
BESPRECHUNGEN

HANS OESCH: *Außereuropäische Musik (Teil 2)*. Laaber: Laaber-Verlag (1987). 513 S., 127 Notenbeisp., 131 Abb., 63 Tab., 2 Farbtafeln. (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Band 9.)

Unser gegenwärtiges Wissen von denjenigen Musikkulturen, die wir — etwas hilflos — immer noch recht pauschal „außereuropäische“ zu nennen gewohnt sind, im Rahmen eines Handbuchs umfassend aufzuarbeiten, ist zweifellos eine im Grunde undankbare Aufgabe. Allzu viele gewichtige Argumente sprechen gegen ein solches Unternehmen. Diese dem Verfasser Hans Oesch hier mit vorwurfsvoller Miene entgegenzuhalten, wäre unfair; denn selbst dann, wenn er sie im Vorwort nicht explizit angesprochen hat, wird er sie, und das geht aus dem Kontext hervor, gewiß in seine Überlegungen bei der Konzeption des Werkes einbezogen haben:

Erstens ist jedes Handbuch auf Grund seines umfassenden Anspruchs oft bereits beim Erscheinen überholt. Dies wirkt sich jedoch besonders gravierend in einer Disziplin aus, in der das reine Faktenwissen wie auch das Differenzierungsvermögen entgegen allen Unkenrufen von den nicht mehr vorhandenen weißen Flecken auf der musikalischen Landkarte nach wie vor in überdurchschnittlichem Maße zunimmt. Immerhin ist es der Weitsicht des verstorbenen Herausgebers Carl Dahlhaus zu danken, daß der Übersicht außereuropäischer Musik in zwei umfänglichen Bänden somit ein wesentlich größerer Raum gewährt wurde als seinerzeit im Bückenschen Handbuch.

Wenn nun — zweitens — ein Wissenschaftler es überwiegend allein unternimmt, diese Gesamtschau zu wagen, dann wird er unweigerlich Kritik seitens seiner auf ihrem Forschungsterrain im einzelnen spezialisierteren Fachkollegen auf sich ziehen, denen manche Darstellungen zu pauschal und undifferenziert erscheinen mögen. Hier stand Hans Oesch vor der Wahl, entweder als Herausgeber ein Sammelwerk aus der Feder vieler Spezialisten mit konzeptioneller Divergenz zu bezahlen oder aber selbst zur Feder zu greifen, aus einem

möglichst breiten und tragfähigen Fundus sekundärer Quellen zu schöpfen und einer homogenen Konzeption zuliebe vereinzelt Verkürzungen, Mißverständnisse oder Fehldeutungen in Kauf zu nehmen. Daß Hans Oesch diesen zweiten Weg gewählt hat, verdient Respekt, zumal da die Materialgrundlage seiner Ausführungen angesichts der umfangreichen Literaturverzeichnisse alles andere als schmal ist. Leider ist die Benutzung dieser Verzeichnisse dadurch erschwert, daß die Arbeiten jedes Autors nicht nach dem Erscheinungsjahr sondern alphabetisch nach Titeln angeordnet sind, während der Literaturverweis im fortlaufenden Text das Publikationsjahr anzeigt. — Doch auch in diesem Band hat sich Hans Oesch durchaus der Mitarbeit von Kollegen versichert: Es sind dies Max Haas und Hans Peter Haller mit den Spezialbeiträgen „Voraussetzungen der arabischen Musik und Musiklehre“ (S. 129—151) bzw. „Klanganalyse“ (S. 456—470).

Schwerer wiegt da schon — drittens — ein spezifischer Einwand angesichts der Gesamtkonzeption des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft*: In ein Gesamtunternehmen, das — mit den Worten des Herausgebers — einen „strukturgeschichtlichen Ansatz verfolgt“, die Darstellung außereuropäischer Musikkulturen einzubinden, kann von vorneherein niemals bruchlos gelingen, da uns hier großenteils die historische Dimension fehlt. Nicht daß außereuropäische Kulturen geschichtslos seien; solchen Unsinn wird heute wohl keiner mehr behaupten. Da jedoch vielen Völkern ein so geartetes Bewußtsein von ihrer Vergangenheit abgeht, das es gestatten würde, die Historizität von überlieferten Ereignissen zu verifizieren, bleibt hier eine Musikgeschichtsschreibung zwangsläufig Stückwerk. Trat dies bei der Behandlung des chinesischen und indischen Kulturbereichs im ersten Teil nicht so gravierend in Erscheinung, da gerade diese beiden Kulturen eine sehr reichhaltige Überlieferung besitzen, die einer historischen Überprüfung meist standhält, so wird der Bruch hier im zweiten Teil überdeutlich. Und nicht erst bei der

Betrachtung der Musik schriftloser Kulturen (Kapitel VI) erweist sich die eigentliche Unangemessenheit der historischen Perspektive. So gesehen, ist Hans Oesch's Formulierung „Aus alledem geht hervor, daß eine Musikgeschichte der islamischen Welt zu beschreiben heute nicht möglich ist“ (S. 129) durchaus symptomatisch und auf den Großteil der in diesem zweiten Band vorgestellten Musikkulturen anwendbar.

Im Rahmen dieser vorgegebenen Einschränkungen enthält der Band nun eine Fülle detaillierter und wissenschaftlicher Informationen. Zunächst setzt Hans Oesch die im ersten Teil begonnene Präsentation der musikalischen Hochkulturen mit dem indonesischen (Kapitel III), dem arabisch-persischen (Kapitel IV) und dem altamerikanischen Kulturbereich (Kapitel V) fort. Daran schließt sich das mit 200 Seiten umfangreichste Kapitel VI über die schriftlosen Kulturen an. Dort ist zunächst paradigmatisch die Musik jener Stammeskulturen sehr genau beschrieben, die der Autor in eigener Feldforschungstätigkeit näher kennengelernt hat. Dies sind die sogenannten Orang Asli auf der malaiischen Halbinsel sowie — weniger umfassend — einige Bergvölker Indochinas. Die Musik anderer „schriftloser Kulturen“ wird danach — um lästige Wiederholungen zu vermeiden — teilweise recht pauschal und abgekürzt behandelt: Eskimo, Nordamerikanische Indianer, Lateinamerika, Ozeanien, Afrika. Symptomatisch für eine in der heutigen Ethnomusikologie leider verbreitete Tendenz aber letztlich unbegründet bleibt die Tatsache, weshalb die südamerikanische Volksmusik europäischer Provenienz explizite ausgeschlossen wird; ob man darüber Informationen in dem der europäischen Volksmusik gewidmeten Band des Handbuchs erwarten dürfen?

In einem kurzen einleitenden Essay zu diesem VI. Kapitel weist der Verfasser mit Recht darauf hin, daß die — als arbeitstechnisches Raster anscheinend unumgängliche und nicht völlig unbegründete — Differenzierung in „Hochkulturen“ und „schriftlose Kulturen“ (oder „Naturvolkkulturen“ oder „Stammeskulturen“ ...) letztendlich ein schiefes Bild der Wirklichkeit zeichnet, da die Abgrenzungskriterien nicht unumstritten sind und sich bei genauer Betrachtung sehr viele „unabgrenzbare

Zwischenbereiche und stufenlose Übergänge“ (S. 260) abzeichnen. Gerade hier zeigt sich die eigentliche Schwäche des Kriteriums „Schriftlichkeit“ für eine Klassifizierung von Kulturen: Die Tatsache, daß so hoch entwickelte „Schriftkulturen“ wie die Javas und Balis oder die des vorderen Orients ungeachtet der Möglichkeiten schriftlicher Fixierung ihre Musik in der Vergangenheit immer in erster Linie als „oral tradition“ oder „performing tradition“ behandelt haben, hat eben zur Folge gehabt, daß nicht die Entwicklung oder Veränderung in der Geschichte sondern die Beständigkeit des Ererbten in der Gegenwart Fixpunkt im Selbstverständnis der Menschen ist. Daraus jedoch zu schließen, die historische Erforschung dieser Musikkulturen könne als unbedeutend vernachlässigt werden, ist gewiß falsch. Vielmehr ist von uns verlangt, Dokumente und Quellen besonders kritisch auf ihre Aussagekraft über Geschichte zu befragen. So ist es z. B. zumindest äußerst gefährlich, die aus javanischen Handschriften des 18. und 19. Jahrhunderts abgeleitete Genealogie des javanischen *gamelan* ohne weiteres als datierte bzw. datierbare Geschichte zu akzeptieren: Die fehlende Übereinstimmung der überlieferten Daten mit anderen Quellendokumenten (z. B. Inschriften, Reliefs, Grabungsfunden usw.) und die unauflösliche Verquickung mit dem Mythos sollten zumindest Anlaß zu einem großen Fragezeichen sein. Jedenfalls bewahrt ein kleiner, versteckter Hinweis darauf („Die zitierten Quellen, deren Informationen zum Teil gewiß mythisch sind, verbürgen indes glaubhaft ...“, S. 57) den Leser nicht hinreichend vor ziemlich gewagten Deutungen. So gesehen, mag es bezeichnend sein, daß die Darstellung im III. Kapitel von der einleitenden „Prähistorie Indonesiens“ unmittelbar zur traditionellen Musik der Gegenwart in Java übergeht. Insgesamt ist es wohl diese durch die Gesamtkonzeption des Handbuchs vorgeprägte Fixierung auf die Geschichte, die rein äußerlich von gewiß nicht wenigen Ethnomusikologen monierte, unausweichliche Disproportionen zur Folge hat; denn nur mit dem Rekurs auf die Geschichte läßt sich einigermaßen rechtfertigen, weshalb z. B. den regional wie auch historisch eng umgrenzten Kulturen der Azteken, Maya und Inka insgesamt mehr Platz gewidmet ist als der Musik Schwarzafrikas.

Trotz dieser grundsätzlichen Probleme und auch trotz einer allerdings nicht allzu großen Reihe von Fehlern in der Einzeldarstellung (teils sinnentstellende Druckfehler, seltener auch auf Mißverständnissen beruhende Fehlinformationen) ist dieser zweite Teil der „Außer-europäischen Musik“ ein brauchbares und im ganzen auch zuverlässiges Handbuch, besonders für jene, die keinen unmittelbaren Zugang zu einer gut ausgestatteten ethnomusikologischen Sammlung oder Bibliothek haben. Die insgesamt klare Konzeption erleichtert ein rasches Nachschlagen und einen schnellen Zugriff auf die wichtigsten Informationen.
(Dezember 1990) Rüdiger Schumacher

Internationales Symposium Musikerautographie, 5.—8. Juni 1989 Wien. Bericht. Redigiert von Ernst HILMAR. Tutzing: Hans Schneider 1990. 236 S., Abb., Notenbeisp. (Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation. Band 16.)

Im Jahre 1852 beschäftigte sich Otto Jahn in Salzburg mit Quellen für seine geplante Mozart-Biographie. Damit er ungestört arbeiten und seine Zeit voll ausnützen könne, waren ihm sämtliche im Mozarteum aufbewahrten Briefe des Meisters ausgehändigt worden. Nun saß Jahn also in seinem Hotelzimmer, allein mit den Schriftstücken, aus denen er den Anhauch Mozarts spürte, und kopierte eins ums andere: Momente des Glücks und der Erfüllung für einen Forscher. Man braucht das Gegenbild heutiger Bibliotheksverhältnisse nicht eigens zu entwerfen, um zu wissen, daß ein vergleichbarer Vorgang in der Gegenwart undenkbar wäre: Was im 19. Jahrhundert noch Vorrecht einiger gebildeter Menschen war, nämlich den unverstellten Umgang mit Gegenständen der Geschichte zu pflegen, ist im Zeitalter des quirligen „Wissenschaftsbetriebes“ ausgeschlossen. Die schriftlichen Zeugnisse von hochrangigen Persönlichkeiten der Vergangenheit müssen zuallererst bewahrt und allenfalls gelegentlich öffentlichkeitswirksam zur Schau gestellt werden; sie sind aus ihrer einstigen Privatheit in den Rang des Allgemeingutes erhoben worden, gehören also streng genommen jedem, was soviel heißt wie keinem. Das mag man bedauern, aber

ändern kann man es wohl nicht, und ernstlich wird das auch niemand wollen. Zuletzt bleibt einer Handvoll vermögender Zeitgenossen immer noch die Chance, auf Auktionen oder im Handel wertvolle Handschriften für die private Kammer (sofern der Käufer kultiviert ist) oder (wenn das Gegenteil zutrifft) für das Bankfach zu erstehen. Habet suum fatum autographum ...

Daß angesichts dieser problematischen Situation das Musikerautograph zum Gegenstand eines internationalen Symposiums erkorren werden konnte, erstaunt nicht, auch wenn man sich sogleich fragt, was bei einem auf vier Tage anberaumten Gespräch selbst zwischen gestandenen Fachleuten an wissenschaftlich Belangvollem herauskommen soll. Schon das Vorwort von Günter Brosche läßt die eigentliche Absicht, die hinter dem Unternehmen stand, spüren, ohne daß man als Unbeteiligter darüber verstimmt sein muß. Angesichts der „überaus ungünstigen Steuerpolitik [Österreichs], die das Zurückführen von Quellen aus dem Ausland geradezu bestraft und den Besitz steuerlich erheblich belastet“ sollte das Symposium „Anregungen für eine weitsichtigeren Kulturpolitik bieten“. Organisiert und finanziert hat diesen Versuch der Sammler Hans Peter Wertitsch, also wenn man will, ein Geschädigter der in Österreich herrschenden Verhältnisse. Wertitsch ist nach eigener Aussage einer jener raren Menschen, welche „die Freude am Erwerb und das Verständnis für das Kunstwerk nicht in Besitzerstolz ausarten“ lassen, sondern bereit sind, „auch eben teuer Erworbenes der Allgemeinheit zu überlassen“ (S. 209). Das sind nicht nur schöne Worte: Wertitschs Sammlung befindet sich bekanntlich in der Österreichischen Nationalbibliothek und ist dort zugänglich. Solches Mäzenatentum sollte man ruhig einmal feiern dürfen — wie beispielsweise mit fünfzehn Vorträgen rund um das Musikerautograph.

Die Beiträge in dem von Ernst Hilmar nicht mit letzter Sorgfalt redigierten Bericht behandeln eine Fülle von Fragen, immer kenntnisreich, gelegentlich auch geistvoll und mit persönlichem Charme (daß manches über die schnell hingeworfene Gelegenheitsarbeit kaum hinausgeht, soll freilich nicht verschwiegen werden). Albi Rosenthal handelt sympathisch und mit schönen Quellenhinwei-

sen über die *Tradition des Autographensammelns — Historisch*. Eine Mischung aus Ernsthaftigkeit und leiser Resignation bestimmt die nachdenkenswertesten Ausführungen von Rudolf Stephan über das ihm gestellte, in der Formulierung freilich unglückliche Thema *Wie können Wert und Bedeutung von Autographen populär vermittelt werden?* Günter Brosche verbreitet sich über *Musikhandschriften — Aufbewahrung und Präsentation in musealen Sammlungen*; gewinnbringend ist die Lektüre des Vortrags von Otto Wächter *Das Konservieren von Handschriften als Problem öffentlicher Sammlungen*. Norbert Helfgotts Ausführungen über den *Denkmalschutz als öffentliches Anliegen* atmen ein wenig bürokratischen Geist, was der Korrektheit des Gesagten jedoch keinen Abbruch tut.

Der *ästhetische Reiz alter Handschriften* hat, das merkt man, Walter Obermaier berührt. Theophil Antonicek steuert aus reichem Wissen Bemerkungen über *Das Autograph im Zeitalter des Historismus* bei. Österreichschelte mit beinahe Thomas Bernhardschem Furor erteilt Ernst Hilmar in seinem Beitrag *Musiker-Autographe als Belegstücke zum „Musikland Österreich“*. Von Philologen mit reichen Erfahrungen aus dem Editionsalltag stammen die drei folgenden Abhandlungen: Georg Feder denkt systematisch über *Das Autograph als Quelle wissenschaftlicher Edition* nach; allein einem Komponisten gewidmet sind die Ausführungen von Walther Dürr über *Virtuosität und Interpretation — Schubert-Lieder ausgeziert*; auf ein Einzelwerk, nämlich die 24 Capricci op. 1 von Niccolò Paganini, konzentriert sich Ernst Herttrich in der Studie *Autograph — Edition — Interpretation*. Als Autor präsentiert sich der um Musicologica austriaca immer wieder bemühte Verleger und im Handel mit Autographen ja auch nicht unerfahrene Hans Schneider in Gedanken *Zum Wert von Musiker-Autographen*. Die fiskalische Seite des Autographensammelns beleuchtet Peter Wolf: *Autographe und Steuern* leben in einer Ehe, die als Mesalliance zu brandmarken man nicht müde werden kann. *Welche Motivation hat heute der private Sammler, als öffentlicher Mäzen aufzutreten — Anmerkungen zum „Musikland Österreich“*: Hier legt Hans Peter Wertitsch sein Bekenntnis als Autographensammler ab.

Den Beschluß machen *Forderungen zur Förderung von privaten Sammlungen*, kraftvoll vorgetragen von Otto Biba. Er träumt am Ende davon, „daß jeder Autographenbesitz in Österreich, der öffentlich zugänglich ist, vom Gesetzgeber gleich behandelt wird, daß alle Arten von ‚Strafen‘ für diesen ‚Luxus‘ und alle Arten von Diskriminierung wegfallen“ Ob aus dem Traum berechnete Hoffnung, aus dieser Wirklichkeit werden kann? Der Rezensent, wirklichkeitsnah und trotzdem dem Unmöglichen aufgeschlossen, empfiehlt hier zur Lektüre das Buch der Bücher, Röm. 4, 18.

(Dezember 1990)

Ulrich Konrad

51/xx 24
Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 1988. Hrsg. von Franz KRAUTWURST Tutzing: Hans Schneider (1988). 123 S.

Das von Franz Krautwurst sorgfältig betreute, vom Verleger großzügig ausgestattete und nun bereits im fünften Jahr vorliegende Jahrbuch erweist sich dank seines weiten wissenschaftlichen Spektrums immer mehr als Periodicum von hohem und bleibendem Wert. Fachspezifische Modeströmungen negierend, konzentriert es sich deutlich auf quellenkundliche, lokalgeschichtliche oder historisch grundlegende, musikästhetische und analytische Themen vom Mittelalter bis zur Gegenwart und steht auch fachübergreifenden Untersuchungen jederzeit offen. Der Inhalt des Jahrbuches für 1988 bestätigt wiederum diese konsequent verfolgte Linie.

Friedhelm Brusniak und Franz Körndle berichten in getrennten Beiträgen aufschlußreich über das neu aufgefundene zweistimmige Organum *Crucifixum in carne* im Erfurter Domarchiv für die Prozession am Ostermorgen vor der Messe. Die Tatsache, daß es hier im Antiphonale Ms. Lit. 6a (um 1390) in originaler Notation und nach 1649 (!) im Prozessionale Ms. Lit. 11 in aufgelöster und rhythmisch nivellierter Form überliefert wird, demonstriert eine erstaunlich ungebrochene Tradition mehrstimmiger liturgischer Gesänge vom Mittelalter bis zur Neuzeit, die für die Beharrungstendenz deutscher Diözesen fast als typisch gelten darf.

Konrad Ameln differenziert in seinem Beitrag über das deutsche geistliche Kinderlied im

Reformationsjahrhundert Grimms ganz allgemeine Definition des Kinderliedes in seinem Wörterbuch. Er läßt zahlreiche Quellen Revue passieren und unterscheidet drei Stufen: die Lieder für das Kleinkind, Schulkind und die Knaben der Lateinschulen, eine Klassifizierung, die aus Titeln und Inhalten der Liederbücher von N. Herman (1580), P. Reinig (1587), W. Figulus (1560) u. a. abgeleitet werden kann. Besondere Gruppen bilden darüber hinaus die Wiegenlieder sowie jene, die sich dem Brauchtum bei Passionen und Wallfahrten, Quempas-Singen, Schulfesten u. ä. widmeten.

Erich Tremmel untersucht das recht realistisch abgebildete Instrumentarium musizierender Engel auf zwei Gehäuseflügeln eines Orgelrückpositivs aus dem 16. Jahrhundert im Heimatmuseum von Ravensburg. Sehr wahrscheinlich haben reale Ensemblezusammensetzungen die Vorbilder abgegeben. Ob mit diesen Darstellungen ein Gegensatzpaar im Sinne einer Konfrontation „irregulärer“ und „geordneter“ Musik beabsichtigt wurde und möglicherweise der Maler die Gegensätze von „neuer“ und „alter“ Musik hervorheben wollte, wie der Verfasser vorsichtig andeutet, läßt sich aus dem Instrumentarium allerdings schwerlich ablesen.

Der auf gründlichen Archivforschungen beruhende Beitrag Norbert Bolins über die Erstausführung (möglicherweise 1768, belegt erst 1774) von C. Ph. E. Bachs sogenannter *Spinnhaus* (= Gefängnis)-*Passion* in Hamburg vermag das Datum leider nicht hinreichend zu klären. Dennoch versteht es der Verfasser, ein sehr anschauliches Bild von den musikalischen Verhältnissen Hamburgs zur Zeit der Berufung Bachs in die Hansestadt zu entwerfen.

Wolfgang Plath setzt sich mit Otto Jahns sachlichem und objektivem Gutachten über die Andrésche Mozart-Sammlung (273 Autographe!) auseinander, als diese wegen Erbausinandersetzungen für 15.000 fl 1854 geschlossen zum Verkauf stand und die Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München zunächst großes Interesse an dem Erwerb bekundete. Der Ankauf scheiterte an bürokratisch-kameralistischen Schwierigkeiten — Bayern versäumte eine nie wiederkehrende Jahrhundert-Chance. Die Manuskript-Sammlung wurde unter die

sechs Söhne und den Schwiegersohn aufgeteilt und über den Verbleib der einzelnen Werke entschied das Los.

Abschließend analysiert Günter Weiß-Aigner den Variationensatz in Regers *Streichquartett A-dur* (op. 54,2) und setzt ihn zu anderen Variationen, die er schon früher (1986) im Augsburger Jahrbuch untersucht hatte, in Beziehung.

(Dezember 1990) Lothar Hoffmann-Erbrecht

Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis XI (1987). Eine Veröffentlichung der *Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel*. Hrsg. von Peter REIDEMEISTER. Winterthur: Amadeus Verlag (1988). 251 S., Abb., Notenbeisp.

Nach einem breiten Spektrum unterschiedlicher Fragestellungen in den zehn bisherigen Bänden ist der vorliegende einem „klassischen“ Thema der Aufführungspraxis gewidmet, nämlich „neuen Erkenntnissen zu alten Instrumenten“, neben dem Instrumentenbau werden erhaltene Exemplare, Rekonstruktion, Spielweise, Repertoire und ikonographische Bedeutung behandelt.

Bernhardt H. Edskes schildert seine Rekonstruktion der gotischen Schwalbennest-Orgel in der Predigerkirche zu Basel, die 1487—1493 vom bedeutenden Basler Orgelmacher Johannes Tugy gebaut wurde. Der informative Text sowie Fotos und Zeichnungen vermögen die Rekonstruktion dem Leser verständlich zu machen.

Veronika Gutmann beschreibt Leben und Werk von Peter Fridrich Brosi (oder Prosi) (1700—1764) und dessen Sohn Johann Jacob Brosy (1748—1816), die in der Region Basel als „Clavierbauer“ tätig waren und die in dieser Zeit üblichen Tasteninstrumente, also Clavichord, Cembalo oder Spinett, Orgel sowie ab den 1780er Jahren auch Tafelklavier und Forte-piano herstellten.

