
BESPRECHUNGEN

HEDI SIEGEL: Schenker Studies. Cambridge-New York-Port Chester-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1990). IX, 206 S., Notenbeisp.

Nicht in Wien, wo H. Schenker zeit lebens wirkte und 1935 auch verstarb, sondern in New York fand 1985 zum Gedächtnis seines 50. Todestages ein dreitägiges Symposium statt, das zahlreiche Schenker-Experten aus dem anglo-amerikanischen Raum vereinigte. Ihre damals gehaltenen Referate liegen dieser Veröffentlichung zugrunde, die dem mittlerweile verstorbenen Schenker-Schüler Felix Salzer (1904–1986) gewidmet ist. Sie setzt sich aus drei von H. Siegel jeweils mit einer Einleitung versehenen Teilen *Historical Studies*, *Analytical Studies* und *Schenker today* zusammen. — J. Rothgeb (*Schenkerian theory and manuscript studies: modes of interaction*) eröffnet den ersten Teil, indem er aus dem Studium der Autographen gewonnene Einsichten als einen bisher eher vernachlässigten Aspekt von Schenkers Lehre darstellt und ihn an Hand von Beethovens Autograph der *Mondscheinsonate* vertieft. Es folgt H. Siegel (*A source for Schenker's study of thorough bass: his annotated copy of J. S. Bach's Generalbassbüchlein*) mit einer durch Beispiele illustrierten Vorankündigung ihrer