Dem Aufsatz von Andreas Küng „*Schlegel à Bâle*“. *Die erhaltenen Instrumente und ihre Erbauer* liegt die Diplomarbeit zugrunde, mit der der Verfasser 1976 sein Studium an der Schola Cantorum Basiliensis abschloß. Küng

berichtet über die Instrumentenbauer Christian und Jeremias Schlegel. Von Christian Schlegel, einem fähigen Instrumentenmacher, wurden vier Blockflöten, eine Traversflöte, drei Oboen, zwei Oboen d'amore und zwei Schalmeyen untersucht. In einem Anhang stellt Veronika Gutmann sechs weitere Instrumente von Jeremias Schlegel vor. Auch Andreas Habert legt seine Diplomarbeit vor. Er informiert in seinem Beitrag *Wege durch die „Division Flute“* über eine Variationspraxis in der englischen Kunst- und Volksmusik des 17. Jahrhunderts.

Tilman Seebass veröffentlicht eine erweiterte Fassung seines Vortrages vom Symposium der Schola Cantorum Basiliensis *Grundlagenforschung auf dem Gebiet historischer Harfen* (Oktober 1986) unter dem Titel *Idee und Status der Harfe im europäischen Mittelalter*. Nach einem Überblick über die Harfe in der mittelalterlichen Theologie und Literatur schildert er ihren Weg zur Vertreterin des weltlichen Musizierens schlechthin, in der ideellen und sozialen Stellung der Orgel ebenbürtig.

Dagmar Hoffmann-Axthelm knüpft in ihrem Beitrag *Doctor Frauenlobs Hohes Lied. Ein Autorenbild aus der Manessischen Liederhandschrift als Topos-Mosaik* direkt an ihren Aufsatz in Band X des Jahrbuchs an. Der hochverehrte Minnesänger Heinrich, genannt Frauenlob, wurde 1318 im Kreuzgang des Mainzer Doms begraben. Die bekannte Abbildung aus der Großen Heidelberger Liederhandschrift *Codex Manesse* „Meister Heinrich Vrouwenlob“ (vor 1330) wurde in der Literatur ganz unterschiedlich gedeutet. Nach umfassenden Betrachtungen kommt Hoffmann-Axthelm zum Schluß, daß Frauenlob nicht in der Nachfolge Davids, sondern — als Autor eines neuen Hohen Liedes — in derjenigen Salomos stehe. Wappen und Helmzier werden somit als Abbild Mariens gedeutet. Der Topos einer musikalischen Autorität und derjenige von Salomo sind kunstvoll miteinander verwoben.

Im zweiten Teil des Jahrbuchs stellt Dagmar Hoffmann-Axthelm in der bewährten Disposition 555 Titel zum Arbeitsbereich Historischer Musikpraxis vor, die 1985/86 veröffentlicht wurden. Sie geben wie alljährlich einen ausgezeichneten Überblick über diese Literatur.

(Dezember 1990)

Susanne Staral

Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis XII (1988). Eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel. Hrsg. von Peter REIDEMEISTER. Winterthur: Amadeus Verlag (1989). 271 S., Abb., Notenbeisp.

Zum ersten Mal in dieser Reihe beschäftigen sich zwei aufeinander folgende Bände mit der gleichen Thematik, auch Band 12 des bewährten Jahrbuchs ist „Neuen Erkenntnissen zu alten Instrumenten“ gewidmet. Mark Lindley informiert kenntnisreich mit einer Vielzahl von Notenbeispielen über Fingersätze in englischer Musik für Tasteninstrumente vom späten 16. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts. Sein Beitrag *Early English keyboard fingerings* wurde nicht übersetzt, dies entspricht der Tendenz zu mehr Öffnung gegenüber dem großen angelsächsischen Interessentenkreis. Lorenz Welker analysiert in seinem Aufsatz „... per un Chitarone, Fagotto, Ouero altro Istromento simile, pronto alla velocità“: *Chitarone, Theorbe und Arciliuto in der italienischen Ensemblesmusik des 17. Jahrhunderts* die Bedingungen, unter denen Lauteninstrumente mit zusätzlichen Baßsaiten in der italienischen Ensemblesmusik von S. Rossi bis A. Corelli verwendet wurden. Von Interesse ist die Verwendung der Lauteninstrumente als obligate Baßinstrumente, nicht deren Einbeziehung in die Continuopraxis. Die frühbarocken Komponisten unterschieden zwischen dem obligaten Baßinstrument als einer selbständigen Stimme in der Gruppierung und dem Generalbaß. Die moderne Gattungstypologie, die lediglich zwischen Solo- und Triosonate unterscheidet, wird den Verhältnissen des 17. Jahrhunderts nicht gerecht.

Jörg Fiedler legt seine an der Schola verfaßte Diplomarbeit vor: *Brunettes ou petits airs tendres. Unterrichts- und Unterhaltungsmusik des französischen Barock*. Diese Gebrauchsmusik, heute weitgehend unbeachtet, erfreute sich großer Beliebtheit. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts nahmen die Ausgaben des Pariser Musikverlagshauses Ballard eine zentrale Stellung ein. Die drei Bände *Brunet(t)es ou petits airs tendres* ... erschienen zwischen 1703 und 1711.

Michel Piguet ist Leiter einer Ausbildungs-klasse der Schola, seit 1952 besteht seine

Oboensammlung, die er vorstellt: *Die Oboe im 18. Jahrhundert. Versuch einer Chronologie verschiedener Oboentypen anhand von Messungen und Betrachtungen von neunzehn Instrumenten aus der Sammlung M. Piquet*. Übersichtlich dokumentiert Piquet die wechselvolle Entwicklung der Oboe im 18. Jahrhundert, untersucht einige originale Rohrblätter und gibt einen Vergleich einiger Innen- und Außendurchmesser. Alle Instrumente sind im Katalog abgebildet.

Uta Henning referierte im März 1988 an der Schola, zusammen mit Rudolf Richter veröffentlichte sie den Beitrag *Die „Laute auf dem Claviere“*. Zur Rekonstruktion des Theorbenflügels nach Johann Christoph Fleischer (1718) durch Rudolf Richter (1986). Sowohl beim Lautenklavier als auch beim Theorbenflügel soll der sanfte Ton der Laute „mittels Anriß von Darmsaiten durch Tasten und Cembalotechnik“ imitiert werden (S. 109). Originalinstrumente fehlen ebenso wie ikonographische Belege, für den Theorbenflügel sind kaum schriftliche Quellen erhalten. Im 20. Jahrhundert wurden einige Lautenklaviere gebaut, nach seinem Lautenklavier (1980) rekonstruierte Rudolf Richter 1986 den ersten Theorbenflügel. Die technischen Details werden erläutert und bildlich vorgestellt (schade, daß die Gesamtansicht so dunkel ist, die anderen fünf Abbildungen haben gute Qualität).

Hubert Henkel referierte im Januar 1988 beim Symposium „Hammerklaviere“ an der Schola; darauf basierend beschreibt er einige *Probleme der Zuschreibung und Datierung von historischen Klavierinstrumenten*. Die sichersten Möglichkeiten zur Ortung und Datierung bleiben weiterhin technischer und historischer Befund, sie sollten aber durch „eine Mathematisierung der Wissenschaft Instrumentenkunde“ (S. 124) ergänzt werden. Henkel erläutert seine Vorgehensweise eingehend an einem kleinen Tafelklavier (Inv.-Nr. 99) des Leipziger Museums.

Im zweiten Teil des Jahrbuchs informiert Dagmar Hoffmann-Axthelm im *Schriftenverzeichnis zum Arbeitsbereich historischer Musikpraxis* über 933 Titel, die in den Jahren 1986/87 veröffentlicht wurden, der Benutzer hat somit einen umfassenden Überblick über die entsprechende Literatur. (Januar 1991)

Susanne Staral

IAN WOODFIELD: *The Early History of the Viol*. Cambridge — New York — New Rochelle — Melbourne — Sydney: Cambridge University Press (1988). XIII, 266 S., Abb., Notenbeisp.

Die erstmals 1984 erschienene *The Early History of the Viol* von Dan Woodfield liegt nun in einer Paperback-Ausgabe vor. Die Wichtigkeit des Themas rechtfertigte unbedingt die Neuausgabe, der eine weite Beachtung zuteil werden sollte. In breitangelegter Ausführlichkeit informiert der Verfasser von den arabisch-europäischen Berührungspunkten Spaniens bis ins England des 16. Jahrhunderts, führt eine Fülle von Text-, aber vor allem 103 ikonografische Quellen an. Da die Quellenlage für das Mittelalter nicht wesentlich verbessert werden kann, konzentriert sich die Untersuchung recht bald auf das sichere, besser belegte Terrain des 15., aber vor allem des 16. Jahrhunderts. So wird in dem Zweidrittel-Umfang die Geschichte der Viola — zunächst als instrumentale Sammelbezeichnung zu verstehen — ausgearbeitet, als sie sich eigentlich schon als ein der Viola-da-Gamba-Familie zugehöriges Instrument etabliert hatte und schon in dominierender Parallelität zur gerade sich herausbildenden Violine befand.

Die Untersuchung und Darstellung der Ergebnisse hat den ganzen kontinentalen Raum, aber dann vor allem den englischen zu Recht verstärkt im Blickwinkel: Die Viola da Gamba wird hier zu einem Hauptinstrument.

Ian Woodfields verdienstvolle Arbeit entdeckt vieles, engt niemals in unsicheren Situationen ein, regt im Gegenteil zur weiteren Diskussion an, kann als gelungene Fortsetzung zu Bachmanns 1969 erschienener Studie *Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels* betrachtet werden. Es ist zu bedauern, daß der Verlag bei der zweiten Herausgabe keine Aktualisierung, wenigstens im Literaturverzeichnis, vornahm. Neuerschienene Arbeiten fanden somit keine Erwähnung, z. B. die von Karel Moens (*Tage Alter Musik Herne: Alte Streichinstrumente*, Katalog-Text Herne 1980; *Die Frühgeschichte der Violine im Lichte neuer Forschungen*, in: *Katalog, Tage Alter Musik Herne* 1984, S. 54) und Christian Ahrens (*Harmonie Universelle. Der Musiktraktat des Marrin Merseme und die musikalische Praxis*, in: *Tage Alter Musik Herne* 1988, S. 49). Trotzdem — dieses Buch bietet vor allem soviel anschauliches Material,

daß es immer als Grundlage zu Arbeiten dieses Themenbereiches vertrauensvoll herangezogen werden kann.
(Juli 1990) Dieter Gutknecht

Storia dell'opera italiana, hrsg. von Lorenzo BIANCONI und Giorgio PESTELLI. Parte II/I sistemi, vol. 4: Il sistema produttivo e le sue competenze. Torino: EDT/Musica (1987). XVI, 415 S.; Abb.

Storia dell'opera italiana. Parte II/I sistemi, vol. 5. La spettacolarità. Torino: EDT/Musica (1988). XIII, 306 S., Abb.

Storia dell'opera italiana. Parte II/I sistemi, vol. 6: Teorie e tecniche, immagini e fantasmi. Torino. EDT/Musica (1988). X, 504 S., Abb., Notenbeisp.

1982 beschloß die Società italiana di musicologia die Publikation einer sechsbändigen Geschichte der italienischen Oper. Der systematische Teil I *Sistemi* — Band 4—6 — liegt jetzt vor; ihm werden weitere drei Bände unter dem Titel *Le Vicende — Die Ereignisse* — folgen.

„ quella che il lettore ha davanti agli occhi è la prima storia dell'opera italiana“ (S. IX) Mit dieser provozierenden These eröffnen die Herausgeber ihre Vorbemerkungen zum vierten Band. Man mag dieser zugespitzten Formulierung zunächst nicht zustimmen; wenn aber Lorenzo Bianconi und Giorgio Pestelli ihre methodische Konzeption und Zielsetzung darlegen, wird deutlich, was gemeint ist. Bislang war die italienische Oper entweder bloßer Teil einer allgemeinen Opernhistoriographie (wie etwa bei G. Barblan), oder sie wurde einem „historiographischen Teleologismus“ (im Hinblick auf das Musikdrama R. Wagners) untergeordnet. Die vorliegende Geschichte will hingegen die nationale Komponente betonen, um so die spezifischen Entstehungsbedingungen, die Produktion, Konsumtion und Distribution der italienischen Oper deutlich machen zu können. Zum anderen verwirft sie die Vorstellung einer zielgerichteten Entwicklung und betont die Zufälle und Ungereimtheiten der italienischen Opernhistorie. Schließlich weisen die Herausgeber zu Recht darauf hin, daß eine Operngeschichte nicht mehr wie bisher als Geschichte von Stilen und Formen geschrieben

werden kann, sondern vom Theaterereignis auszugehen hat, von einem integralen System verschiedener Künste, dessen Eigenheit es zu untersuchen gilt. Methodisch sehen sich Bianconi/Pestelli der von Hans Robert Jauß begründeten Rezeptionsästhetik verpflichtet (vgl. *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt 1970). Dazu drei Hinweise: 1) Jauß forderte, „die traditionelle Produktions- und Darstellungsästhetik in einer Rezeptions- und Wirkungsästhetik zu fundieren“ (ebda., S. 171); es ging ihm also nicht um einen Ersatz, wie die Herausgeber annehmen, sondern um eine Vermittlung. 2) Der Begriff des Erwartungshorizontes ist bei Jauß zu ungenügend differenziert, als daß er als Analysekategorie unreflektiert übernommen werden könnte. 3) Jauß verlangte zugleich die „Unterscheidung und methodische Verbindung von diachronischer und synchronischer Analyse“ (ebda. S. 194). Die Synchronie soll ein „übergreifendes Bezugssystem“ ermitteln, in das die einzelnen Werke eingebunden sind. Insofern sind diachronische und synchronische Analyse dialektisch vermittelt. Die in der *Geschichte der italienischen Oper* vorgenommene Trennung von Diachronie und Synchronie erweist sich im Kontext einer expliziten Anlehnung an Jauß als methodisch fragwürdig.

In Band 4 entwerfen Franco Piperno (*Il sistema produttivo, fino al 1780*), John Roselli (*1780—1880*) und Fiamma Nicolodi (*dall'Unità a oggi*) eine Wirtschafts- und Sozialgeschichte der italienischen Oper. Einmal mehr wird hier deutlich, daß Kunst nicht frei im luftleeren Raum schwebt, sondern im Bereich von Trägerschaft, Konsumtion und Distribution durch bestimmbare Interessen gelenkt ist. Allerdings werden aus dieser Feststellung kaum Konsequenzen gezogen: Das von den Autoren ausführlich dargelegte Material ist selten aufs konkrete Werk rückbezogen. Einzig F. Nicolodi vermag Sozial- und Kunstgeschichte als vermittelt darzustellen. Der Band wird ergänzt durch eine Analyse der Relation Künstler — Produktionssystem. Fabrizio della Seta (*Il librettista*), Elvidio Surian (*L'operista*) und Sergio Durante (*Il Cantante*) untersuchen mit je unterschiedlicher Gewichtung Aspekte wie soziale Herkunft, Ausbildung, Produktionsmechanismen und künstlerisches Selbstverständnis.

Der Oper als Bühnen- bzw. Theaterereignis sind die drei Beiträge in Band 5 gewidmet. Mercedes Viale Ferrero (*Luogo teatrale e spazio scenico*) entwirft — neben einer Problemskizze zu theoretischen und praktischen Fragen des Bühnenbildes — eine fundierte Geschichte der Opernszenographie. Gerardo Guccini (*Direzione scenica e regia*) beschreibt die Organisation der Opernaufführung als Produktionssystem, in dem verschiedene Funktionsträger integriert sind. Dem Wandel hin zum modernen Regietheater widmet der Autor dankenswerterweise besondere Aufmerksamkeit. Kathleen Kumick Hansell (*Il ballo teatrale e l'opera italiana*) liefert einen grundlegenden Beitrag zur bislang in der Forschung vernachlässigten Beziehung zwischen Ballett und Oper. Was der Leser in diesem Band vergeblich suchen wird, ist eine Geschichte des Bühnenkostüms. Ferner erweist sich die Beschränkung auf die italienische Oper insbesondere im Hinblick auf die Szenographie als prekär: Im Kontext des 19. Jahrhunderts wäre ein Blick nach Frankreich und Deutschland notwendig gewesen.

Der sechste Band besticht durch die Pluralität der methodischen Ausrichtung und Diktion seiner Beiträge. Renato Di Benedetto (*Poetiche e polemiche*) untersucht die theoretische Reflexion auf Poetik und Ästhetik der Oper: eine Reflexion, die sowohl in ihrem apologetischen als auch in ihrem polemisch-satirischen Ton gleichsam eine ‚Anti-Geschichte‘ zu ihrem Gegenstand bildet. Carl Dahlhaus (*Drammaturgia dell'opera italiana*) faßt seine Überlegungen zu einer genuin italienischen Operndramaturgie in Form eines Kompendiums zusammen. Er insistiert nachhaltig auf dem Primat der Musik und entwickelt auf dieser Basis idealtypische Merkmale. Im Rekurs auf Werke des 17.—19. Jahrhunderts zeigt der Autor, wie diese Merkmale unterschiedliche dramaturgische Funktionen erfüllt haben. Paolo Fabbri (*Istituti metrici e formali*) analysiert mit einem Schwerpunkt bei Metastasio die Entwicklung der verschiedenen Versformen bis hin zu ihrer Auflösung um die Jahrhundertwende und die formale Gestaltung der geschlossenen Nummern. Marzio Pieri (*Opera e letteratura*) diskutiert die Rezeption der Oper durch Literatur und Literaturkritik. Zwei Beiträge sind der Oper des 19. Jahrhunderts gewidmet: Roberto Leydi beschäftigt sich mit Fragen

der Distribution (*Diffusione e vulgarizzazione*); Giovanni Morelli (*L'opera nella cultura nazionale italiana*) skizziert die Funktionen der Oper im Kontext der Entstehung des italienischen Nationalstaats und zeigt auf, wie die Oper im Gegensatz zur italienischen Literatur als einheitstiftende Kunstform fungieren konnte. Insofern imaginierte die Oper ein Bild der Einheit, das gleichsam ein Trugbild war, da ihm die historische Situation nicht entsprach.

Die drei vorliegenden Bände sind mit ausführlichen Bibliographien und zahlreichen, z. T. farbigen Abbildungen ausgestattet. Der sechste Band enthält den Index der behandelten Werke und das Namenregister für die Bände 4—6.

Trotz der formulierten Einwände und der fast durchgängigen Ausblendung der Oper nach G. Puccini liegt mit den Bänden zum System der italienischen Oper ein Kompendium vor, das in seinem Anspruch und seiner Realisierung allen Respekt verdient. Das Projekt hat die Opernforschung ein gutes Stück vorangebracht, und wer sich mit der italienischen Oper beschäftigt, wird hier eine Fülle von Material und Anregungen finden. Nicht jede Operngeschichte kann für sich in Anspruch nehmen, eine solche Funktion erfüllen zu können.

(Januar 1991)

Hans-Joachim Wagner

Geschichte der italienischen Oper. Systematischer Teil. Band 4: Die Produktion: Struktur und Arbeitsbereiche. Hrsg. von Lorenzo BIANCONI und Giorgio PESTELLI. Laaber: Laaber-Verlag (1990). 415 S., Abb.

Der jetzt erschienene erste Band der deutschen Ausgabe ist — um es unumwunden zu formulieren — ein Ärgernis. Zwar ist die Übersetzung von Claudia Just und Paola Riesz, abgesehen von einigen zuweilen etwas freien Paraphrasierungen und syntaktischen Unkonstruktionen, insgesamt zuverlässig, die Ausstattung und redaktionelle Betreuung aber lassen wenig Engagement vermuten. Hochwertiges Papier allein genügt nicht, wenn man dafür in Kauf nehmen muß, daß die zahlreichen farbigen Reproduktionen in der italienischen Ausgabe aus Kostengründen schwarz-weiß und in mangelhafter Qualität wiedergegeben wer-

den. Der deutsche Text weist willkürlich gesetzte Absätze auf, Gliederungen des Originals wurden übergangen (im Satzspiegel noch deutlich zu erkennen). Der ausführliche Anmerkungsapparat wurde ans Ende des jeweiligen Hauptkapitels verbannt, ein benutzerunfreundliches Vorgehen, das ständiges Blättern zur Folge hat. Der in der italienischen Ausgabe praktikable Sammelindex für die Bände 4-6 macht in der deutschen Ausgabe keinen Sinn, wenn man bedenkt, daß Band 6 mit Index 1 1/2 Jahre nach dem vierten Band erscheinen soll. Schließlich ist die Unzahl von Druckfehlern, die eine Schlußredaktion hätte ausmerzen müssen, zu beklagen. Ein signifikantes Beispiel (S. 233): „... das Anwachsen der Bevölkerung (sic) von 50 Millionen Lire im Jahre 1970 auf 57 Millionen Lire im Jahre 1985 ...“. Geld regiert eben nicht nur die Welt der italienischen Oper. Wer die Möglichkeit hat, sollte auf die Originalausgabe zurückgreifen. (Januar 1991) Hans-Joachim Wagner

Tractatus Figurarum. Treatise on Noteshapes. A new critical text and translation on facing pages, with an introduction, annotations, and indices verborum and nominum et rerum by Philip E. SCHREUR. Lincoln-London: University of Nebraska Press (1989). XII, 122 S. (Greek and Latin Music Theory.)

Der *Tractatus figurarum*, den Schreur hier zum ersten Mal nach Coussemakers Edition (CS 3, 118–124) neu vorlegt, ist ein recht merkwürdiger Traktat. Obwohl seine Aussagen von den Zeitgenossen überhaupt nicht beachtet wurden, seine vorgeschlagenen Notenformen also in keiner überlieferten Handschrift jener Zeit vorkommen, ist er mit 12 Handschriften, von denen die Handschrift Sevilla 5.3.25 gleich drei Abschriften enthält, im Vergleich zu anderen Traktaten jener Zeit und unter Berücksichtigung der üblichen Verlustquote — 15 weitere Handschriften meint Schreur als verloren nachweisen zu können — auffällig häufig überliefert worden. Im Laufe dieser Überlieferung werden zwei Autornamen genannt. Philippus de Caserta, der schon von Wulf Arlt in seinem Aufsatz *Der Tractatus figurarum — ein Beitrag zur Musiklehre der "ars subtilior"* (in: *Schweizer Bei-*

träge zur Musikwissenschaft 3, 1978, S. 35–53) als möglicher Autor erwogen wurden und auch von Schreur als idealer Kandidat allen anderen vorgezogen wird, verwendete in seinen Kompositionen keine einzige der neuartigen Notenformen des Traktats, was Schreur am Beispiel der Ballade *En remirant* demonstriert. Gegen den Franzosen Egidius de Morino, der ebenfalls in einigen Handschriften und daraufhin auch von Coussemaker als Autor genannt wird, spricht die offensichtliche italienische Herkunft des nun wohl anonym bleibenden Autors, die Schreur unter anderem an der Behandlung der Semiminima aufzeigen kann: Nicht nur Jacobus von Lüttich verurteilte diese Note, die es aus logischen Gründen eigentlich gar nicht geben konnte — sie ist kleiner als der „kleinste“ Notenwert, die Minima —, auch Johannes de Muris vermeidet ihre Erwähnung ebenso wie noch 1357 Johannes Boen. Hier geht der Autor des *Tractatus figurarum* wesentlich pragmatischer vor. Er gibt zwar zu, daß es keinen kleineren Notenwert als eben den kleinsten geben könne, aber er benötigt sie dennoch, um die Minima meßbar zu machen. Ohne die theoretische Einführung der Semiminima könnte er für seine komplizierten Vergleichsoperationen keinen kleinsten gemeinsamen Nenner bilden: „... quia sine ipsa factum est nichil in musica“ (80). Mit Hilfe der Semiminima kommt er zu neuen Grundwerten, die drei- und zweizeitige Mensuren miteinander kompatibel werden lassen. Etwa wird dadurch bei durchgehender Prolatio minor ein Zusammengehen von perfektem und imperfektem Tempus ermöglicht. Modern gesprochen geht es darum, vier Achtelnoten (Minimae) eines 2/4-Taktes (tp. im. pr. ma) so meßbar zu verlängern, also durch den Bezug auf die größte gemeinsame Grundeinheit, hier also die Semiminima, kompatibel zu machen, daß sie 6 Achtelnoten (Minimae) eines 3/4-Taktes (tp. pf. pr. mi.) entsprechen. Dies ist in unserer Notation sehr leicht, denn dort braucht man nur jede Achtelnote um ein Viertel der Differenz zwischen 6/8 und 4/8, also um ein Sechzehntel zu verlängern.

Der Autor des 14. Jahrhunderts führt dazu recht komplizierte, wenn auch logisch entwickelte Notenformen ein, die diesem Zweck dienen. Seine Mittel dazu sind die Punktierung, die Diminuirung durch hohle Schreib-

weise und das Zusammenführen verschiedener Notenformen und damit auch ihrer Werte in einer Figur.

Ähnliche Konstruktionen werden für andere und weit kompliziertere Kombinationsmöglichkeiten entwickelt. In einem Epilog, der in drei Handschriften durch weitere Notenbeispiele ergänzt ist, werden die Einsatzmöglichkeiten der verschiedenen Notenformen unter dem Stichwort "treyn", das aus den *Quatuor principalia musicae* bekannt ist, durchgespielt. Dies alles ist zwar sehr kompliziert, im gedanklichen Aufbau aber so systematisch und stringent durchgeführt, daß man an die gedankliche Schärfe eines Textes wie der *Notitia* oder auch des *Libellus mensurabilis musicae* des Johannes de Muris, der ja in vielen Handschriften gemeinsam mit dem *Tractatus figurarum* überliefert wird, erinnert wird. Einzig die inkonsequente Behandlung der Minima als eines nach Philippe de Vitry nur zweizeitigen Wertes, der in einem Beispiel aber als imperfizierbar, also ursprünglich dreizeitiger Wert dargestellt wird, stört diese innere Logik des Traktates so sehr, daß Schreuer darin einen Grund sieht, daß die Systematik der Notenformen von den Zeitgenossen nicht angenommen wurde. Dagegen erhellt der Traktat die Bedeutung manch anderer phantastischer Notenformen, die sich auf diese kombinatorische Weise enträtseln lassen. Weiterhin macht er die Bedeutung des unterschiedlichen Einsatzes roter und hoher Noten deutlich. So hat der Traktat durchaus, auch wenn er nicht unmittelbar auf die Praxis der sogenannten *Ars subtilior* anwendbar ist, seine Bedeutung für das Verständnis mancher notationstechnischer Besonderheiten jener Zeit.

Die Edition des Textes beruht nach Aussage des Herausgebers auf einer Kollation aller 14 handschriftlich überlieferter Fassungen, was in letzter Konsequenz gewissermaßen zu einem Phantom-Traktat geführt hat. So wie der Traktat hier ediert worden ist, hat es ihn in keiner einzigen Aufzeichnung jemals gegeben. Dagegen wäre einzuwenden, daß seine Verständlichkeit dadurch gewonnen habe, was angesichts der komplizierten Materie nicht vernachlässigt werden dürfe. Berücksichtigt man aber die vom Herausgeber eingestandene praktische Irrelevanz des Textes, entfällt dieser Grund. Wichtiger wäre in diesem Fall, die Ge-

schichte des Textes nachverfolgen zu können, wie es Arlt in dem eingangs genannten Aufsatz getan hat. Das Problem dieser Kollation zeigt sich gerade daran, daß die Argumentation Arlts, auf die Schreuer leider gar nicht eingeht, aus dem kritischen Apparat heraus kaum nachzuvollziehen ist, geschweige denn, daß sie aus dieser Edition heraus hätte entwickelt werden können. Man vergleiche etwa die Textpartie und ihre Varianten, die Arlt auf S. 43 wiedergibt und kommentiert, mit der Edition Schreuers auf S. 78.

Der Edition des lateinischen Textes ist, wie in den anderen Bänden dieser verdienstvollen Reihe, seitenweise eine sehr hilfreiche englische Übersetzung gegenübergestellt. Hinzu kommt eine ausführliche Beschreibung der Quellen dieses wichtigen Textes. Zwei Indices erleichtern die Arbeit mit diesem gut ausgestatteten Band, dem, das sei am Schluß noch hervorgehoben, nicht nur als Zierde das Faksimile einer der ältesten Textfassungen, die heute in der Chicagoer Newberry Library aufbewahrt wird, vorangestellt ist.

(Januar 1991)

Christian Berger

BETTINA JESSBERGER: *Ein dominikanisches Graduale aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts. Cod. 173 der Diözesanbibliothek Köln. Kassel: Merseburger 1986. 329 S., Abb., Notenbeisp. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Heft 139.)*

Die 1986 angenommene Dissertation setzt sich die Beschreibung des Codex 173 der Erzbischöflichen Dom- und Diözesanbibliothek Köln zum Ziel. Gleichzeitig wird versucht, den Codex 173 als Choralbuch dem *Ordo Praedicatorum* zuzuweisen, wie auch Entstehungs-ort und Entstehungszeit zu terminieren. Als Vergleichsquellen zieht die Verfasserin das *Graduale iuxta ritum Sacri ordinis Praedicatorum*, Rom 1950, und das *Graduale triplex*, Solesmes 1979, und das Katharinenthaler Graduale sowie Codex 1b (Valkenburg Graduale 1299) und Codex 150 der Erzbischöflichen Dom- und Diözesanbibliothek Köln heran. Bereits vor ihren Ausführungen terminiert sie das Graduale auf das erste Drittel des 14. Jahrhunderts als „echte Gebrauchshandschrift“. Auf die Beschreibung von Einband, Blätterzählung und Schriftbild folgen Erwähnungen allgemei-

ner Dinge der Praxis. Hieran schließt sich eine Erläuterung der sechzehn sich im Graduale befindlichen Miniaturen an, die sie a priori der Blütezeit der Kölner Buchmalerei der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts zuordnet.

Die Niederschrift der Musik erfolgt in Quadratnotation, wobei auf Formen wie Quilisma und Strophicus verzichtet wird. Die Herkunft der Handschrift wie auch ihrer Schreiber kann nicht genau geklärt werden. Jedoch können Ergänzungen der Handschrift von insgesamt sechs Schreibern ausgemacht werden, die Jessberger im einzelnen beschreibt, ohne sie zu identifizieren. Aufgrund einer Analyse der im Buch befindlichen Heiligenfeste gelingt der Verfasserin eine Eingrenzung der Entstehungszeit des Codex auf die Zeit 1302 bis 1323. Gleichzeitig ist eine Zuordnung zu den Dominikanern in Köln naheliegend. In der Handschrift finden sich Ordensheilige, die nur im Dominikanerkalendarium vorkommen, während aus dem Kölner Heiligenkalender nur drei Feste zu finden sind.

Bei einer Untersuchung der Ordinariumsgesänge fällt im Gegensatz zum heutigen Repertoire des *Graduale Romanum* die Bevorzugung einfacher nicht weitausgesponnener Gesänge auf. Ebenso sind in den zahlreichen Alleluia-Gesängen Melismen gestrichen worden, was nach der Verfasserin für eine Identifizierung mit dem Dominikanerorden votieren läßt, da man zur Entstehungszeit des Graduale im Dominikanerorden bemüht war, die Liturgie kurz und klar zu gestalten. Diese Änderungen finden sich im Katharinenthaler Graduale wie auch im *Graduale iuxta ritum Sacri Ordinis Praedicatorum* von 1950.

Ein alphabetisches Verzeichnis der Gesangsincipits, ein zweiseitiges Sachregister sowie zehn schwarz-weiß Abbildungen aus dem Codex 173 schließen die Arbeit ab.

Grundsätzlich ist zu bemerken, daß die Verfasserin immer wieder eine Quelle aus dem 20. Jahrhundert heranzieht, nämlich das *Graduale triplex*, gleichzeitig aber die Eigenart des *Graduale triplex*, die Dreifachnotation (Text des *Graduale Romanum* 1974 und jeweils zwei Neumenhandschriften), die dem Buch seinen Namen gegeben hat, nicht berücksichtigt oder erwähnt. Die Autorin hat mit dieser Arbeit eine Grundlage gelegt für weitere Studien.

(Januar 1991)

Richard Mailänder

BERNHOLD SCHMID: *Der Gloria-Tropus Spiritus et alme bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*. Tutzing: Hans Schneider 1988. 263 S., Notenbeisp. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 46.)

BERNHOLD SCHMID. *Der Gloria-Tropus Spiritus et alme bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*. Edition. Tutzing: Hans Schneider 1988. 86 S., 10 S. Faksimile. (Münchner Editionen zur Musikgeschichte. Band 10.)

Der Gloria-Tropus *Spiritus et alme* taucht erst spät, gegen 1100, auf und kommt, vom allgemeinen Verschwinden der Tropen ausgenommen, bis ins späte Mittelalter hinein in unzähligen Handschriften vor, bis ihm auf dem Konzil von Trient die letzte Ehre erwiesen wird, in dem Verbot, das ihm und allen liturgischen Tropen des Mittelalters ein Ende bereite, als Beispiel zitiert zu werden. Bernhold Schmid untersucht auf breiter Quellengrundlage und unter wechselnden Blickwinkeln die Geschichte dieses Tropus von seinem ersten Greifbarwerden in der Einstimmigkeit um 1100 und in der Mehrstimmigkeit seit etwa 1200 bis in die Zeit um 1450. Schmid's Studien ergänzt seine separat erschienene Edition sämtlicher einstimmiger Gloria-Melodien, die verbunden mit dem Tropus *Spiritus et alme* überliefert sind, und aller bisher unveröffentlichten mehrstimmigen Gloria-Sätzen aus dem behandelten Zeitraum, in denen der Tropus auftritt.

Schmid stellt zunächst die Verbreitung des Tropus dar, der im Kontext unterschiedlicher Gloria-Melodien in unterschiedlicher melodischer Gestalt erscheint, und erörtert das Alter, die Herkunft und die Sonderstellung des *Spiritus et alme*. Als Ergänzung zu der umfassenden Quellenliste zu Gloria IX (S. 18–22) sei im Hinblick auf den ungarischen Raum das *Missale Strigoniense* genannt, wo das *Spiritus et alme* auf Blatt 326v steht. (In der von Janka Szendrei und Richard Rybarič herausgegebenen Faksimileausgabe *Musicalia Danubiana I*, Budapest 1982, bleibt der Tropus insofern verborgen, als er im Register unter der Gattungsrubrik „T r o p i“ nicht aufgeführt ist.)

Beobachtungen zu den Textvarianten und Textzusätzen des Tropus und zu der Stellung seiner sechs Teile im Gefüge des Gloria zeigen, daß der mit *Spiritus et alme* erweiterte Primär-

text eine für die Marienmesse gültige und allgemein gebräuchliche Nebenform des regulären Gloria war, die regional durch zusätzliche Tropen zweiten Grades für besondere Feste eingerichtet wurde. Eine Analyse des tropierten Gloria IX untersucht auch die melodische Einbettung des Tropus in das Gloria. Wie weit sich daraus Indizien dafür ergeben, ob es sich um die Vertonung eines tropierten Gloria-textes handelt, oder um die Tropierung einer bereits vorhandenen Gloriavertonung, eine an anderer Stelle (S. 13) berührte Frage, wird allerdings nicht weiter verfolgt.

Beobachtungen über rhythmische einstimmige Melodien und deren Aufzeichnung mit der Mensuralnotation entlehnten Notenzeichen gehen der Untersuchung der zweiten — und fast in allen ihren Belegen — mit dem *Spiritus et alme* verbundenen Gloriamelodie (Bosse Nr. 49) voraus. Bemerkungen zu den Aufführungsarten tropierter Gloriamelodien runden die Behandlung der einstimmigen Erscheinungsformen des *Spiritus et alme* ab und bereiten zugleich den Schritt in die Mehrstimmigkeit vor: War doch, wie schon Max Lütolfs Studien zu den mehrstimmigen Ordinarium-Missae-Sätzen gezeigt haben, der solistische Vortrag der Tropen Voraussetzung für die Mehrstimmigkeit, die allem Anschein nach zuerst über die Tropen in das Ordinarium einrang.

Bei der Behandlung der organumartigen Fassungen des Tropus — den drei miteinander zusammenhängenden in Madrid 20324, in Burgos Catedral und im Codex Las Huelgas, und der für sich stehenden in Evreux 17 — ergänzt und vertieft Schmid die Untersuchungen Lütolfs durch wichtige Beobachtungen. Bei seiner Behandlung des Satzes in Oxford C. 60 zieht er satztechnische Vergleiche mit den *Quadrupla* Perotins. Schade, daß die Thesen Handschins und Lütolfs zum Verständnis dieser merkwürdigen vierstimmigen Komposition nicht diskutiert werden. (Da die organumartigen Fassungen des *Spiritus et alme* im Notenteil des Buches nicht aufgenommen sind, und bei weitem nicht alle besprochenen Stellen als Notenbeispiel erscheinen, wäre natürlich Lütolfs Ausgabe zu zitieren gewesen, ohne die ja ein nicht über Quellenfotos verfügender Leser diesem Kapitel nicht folgen kann.)

Die letzten drei Kapitel des Buches untersuchen *Das Spiritus et alme in englischer Klanglichkeit, Motetten und Sätze ohne durchgehende einstimmige Gloriamelodie und Sätze mit einer einstimmigen Gloriamelodie*. Diese Untersuchungen entsprechen der Zielsetzung des Buches, „eine Konstante in jeweils veränderter Umgebung beobachten zu wollen“ (S. 10). Das Besondere des Tropus in seinem Verhältnis zum Gloria tritt dabei gegenüber allgemeinen Fragen der Geschichte des mehrstimmigen Satzes im späteren Mittelalter in den Hintergrund, von denen Schmid selbst sagt, daß „sie auch anhand anderer entsprechender Stücke besprochen werden könnten“ (S. 11). Aus der Fülle interessanter Einzelheiten kann hier nur auf die das Verhältnis zwischen Tropus und Bezugsgesang betreffenden Beobachtungen zu den wechselnden Satzstrukturen von Tropus und Gloria und dem Wechsel von Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit im Rahmen des Alternatimodelles hingewiesen werden (S. 209—213).

(Januar 1991)

Andreas Haug

1 'XX 3F

SUPARMI ELIZABETH SAUNDERS: *The Dating of the Trent Codices from their Watermarks. With a Study of the Local Liturgy of Trent in the Fifteenth Century*. New York — London: Garland Publishing, Inc. 1989. 363 S., Abb. (*Outstanding Dissertations in Music from British Universities*.)

Trotz einiger chronologischer Anhaltspunkte, welche die Trienter Codices selbst gewähren, hat eine genauere Datierung dieser umfangreichsten Gruppe von Quellen mit mehrstimmiger Musik des 15. Jahrhunderts immer wieder Mühe gemacht. Die Verfasserin der vorliegenden, von Reinhard Strohm betreuten und 1983 an der Universität London eingereichten Dissertation unternimmt es erstmals und in ausgezeichnet hilfreicher Weise, Abhilfe zu schaffen, und zwar weitgehend aufgrund der Bemühung um die Wasserzeichen der in den Codices verarbeiteten Papiere. Dabei bedient sie sich jener seit C. M. Briquet vielfach verfolgten Methode, die nach übereinstimmenden Wasserzeichen in schriftlich datierten Vergleichspapieren sucht und so Informationen über den Verwendungszeitraum der fraglichen

Papiere gewinnt. Gegenüber Briquet ist die Verfasserin freilich dem differenzierteren Verständnis der Wasserzeichen-Forschung verpflichtet, wie es Gerhard Piccard in zahlreichen Publikationen dokumentiert hat; Piccard selbst hat offenbar auch zu verschiedenen Einzelheiten mit Auskünften aus zum Teil unveröffentlichtem Material beigetragen. Seine Überzeugung, daß gleiches Papier damals über verhältnismäßig kurze Zeiträume von nur drei, vier Jahren verwendet worden sei, schon weil ein längerer Gebrauch des Schöpfsiebes zu dessen Deformation und damit auch zu einer Veränderung des Wasserzeichens geführt hätte, macht sich die Verfasserin zueigen: Ohne diese Überzeugung wären einer Untersuchung wie der vorliegenden freilich wesentliche Grundlagen entzogen und methodische Schwierigkeiten in den Weg gelegt worden, die nur noch gröbste Angaben zugelassen hätten.

In Schritten, die im einzelnen bei jedem der sieben Codices etwas differieren, werden, dem Alter der Handschriften entsprechend, jeweils Aufbau und Repertoire eines Manuskriptes analysiert, sodann auf dieser Grundlage die auftretenden Wasserzeichen der Codexlagen referiert und so zahlreiche Datierungen dieser Handschriftenteile gefunden. Der Rezensent des vorliegenden, übrigens mit zahlreichen Tabellen und Schemata ausgestatteten Buches ist natürlich außerstande, die Richtigkeit sowohl der Wasserzeichen-Identifikationen als auch die Zeitangaben der zur Datierung herangezogenen Papiere zu überprüfen; immerhin liegt eine gewisse Stimmigkeit des Vorgetragenen schon in der Tatsache, daß die erschlossenen Eintragungsdaten innerhalb der einzelnen Codices auf verhältnismäßig geschlossene Zeiträume fallen. Diese liegen mit ihren Grenzdaten wie folgt: Tr 92/I: 1429—37; Tr 87/I: 1433—45; Tr 87/II: 1434—37; Tr 92/II: 1439—45; Tr 93: 1450—56; Tr 90: 1452—59; Tr 88: 1456—62; Tr 89: 1460—66; Tr 91: 1468—73.

Daß sich dabei auch zu Einzelwerken sehr differenzierte und durch ihre Genauigkeit wichtige Einsichten ergeben, zeigt die Tatsache, daß etwa die Sätze von Dufays *Missa S. Jacobi* in verschiedenen Jahren (1434—36, 1439, 1441 und 1442) in Tr 87 eingetragen worden sind; lehrreich sind auch die nachgewiesenen Eintragungsdaten von Lieberts Marien-

Plenarmesse 1435 und 1437, Dufays (?) *Missa Caput* 1451 und 1452, Domartos *Missa Spiritus almus* 1462 oder Compères Sängermotette 1470—73 u. a. m. Mit Recht weist die Verfasserin darauf hin, daß sich mit Hilfe dieser neuen Daten auch die zeitlich unterschiedlichen Vorlieben für einzelne musikalische Gattungen und Eintragungsprinzipien klarer als bisher erkennen ließen, so die stärkere Berücksichtigung des Introitus kurz vor 1450, oder kurz danach diejenige der Propriumszyklen und, etwa seit dem Ende des zweiten Jahrhundertdrittels, die deutliche Forcierung des Ordinariumszyklus.

Nun läßt es die Verfasserin aber nicht bei diesen Wasserzeichen-Forschungen bewenden, sondern sie gibt ihrer Arbeit eine ebenso willkommene Ergänzung bei, die nach der spezifischen Trienter Liturgie dieser Zeit und ihrer möglichen Widerspiegelung in den geistlichen Kompositionen der Trienter Codices fragt. Es werden dabei einige in ihrer Provenienz gesicherte Trienter Liturgica vorwiegend des 15. und 16. Jahrhunderts vorgeführt, die heute in Trient, Bozen, Nürnberg, Oxford und an anderen Orten liegen. Die Bemühungen, in diesen Liturgica, in ihren Kalendaren und Texten (etwa auf den lokalen Heiligen Vigilius), besonders in den Responsorien der Adventssonntage und in den Alleluja-Versen der Sonntage nach Pfingsten, Entsprechungen zu den Sätzen der Trienter Codices zu finden, gehen überraschend ergebnislos aus: Offenbar genügen die mehrstimmigen Trienter Kompositionen der liturgischen Praxis weder der Kathedrale noch irgendeiner anderen Kirche der Diözese von Trient. Es will vielmehr scheinen, daß sich hier, und nun aus einer ganz anderen Richtung, eine vor Jahren vorgetragene These bestätigte, wonach nämlich die Trienter Codices nicht primär als „Gebrauchshandschriften“, sondern in erster Linie als „Archivierhandschriften“ angelegt worden seien (vgl. dazu Martin Staehelin, *Trienter Codices und Humanismus*, in: *I Codici musicali Trentini ...*, Trento 1986, S. 158ff.). Diese Einsicht gewinnt natürlich dadurch an Bedeutung, daß seit einiger Zeit der Trienter Kaplan Johannes Lupi und der Trienter Schulrektor Johannes Wisser zweifelsfrei als die Hauptschreiber der älteren (Tr 87, 92) bzw. der jüngeren Handschriftenreihe (Tr 88—91, 93) erkannt sind.

Etwas bedauerlich ist, daß die vorliegende Arbeit die seit 1983 erschienenen wissenschaftlichen Beiträge zu den Trienter Codices nicht mehr in ihren Text einbezogen hat. Trotzdem bildet sie eine der wichtigsten neueren Leistungen zu diesen bedeutenden Quellen der Mehrstimmigkeit des 15. Jahrhunderts. (November 1990) Martin Staehelin

ANDREA LINDMAYR: *Quellenstudien zu den Motetten von Johannes Ockeghem*. Laaber: Laaber-Verlag (1990). 268 S. (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. Band 16.)

Die Autorin dieser 1988 in Salzburg angenommenen Dissertation hat recht, wenn sie zu Anfang des Buches vom „Phänomen Ockeghem“ spricht, und nach der Lektüre dieser spannend und feinfühlig verfaßten Arbeit muß man sich fragen, ob auch nur irgendeines der bisherigen stilistischen Kriterien der Musikwissenschaft für Ockeghem tragfähig ist. Hält man die Äußerungen der (meist älteren) Publikationen über Ockeghem gegeneinander, wird man gewahr, daß die geäußerten Ansichten fast nie auf definierten und begründeten Kriterien beruhen, sondern eigentlich nur als Intuitionsurteile abgegeben wurden. Kein Wunder, daß sie sich z.T. radikal widersprechen. Bei der geringen Zahl der Quellen zu Ockeghems Motetten (die Autorin faßt unter diesem Begriff alle möglichen Gattungen zusammen, ohne hier eine weitergehende gattungsgeschichtliche Einordnung vorzunehmen) ist dies besonders prekär. Die Autorin bedauert selbst, daß der strikte quellenkundliche Ansatz ihrer Arbeit einen Versuch der stilistischen Beurteilung der Musik selbst ausschloß, und man kann nach Klärung des Quellenbefundes nur unterstreichen, daß eine völlig neue eingehende analytische Anstrengung unternommen werden muß, um endlich diesem neben Dufay bedeutendsten Komponisten des 15. Jahrhunderts gerecht zu werden.

Es ist einer der großen Vorzüge der Arbeit, daß man unmittelbar am Forschungsweg der Autorin teilnimmt, gleichsam mit ihr zusammen Wege und Sackgassen erkennt. Dabei mußte es geradezu niederschmetternd sein, daß mit zunehmender Beschäftigung mit den

Quellen die Erkenntnisse über Ockeghems Motetten nicht etwa wuchsen, sondern die Luft immer dünner wurde. Es sind jedoch oft die negativen Ergebnisse, die für die Forschung am produktivsten sind, es bedeutet durchaus ein Wagnis, diese trotzdem in einer Dissertation darzubieten. Lindmayr bietet ein konzentrisches Modell bei der Frage nach der Authentizität an, bei dem im „Kernbestand“ von den 13 untersuchten Motetten nur vier übrigblieben, nämlich *Alma redemptoris mater* (durch eine neue Zuschreibung unterstützt) drei Motetten der Handschrift Chigi (*Intemerata dei mater*, *Ave Maria*, und die erste *Salve Maria*-Motette). Im nächsten „Kreis“ liegen *Mort tu as navré* (auf den Tod Binchois') und *Vivit dominus* (das allerdings wohl ein Meß-Bicinium und keine Motette ist). Erst in einem Druck von 1549 erscheinen *Gaude maria* und *Caeleste beneficium*, die Zuschreibung ist sehr zweifelhaft. Für das berühmte *Ut heremita solus* teile ich die Auffassung der Autorin, daß es sich vermutlich nicht um die bei Crétin in seiner *Déploration* erwähnte Motette handelt, sondern nur um deren Tenor (zu dieser Motette hat die Autorin erst kürzlich einen brillanten Artikel in *Acta Musicologica* LX, 1988, S. 31–42, geliefert). *Permanent vierge* hatte nur aufgrund einer Position zwischen anderen Werken des Meisters eine Zuschreibung erfahren, sie ist kaum zu halten. Das zweite *Salve Regina* kann, auch dank des Quellenbefundes, nunmehr sicher Baziron zugeschrieben werden. Der 36stimmige Kanon *Deo gratia* wurde bisher nur durch Rückschlüsse Ockeghem zugeschrieben, es handelt sich aber sicherlich nicht um das sagenumwobene Werk Ockeghems, was von Lindmayr eindrucksvoll gezeigt werden konnte. Wir müssen also insgesamt die Schlußfolgerung der Autorin teilen, daß wohl der größte Teil des Motetten-Werkes Ockeghems verloren gegangen ist. Es ist kaum vorstellbar, daß Ockeghem nur vier Motetten geschrieben haben sollte, wir sind ja über wenigstens zwei weitere verlorene Motetten aus zeitgenössischen Quellen informiert.

So frustrierend das Ergebnis der Arbeit im Hinblick auf Ockeghems Oeuvre ist, so eindrucksvoll ist das Buch als quellenkundliche Fallstudie. Lindmayr versucht zuerst, ein differenziertes Modell von *Stemmata* zu entwickeln, das allerdings bei der schmalen Quel-

lenlage der Motetten kaum Anwendung finden konnte. Breiten Raum nehmen dann die Darstellungen der einzelnen Quellen in ihrem Aufbau und ihrem geistigen Umfeld ein, die zum großen Teil auf Vorarbeiten anderer Autoren beruhen. Auch hier ist es eher eindrucksvoll, wie wenig wir eigentlich noch vom Aufbau vieler Quellen wissen. Der Leser erhält aber gleichzeitig einen sehr nützlichen Überblick über viele Quellen des 15. und 16. Jahrhunderts. Mit Akribie und Einfühlungsvermögen fahndet Lindmayr nach Spuren, die sich aber gerade der Frage nach der Authentizität widersetzen. Nachdem die Autorin sicherlich das Beste getan hat, um die Quellen zum Sprechen zu bringen, wird aus ihrer Arbeit unabweislich klar, daß in Zukunft Quellenarbeit und Analyse eng Hand in Hand gehen müssen, nun müssen die Anstrengung und das Wagnis auf dem Gebiet der Analyse endlich geleistet werden.

(Januar 1991)

Clemens Goldberg

HERMANN WETTSTEIN: Dieulich Buxtehude (1637–1707). Bibliographie zu seinem Leben und Werk. München — New York — London — Paris. K. G. Saur, 1989 (2. neubearbeitete und erweiterte Auflage). 109 S.

Angesichts der Fülle von Neuerscheinungen über fast jeden namhaften Komponisten sind personenbezogene Bibliographien hochwillkommen. Die erweiterte Buxtehude-Bibliographie ist in den kommentierenden Teilen deutsch/englisch abgefaßt und berücksichtigt nunmehr 519 Titel. Nachdem bereits die 1. Auflage in dieser Zeitschrift (Jg. 34, 1981, S. 494f.) durch den unlängst verstorbenen, sehr verdienstvollen Buxtehude-Forscher Georg Karstädt besprochen worden ist, kann hier eine kurze Anzeige genügen.

Das Verzeichnis ist insgesamt gut benutzbar; über Einzelheiten läßt sich immer streiten. Die Querverweise sind nicht immer konsequent. So ist — zum Beispiel — die Rezension der von Finn Viderø besorgten Ausgabe der Orgelwerke durch J. E. Hansen einmal unter dieser als Nr. 011 aufgeführten Ausgabe erwähnt, ein weiteres Mal — ohne Querverweis — unter der eigenen Nr. 429, dort aber mit leicht differierenden Angaben. Im Register

wird unter Viderø nur Nr. 011, nicht Nr. 429 genannt, obwohl die letztere Nummer im Haupttext die spezielle Überschrift „Viderø, Finn“ hat.

Rezensionen, vor allem solche von Ausgaben, scheinen mir willkürlich erfaßt zu sein. So ist zum Beispiel die ausführliche, grundsätzliche Fragen anscheinende Besprechung des 8. Bandes der Buxtehude-Gesamtausgabe durch den Rezensenten in Jg. 13/1960 (S. 503–508) dieser Zeitschrift nicht genannt. Daß dieser unter Nr. 003.VIII aufgeführte Band der Gesamtausgabe zum großen Teil mit den Einzelausgaben identisch ist, die unter den Nummern 019. 1–5 u. 21 aufgeführt sind, hätte deutlich gemacht werden können, zumal auch unter anderen Nummern kurze Kommentare zu finden sind.

Auch wenn man mitunter zu merken scheint, daß der Autor kein Buxtehudeforscher ist und eher von außen an die Dinge herangeht, begrüßt man bibliographische Hilfen wie diese dennoch auf das freundlichste.

(November 1990)

Martin Geck

DONALD H. FOSTER: Jean-Philippe Rameau. A Guide to Research. New York-London: Garland Publishing, Inc. 1989. XVIII, 292 S., Abb. (Garland composers resource manuals. Volume 20.)

In der verdienstvollen Serie der kommentierten Komponisten-Bibliographien liegt hier ein Führer durch die Rameau-Literatur vor, der umfassend, in knapper Form und präzise Orientierung bietet und deshalb Studenten und Musikforschern in gleicher Weise empfohlen werden kann. Die Arbeit ist in sechs Problem-bereiche (allgemeiner Hintergrund, Leben und Werke, spezielle Abhandlungen zur Musik, Literatur zur Musiktheorie und zur Wiederentdeckung) untergliedert, innerhalb derer die Publikationen in alphabetischer Reihenfolge der Autoren abgehandelt werden und sogar Arbeiten wie die lang erwartete, leider inzwischen aufgegebenen Monographie über die Opern von Graham Sadler erwähnt sind. In Sammelpublikationen erschienene Beiträge sind im einzelnen noch einmal in den Fachabteilungen erwähnt. Auch Bücher, in denen in allgemeinerem Kontext auf Rameau Bezug

genommen wird, sind aufgenommen. Sechs Abbildungen, darunter drei Portraits und zwei Kostüme zu Opernfiguren Rameaus, geben zusätzliche optische Informationen, und drei Register (Personen, Autoren, Sachregister der Kompositionen und Schriften Rameaus) erleichtern die Suche nach Autoren, Werken und Fragestellungen. Jede Schrift wird kurz und präzise resümiert und damit eine lebendige Vorstellung von der inhaltlichen Aussage vermittelt. Dabei ist innerhalb der je nach Umfang und Bedeutung der Veröffentlichung verschieden langen Zusammenfassungen verdienstvollerweise auch auf andere Publikationen zur gleichen Problematik verwiesen. Dem Autor gelingt es, durch eine wertende Stellungnahme die Qualität der Publikationen anzudeuten. Dieser Bibliographie, der Foster eine lesenswerte, kurz gefaßte Biographie, eine Übersicht über die Werke, die musiktheoretischen Schriften und beider Rezeption bis in die Gegenwart vorangestellt hat, ist zu entnehmen, daß die wissenschaftliche und künstlerische Auseinandersetzung mit dem Schaffen in den vergangenen beiden Jahrzehnten zugenommen hat. Leider ist dennoch bis heute kein Band der seit langem geplanten Gesamtausgabe erschienen.

(Januar 1991)

Herbert Schneider

BRUCE GUSTAFSON / DAVID FULLER: *A Catalogue of French Harpsichord Music 1699–1780*. Oxford: Clarendon Press 1990. XXI, 446 S.

Im Anschluß an das dreibändige Werk von Bruce Gustafson *French Harpsichord Music of the 17th Century* (Ann Arbor, 1979) vervollständigt dieser Katalog die bibliographische Übersicht französischer Cembalomusik. Der Katalog beginnt mit den *Pièces de clavecin* von Louis Marchand (1699) und endet mit den vier *Symphonies concertantes* von Jean-François Tapray (1778, 1781, 1783). Der Schwerpunkt liegt bei den gedruckten Werken, bei denen Vollständigkeit angestrebt wurde. Da das Elsaß im 18. Jahrhundert vornehmlich unter deutschem Einfluß stand, wurde es im Katalog nicht berücksichtigt. Um 1780 wurde das Hammerklavier in Frankreich das bevorzugte besaitete Tasteninstrument, so

wurde diese Zeit als Endpunkt des Kataloges festgelegt.

Der Katalog beginnt mit den gedruckten Werken, es folgen die Handschriften. Da auch Handschriften aufgenommen sind, aus deren Titel nicht ausdrücklich hervorgeht, daß sie französische Cembalomusik enthalten, wird das Repertoire umfassend dargestellt. Zusätzlich erhält der Benutzer zahlreiche nützliche Informationen.

Ein umfangreicher Anhang beschließt den Katalog. Das Repertoire wird nach Erscheinungsjahr und Besetzung aufgeschlüsselt. Im dritten Teil des Anhangs sind Ergänzungen und Korrekturen zum Katalog von Bruce Gustafson zusammengestellt. Ein biographischer Index und ein Index aller Titel vervollständigen den benutzerfreundlichen Anhang. Die Fülle von Informationen dieses Katalogs ist das imponierende Ergebnis fruchtbarer 25jähriger Forschungstätigkeit auf diesem Gebiet.

(Dezember 1990)

Susanne Staral

GÜNTHER WAGNER. *Traditionsbezug im musikhistorischen Prozeß zwischen 1720 und 1740 am Beispiel von Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach. Musikalische Analyse und musikhistorische Bewertung*. Neuhausen-Stuttgart. Hänssler-Verlag (1985). VII, 343 S.

„Traditionsbezug im kompositorischen Prozeß am Beispiel von Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach (und die wertende Perspektive zeitgenössischer Theoretiker)“, oder: „Traditionen deutscher Musikhistoriker im Epochendenken über die Musik des 18. Jahrhunderts“, oder „Aspekte hypothetisch gedachter und konkret beschriebener Verlaufsformen der Musikgeschichte im 18. Jahrhundert als Wissenschaftsgeschichte der Musikwissenschaft“ — alle diese Buchtitel wären ebenso denkbar für die Studie Günther Wagners wie die letztendlich von ihm gefundene, allen gemeinsam wäre die Reflexion auf viele zentrale Bereiche der Untersuchung, die in der Verknappung auf eine endgültige Formulierung notwendigerweise aufgegeben ist.

Analyse und Vergleich des musikalischen Materials zwischen Johann Sebastian Bach und

Carl Philipp Emanuel Bach (für die Formen: Konzert, Präludium, Invention und Suitensatz bzw. Sonate) haben eine definitive Beschreibung des historischen Ortes der Komponisten J. S. Bach und C. Ph. E. Bach zum Ziel. Die Aufgabenstellung konkretisiert die oft in der Literatur erhobene Forderung der Gegenüberstellung von Werken J. S. Bachs mit denjenigen C. Ph. E. Bachs und formuliert darin eine Ausgangsposition, die Ergebnisse nur bedingt erwarten läßt. Vielmehr erscheinen bereits für J. S. Bachs Werke Umformungstendenzen evident wie auch für den künstlerischen Prozeß C. Ph. E. Bachs eher Tendenzen im Sinne von Rückbezügen, Experimenten und Phasen der Konsolidierung zu beschreiben sind, als eine lineare Entwicklung auf „klassische Ideale“ hin, etwa in ungebrochener Kontinuität. Fast ist damit nach dem ersten Drittel der Untersuchung bereits das Schlußwort zum Problem C. Ph. E. Bach ergangen, denn in den folgenden Untersuchungen zur „zeitgenössischen Bewertung und historischen Darstellung“ (Scheibe-Birnbaum-Konflikt, Scheibe und Mattheson als ausgewählte Theoretiker) dominiert der Vater Bach. Die musikhistorische Darstellung im 20. Jahrhundert, die die Vorläufer-Studien des 19. Jahrhunderts von Forkel, Spitta und Schweitzer integriert, bezieht ihre Qualität aus der Diskussion gefundener und entwickelter Wertekategorien zum Werk J. S. Bachs und den individuell interpretierten Gedankensystemen von Musikforschern zur stilistischen Umbruchsituation der Musik im 18. Jahrhundert (Riemann, Adler, Schenker, Torre Franca, Fischer, Schering, Gurlitt, Eggebrecht).

Der ins Zentrum der Kritik gedrungene „tiefe Graben zwischen Barock und Klassik“ und das Ziel Wagners, die Überwindung dieser Vorstellung, reflektieren auf die generellen Schwierigkeiten der Forschung, über die Musik des 18. Jahrhunderts zu strukturierten Gedankengängen oder zu einem geschlossenen gedanklichen System zu gelangen, kritisieren aber in Konsequenz nicht die für diese Epoche desolate Forschungssituation, sondern einzelne, in ihrer Entstehungszeit und darüberhinaus durchaus achtbare und diskutabile Vorstöße kulturgeschichtlicher oder musiksoziologischer Provenienz.

Nicht *expressis verbis* formuliert aber immer präsent sind die Gedanken der Progres-

sion und die Vorstellungen vom Genius (in der traditionellen Idee des *ingenium* zunächst und im nachaufklärerischen Denken des aus sich allein und aus seinen Gefühlen schöpfenden Individuums später).

(Dezember 1990)

Norbert Bolin

MICHAEL KOCH: Die Oratorien Johann Adolf Hasses. Überlieferung und Struktur. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1989. Erster Teilband: Wirkungsgeschichte, Überlieferung und Gestalt der Oratorien. XX, 390 S. Zweiter Teilband: Quellenbeschreibungen, Texte und Aufführungsverzeichnis. IX, 268 S. (Musikwissenschaftliche Studien. Band 14/1 und 14/2.)

Johann Adolf Hasse (1699—1783) ist für die Musikgeschichtsschreibung ein Problem. Die Oratorien und Opern, denen der "divino Sassone" seinen Rang im Urteil der Zeitgenossen verdankte, sind als Gegenstände gegenwärtiger ästhetischer Erfahrung kaum präsent und deshalb als Bezugspunkt für die Reflexion praktisch nicht verfügbar. Von der „Objektseite“ her betrachtet, entziehen sie sich zudem einem gleichsam vorgezeichneten analytischen Zugriff, dessen Funktionieren nicht zuletzt abhängt von der Überschaubarkeit des Gegenstandes, von der Möglichkeit, ihn als ein abgeschlossenes „Werk“ anzusprechen.

Kompakte Abhandlungen nach der noch immer beeindruckenden Art Carl Mennickes (1906) oder in der Weise Rudolf Gerbers (1925) scheinen ihre Möglichkeit dem Vorgriff auf Modelle musikhistoriographischer oder geschichtsphilosophischer Sinndeutung zu verdanken. Solche Vorgriffe werden als ungedeckt oder unzeitgemäß betrachtet, und im Gegenzug etabliert sich eine erneute Hinwendung zu den Quellen. Die Überlieferung der Oratorien Hasses ist äußerst breit, ihre Untersuchung deshalb sehr aufwendig. Michael Koch hat sich in seiner insgesamt gut 650 Seiten starken Freiburger Dissertation auf dieses keineswegs wohlfeile Thema eingelassen.

Das erste Kapitel dient der Sichtung des Materials: acht Oratorien für Dresden auf italienische Texte (Erstaufführungen zwischen 1734 und 1750), zwei lateinische Oratorien für die "Incurabili" in Venedig (wohl Mitte der

1730er und Mitte der 1750er Jahre als "Introductiones ad Psalmum Miserere") sowie zwei Werke für Wien (1772 und 1774), die auf Dresdner Vorlagen zurückgreifen und so Beispiele für eine bei Hasse häufig begegnende Überarbeitungspraxis sind. Die Frage, ob es sich hier um das Streben nach "perfectio" oder bloß "variatio" handelt, wäre eine eigene Untersuchung wert. Wie sehr Hasses Oratorien offen waren für Bearbeitungen auch von fremder Hand, zeigen die immerhin 13 Belege hierfür aus der Zeit vor 1800, die Koch verzeichnet.

Im zweiten Kapitel werden die Verhältnisse in Dresden, Venedig und Wien zur Zeit Hasses beleuchtet. Dem Schaffen für diese drei Orte entsprechen drei verschiedene soziale Sphären: der Hof, die Ospedali und die Tonkünstlersozietät. Nun waren gerade die Dresdner Oratorien besonders starken Eingriffen ausgesetzt (Koch unterscheidet nicht weniger als fünf Etappen des Eingreifens; S. 119). Wesentlich „fester“ sind dagegen die Oratorien für Venedig und Wien. Ob sich die verschiedenen „Gelegenheiten“ in der Musik auch noch anders ausgewirkt haben?

Nach einer die Einzelnummern sämtlicher Werke beschreibenden Übersicht werden die Quellen ausgewertet. Unter dem Stichwort „Instrumentationsfragen“ (S. 128ff.) finden sich (wie auch schon in den Werkübersichten) interessante Hinweise zur Aufführungspraxis. Im Anschluß an ausführliche Bemerkungen zu Form und Inhalt der Libretti wendet sich der Autor auf fast 200 Seiten der Musik zu. Der Zugriff erfolgt in der Weise der Beschreibung unter den Rubriken „Ouvvertüren“, „Rezitative“, „Arien“ und „Ensemblesätze“ (diese sind noch weiter untergliedert). Das Verfahren scheint sich seiner Prämissen und Ziele so sicher zu sein, daß es eigener Überlegungen dazu nicht bedarf. Doch könnte man sich von einem Satz wie: „Alle harmonischen Vorgänge sind im Anschluß an den Musiktheoretiker Hugo Riemann ... bezeichnet“ (S. 182), zu Gedanken über Voraussetzungen und Reichweite solchen Vorgehens veranlaßt fühlen.

Tabellen und Statistiken beherrschen das Bild über weite Strecken dieses großen Kapitels. Manches davon will (und muß) der Leser vielleicht gar nicht so genau wissen. Andererseits erscheint es noch keineswegs ausge-

macht, wie man der Musik Hasses angemessen zu begegnen habe. Es dürfte sich daher empfehlen, Kochs systematisierendes Vorgehen weniger als Programm des Autors und mehr als Auskunftsangebot über die Sache zu akzeptieren. Durch das Namhaft-Machen verschiedenster, auch vorderhand „unbedeutend“ erscheinender Momente der Musik werden Elemente bereitgestellt, auf die sich ein künftiger Diskurs zustimmend oder ablehnend beziehen kann.

Der Zweite Band bietet ein detailliertes Verzeichnis und eine kurze Beschreibung von über hundert Quellen, zumeist Partituren. Es folgen die acht italienischen Oratorientexte nebst deutscher Übersetzung. Trotz der vom Autor behaupteten Dürftigkeit (II, S. 158) hätte man sich auch den Abdruck der beiden lateinischen Texte gewünscht (wo, wenn nicht hier?). Ein Aufführungsverzeichnis bis ins Jahr 1796 beschließt den Band.

Es wäre unangemessen, Einzelheiten der Darstellung wie etwa die extrem kleine Type und das Fehlen der Textincipits in den Werkübersichten (I, S. 80ff.) zu kritisieren. Allerdings sei — um unnötige Verwirrung zu vermeiden — empfohlen, „katholische“ Psalmversionen gemäß der Vulgata zu zählen: das „Miserere“ ist in der katholischen Liturgie der 50. und nicht der 51. Psalm. (Mittlerweile liegt eine kritische Ausgabe der Fassung SATB des „venezianischen“ Miserere c-moll vor: Carus-Verlag Stuttgart, 1988). Dem Leser sei empfohlen, sich vor der Lektüre mit den Chiffren für die einzelnen Werke und deren Fassungen vertraut zu machen, da sonst die Ausführungen zur oft verwickelten Quellenlage nur mit Mühe nachvollzogen werden können.

Kochs Untersuchung erscheint in erster Linie als eine reichhaltige Materialsammlung, die den Monographien Sven Hansells über Hasses geistliche Kompositionen für Solostimmen (1966, 1968) und Ortrun Landmanns *Quellenstudien zum Intermezzo comico per musica und zu seiner Geschichte in Dresden* (masch. Diss. Rostock 1973) an die Seite gestellt werden darf. Vergleichbare Arbeiten über die *opere serie* würden wohl die Kräfte eines einzelnen übersteigen. Noch fehlt eine kompetente Untersuchung der von Walther Müller 1910 unzulänglich, von Wilson 1973 nur partiell und schematisch behandelten Kirchenmusik Hasses, um von der leichter überschaubaren,

aber sicherlich weniger repräsentativen Instrumentalmusik zu schweigen. (Zu Überlieferungsfragen vgl. neuerdings W. Hochstein in den *Hasse-Studien 1*, 1990, S. 32ff.) Koch macht es sich in seinem Bestreben, jede womöglich verwertbare Information zu präsentieren, nicht leicht. Daraus resultieren auch für den Leser zuweilen Unbequemlichkeiten. Diesen wird er sich durch kritisches Auswählen aus dem Gebotenen ein Stück weit entziehen. Davon unberührt bleibt der Respekt vor der geleisteten Arbeit. Hier wurde ein Weg gebahnt, auf dem man sich Hasses faszinierender Musik, wie sie sich auch in seinen Oratorien zeigt, weit sicherer als vordem nähern kann. (Dezember 1990) Wolfgang Horn

THOMAS LIPPERT: *Die Klavierlieder Heinrich Marschners*. Wiesbaden. Breitkopf & Härtel 1989. 243 S., Notenbeisp. (Neue musikgeschichtliche Forschungen. Band 15.)

Zum ersten Mal seit Jahrzehnten ist in einem deutschen Verlag ein Buch erschienen, das eigens dem Komponisten Heinrich Marschner gewidmet ist. Eine editorische Lücke besteht hier eigentlich seit siebzig Jahren. Günter Haußwalds Bändchen von 1938 ist ein (besser zu vergessendes) Produkt seiner Zeit. Volkmar Köhlers Arbeiten dürften nur einem Kreis von speziell Interessierten bekannt sein. So ist die Studie zunächst als ein Anzeichen zu begrüßen, das, wenn auch bescheiden und nur vereinzelt, wissenschaftlich wie praktisch, in Erscheinung tretende Interesse an Leben und Werk Marschners zu signalisieren.

Thomas Lippert hat sich einem Gebiet zugewandt, das in Marschners Schaffen eine nicht zu vernachlässigende Position einnimmt, quantitativ wie in der kontinuierlichen Entstehung von Jugend an bis in die letzten Lebensmonate. Qualitativ zeigen sich, wie in anderen Genres bei Marschner auch, Unterschiede. Dies gehört zu den Problemen, denen man sich in der Beschäftigung mit Marschner, möglichst mit Sensibilität und der Frage nach dem Warum, stellen muß. Der Autor wählte einen methodischen Ansatz, der Inkonsequenz vorprogrammierte. Die Entstehungszeiten der Lieder, mitunter nur in etwa zu bestimmen, veranlaßten zur Gliederung in vier Kapitel;

die Gründe für die zeitlichen Abgrenzungen erscheinen nicht restlos stimmig und überzeugend. Im ersten Kapitel werden ganz knapp nur drei frühe Balladen besprochen. Das etwas ausführlichere zweite ist den „erfolgreichen Opernjahren“ gewidmet, die Jahre 1818 bis 1833 unterschiedslos subsummierend, nicht achtend der Tatsachen, daß Marschners eigentlicher Opernerfolg erst mit der Leipziger Uraufführung des *Vampyr* 1828 einsetzte, daß die Dresdner Jahre 1821 bis 1826, die Zeit der Reisen und des Leipziger Aufenthaltes bis 1830 sowie die ersten Hannoveraner Jahre bis zur Vollendung des *Hans Heiling* die vielschichtigste und für den Komponisten entscheidende Phase darstellte. Zwischen „mittlerem“ und „spätem“ Liedschaffen wird mit dem Jahr 1852 getrennt. Innerhalb der vier Kapitel erfolgt die Beschreibung der Lieder nach Textdichtern, in Ausnahmen unter gesonderten Überschriften (Wanderlieder, Rheinromanzen). Sind die Vertonungen von Versen eines Dichters in benachbarten opera enthalten, etwa bei Rellstab in op. 73 und 76, bei Bodenstedt in op. 163 und 169, ergeben sich keine Kollisionen, jedoch dann, wenn Lieder ganz unterschiedlicher Entstehungszeit kommentarlos nacheinander abgearbeitet werden (op. 35 von 1824/25 neben op. 154), die erst gesetzten zeitlichen Markierungen ignorierend. Im Kapitel über das Spätwerk, bei op. 156 angesetzt, erscheinen zahlreiche Lieder niedrigerer Opusnummern, bis hin zu op. 47 Nr. 6. Dabei ist in allen Abschnitten nur sehr wenig darüber zu erfahren, ob und wie Entstehungszeiten und Beschäftigung mit verschiedenen Dichtern wirklich signifikante Spuren in Marschners Liedern hinterließen. In Anbetracht der geringen Verbreitung und des kleinen Literaturfundus ist das Anliegen verständlich, alle Lieder zu erfassen. Während manchen Liedern oder Liedgruppen einige Seiten zugestanden werden, bleiben für andere nur wenige Zeilen. Der analytische Tiefgang ist unterschiedlich, immer wieder eingefügte Vergleiche zu Vertonungen eines Textes durch andere Komponisten (Schumann, Schubert, auch Loewe, Beethoven) sind auf die Dauer wenig gewinnbringend und ermüdend. In die Zusammenfassungen an den Kapitelenden flossen nicht nur resümierende Betrachtungen, sondern auch neue Ausführungen zu bis dahin nicht behandelten Liedern und manche wenig

aufschlußreichen Formulierungen (so mehrfach nicht näher definierte „gewisse Elemente“) ein. Insgesamt bleiben, ob man sich nun bemüht, die 170 Seiten Text als fortlaufende Lektüre oder werkführerartiges Nachschlagewerk anzunehmen, Wünsche offen. Eine andere gute Absicht wurde leider auch nur bedingt in die Tat umgesetzt. Da die Notenüberlieferung von Marschners (gesamtem) Werk schlecht ist, verwies der Autor im Anhang u. a. auf vorhandene Autographe und Erstdrucke — doch nur auf den Bestand von wenigen Bibliotheken bezogen. Der an sich nützliche und begrüßenswerte Anhang bleibt somit unvollständig, sind doch nicht einmal alle Nachweise der quellenmäßig akribischen und mehrfach zitierten Arbeit von Palmer (Ann Arbor 1980) übernommen, selbst jene nicht, die die Archiv- und Bibliotheksbestände der mit Marschners Biographie aufs engste verbundenen Städte Zittau, Dresden, Leipzig und Hannover betreffen. Vielleicht aber können gerade die offenen Fragen dazu anregen, die Auseinandersetzung mit dem Thema Marschner nicht aufzugeben.

(Januar 1991)

Allmuth Behrendt

HELGA UTZ: *Untersuchungen zur Syntax der Lieder Franz Schuberts*. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1989. 89 S., Notenbeisp. (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 34.)

Der Titel des Buches ist vielversprechend: Untersuchungen zur „Syntax“ von Liedern — da erwartet man wohl Studien nicht nur zu einer musikalischen Grammatik, sondern darüber hinaus, vergleichend, auch zu Sprache und Musik, entweder prinzipieller („Syntax“ verstanden als Ordnungssystem struktureller Bezüge) oder abgeleiteter Art, vor allem an formalen Vorgaben von Poetik und Musiktheorie sich orientierend. Solche Erwartungen freilich sind bald enttäuscht. Zwar deutet die Autorin in der Einleitung an, daß es ihr um den Begriff der „Periode“ geht, daß „unter den Lösungen des Problems der musikalischen Syntax“ die „Periode sicherlich eine der komplexesten“ bildet, doch unternimmt sie nicht einmal den Versuch, sich mit diesem Begriff auseinanderzusetzen. Es geht ihr, so bemerkt man im Ver-

lauf der Arbeit, offenbar darum, Riemann gegen Georgiades zu verteidigen (dem dient etwa das vergleichsweise ausgedehnte Kapitel *Periodik* gegen Ende des Buches). Sie stellt sich die Frage, was „das Gerüstbau-Prinzip ... denn eigentlich erklären soll“, wirft aber dann auch Riemann vor, er presse „bis zur Karikatur alle ihm wichtige Musik in Achttaktschemata“ — und läßt es dann im Wesentlichen damit bewenden. An die Stelle einer theoretischen Auseinandersetzung tritt eine (als solche dann durchaus nützliche) Statistik zur Periodenbildung in den Liedanfängen von Schuberts Liedern seit 1822, die aber nicht weiter erläutert und aus der schon gar keine Folgerungen gezogen werden. So stellt sich von neuem — und diesmal dem Leser — die Frage, was das alles „denn eigentlich erklären soll“.

Um hierauf eine Antwort zu finden, greift der Leser nach den Einzelanalysen, die das Buch bietet (wobei ihm das Nachvollziehen durch ausführliche Notenbeispiele erleichtert wird; manche Lieder sind vollständig abgedruckt). Dabei stößt er nun wohl auf manche erhellende Einzelbeobachtung; die Autorin weist etwa darauf hin, daß am Ende des Liedes *Der Winterabend* (D 938) „die melancholische Befragung der Selbstbescheidung („... seufze still und sinne“)“ durch die „fortschreitende Abtrennung immer kleinerer Glieder unterstrichen wird“ — eine Schubertsche „Syntax“ entsteht so aber nicht. Man erwartete sie vielleicht von dem zweiten Kapitel (*Formale Synthese*), das mit einer vollständigen Analyse von *Schäfers Klagelied* (D 121) beginnt. Die Autorin spricht da von einem „einfachen periodischen Strophenlied“, dessen Duktus „eine dreiteilige Großform“ überlagere und dennoch mit einer „syntaktischen Unregelmäßigkeit“ beginne (der zweite Viertakter setzt einen halben Takt zu früh ein). Sie begründet dies mit einer überschüssigen Hebung, übersieht dabei freilich, daß Schubert diese überschüssige Hebung in Goethes Gedicht selbst eingebracht hat („an meinem Stabe *hingebogen*“ statt „an meinem Stabe *gebogen*“ und, in der Reprise, „vorüber, ihr Schafe, *nur* vorüber“ statt „... Schafe, vorüber“), daß also nicht der Text Anlaß für die „Irritation“ ist, sondern dessen Adaption für die Vertonung: Offenbar hat Schubert metrische Zäsuren überbrücken wollen. Was also, so fragt man sich,

hat es da wohl auf sich mit dem „einfachen periodischen Strophenlied“? Dabei wäre zu bedenken, daß bereits Goethe ein regelmäßiges poetisches Modell — das bekannte Volkslied — vor Augen hatte, daß es ihm um Parodie ging, auch um die Parodie „einfacher“ Formen. Es wäre weiter zu bedenken gewesen, daß Schuberts Vertonungen andere vorausgegangen waren, die nun wirklich dem Typus „einfaches periodisches Volkslied“ entsprochen haben, die Schubert zunächst zu zitieren scheint, denen er sich durch jene irritierende Antizipation dann aber wie gewaltsam entzieht (hierzu etwa H. Schwab, *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied*, Regensburg 1965, S. 59 ff., mit ausführlicher Analyse, und ergänzend W. Wiora, *Das deutsche Lied*, Wolfenbüttel/Zürich 1971, S. 122 f.). Wie dies geschieht, und welche Folgen das hat — daraus hätte man in der Tat Ansatzpunkte für eine spezifisch Schubertsche Syntax entwickeln können ... Kurzum: Das schmale Buch hat ein wichtiges Thema verschenkt.
(Dezember 1990)

Walther Dürr

JIM SAMSON: *Chopin Studies*. Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1988). VIII, 258 S.

Als Folge zunehmender Spezialisierung häufen sich Sammelpublikationen, die sich auf Leben und Werk eines einzelnen Komponisten beziehen. In vorliegender Veröffentlichung erfolgt insofern eine weitere Eingrenzung, als die insgesamt zehn Beiträge sich auf Kommentierung von Quellen und analytischen Untersuchungen beschränken. Fragen der Aufführungspraxis, Rezeption, Sozialgeschichte und "musical 'poeticis'" sollen erst in einem weiteren, Chopin gewidmeten Sammelband Berücksichtigung finden. Die ersten drei Beiträge (J. Kallberg, *The problem of repetition and return in Chopin's mazurkas*; W. Nowik, *F. Chopin's op. 57 — from Variantes to Berceuse*; J. Samson, *The composition-draft of the Polonaise-fantasy: the issue of tonality*) betreffen die Kompositionsgeschichte anhand autographischer Dokumente. Die formale Funktion erst nachträglich hinzugefügter einzelner Noten, Abschnitte sowie Repetitionen in den

Mazurkas wird ebenso nachgewiesen wie die mit solchen Veränderungen teilweise auf die Zuhörerschaft bezogene Rücksichtnahme. Sie dürfte für die endgültige Namensgebung der Berceuse, die offenbar auf Elisa Gavard, die Widmungsträgerin dieses Werkes zurückgeht, unleugbar sein. Bemerkenswert die Feststellung, daß Chopin erst in einer Kopie von unbekannter Hand neben mehrfachen sonstigen Änderungen die zweitaktige Basso ostinato-Begleitung als Einleitung hinzufügte, die dem neuen Titel bestens entspricht. — W. Kindermans Versuch (*Directional tonality in Chopin*), die in Chopins Werk verwirklichte Tonalität jener der Klassik gegenüberzustellen, bleibt insofern oberflächlich, als die Stimmführung ausgeklammert wird und sich daher der harmonische Verlauf leicht als ab- oder aufsteigende Folge terzverwandter Klänge darstellen läßt. Ihre jeweils verschiedene Bedeutung für die Formtotale bleibt unberücksichtigt. Man vergleiche z. B. Fig. 3 in Kindermans Beitrag (S. 67), die sich auf die Fantasie op. 49 bezieht, mit der einleuchtenderen graphischen Darstellung, die dasselbe Werk bei C. Schachter (*Chopin's Fantasy op. 49: the two key-scheme* — es handelt sich um den letzten Beitrag) findet. — Problematisch erweist sich E. Namours Konzept der Dissonanz (*Melodic structuring of harmonic dissonance: a method for analysing Chopin's contribution to the development of harmony*), das sich methodologisch auf "four basic kinds of melodic structure" (S. 80) stützt. Auf die 15 dissonanzgesättigten "structural chords" Chopins in Ex. 16 (S. 110) trifft — im übertragenen Sinn — eine Äußerung von H. Bessler bestens zu: „Aus den Zufallsbildungen der z. T. recht freien Nebennoten um 1400—40 kann man mancherlei herausholen, aber das hat praktisch ebensoviel Wert, wie die ‚Klänge‘, die Schönberg in der Harmonielehre aus Durchgängen Bachscher Motetten herausdestilliert!“ (*Jahrbuch der Musikwelt* 1, 1949/50, S. 265). — Alle folgenden Beiträge beziehen sich auf einzelne Gattungen oder Werke. Daß das "tonal system itself has rhythm properties", veranlaßte bereits C. Schachter zur Unterscheidung von "tonal" und "durational rhythm" (*Music Forum* 1, 1976). W. Rothstein (*Phrase rhythm in Chopin's nocturnes and mazurkas*) vertieft diese Erkenntnis anhand graphischer Darstel-

lungen im Anschluß an H. Schenker und weist überzeugend jene von Chopin bevorzugten melodischen und harmonischen Mittel nach, die es gestatten, daß "the melodic rhythm has attained the condition of endless melody" (S. 118). — Mit der unerschöpflichen Vielfalt des als Textur bezeichneten Klaviersatzes beschäftigt sich Z. Chechlinska (*The nocturnes and studies: selected problems of piano texture*), während J.-J. Eigeldinger (*Twenty-four Preludes op. 28: genre, structure, significance*) sich um einen dreifachen Nachweis bemüht: weitgehende Unabhängigkeit von ähnlichen zeitgenössischen Zyklen, ein alle Präludien "unifying principle", nämlich „an omnipotent motivic cell" (S. 181) und — was noch mehr überrascht — daß die allen Präludien gemeinsame motivische Zelle mit der Temperierung von Chopins Instrument, über welche aber offenbar nichts Näheres bekannt ist, im Zusammenhang steht. Jedoch verspricht Eigeldinger, darüber und auch über das Verhältnis zu J. S. Bachs *Wohltemperiertem Klavier* an anderer Stelle Näheres mitzuteilen, was abzuwarten ist. — Die beiden letzten Beiträge von J. Rink (*The Barcarolle: Auskomponierung und apotheosis*) und dem bereits erwähnten C. Schachter bezeugen Wert und Bedeutung von Strukturanalysen für die Erkenntnis von Chopins Harmonik, Stimmführung und Formgestaltung. Sie lassen zugleich den Rang und Stellenwert erkennen, den Musiktheorie im universitären Bereich der USA im Gegensatz zu jenem des deutschsprachigen Raumes einnimmt. — Insgesamt stellt der Band, dessen sorgfältige Redaktion dem Herausgeber J. Samson zur Ehre gereicht, eine wertvolle Bereicherung der Chopin-Literatur dar.

(Dezember 1990) Hellmut Federhofer

PETER GÜLKE: *Brahms. Bruckner. Zwei Studien*. Kassel-Basel: Bärenreiter (1989). 145 S.

Auf S. 51f. seines Buches zitiert Peter Gülke Brahms mit einer Äußerung gegenüber Philipp Spitta: „Wenn ich so gescheit wäre wie Sie und mehr gelernt hätte, wäre es meine Passion, mich mit Musikforschung zu befassen.“ Nun schreibt ein gescheiter Musikforscher über einen Komponisten, den man als ‚verhinderten Musikforscher‘ kaum bezeichnen mag — so

viel hat er in der Musik geforscht, und dies mit einem geradezu „mörderischen Respekt vor der Vergangenheit“, wie der Autor kommentierend anmerkt. Der ist seinerseits Dirigent, führt Brahms auf ...

Das kleine gedankliche Vexierspiel eröffnet diese Rezension nicht willkürlich, soll vielmehr deutlich machen, daß vor allem derjenige Gülkes Studien mit Gewinn lesen wird, der es spannend findet, sich auf die verschlungenen Pfade einer Musikdeutung zu begeben, die einerseits auf hohem analytischem Niveau, andererseits von intuitiver Sprachkraft ist, innerhalb derer man jeden Satz anstreichen kann oder auch keinen. Das will besagen: Gülke geht der Musik von Brahms und Bruckner nicht anhand bestimmter Schemata nach und zieht auch keine handfesten Resümees. Er zeichnet vielmehr Schwingungen und Gedanken auf, welche sie in ihm hinterläßt. Und allenthalben ist die Ergriffenheit darüber spürbar, in welchem Maße die beiden ihr durch so vieles und in so vielem verstörtes Leben in ihren Werken aufgehoben haben: ‚aufgehoben‘ ist in jenem doppelten Sinne, daß es dort in jedem Ton anwesend ist und daß der Sinn dieser Töne sich psychologisch-biographischer Deutung letztendlich doch entzieht.

Hat Gülke in seinen früheren Arbeiten über Beethoven vor allem die dem musikalischen Material immanente Dialektik herausgearbeitet, so ist es jetzt die Dialektik zwischen dem Werk als Spiegelung des Lebens und als Schau des ganz Anderen: „Große Werke ganz begreifen, hieße nicht nur begreifen, wie sie erahnt, entworfen, erfüllt, erdacht und gemacht, sondern auch, wie sie, noch in den vermeintlich absoluten, strukturellen Details, gelebt worden sind“ (S. 12) — das ist die eine Seite. Und die andere: „... Es wäre ein ästhetischer Irrtum, von der Dechiffrierung schlichtweg Auskunft über Substanz und Wesen der betroffenen Werke zu erwarten und also Brahms' Mühen gering zu achten, die private Motivation zu transzendieren, in die Objektivität des Werkes zu integrieren“ (S. 38). Und: „Die Kompetenz [psychologisierender] Erklärungen reicht wohl an den schöpferischen Prozeß heran, selten aber in ihn hinein“ (S. 88).

Die beiden Essays Gülkes kreisen um jeweils einen Leitgedanken. Bei Brahms, der von den unterschiedlichsten Werken her beleuch-

tet wird, so daß der Untertitel der Studie *Ein Mosaik* lautet, ist es die Vorstellung des skrupelhaften, stets mehr verbergenden als aussprechenden, allenthalben chiffrierenden Komponisten, der „seine Wagnisse vornehmlich unterhalb der Ebene der äußerlich oft widerstandslos akzeptierten Formen unterbringt“ (S. 55). Bei Bruckner, der „von seiner Neunten Sinfonie aus gesehen“ wird, ist es nicht ausschließlich, aber doch vor allem das Bild des Mystikers, dessen Obsessionen, zu Musik geworden, „klingende Gleichnisse“ von „kosmologischen“ Dimensionen herstellen (S. 90).

Wenn Gülke in diesem Sinne von Kunst als „der Welt noch einmal“ (um eine Formulierung Adornos zu gebrauchen) spricht, so mag das allgemein und hochphilosophisch klingen, erhält aber angesichts souveräner Werkkenntnis Plastizität und Plausibilität gerade im Detail der Werkbetrachtung. Einzelne Beobachtungen oder Beschreibungen, die den Reiz des ohne alle strukturierenden Zwischenüberschriften konzipierten Buches ausmachen, herauszugreifen, ist im Rahmen einer Rezension nicht möglich. Hier kann nur die Neugierde der Leserinnen und Leser geweckt werden, die von den beiden Essays mehr haben werden als von manchen ausführlichen Biographien und Deutungen.

Gülke denkt — auch wenn er die Dialektik von Leben und Werk immer wieder eindringlich beschreibt und die Traumata, mit denen Brahms und Bruckner zu leben hatten, geradezu zu seinem Thema macht — vom Werk her: Als Hörer finden wir die Werke so vor, wie sie sind und weil sie so sind. Der Künstler begibt sich, „sobald er zu komponieren beginnt“, in einen „Tunnel“, „in dem er der biographischen Betrachtung entschwindet“; und der Autor hat Verständnis dafür, daß den „großen Schaffenden“, „was sie bei der Rückkehr aus jenem ‚Tunnel‘ vorfanden, oft eher als eine Kümmerform des Lebens erschienen sein mag“ (S. 11f.). Kunst will er letztendlich nicht „als Ersatz für nicht gelebtes Leben“ sehen. Vielmehr gilt es zu reflektieren, inwieweit „der Ersatz das Ersetzte überwachsen, wie sehr der Schaffende seinen Existenzgrund verlagern kann — so daß das empirische Leben halbwegs gar aus der Position des Motivierenden in die des Motivierten hinüberwechselt“ (S. 12).

Die darin liegenden Abgrenzungen vermag Rezensent, ohne damit den Wert der Studien zu bezweifeln, nicht nachzuvollziehen. Er sieht die Gesamtheit künstlerischer Praxis im Schnittpunkt von Kommunikationssystemen angesiedelt, die sich nicht zur Deckung bringen lassen, jedoch im Erleben der Beteiligten gleichzeitig Platz haben. Das produktive Moment an dem Kommunikationsprozeß, den man ‚Kunst‘ nennt, ist geradezu als die skandalöse Differenz zwischen den Systemen zu definieren, innerhalb derer sie gedacht und gelebt wird. (Goethe zu Eckermann: „Je incommensurabler ... die poetische Production, desto besser.“ — Den notwendigen sozialwissenschaftlichen Horizont liefert Niklas Luhmanns Systemtheorie.)

Auch die Musik, von der hier die Rede ist, hört Rezensent nicht in — wie differenziert und reflexiv auch immer hergestellten — Identitäten. Für ihn spricht — zum Beispiel — aus einer Bruckner-Sinfonie der Mystiker und der k.u.k.-Bürger. Die Zwänge und Marotten des letzteren sind für ihn freilich nicht in voyeuristischem Sinne interessant, sondern angesichts der Überzeugung, daß die zugehörige Musik, indem er sie mit Anteilnahme vernimmt, etwas über ihn selbst als abendländischen Menschen aussagt. Und er sieht dementsprechend den Sinn von Musikforschung auch darin, die gesellschaftlichen Strukturen bloßzulegen, die in die Werke eingeschrieben sind, um daraus etwas über den eigenen geschichtlichen Ort zu lernen: Was bin ich für ein Mensch, daß und insoweit mich diese Musik fasziniert oder abstößt? Was sagt das über mein Leben aus und über meine Vorstellungen von Glück?

(November 1990)

Martin Geck

Messa per Rossini. La storia, il testo, la musica. A cura di Michele GIRARDI e Pierluigi PETROBELLI. Parma: Istituto di Studi Verdiani/Milano: Ricordi (1988). 166 S., Abb., Notenbeisp.

Messa per Rossini. Geschichte, Quellen, Musik. Hrsg. von Ulrich PRINZ. Stuttgart: Internationale Bachakademie Stuttgart 1988. 189 S., Abb., Notenbeisp. (Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart. Band 1.)

Wenige Tage nach Rossinis Tod erreicht den Verleger Giulio Ricordi ein Brief Giuseppe Verdis: „Um das Andenken Rossinis zu ehren, möchte ich, daß die angesehensten italienischen Komponisten ... eine *Messa da Requiem* komponierten, die am Jahrestag seines Todes [13. November 1869] aufzuführen wäre ...“ Verdi fordert die Einrichtung einer Kommission zur Vergabe der Kompositionsaufträge, die Kirche San Petronio in Bologna zur Aufführung, eine finanzielle Beteiligung der Komponisten an diesem (nationalen) Projekt, überdies die Versiegelung der Partitur nach ihrem ersten Erklängen.

Die Chronologie des Scheiterns eines solchen wohl einmaligen Unterfangens vermag aus historischer Perspektive eine Palette an Erklärungsmöglichkeiten bereitzuhalten. Bis zum ersten Jahrestag des Todes Rossinis häufen sich in Italien die Todesfeiern zu Ehren Rossinis. Die Stadtverwaltung Bolognas hegt seit langem den Plan, unter dem Dirigat Donizettis zum Todestag Rossinis eine Gedenktafel zu enthüllen. Verdis ehrenhafte Forderungen mißachten den gültigen marktwirtschaftlichen Kanon des italienischen Musiklebens, indem sie mit einer Totenmesse den Opernbetrieb (somit den Impresario) ausschließen und zu diesem Anlaß keinerlei kommerzielle Absichten verfolgen und auch zukünftig nicht ermöglichen. Verdi wie sein Verleger bleiben in allen ihren Vorstellungen unbeweglich. Auf die Seite der in Bolognas Stadtverwaltung regierenden (politisch linken) republikanischen Partei schlägt sich die linke Presse und argumentiert gegen den mit Rossini verbundenen Konservatismus, unterstützt andererseits mit Nachdruck den in dieser Zeit aufkeimenden italienischen Wagnerkult. Angelo Mariani, der zur Uraufführung der *Messa per Rossini* bestimmte Dirigent fand nicht die Zeit, sich des Projektes anzunehmen. Nach Absagen und Umbesetzungen ging der letzte Partiturbeitrag erst am 8. September 1869 bei Ricordi ein. Danach beauftragte die Kommission den Impresario des Teatro comunale in Bologna, Luigi Scalaberni, Solisten, Chor und Orchester für die *Messa* unentgeltlich zur Verfügung zu stellen, was dieser unter Hinweis auf finanzielle und organisatorische Schwierigkeiten gänzlich verweigerte.

Das Requiem der dreizehn italienischen Komponisten, von dem in der Sekundärlitera-

tur nachzulesen war, es sei nie vollendet worden oder wesentliche Teile wären verschollen, erlebte erst 1988 zum Europäischen Musikfest in Stuttgart seine Uraufführung. Die von italienischen, deutschen und amerikanischen Rossini- und Verdi-Forschen im Zusammenhang mit der Erstellung des Aufführungsmaterials zur Uraufführung der Messe verbundenen Untersuchungen zur Vorgeschichte, zur historischen Einordnung und zur musikalischen Analyse der musikalisch heterogenen Komposition gesammelten Erkenntnisse, wurden in diesem Band zusammengefaßt und (fast zeitgleich in deutscher Übersetzung) veröffentlicht. Abbildungen, Faksimilia und Tabellen sind in beiden auch drucktechnisch anspruchsvoll gestalteten Bänden identisch.

(Dezember 1990)

Norbert Bolin

RAINER CADENBACH: Max Reger — Skizzen und Entwürfe. Quellenverzeichnis und Inhaltsübersichten. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1988). 132 S. (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn. Band VII.)

Die kaum je zu einem definitiven Abschluß gelangende Erfassung autographischer Skizzen und Entwürfe eines Komponisten ist im Falle Max Regers schon weit vorangekommen. Gestützt vor allem auf umfangreiche Sammel- und Verifizierungsarbeiten im Bonner Max-Reger-Institut (Ottmar Schreiber, Susanne Popp, Susanne Shigihara) unterzog sich Rainer Cadenbach, im Zusammenhang mit seiner Habilitationsschrift, der nicht geringen Aufgabe einer Katalogisierung des ganzen, derzeit auf 67 Nummern angewachsenen Quellenbestands (er entstammt im wesentlichen dem Bereich der Opera 52 bis 146 und wird ergänzt durch mehrere im Stein-Verzeichnis aufgeführte unveröffentlichte Werke sowie einige zusätzliche, teilweise nicht identifizierte Bestandsstücke).

Neben einem Verzeichnis der Kurztitel und Abkürzungen sowie Erläuterungen zur Zitierweise und zur Angabe von Entwurfstellen wird in einer ausführlichen Einleitung die Konzeption der beiden Teile des Bandes dargelegt. Es galt zunächst, Unterscheidungen zu treffen zwischen Vorarbeiten, Skizzen, Entwürfen und Werkschriften. Daß dies nicht nach einem durchgehenden Prinzip, sondern nur im

konkreten Einzelfall möglich ist, zeigt der Autor eingangs an einigen Grenzfällen auf, begründet dabei aber seine Leitlinie für die Aufnahme in den Katalog: die „Nachweisbarkeit einer positiven Beziehung auf eine Endfassung oder auch auf eine gegebene bzw. zu vermutende Werkplanung, mit Bezug auf die der Entwurf oder die skizzenhafte Vorstudie erstellt wurde“ (außergewöhnliches Beispiel ist neben einem Originalentwurf in Bleistiftschrift die ebenso für die Jenaer Endfassung als Entwurfsvorlage benutzte — abgebrochene — Tintenreinschrift der Meiniger Erstfassung der *Violinsonate* op. 139). Für die Anlage des Quellenverzeichnisses lag es nahe, an allgemeine Richtlinien der Handschriftenkatalogisierung (Deutsche Forschungsgemeinschaft) hinsichtlich Überschrift, Nachweis, Angaben zur Beschreibung des Äußeren, Einband, Paginierung, Beschriftung, Inhalt und Literatur anzuknüpfen. Spezielle Erfordernisse ergaben sich aus dem notentextlichen Material Regers. So erwies es sich als sinnvoll, die Entwurfsbelege nicht nach den späteren Opuszahlen, sondern in der Reihenfolge ihres Auftretens (auch innerhalb einer Quelleneinheit) einzuordnen. Da sich Rückschlüsse auf die Chronologie der Werkentstehung in einigen Fällen etwa aus unterschiedlicher Zusammenfügung der Quellenbestandteile ziehen lassen, werden Lagen und Heftungsdetails genau beschrieben. Mit differenzierender Genauigkeit werden Fragen der Quellenbeschriftung (von des Komponisten und von fremder Hand) behandelt, die den Inhalt betreffenden Anmerkungen auf diesbezügliche Angaben im zweiten Teil des Bands abgestimmt. Allen bis 1986 erschienenen Publikationen über die jeweilige Quelle gelten schließlich die literarischen Hinweise.

Mit großer, die weitere praktische Nutzung und Erforschung erleichternder Umsicht hat der Autor das Verzeichnis der Quelleninhalte gestaltet: mit dem Ziel, jeden beliebigen Takt der Endfassung auf jeder einzelnen Seite der oft schwer lesbaren autographen Entwurfstexte in sämtlichen (nun nach dem Stein-Verzeichnis angeordneten) Quellen rasch auffindbar zu machen. Sein gut durchdachtes Darstellungssystem, das auf die der Gesamtausgabe entsprechenden Takte Bezug nimmt, trägt auch dem Umstand Rechnung, daß den Akkoladen der Druckfassung wechselnde Akkoladierung

gen und freie Notensysteme im Autograph gegenüberstehen. Weitestmöglicher Einarbeitung in die Inhaltsübersicht stellten sich nicht zuletzt solche Probleme, die aus unterschiedlich großen Abweichungen mancher Einzeltakte wie auch ganzer Taktgruppen resultieren, überdies mußten Streichungen im Autograph wie auch deren allfällige Eliminierungen, also ihre Rücknahme für die Endfassung, Berücksichtigung finden. An die mit allen unerläßlichen Zahlen- und Zeichengruppierungen konzentriert ausgestattete tabellarische Inhaltsübersicht schließen sich der praktischen Handhabung des sorgfältig erarbeiteten Bands dienende Register (Quellen, Werke, Namen) an.

(Dezember 1990)

Günter Weiß-Aigner

ROMAN BROTBECK: Zum Spätwerk von Max Reger. Fünf Diskurse. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1988). 135 S., Notenbeisp. (Schriftenreihe des Max-Regel-Instituts Bonn. Band VIII.)

Im Bewußtsein des nur begrenzten Aussagewerts exakter Textanalysen musikalischer Werke, mehr noch deshalb der Unmöglichkeit systematischen Erfassens ganzer, einem Entwicklungsabschnitt des Komponisten zuzuordnender Werkgruppen versucht der Autor in seiner Züricher Dissertation von 1986, sich den Zugang zum Spätwerk Max Regers auf methodisch verschiedenen, im Ansatz voneinander unabhängigen Wegen zu erschließen. Diese als Diskurse sich verstehenden Wege, die gleichwohl zu aufschlußreichen Schnittpunkten gelangen, sind nicht auf das Ziel abgeschlossener „Resultate“ gerichtet, halten sich vielmehr weiterem Forschen offen und legitimieren sich vor allem durch den übergeordneten Blick auf das Ganze des anstehenden Themenkreises. Der ihnen zugrunde liegende methodische Pluralismus begünstigt auch das spezielle Anliegen Brotbecks, charakteristische Züge des begrifflich kaum fixierbaren „Umschlagens des Komponierens in eine Reflexion von Komponiertem“ in Regers Spätwerk verstehbar zu machen, ein Verfahren, das sich in seiner inneren Konsequenz als mehrschichtig erweist und auch eigenes Reflek-

tieren in den Untersuchungsprozeß mit einbringt. Das bemerkenswerte gedanklich-kritische Niveau der Darstellung läßt den Autor auf den eingeschlagenen Wegen auch dort für den Leser anregend weitergehen, wo sie zu exponierten Gratwanderungen werden.

Gleich im einleitenden Diskurs über die *Violinsonate* op. 139 und ihre erste Meininger Fassung entwickelt Brotbeck die Grundzüge seines Vorgehens. Der Bogen spannt sich hier vom analytischen Textvergleich des unterschiedlichen Kopfsatzbeginns bis zur philosophischen Reflexion über das Variationsfinale. Das Problem Regerschen Bemühens um die Sonatensatzgestaltung wird am Verlust der klassischen, aus essentieller Spannung hervorgehenden Dialektik verdeutlicht, ihr Fehlen schon im Verhältnis der beiden Instrumente am expressiv-gebärdenhaften thematischen Ansatz aufgezeigt, ebenso dann am inneren Zusammenhang von Haupt- und Seitensatz, die trotz dynamischer Kontraste letztlich aus der gleichen kleingliedrigen „vegetabilen“ Melodik des ersten Entwurfs erwachsen. „Klarheit“ im Sinne der Großform kommt, wie Brotbeck unter Hinweis auf Regers „zweiten Arbeitsvorgang“ (Eintrag dynamischer und agogischer Zeichen mit roter Tinte) hervorhebt, nur durch äußere, rahmenstiftende Gestaltungsmittel zustande. In deren Abtrennung von den „klassischen Parametern“ sieht er, mehr noch als im harmonischen Bereich, eine Vorläuferschaft Regers für die Musik des 20. Jahrhunderts. Klarheit anderer Faktur erkennt er in der Endfassung: im kontrastbestimmten Themabeginn, mehr noch in der Modellhaftigkeit geheimer Motive, die sich als Ausgangspunkt für vielfältige Transformationen erweisen. Das — als Prinzip demonstrierte — „Komponieren mit Modellen“, am „intervallischen Raster“ des Seitensatzes nochmals expliziert, zeichnet sich auch in der Großform ab, die durch „collage-artige“ Zwischentakte deutlich zäsuriert, jedoch — entgegen logischer Entwicklung — „bloß mit ihren Rändern und Konturen reproduziert“ wird. Ermöglicht die darin beschlossene Verfremdung eine — zur Selbst-„Darstellung“ werdende — Reflexion über Idee und Modell, so gelangt Reger, folgt man Brotbecks Überlegungen am Beispiel des Durchführungsbegins, letztlich auch noch zu „einer Art Reflexion der Reflexion“ (wird im letzten Dis-

kurs über die Opera 141—143 der spekulative Faden noch weiter gesponnen, so läßt sich Regers letzte „Studie“ über Chopins *Berceuse*, im analytischen Vergleich mit der früheren aus Opus 82,2 und unter dem Aspekt einer Selbstreflexion auch des Werkes selber gar als „Musik über Musik über Musik“ apostrophieren). Der von Reger selbst emphatisch angekündigte „freie jenaische Stil“ kulminiert im Finalsatz als charakteristischem Endpunkt der Sonate. Die „die herkömmliche musikalische Zeitstruktur“ eliminierende Kette verschiedener Reflexionen über ein thematisches Modell, das substantiell wie atmosphärisch auf das Seitenthema des Kopfsatzes rekurriert, rückt ästhetisch in die Nähe der Idylle: Gleich dieser verfremdet sie die „Realität“ — hier interpretiert als das „Kunstprodukt“ der musikalischen Tradition, ein „Modell“ wiederum, deren dialektisches Prinzip sie aufhebt und transzendiert.

Durchleuchtet Brotbeck etwa die schöpferische Reflexion über Kinderlieder (op. 142) vor dem Hintergrund der nicht ungefährdeten Regerschen (Familien-)Idylle, so sondiert er davor die komplexen Zusammenhänge der den neuen Stil geistig vorbereitenden Vorgänge: den inneren Wandel im Denken des anfangs Kriegsbegeisterten, vor allem dessen kompositorische Probleme mit Werken „großen Stils“. Der Abbruch nicht nur der *Violinsonate*, sondern auch — und zwar definitiv — eines lateinischen Requiems wirft zudem ein kritisches Licht auf die meist idealisierte Beziehung zwischen Reger und Straube. Dessen „empfindliche Reaktion“ zieht der Autor auch in Erwägung bei der minutiösen Auslotung des sehr komplex durchwirkten Spektrums in Regers von rhetorischer Vereinnahmung traditioneller Werke bis zur bloßen „Umkostümierung“ eigener Stücke reichender Bearbeitertätigkeit. Die innere Durchdringung von Vorbildern dagegen, bei der auch die „Inspirations“-Frage zum wichtigen Diskussionspunkt wird, macht der Autor am Vergleichsbeispiel der Klarinettenquintette von Mozart, Brahms und Reger und in fruchtbarer Auseinandersetzung mit anderen einschlägigen Publikationen zu einem besonders anregenden unter seinen viele interessante Durchblicke eröffnenden Diskursen.

(Dezember 1990)

Günter Weiß-Aigner

DAVID FANNING: *The Breath of the Symphonist. Shostakovich's Tenth*. London: Royal Musical Association 1988. 90 S., Notenbeisp. (Royal Musical Association Monographs 4.)

JACQUES WILDBERGER: *Dmitri Schostakowitsch. 5. Symphonie d-moll op. 47 (1937)*. München: Wilhelm Fink Verlag (1989). 47 S., Notenbeisp. (Meisterwerke der Musik. Heft 53.)

Die ersten beiden westlichen Monographien über einzelne Werke Schostakowitschs beschäftigen sich charakteristischerweise mit Kompositionen, die an bedeutsamen Einschnitten im Leben des Künstlers entstanden sind. Mit der 5. *Sinfonie* erreichte der durch die *Prawda* gemäßregelte Komponist seine vorläufige Rehabilitierung, bei der Konzeption der 10. *Sinfonie* — bald nach dem Tode Stalins — zeichnete sich das Ende der Zeit allzu großer parteilicher Einmischung in sein Schaffen ab. Die Auswahl gerade solcher Werke belegt einmal mehr, daß das Schostakowitsch im Westen entgegengebrachte Interesse zu einem großen Teil durch das Kapitel „Unterdrückung und Widerstand“ in seiner Biographie angefaßt wird. Erwartungsgemäß werden dann auch beide Sinfonien von ihren jeweiligen Auslegern als zumindest teilweise dechiffrierbare „kritische Widerspiegelung gesellschaftlicher Verhältnisse“ (Wildberger S. 44) angesehen. Während David Fanning allerdings einräumt, daß es sich hierbei nur um eine „extra dimension“ (S. 2) der Zehnten handele und ihre Rezeption als „absolute Musik“ zum durchaus gewinnbringenden Normalfall erklärt, äußert Jacques Wildberger Bedenken gegen eine solche Auffassung der Fünften, die seiner Meinung nach dem Werk „nicht voll gerecht“ werden kann (S. 44).

Was den konkreten Nachweis gesellschaftskritischer Elemente in der Musik angeht, vermag keiner der Autoren so recht zu überzeugen. So verläßt sich Wildberger dabei weitgehend auf seine Intuition, bestimmte „Gesten“ der Musik richtig zu erfassen. Hier ist „eine Geste des Auffahrens, des Sich-zur-Wehr-Setzens“ (S. 16) erfüllt, dort verwandelt sich die „zart formulierte Geste der Bitte ... in ein zorniges und zugleich unnachgiebiges Fordern“ (S. 33). Solche Beobachtungen des Autors mögen sich mit den Empfindungen des einen oder anderen Hörers zwar decken; als

Beweis für die These, Schostakowitsch habe „kritische und nonkonformistische Gedanken“ (S. 11) in seiner 5. *Sinfonie* ausgedrückt, sind sie aber keineswegs zufriedenstellend.

Wo sie nicht auf Gesten verweisen, zeichnen sich Wildbergers Analysen mitunter durch große Detailgenauigkeit aus, namentlich was Fragen der Instrumentation und Orchesterbehandlung betrifft. Die Funktion der Klangfarbe wird hier mit größerer Sensibilität erfaßt und vermittelt, als es bei vergleichbaren Arbeiten in der Regel der Fall ist. Eingerahmt werden die Besprechungen der einzelnen Sätze von Kapiteln über Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte; aus gegebenem Anlaß beigefügt ist ein knapper, das wichtigste enthaltender Abriss zum Thema Sozialistischer Realismus. Kurios das Literaturverzeichnis, das auf wichtige Schostakowitsch-Literatur verzichtet, dafür aber Platons *Politeia* und die Zeitschrift *Katholische Kirchenmusik* enthält. Als etwas rätselhafte Zugabe wird dann noch Tschaikowskys (!) Name in wissenschaftlicher Transkription (fehlerhaft) angeführt — ein gutes Beispiel für Leserservice an der falschen Stelle.

In punkto Leserservice geradezu hervorragend ausgestattet ist dagegen David Fannings Monographie über die 10. *Sinfonie*. Neben einem wirklich weiterführenden Literaturverzeichnis, das den Eindruck sorgfältiger Recherchen vermittelt und auch wertvolle Bemerkungen zur russischen Schostakowitsch-Literatur enthält, finden sich im Anhang sämtliche zugänglichen Äußerungen Schostakowitschs über sein Werk, eine anregende Aufstellung möglicher thematischer und struktureller Reminiszenzen an andere Kompositionen, ein Register und eine Art der Gesamtausgabe nachgelieferter Kritischer Bericht, der Lesarten des Erstdrucks sowie Fehler der Gesamtausgabe mitteilt. Der Band ist reichhaltig und sinnvoll mit Notenbeispielen versehen, und ein ebenso einfaches wie platzsparendes Zeichensystem leistet während der Analysen Orientierungshilfe.

Diese ist um so notwendiger, als die Analysen von teilweise hoher Komplexität und nicht immer leicht zugänglich sind; das Ergebnis lohnt aber in den meisten Fällen den Aufwand, der mit einem Nachvollziehen der dargebotenen Gedanken verbunden ist. Besonderes Augenmerk verdienen die über die spezifische

Problematik der 10. *Sinfonie* hinausgehenden Ideen Fannings zum Finalproblem bei Schostakowitsch: In den sinfonischen Schlußsätzen, in denen das Triviale das Tragische übertönt, manifestiere sich die Koexistenz und wechselseitige Beleuchtung von "relaxation and intensification, the apparently irreconcilable legacies of the Classical and Romantic traditions" (S. 76).

Einen weiteren für Schostakowitsch charakteristischen Satztypus, den des „epic first movement“, findet der Verfasser im Kopfsatz der *Sinfonie* ausgeprägt. Dieser wird — nach der eigentlichen Analyse — in einem beispielhaften intertextuellen Vergleich seinen Vorläufern aus der 5. und 8. *Sinfonie* gegenübergestellt, wobei es Fanning gelingt, sowohl die dem „epic first movement“ eigenen Gesetzmäßigkeiten als auch das Individuelle des ersten Satzes der Zehnten zutage treten zu lassen.

Bei der Besprechung des zweiten Satzes wird schließlich auch dem Dissidenten Schostakowitsch Tribut gezollt. Schenkt man Solomon Volkows Buch *Zeugenaussage* Glauben, so hat der Komponist dort Stalin dargestellt, was Fanning zu verifizieren sucht, indem er die Struktur des Satzes als Metapher für den sowjetischen Diktator deutet. Wenn auch in diesem Fall die Einschätzung des Autors, die Parallelen seien „about as close ... as could be imagined“ (S. 44), zu zuversichtlich erscheint, so ist doch das Auffinden struktureller Metaphern ein Verfahren zur Deutung programmatischer Inhalte, das unbedingt Beachtung verdient.

(Dezember 1990)

Stefan Weiss

KAREN KOPP: *Form und Gehalt der Symphonien des Dmitrij Schostakowitsch*. Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft GmbH 1990. 439 S., Notenbeisp. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Band 53.)

Die vorliegende Studie über die 15 Sinfonien Schostakowitschs ist ein weiterer Versuch der Neubewertung dieses Komponisten, den man seinerzeit ebenso lautstark als Dissidenten des Sowjetsystems zu reklamieren suchte, wie man ihn einstmals für einen Funktionär

desselben hielt. Der Wendepunkt in der Geschichte der Schostakowitsch-Rezeption war bekanntlich das Erscheinen der sogenannten *Memoiren* oder auch *Zeugenaussage*, jenem im Westen von Anfang an viel zu wenig in Frage gestellten Buch Solomon Volkows — denn galt nicht das Bestreiten seiner Authentizität durch die Sowjetunion in Breschnew-Zeiten ebensoviel wie ein Echtheitszertifikat? Die Sorglosigkeit, mit der man sich immer noch auf die Tragfähigkeit dieser einzigen Stütze des neuen Schostakowitsch-Bildes verläßt, muß jeden neutralen Betrachter erstaunen. Daher erweckt der Vorsatz Karen Kopp's berechtigtes Interesse: „Ziel der Arbeit ist, aus der Werkanalyse heraus einen Beitrag zur politisch-ideologischen Standortbestimmung Schostakowitschs zu leisten“ (S. 9). Entsprechen dabei die Resultate den bei Volkow für einige Sinfonien vorgenommenen gesellschaftskritischen Deutungen — so der Gedankengang —, ließe sich damit „auch zu der Frage der Authentizität der *Zeugenaussage* ... einiges beitragen“ (S. 12).

Dafür aber, daß man von einer wirklich unparteiischen Überprüfung Volkows sprechen könnte, sind Kopp's Analysen viel zu zielbewußt auf Verifizierung hin ausgerichtet. Widerlegungen der besagten gesellschaftskritischen Deutungen kommen in ihrem Buch nicht vor, sind aber wohl auch nicht gewünscht, was daran zu erkennen ist, daß offenkundige Widersprüche und Ungleichmäßigkeiten, wo sie dem angestrebten Resultat gefährlich werden könnten, von Kopp gar nicht zur Kenntnis genommen werden. So gilt ihr z. B. in der 11. *Sinfonie* „*Das Jahr 1905*“ die Charakterisierung der Herrschergewalt nicht durch historische, sondern durch neukomponierte Themen als Hinweis dafür, daß nicht das Jahr 1905, sondern die Gegenwart (das Jahr 1957) gemeint sei — während noch wenige Seiten zuvor das Zitat des konkret an die historische Situation von 1883 gebundenen Liedes *Warschawjanka* ohne weiteres als auf den Ungarnaufstand von 1956 übertragbar durchgegangen war.

Solche Unstimmigkeiten finden sich auch und vor allem in der Relation der einzelnen Werkbesprechungen zueinander. Dies erklärt sich aus dem einseitigen Interesse der Autorin, das den von Volkow und seinen Nachfolgern als gesellschaftskritisch designierten Stellen

allein gilt, während der „absolute“ Rest des sinfonischen Werkes eher halbherzig abgehandelt wird. So erfährt der Schluß der stark subversionsverdächtigen 5. *Sinfonie* eine eingehende harmonische Analyse, aus der hervorgehen soll, daß er darum so wenig apothosenhaft auf uns wirke, weil die Durterz fehlt. Von der 1. *Sinfonie*, bei der Gesellschaftskritik nicht zur Debatte steht, heißt es dagegen unbekümmert, sie ende in F-dur (S. 101) — wo doch am Schluß dieses Werkes nur der Ton *f* erklingt, dem ein *as*-moll-Akkord vorausging.

Karen Kopp findet mit bestürzender Ziel-sicherheit alles, was sie in den Sinfonien sucht, wobei dann und wann auch ihre Phantasie nicht wenig nachhilft. So z. B. bei der 15. *Sinfonie*, in der sie — Vladimir Karbusicky folgend — eine Anspielung auf das Beethovensche „Muß es sein?“ nachweisen möchte (S. 399). Karbusicky hatte es in der Adagio-Einleitung des Finales der *Sinfonie* gesehen; Kopp liest bei Karbusicky statt Adagio Allegretto, stößt also, da sie sich im falschen Satz befindet, begreiflicherweise bei der Verifizierung auf Schwierigkeiten. Diese umgeht sie kurzerhand damit, daß sie aus „Muß es sein?“ ein „Es muß sein!“ macht, mithin nur nach der Intervallfolge Terz aufwärts/Quart abwärts zu suchen braucht und diese — wen wundert's — irgendwo im dritten Satz tatsächlich findet. Wobei rhythmische Ähnlichkeit und die Frage, ob die Terz groß oder klein sein müsse, eine scheinbar nur untergeordnete Rolle gespielt haben. Muß es sein? Es muß sein!

Der an Schostakowitschs politischer Position ehrlich Interessierte wird an diesem Buch, wenn er es kritisch liest, seine Freude nicht haben. Ebenso wird es dem Analytiker gehen, dem es um die Formenwelt und Kompositionstechniken Schostakowitschs zu tun ist — dafür werden allein schon die auffallend vielen Fehler in den Notenbeispielen sorgen, die überdies fast ausschließlich als Thementafeln dienen; von der Möglichkeit, etwa Durchführungs-techniken, thematische Arbeit etc. mit Notenbeispielen zu illustrieren, wird nahezu kein Gebrauch gemacht. Bleiben als dankbare Rezipienten die arglosen Verbraucher musikwissenschaftlicher Literatur, wie z. B. Ersteller von Plattentexten und Konzertprogrammen, und es ist zu befürchten, daß uns in

diesem Bereich die Formel „Wie Karen Kopp gezeigt hat ...“ demnächst häufiger ins Haus stehen wird.

(Dezember 1990)

Stefan Weiss

YVES LENOIR: *Folklore et transcendance dans l'œuvre américaine de Béla Bartók (1940—1945). Contributions à l'étude de l'activité scientifique et créatrice du compositeur.* Louvain-la-Neuve: Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'art, Collège Érasme 1986. 507 S., Abb., Notenbeisp. (Publications d'Histoire de l'art et d'Archéologie de l'Université Catholique de Louvain — XLVIII, *Musicologica Neolovaniensia. Studia* 3.)

Anknüpfend an seine dreibändige Doktorarbeit *Vie et œuvre de Béla Bartók aux États-Unis d'Amérique (1940—1945)*, Louvain 1976, hat der belgische Musikforscher Yves Lenoir eine weitere Abhandlung über die amerikanischen Jahre Béla Bartóks vorgelegt und einmal mehr bewiesen, daß er der wohl intimste Kenner der letzten Lebens- und Schaffensphase dieses großen Ungarn ist. Das Neue an dieser Arbeit und zugleich der Anlaß für die erneute Beschäftigung mit dem Gegenstand ist die Beschreibung und Analyse von Bartóks wissenschaftlichem Oeuvre in Amerika sowie der Nachweis, daß die Forschertätigkeit mitbestimmend für das kompositorische Werk der letzten Jahre war.

Die Arbeit ist in drei Teile gegliedert: Einem biographischen Teil (mit der nicht ganz zutreffenden Betitelung *Les recherches d'ethnomusicologie* — werden hierin doch auch alle anderen Aktivitäten Bartóks im Exil angeführt) folgt ein Teil über Bartóks rein wissenschaftliche Arbeiten (*Les écrits d'ethnomusicologie* — neben kleineren Aufsätzen die Hauptschriften *Serbo-kroatische Volkslieder, Rumänische Vokalmusik und Türkische Volksmusik aus Kleinasien*) und abschließend ein Teil über Bartóks vier „amerikanische“ Werke *Konzert für Orchester, Sonata für Violine solo, Drittes Klavierkonzert* und *Bratschenkonzert* (die Überschrift über dem dritten Teil *Folklore et transcendance* klingt weniger konkret als die Ausführungen es tatsächlich sind — gemeint ist einfach die Überführung des Volksmusikidioms in die höhere Kunstsprache).

Der biographische Teil ist strikt chronologisch angelegt und durch die fünf Jahre des Exils gegliedert, denen ein erstes Kapitel über den schwierigen Entscheidungsprozeß und die Vorbereitung der Emigration voransteht. Grundlage für die Dokumentation sind sämtliche veröffentlichte Quellen sowie alle erreichbaren Zeugnisse in Privatbesitz und die Aussagen von Familienangehörigen und Freunden Bartóks. Leider wurde die Forschungsarbeit ausgerechnet von der Stelle erschwert, die eigentlich die meiste Hilfe hätte leisten können: The Bartók Archives of New York. Deren Leiter Benjamin Suchoff schottete das reiche Material eher ab als daß er es der wissenschaftlichen Forschung zugänglich machte. Der Autor wird deutlich: Nachdem er hat durchblicken lassen, daß jene testamentarische Verfügung Bartóks, die zur Gründung des Archivs führte, unrechtmäßig zustande gekommen war, führt er aus, daß dieser eine Mann "monopolise les sources, décourage la recherche et fait passer ses intérêts avant ceux du musicien"; er allein sei dafür verantwortlich zu machen, daß noch immer eine allgemeine Unkenntnis über Bartóks amerikanische Jahre herrsche (S. 17). Um so höher ist es einzuschätzen, daß Yves Lenoir nach mehr als zehnjähriger Arbeit nun eine dokumentarische Biographie vorlegen konnte, die Monat für Monat, ja Woche für Woche das Leben Bartóks in den USA entrollt und durch Quellenangaben sorgfältig belegt.

Auch über dem Gegenstand des zweiten Teils liegt der Schatten Suchoffs, sofern er sich nämlich als Herausgeber von Bartóks wissenschaftlichem Oeuvre betätigt hat. War schon früher von anderer Seite Kritik an der Herausgeberebetätigkeit Suchoffs geübt worden (siehe z. B. die *Béla Bartók Essays*), so zeigt Lenoir anhand der Edition *Turkish Folk Music from Asia Minor* auf, daß wissenschaftlicher Dilettantismus in reine Fälschung umschlagen kann (S. 289–300). Glücklicherweise kann Lenoir in diesem Fall auf die alternative Edition von Adnan Saygun aus demselben Jahr verweisen (*Béla Bartóks Folk Music Research in Turkey*, Budapest 1976), aus der sowohl der authentische Text Bartóks hervorgeht als auch sachliche Ergänzungen und Korrekturen zu entnehmen sind, die das aktuelle Wissen über den Gegenstand in die Publikation einbringen.

Ebenso verfährt auch Lenoir selbst bei der Beschreibung von Bartóks ethnologischen Schriften, indem er einerseits die enorme Leistung Bartóks etwa bei der Transkription der Musik des Balkan bzw. Vorderasiens hervortreten läßt und vor allem auch die Meriten des Ungarn Bartók bei der Erforschung der rumänischen Volksmusik betont, andererseits aber auf Mängel und Fehler (letztere vor allem bei der Übertragung der türkischen Liedtexte) in Bartóks Edition verweist.

Die inhaltliche Darstellung von Bartóks Forschungsarbeiten in den USA sowie deren Einschätzung aus der Sicht der nach dem Kriege aufblühenden musikethnologischen Forschung bildet die Grundlage für die Untersuchung von Bartóks Kompositionen zwischen 1943 und 1945. Da in diesem dritten Teil aber die Fragestellung erweitert ist, indem der Verfasser prinzipiell ergründen möchte, auf welche Weise die "musique populaire" in die "musique savante" übergeht, müssen jetzt auch alle früheren musikethnologischen Arbeiten Bartóks mit einbezogen werden, um dem Phänomen einer multikulturellen Kunstmusik bei gleichzeitig stark ausgeprägtem Personalstil gerecht werden zu können. Lenoir bildet drei Kategorien innerhalb des gesamten Bartók zur Verfügung stehenden Fundus an Volksmusik: Vokalmusik, Instrumentalmusik und Pseudo-Vokalmusik. (Er geht im dritten Teil der Abhandlung also nicht nach den vier Werken vor, sondern weist den Niederschlag bestimmter Erscheinungen der Volksmusik jeweils fallweise an Ausschnitten aus den Kompositionen nach.) Die Ergebnisse dieser Untersuchung sind bemerkenswert. Am verblüffendsten ist vielleicht der Tatbestand, daß in den „amerikanischen“ Werken Bartóks die Einflüsse der rumänischen Volksmusik die der ungarischen erheblich übersteigen. (Dies dürfte für den tolerant denkenden Kulturwissenschaftler Bartók kein Problem gewesen sein, berührt aber vielleicht den einen oder anderen national gesinnten Ungarn.) Signifikant ist auch der Befund, daß in den ersten Sätzen der zyklischen Werke stets die vokalmusikalischen Idiome dominieren, während in den Finalsätzen die Instrumentalmusik den stärksten Niederschlag verzeichnet. Weiterhin kann Lenoir aufzeigen, daß Bartók im Einzelfall (1. Thema des vierten Satzes des *Concerto*) offenbar beabsich-

tigt hat, Spracheigentümlichkeiten verschiedener Musikkulturen in einem neuen Ganzen zu verschmelzen, während im allgemeinen die Themen doch eine Zuordnung zu einem bestimmten musikalischen Sprachfeld erlauben. Sehr interessant ist auch die Beobachtung Lenoirs, daß sich Bartóks verächtliche Einschätzung der städtischen Pseudo-Folklore in den amerikanischen Jahren geändert hat: "le musicien adopte une position conciliante à l'égard des interprètes tziganes dont il ne rejette plus systématiquement les exécutions" (S. 440).

Ob diese letztere Feststellung sich aus der neuen Lebenserfahrung des Emigranten Bartók begründet, bleibt offen. Überhaupt wird die Frage nach exilspezifischen Erscheinungen in Bartóks „amerikanischen“ Werken nur am Rande gestreift. Es ist ja doch unverkennbar, daß Bartóks letzte Werke (mit Ausnahme der *Solo-Violinsonate*) weniger herb im Klang und einfacher in der Form sind, als vergleichsweise die *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug* oder die *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta*. Es wäre zu wünschen, daß gerade Yves Lenoir diesen Fragen weiter nachgeht, denn er bringt wie kein zweiter dafür die Voraussetzungen mit.

(Januar 1991)

Peter Petersen

RAINER MOHRS: *Hermann Schroeder (1904–1984). Leben und Werk unter besonderer Berücksichtigung seiner Klavier- und Kammermusik.* Kassel: Merseburger 1987. 481 S., Abb., Notenbeisp. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Heft 138.)

Angesichts der Tatsache, daß Hermann Schroeder bisher wesentlich als Orgel- und Chormusikkomponist, als Theorielehrer und (Mit-)verfasser mehrerer musiktheoretischer Werke sowie als Essayist und Redner in Fragen der katholischen Kirchenmusik bekannt geworden ist, mag es erstaunen, daß jemand eine Dissertation über Hermann Schroeder abfaßt unter besonderer Berücksichtigung der Klavier- und Kammermusik Schroeders. Um es gleich vorweg zu sagen: Das Ergebnis gibt dem Verfasser recht, diesen Schwerpunkt gewählt zu haben, zumal über Schroeders Chor- und

Orgelwerke bereits mehrere wissenschaftliche Arbeiten vorliegen (Campbell, Keusen, Sherman, Schulze, Amos).

Neben z. T. ausführlichen Werkanalysen ist eine umfangreiche Schroeder-Biographie eingearbeitet, die sich wesentlich aus dem unmittelbaren Kontakt des Verfassers mit Hermann Schroeder, dessen noch lebenden Verwandten, Freunden, Bekannten, Schülern und Kollegen speist sowie aus schriftlichen Zeugnissen etwa aus dem Familienarchiv. Mohrs war selbst Student Schroeders an der Musikhochschule Köln und hatte zwecks Abfassung der Dissertation die Gelegenheit zu zahlreichen Rückfragen.

Die Entwicklung der Komposition vor allem in der Zeit seit 1950 forderte Schroeder immer wieder zu Stellungnahmen auf. Für ihn waren die Suche nach Klangmaterial, welche in manchen Kompositionen der Zeit im Vordergrund stand (Komposition nur mit „Farben“ in Ausweitung- und Deutung von Schönbergs „Emanzipation der Dissonanz“), also eine rein rationale abgefaßte Komposition oder Nur-Experimentieren noch keine Musik. Neben die rationale Komponente mußte für ihn auch die emotionale treten. Damit steht er in enger Verbindung zu Hindemith, Distler, Lemacher u. a. Diese Gedanken entwickelt Mohrs in einem eigenen Abschnitt über die Ästhetik Schroeders. Mohrs macht diesen Punkt — immer wieder — deutlich, auch durch Einbeziehung und Beispielgebung verschiedener Kompositionen.

Aus dem Unterricht bei Schroeder (Tonsatz und Formenlehre, aber auch Musikgeschichte, die er mehr als musikalische Allgemeinbildung auffaßte) ist bekannt, daß für ihn die Farbe nur ein sekundäres Element in der Komposition war. Primäre Elemente waren Rhythmus, Melodie, Harmonie, wobei ihm die Reihenfolge der Nennungen sehr wichtig war. Es wäre interessant gewesen, dieser Ordnung im Rahmen der Arbeit nachzugehen, wo sie etwa schon vorformuliert war.

Bedauerlich ist, daß der Verfasser trotz mehrfacher Erwähnung von Hindemiths *Unterweisung im Tonsatz* (z. B. 402) keine Gesamtanalyse wenigstens eines der wichtigen Werke Schroeders mit den von Hindemith erwähnten Mitteln betreibt, um somit genauere Aussagen über Fortschreitungen von Harmonie

bei Schroeder, über das Prinzip der übergeordneten Zweistimmigkeit etc. zu treffen. Auf die übergeordnete Zweistimmigkeit Hindemiths findet sich nur ein Hinweis (375), der jedoch wenig klärend ist: „Hier verlaufen über einem Orgelpunkt eine auf- und eine abwärtsstrebende Linie.“ Die Wahrung der Bezogenheit der Töne eines Werkes auf ein tonales Zentrum ist für Schroeder eine wesentliche Voraussetzung für die Orientierung des Hörers.

Erhellend ist auch das Beispiel der Klavier-sonate *a*-moll (1946), deren Titel auch nach Schroeders Meinung besser einfach „in *a*“ lauten sollte (168). Solche Moll/Dur-Titeltonalitäten verschwinden im Spätwerk Schroeders. Im Umgang mit dem Tonmaterial wird der Komponist im Laufe der Zeit immer freier, so daß er schließlich den gesamten Zwölftonraum einbezieht, ohne allerdings Zwölftöner zu werden. Als Beispiel führt Mohrs den dritten Satz von Schroeders *Musik im 5er, 7er und 12er Raum* für Orgel (Manuskript 1984) an, in deren drittem Satz, einer *Ciacona dodekatonica* (nicht *dodekaphonica*) im Thema alle zwölf Töne, bezogen auf den Grundton *d*, verwendet werden.

Zusammenfassend kommt Mohrs zu dem Schluß, daß Schroeders Wirken geprägt ist: vom Bestreben um neue Sachlichkeit (Anti-subjektivität), vergleichbare Bestrebungen gab es auch zur gleichen Zeit in der liturgischen Bewegung; von einer polyphonen Grundhaltung; von einer Schwerpunktverlagerung weg von der Kirchenmusik hin zur Kammermusik in den letzten Jahren; vom Bemühen um Beibehaltung der Tonalität und einer bewußten Abgrenzung reiner Experimente oder gar der Verwendung von Geräuschen.

Insgesamt bietet die Arbeit einen guten Überblick über Schroeders Schaffen wie auch über seine Ästhetik. Sie ist gekennzeichnet durch große persönliche Nähe zum Komponisten, der man manchmal etwas mehr Distanz gewünscht hätte. Ebenso hätte man sich wünschen können, ein komplettes Werkverzeichnis im Anhang zu finden. Eine umfangreiche Bibliographie, ein Register und einige Photographien schließen den Band ab.

(Januar 1991)

Richard Mailänder

Verbalisierung und Sinngehalt. Über semantische Tendenzen im Denken in und über Musik heute. Hrsg. von Otto KOLLERITSCH. Wien-Graz: Universal Edition für Institut für Wertungsforschung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz 1989. 224 S. (Studien zur Wertungsforschung. Band 21.)

„Erläuterung, Sinndeutung, Rezeptionsvorgabe, Selbstkommentar, Komponistentheorie“ — die vielseitige Inanspruchnahme des Stichwortes „Verbalisierung“ weist eindrucksvoll auf den breitgefächerten Inhalt der vierzehn Referate hin, die beim Grazer Symposium (Steirischer Herbst 1987) zum Vortrag kamen. Als zentrales Thema stellt der Herausgeber die Frage vor, „wie das Sprechen über Musik ein Vorgang sein kann, der an die beschreibende Sache sich hält, das Kognitive wie das Erlebnismäßige vermitteln hilft, es aufzuschließen vermag“. In dieser Hinsicht sind „Selbstkommentare“ der Komponisten von besonderem Interesse, d. h. Verbalisierung ihrer technischen und/oder semantischen Intentionen, die sie in die Wortsprache „überzusetzen und zu übersetzen“ (Heister) das Bedürfnis haben oder für unentbehrlich halten.

Im Grundsatzreferat V. Karbusickys wird Skepsis deutlich, zumindest bei der „Verbalisierung musikalischer Sinngehalte“: „Erfassung des begrifflichen Musikdenkens in einem begrifflichen Code“ ist suspekt. Information kann — wie wissenschaftliche Protokolle zeigen — „viel an assoziativer Energie der Psyche unterdrücken“. Dabei beruft sich der Referent auf die „grundlegenden Differenzen, die die beiden auditiven Systeme (Sprache und Musik) voneinander trennen“.

Zwei Referate beschäftigen sich detailliert mit dem Problem des Selbstkommentars. H. W. Heister bietet unter „Chiffrierung und Dechiffrierung“ — mehr kritisch orientiert — ein reiches Spektrum verbalisierter Musik an, gliedert von „Geheimkode und Ikonik“ bis (abstruser) „Musik ohne Bewußtsein“ (Gould). P. Petersen wählt — mehr deskriptiv — ein einziges Werk aus, H. W. Henzes *Préludes „Tristan“*. Er betrachtet Entstehung und „Sinngehalt“ einschließlich der Äußerungen des Komponisten (vom Essay bis zu einzelnen Verbalismen) als „Einheit“, die er — apostrophiert als „Unterfangen ‚Tristan‘“ — zum Gegenstand seiner minutiösen Ausführungen

macht; minutiös auch die Angaben zu „Vernetzung und Allusionen“.

N. Gligo grenzt Verbalisierung auf den Begriff „Komponistentheorie“ ein, die als „ergänzende Kraft“ die „Musikalität der Neuen Musik bestätigen“ soll. Sie ist damit — „vom Komponisten selbst gemacht“ — „unvermeidbarer Bestandteil der Musik geworden“ und „dokumentiert auf ihre eigene Weise das fragwürdige Abenteuer, dem die Musikalität Neuer Musik ausgesetzt ist“.

Weitere Referate in Form von Berichten (Vidolin, Piños, Hirsbrunner) und Analysen (Ujfalussy, Haas) runden das problematische Thema ab, desgleichen Ergänzungen, die weit darüber hinausgreifen. So C. Floros' Ausführungen über die Rolle der Musik als „Botschaft“, ausgehend von der Neuorientierung seit Beethoven. Musik wird zunehmend Appell, Mahnung, Protest („engagierte Musik“ Nonos u. a.). (Zu ergänzen wäre der Hinweis auf den Mißbrauch der Musik im Dienste ideologisch gesteuerter Politik oder auf den Protest als aktuelle „Masche“.) O. Kolleritsch beschäftigt sich mit der geistigen Umwelt Schönbergs; M. Tomaszewski und M. Bristiger bringen Beiträge zu Problemen der Vokalmusik („Musikalisierung des Wortes“/„Sekundäre Semantik“)

Abschließend einige Anmerkungen, die den durchaus positiven Gesamteindruck des reichhaltigen Buches keineswegs schmälern sollen: 1) Nicht unerwartet begegnet öfter die bekannte Schwäche der Terminologie, wie der Umgang mit den semiotologisch so relevanten Begriffen Sinn und Bedeutung zeigt. Man vergleiche: „Die Bedeutungen, welche die Autoren im Zeichenmaterial der Musik chiffrierten, entziffern Interpreten und Hörer und eignen sich als Sinn an“ (Heister). Und: „... die analytische Einsicht in die ‚Ordnung‘ entdeckt uns den musikalischen Sinn, ‚auf Musik reagierender sprachlicher Reflex‘ aber ihren Gehalt“ (Gligo nach Eggebrecht). Das erste ist unrichtig, das zweite akzeptabel (verwirrend auch der Terminus „Sinngehalt“). 2) Die Berichte über Selbstkommentare bieten zwar interessante Einblicke in Intention und Arbeitsgang, bestätigen ihren Wert aber erst dann, wenn der Leser die Verbalisierung am Werk selbst überprüfen kann. 3) Von Beethovens lapidarem „Lesen Sie Shakespeares Sturm“ bis

zum reichen Vokabular Henzes spannt sich ein weiter Bogen, der in den zuständigen Referaten deutlich wird: unentbehrlich, überflüssig, unmöglich, unvermeidbar, hilfreich, störend, hemmend, fragwürdig, „schlechte Poesie“; nicht zu vergessen die Gefahr der Opportunität, kreatives Unvermögen wortreich zu kaschieren und die „totale oder halbe Verweigerung des Sprechens über eigene Musik“. Im Hinblick auf die themabedingten Divergenzen hätte sich der Rezensent eine entsprechende Zusammenfassung gewünscht.

(November 1990)

Adolf Fecker

HARTMUT BRAUN (Hrsg.): *Probleme der Volksliedforschung. Bericht über die 10. Arbeitstagung der "Study Group for Analysis and Systematization of Folk Music" im "International Council for Traditional Music" vom 17. bis 22. Mai 1987 in Freiburg i. Br. Bern-Frankfurt am Main-New York-Paris: Peter Lang (1990). 335 S., Notenbeisp. (Studien zur Volksliedforschung. Band 5.)*

Die Erfahrung, daß das Thema „Methoden der Katalogisierung und Klassifikation von Volksliedmelodien“ nicht bloß von archivarischem oder vorwissenschaftlichem Interesse ist, sondern eine Vielfalt wesentlicher Fragestellungen beinhaltet — etwa die Frage nach den für eine Analyse relevanten Parametern musikalischer Äußerungen —, führte 1964 auf der Jahreskonferenz des „International Council for Traditional Music“ zur Bildung einer speziellen, internationalen Studiengruppe für Analyse und Systematisierung von Volksmusik. Zur zehnten Tagung im Mai 1987, deren Bericht jetzt vorliegt, trafen sich Wissenschaftler aus 14 Ländern auf Einladung des Deutschen Volksliedarchivs in Freiburg.

Nachdem man sich auf den vorhergegangenen Tagungen u. a. Musikategorien wie Tonhöhenordnung und Rhythmik gewidmet hatte, standen dieses Mal „Tektonik und Form in der Volksmusik (Prinzipien des Musikaufbaues)“ auf dem Programm. Gemäß der Regel, daß das Ganze mehr ist als die Summe seiner Teile, wurde dabei „Form“ in den meisten Beiträgen nicht als bloßes Schema, sondern als formbildendes Prinzip begriffen. Die Unterschiedlichkeit der auf der Tagung vorgestellten Systeme

und Methoden beruht nach Auffassung von L. Bielawski auf der Zeitperspektive der jeweiligen Analyse. Die verschiedenen Perspektiven bestimmen sich durch den betrachteten Zeitbereich, von den Tondauern bis hin zu Geschichte und Tradition, und durch die jeweils berücksichtigten Zeiteigenschaften, physikalische oder psychologische beispielsweise.

Wie dem auch sei, die Tagungsbeiträge sind augenfällig dadurch charakterisiert, welche formbestimmenden Parameter in die jeweilige Analyse miteinbezogen werden. Das Ross'sche Rezeptionsmodell der drei Determinanten Produzent, musikalisches Produkt und Situation — auf das H. Thiel in ihrem Referat zurückgreift, um Quellenmaterial zu kategorisieren — ermöglicht es, die verschiedenen Ansätze zu überschauen. Nur das musikalische Produkt etwa untersucht B. Kruta: Bestimmte albanische Volkslieder, die durch Wiederholung eines einzigen Motivs einfach aufgebaut sind, sieht er als Relikte einer sehr alten musikalischen Kultur. T. Djidjev geht in seiner Analyse bulgarischer Volkslieder davon aus, daß Text, Musik und Tanz komplizierte, für sich bestehende Organisationssysteme mit eigenen Parametern sind, die durch ihr Zusammenwirken synkretische Formstrukturen bilden. J. Elsner erläutert an arabischen Liedern ein der Musik innewohnendes, historisch gewachsenes musikalisches Denken des Musikproduzenten. In welcher Weise Formbildung und ein außermusikalischer Kontext übereinstimmen können, zeigt Chr. Kaden an einer Totenklage aus Neuguinea, deren Großform und Feinstruktur durch mythische Vorstellungen bestimmt werden. R. Brandl versucht, das Konzept des griechischen *skopos* auf der Grundlage einer zwar von außen an die Musik herangetragen, vielleicht aber allgemeingültigen Theorie aus der Chaosforschung zu deuten.

Eine dem Formproblem verwandte Fragestellung weist das zweite auf der Tagung behandelte Thema „Volksmusikgattungen (Funktion — Text — Musik)“ auf. Es geht um die Frage, ob bei der Bestimmung von Gattungen die drei Parameter Funktion, Text und Musik miteinander korrelieren, und wenn nicht, welcher der drei ausschlaggebend für eine Gattungsbildung ist. A. Elscheková beispielsweise stellt bei slowakischen Heische-, Hochzeits- und Wiegenliedern fest, daß diese anhand von Funktion

und Thematik unterschiedenen Gattungen auch bestimmte stilistische Merkmale aufweisen. Andere Erfahrungen machte A. Pawlak mit polnischen Liedern: Textgattungen und Textfunktionen stimmen nicht immer mit den entsprechenden musikalischen Gattungen oder Melodietypen und Melodiefunktionen überein. U. Reinhard und T. Oliveira de Pinto konstatieren in den Liedern türkischer Volksänger, der *âşik*, eine enge Verbindung von Text, Musik und Funktion. Daß das bei türkischen Volksliedern insgesamt jedoch nicht die Regel ist, geht aus dem Beitrag von S. Ziegler hervor, die die türkischen Gattungsbezeichnungen auf ein einheitliches gattungsbildendes Kriterium hin, sei es aus dem Bereich des Textinhalts oder der Musik, überprüft hat. Im deutschen Volksgesang, stellt H. Braun anhand der Überlieferung von Balladenstoffen und ihrer Melodien fest, sind Melodien nicht mit den entsprechenden Texten fest verbunden, sondern austauschbar.

Drei Beiträge befassen sich mit einem dritten Themenbereich: mit elektronischer Datenverarbeitung, um Fragen der Volksmusikforschung, zum Beispiel Variantenvergleiche (B. Ravnikar, J. Louhivuori) oder Variationsprozesse (L. Ballová), mit Hilfe der Informatik und ihrer Methoden zu lösen.

(Januar 1991)

Astrid Reimers

Italienische Violinmusik der Barockzeit II. Nach den ältesten Quellen hrsg. von Paul BRAINARD. Generalbaßaussetzung von Siegfried PETRENZ. Einrichtung der Violinstimme von Karl RÖHRIG. München: G. Henle Verlag (1989). XII, 107 S.

Der II. Band *Italienische Violinmusik der Barockzeit* besticht zunächst durch die Auswahl, für die Paul Brainard verantwortlich zeichnet. Nur bei genauerem Zusehen hält er nicht ganz, was er verspricht. Er beginnt mit Sonaten von Carlo Farina und Giovanni Battista Fontana und zwei Suitenauszügen von Giovanni Maria Bononcini, einer Sonate von Arcangelo Corelli. Es folgen zwei Sonaten (op. 2 Nr. 10 und op. 2 Nr. 14) von Michele Mascitti. Da fragt man sich schon, ob nicht eine genügt hätte, so bedeutend war schließlich

Mascitti als Komponist nicht. Ob nach Antonio Vivaldi op. 5 Nr. 15 und Tommaso Albinoni Sonata in A-dur (Jeanne Roger N° 439), drei Sonaten von Francesco Maria Veracini (op. 1 Nr. 3, op. I Nr. 8, op. 2 Nr. 12) notwendig waren, mag man sehr bezweifeln, da sie schon seit geraumer Zeit in guten Neuauflagen vorliegen. Mit zwei Werken von Carlo Tassarini (Allettamento in G-dur und Trattenimento in A-dur) ist in verdienstvoller Weise an den Geiger erinnert, dessen Biographie bekanntlich reichlich dunkel ist.

Ist Brainard seiner Aufgabe mit einigen kritischen Beobachtungen gut nachgekommen, so kann man dies von dem Generalbaß-Mitarbeiter Siegfried Petrenz in keiner Weise behaupten. Da wimmelt es nur so von Oktavparallelen und anderen Dingen. Der dritte Mitarbeiter war für die geigerische Einrichtung verantwortlich. Es ist ihm darum gegangen, dem Geiger eine spielgerechte Fassung vorzulegen und das ist ihm weitgehend gelungen. Höchstens in der Veracini-Sonate op. 2 Nr. 12 hätte er im Passagallo der Violinstimme durch Abstrich mehr Gewicht geben können.

Das Ergebnis dieser Untersuchung: Brainard und Röhrig haben gute Arbeit geleistet, aber die Ausgabe ist infolge der fehlerhaften Generalbaßaussetzung des dritten Mitarbeiters unbrauchbar.

(Dezember 1990)

Walter Kolneder

JACOPO PERI: *Le varie musiche and other songs*. Edited by Tim CARTER. Madison: A—R Editions, Inc. (1985). XXXVI, 112 S. (*Recent Researches in the Music of the Baroque Era*. Volume L.)

Diese Aufgabe beinhaltet fast die gesamte erhaltene Musik Peris außer den Opern: die 18 Stücke von *Le varie musiche* (1609) und die zehn Jahre später in die zweite Auflage zusätzlich aufgenommenen sieben, außerdem noch zehn Einzelwerke aus Sammeldrucken und Manuskripten, darunter auch solche mit unsicherer Zuschreibung. Tim Carters Einleitung bietet eine kurze Biographie, eine stilkritische Besprechung der Werke Peris mit dem erstaunlichen Ergebnis, daß er entgegen der landläufigen Meinung eher als traditionsverbunden

gesehen wird denn als radikaler Neuerer, und aufführungspraktische Hinweise. Bedenklich sind die ästhetischen Prämissen, von denen der Herausgeber ausgeht; er wendet nämlich spätere Werte wie den großen Bogen, Einheitlichkeit und gleichmäßigen Fluß auf die Zeit Peris an, zu der sie wohl noch nicht als solche bestanden haben. Auch das veraltete vereinfachende Gruppendenken vieler musikhistorischer Darstellungen hat hier Eingang gefunden, wenn es heißt, daß die römischen und venezianischen Komponisten bald die Lösung für die florentinische Formlosigkeit finden sollten. Das ist längst überholtes evolutionistisches Denken, bei dem Peri naturgemäß nicht sehr gut wekommt. Selbst die Charakterisierung einzelner Nummern ist nicht immer stichhaltig; die Lamenti Nr. 31 und 32, die Carter als „pathetische Ariosi“ bezeichnet, sind vielmehr weitgehend rezitativisch vertont.

Die Sammlung von 1609 enthält Madrigale, Sonette, Arien und Strophenvariationen für ein bis drei Singstimmen und Continuo. Hier ist die Edition sehr genau und unterscheidet nach den Metren und Strophenformen, die sie auch für jedes Stück detailliert analysiert; Textautor und -provenienz werden nach Möglichkeit identifiziert und die Texte gesondert als Gedichte abgedruckt und sogar übersetzt.

Weniger erfreulich ist die musikalische Editionstechnik: Da werden wohl „Vorsätze“ (Incipits) mit originalem Schlüssel, Mensurzeichen und erster Note gegeben, doch die Pausen vor dieser Note sind unterdrückt; die Notenwerte werden grundsätzlich beibehalten, doch wo es dem Editor „appropriate“ schien, hat er sie auch halbiert — oder sogar geviertelt (Nr. 4), was er in den Bemerkungen zur Edition verschweigt —; das verzerrt natürlich die Relationen. Das Schwergewicht scheint eher auf der vermeintlichen praktischen Verwertbarkeit als auf der kritischen Methode zu liegen, was bei Musik dieser Periode heute schon anachronistisch anmutet. Das zeigt sich etwa in der Tatsache, daß zwar ergänzte Taktstriche — ziemlich überflüssig — punktiert werden, die originalen bei typisch hemiolischen Canzonetten-Arien aber nur als kleine Strichlein auf der obersten Notenlinie erscheinen statt umgekehrt (Nr. 4). Auch die „Modernisierung“ der Taktvorschriften — das *Tempus perfectum*

etwa wird immer durch *Alla breve* ersetzt — fällt in diese Kategorie.

Gegen den Grundsatz jeder kritischen Edition, daß ein Symbol immer dieselbe Bedeutung haben soll, verstößt der Gebrauch der eckigen Klammer, die eine Übernahme aus einer Sekundärquelle, eine Verbesserung oder — bei Akzidentien — eine Ergänzung des Herausgebers bedeuten kann. Bedauerlich ist, daß auf einen detaillierten Kommentar über die Abweichungen der Sekundärquellen verzichtet wird. Akzidentien wurden selbst bei der Continuo-Bezifferung modernisiert, also Auflöser gesetzt, wo ursprünglich Kreuz oder b stehen. Die Generalbaßaussetzung benützt prinzipiell nur das obere System und schränkt sich damit unnötig ein; in Takt 20 von Nr. 1 fehlt ihr übrigens ein eindeutiges b, das sogar die Bezifferung fordert. Die Entscheidung, in Nr. 30, Takt 50, in der Singstimme zwei Achtel- durch eine Viertelnote zu ersetzen, gründet auf einer falschen Textunterlegung; "oblio" kann am Versende nur dreisilbig sein, wird aber vom Herausgeber zweisilbig gedeutet.

So ist diese Edition von *Le varie musiche* also wohl besser als die von Carter ohne Begründung als "all but unusable" disqualifizierte durch Nella Anfusio und Annibale Gianuario (Florenz 1978), doch läßt sie manche der "standards that govern the making of all reliable historical editions" (so der Anspruch der renommierten Serie) außer acht.
(September 1990) Herbert Seifert

C. Ph. E. BACH: *Klaviersonaten. Auswahl. Nach Autographen, Abschriften und den frühesten Drucken hrsg. von Darrell M. BERG. München: G. Henle Verlag, Band I (1986), Band II (1987), Band III (1989), 112, 104 und 106 S.*

Aus den knapp 150 Claviersonaten, die Carl Philipp Emanuel Bach komponiert hat, wird hier eine Auswahl von 34 Beispielen vorgelegt. Die Herausgeberin hat sich seit ihrer 1975 erschienenen Dissertation intensiv mit den Sonaten Bachs beschäftigt. Im Anschluß an ihre Quellenstudien konzentriert sie sich in der vorliegenden Auswahl auf unbekanntes oder schwer zugängliches Material. Sie ver-

zichtet auf die Preußischen und Württembergischen Sonaten, die zu Recht als Höhepunkte von Bachs Sonatenschaffen angesehen werden, aber bereits 1927—28 von R. Steglich herausgegeben wurden; sie verzichtet auch auf die Reprisenonaten, die ebenfalls in neueren Ausgaben von E. Darbellay und (mit beiden Fortsetzungen) E. Hashimoto vorliegen. Bergs Auswahl bringt allein sechs Sonaten als Erstveröffentlichung, eine weitere erscheint hier erstmals in moderner Ausgabe, 14 Sonaten waren zuletzt in Farrencs *Trésor des pianistes* (1861—74) gedruckt worden. Etwa die Hälfte der Sonaten war nur im Manuskript überliefert, bei den übrigen handelt es sich zumeist um Einzelstücke aus gedruckten Sammlungen wie dem *Musikalischen Allerley, Mancherley, Vielesley*. Nur eine der Württembergischen Sonaten ist hier als Besonderheit abgedruckt: die *Sonate Nr. 6 in h-moll* (Wq 49/6, Helm 36), zusammen mit Bachs eigener Auszierung (Wq 68, Helm 164). Als weitere Besonderheit bringt der dritte Band die *Sonate C-dur* (Wq 51/1, Helm 150) und — als Erstausgabe — die beiden Umarbeitungen dieses Stücks durch den Komponisten (Wq 65/35—36, Helm 156/157). Da außerdem noch zwei weitere Sonatensätze zusammen mit Bachs Verzierungen wiedergegeben sind, bietet die Ausgabe die Möglichkeit, Bachs Methoden der Auszierung und Umarbeitung genauer zu studieren.

Die ausgewählten Sonaten stammen aus den Jahren 1740 bis 1783, es fehlen also die ganz frühen Stücke, und der Schwerpunkt liegt auf den 50er und 60er Jahren in Berlin. Alle von Bach entwickelten Satztypen und ihre Vermischungen sind anzutreffen, von dem der Invention nahestehenden „einheitlich figurativen“ Satztyp bis hin zum „gegliedert-einheitlichen“ Satztyp (W. Horn). Zum letztgenannten Typ gehören auch durchaus trockene Stücke, z. B. Wq 62/7, Helm 41 (Horn) oder auch gefälliges Geplänkel wie Wq 62/24, Helm 240. Das meiste Interesse dürften heute die Sonaten finden, die mit ihrem symphonischen Klaviersatz an Haydn erinnern, oder die Sätze, die auf Kontraste und Überraschungseffekte angelegt sind, in denen allerdings auch das „Nervös-Kurzatmige und das melodisch Zerklüftete“ die Oberhand gewinnen kann (G. Wagner). Unter den Erstausgaben dieser Sammlung sei die *Sonate e-moll* Wq 65/30, Helm 106 hervorgehoben,

in der bei aller Knappheit Mannigfaltigkeit und Einheitlichkeit harmonisch miteinander verbunden sind.

Bergs Edition ist eine auf wissenschaftlicher Grundlage erarbeitete Ausgabe für die Praxis, wie sie sein soll. Dem Informationsbedürfnis des Wissenschaftlers und des interessierten Praktikers ist Genüge getan durch die Angaben der Nummern nach Wotquenne und Helm, durch (einige wenige) Lesarten in Fußnoten und eine als Anhang mitgeteilte Übersicht über die Quellen. Zur kritischen Ausgabe fehlt demnach nur noch der Kritische Bericht. Der Praktiker findet im Vorwort und in Fußnoten hilfreiche Angaben zur Ausführung von Triolen und Punktierungen, dazu eine übersichtliche Verzierungstabelle. Freilich lernen wir gerade anhand dieser Ausgabe, daß Auszierung für Bach weit mehr bedeutete als die korrekte Plazierung von Trillern und Vorschlägen. Klaus Börners Fingersätze sind gut und reichlich — fast wurde hier des Guten zuviel getan. Denn beim fortgeschrittenen Spieler — und nur ein solcher kann diese Sonaten bewältigen — rennt dieser Fingersatz viele offene Türen ein. Alles in allem ist diese Sammlung eine wichtige Ergänzung der bereits vorliegenden Bach-Ausgaben und eine hervorragende Bereicherung des in modernen Ausgaben zugänglichen Repertoires.

(Januar 1991)

Magda Marx-Weber

FRANZ BERWALD: Sämtliche Werke. Band 14: Duos. Hrsg. von Kathleen Kuzmick HANSELL. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1987. XV, 133 S.

Das Spiel zu zweit und das Spiel mit zwei Stimmen (*Giuoco delle coppie*) hat Komponisten wie Interpreten stets gereizt. Dementsprechend ist die Tradition des zweistimmigen Satzes und, damit zusammenhängend, die Kontinuität des Komponierens für ein Ensemble von zwei Spielern seit dem Mittelalter bis auf den heutigen Tag ungebrochen. In der Instrumentalmusik haben sich schließlich zwei Haupttypen herausgebildet, die gattungsgeschichtlich freilich voneinander zu unterscheiden sind: Das Duett für zwei gleiche bzw. gleichartige Instrumente, das im alten, polyphonen

Satzideal zweier gleichberechtigter Stimmen seine Wurzeln hat, und das Duo für Klavier und ein beliebiges Instrument im begleiteten Solo, das im Zusammenhang mit dem Entstehen des Generalbaßes, dem damals neuen Stil, aufkommt. Die vorliegende, von Kathleen Kuzmick Hansell besorgte Ausgabe enthält Duette, die beiden Kategorien zugeordnet werden müssen. Anders, als es im vorliegenden Fall geschehen ist, wäre folgende begriffliche Unterscheidung durchaus begrüßenswert: die Komposition für zwei Melodiestimmen als Duett, demgegenüber das Ensemble von zwei Spielern und Werke für ein Melodie- und ein Harmonieinstrument als Duo zu bezeichnen.

Die Ausgabe Sämtlicher Werke Franz Berwalds ist Teil der *Monumenta Musicae Svecicae* (Stockholm: Edition Reimers). Neben dem Supplement *Franz Berwald. Die Dokumente seines Lebens* ist die Instrumentalmusik Berwalds — die Orchesterwerke mit 9 Bänden und die Kammermusik mit 6 Bänden — bereits vollständig erschienen. Als Vorlage dazu dienten, was übrigens für die Mehrzahl der Werke dieser Edition gilt, Berwalds eigenhändige Niederschriften in Partituranordnung, — eine geradezu ideale Ausgangssituation, die sich bei diesem Komponisten bietet. Nach Lage der Dinge erscheint es auch völlig gerechtfertigt, das Duett für zwei Violinen in A-dur (1816/17) gemeinsam mit dem Duo für Klavier und Violoncello in B-dur (1857) nebst der vom Komponisten selbst bearbeiteten Fassung für Klavier und Violine, einem weiteren Duo für Klavier und Violine in D-dur (ca. 1858) und dem Fragment (65 Takte) eines Concertinos für Violine und Klavier in a-moll (1859/60) in einem Bande erscheinen zu lassen.

Der Band liegt in der gediegenen Ausstattung wie die übrigen Gesamtausgaben im Bärenreiter-Verlag vor. Dabei folgte man aus Kostengründen einem neueren Gesamtausgabenkonzept und erstellte den Notenteil sofort so, daß er auch zum praktischen Musizieren herangezogen werden kann. Demzufolge kann der Klavierpart nach der keineswegs mit Zusätzen überladenen Partitur ausgeführt werden, die Violin- und Violoncellostimmen wurden als zusätzliche Stimmhefte beigegeben. Das Vorwort in Englisch und Deutsch beschreibt mit Angaben über die einzelnen Werke die Quel-

len, die Entstehung, erste Aufführung usw., der kritische Bericht, nur in englischer Sprache, informiert ausführlich über sämtliche relevanten Lesarten. Drei Faksimilenseiten geben darüber hinaus einen Eindruck von Berwalds fast kalligraphischer Handschrift. So ist der Herausgeberin sowohl ein in der Proportion als auch in der Ausarbeitung sehr schöner Band gelungen, der nicht nur dem Wissenschaftler, sondern eben auch dem ausübenden Musiker eine praktische und zuverlässige Vorlage an die Hand gibt.

(September 1990)

Ulrich Mazurowicz

Eingegangene Schriften

CAROLYN ABBATE: *Unsung voices. Opera and musical narrative in the nineteenth century.* Princeton, New Jersey: Princeton University Press (1991). XVI, 288 S., Notenbeisp.

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

Ars Musica. Jahrbuch 1990. Hrsg. von Eitelfriedrich THOM. Michaelstein/Blankenburg: Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein/Telemann-Kammerorchester/Institut für Aufführungspraxis 1990. 133 S., Abb.

Ars Musica. Jahrbuch 1991 Hrsg. von Eitelfriedrich THOM. Michaelstein/Blankenburg: Institut für Aufführungspraxis der Musik des 18. Jahrhunderts der Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein. 108 S., Abb.

WILLIAM ASHBROOK and HAROLD POWERS: *Puccini's Turandot. The end of the great tradition.* Princeton: Princeton University Press 1991. X, 193 S., Notenbeisp.

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Band 24: Kantaten zum 18. und 19. Sonntag nach Trinitatis. Kritischer Bericht von Matthias WENDT* Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1991 192 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV, Band 2: Sechs Suiten für Violoncello solo BWV 1007—1012. Die vier Quellen in verkleinerter Wiedergabe. Faksimile-Beiband zum kritischen Bericht von Hans EPPSTEIN.* Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1991. 170 S.

65. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft Leipzig. München, 13. bis 19. November 1990. Beiträge und Programme. Zusammenstellung und Redaktion: Horst LEUCHTMANN: Tutzing: Hans Schneider (1990). XXIII, 173 S.

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.

Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis. XIII (1989). Eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel. Hrsg. von Peter REIDEMEISTER. Winterthur: Amadeus Verlag (1990). 402 S., Abb., Notenbeisp.

KARL GEORG BERG: *Giacomo Puccinis Opern. Musik und Dramaturgie.* Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1991). VI, 136 S. (Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 7.)

JOHANNES BRAHMS *Im Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen und Helene Freifrau von Heldburg.* Hrsg. von Herta MÜLLER und Renate HOFMANN. Tutzing: Hans Schneider 1991 162 S., Abb. (Johannes Brahms-Briefwechsel. Neue Folge. Band XVII.)

DONALD BURROWS: *Handel: Messiah.* Cambridge-New York-Port Chester-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1991). X, 127 S. (Cambridge Music Handbooks.)

JOHN BUTT: *Bach: Mass in B Minor.* Cambridge-New York-Port Chester-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1991). X, 116 S. (Cambridge Music Handbooks.)

MANFRED BÜTTNER / KLAUS WINKLER (Hrsg.): *Musikgeographie. Weltliche und geistliche Bläsermusik in ihren Beziehungen zueinander und zu ihrer Umwelt. Tagungsband des Symposiums 1990.* Bochum: Universitätsverlag Dr. N. Brockmeyer 1990. Teil 1: VIII, 319 S., Abb., Teil 2: III, 267 S., Abb. (Abhandlungen zur Geschichte der Geowissenschaften und Religion / Umwelt-Forschung. Band 6, Teil 1 und 2.)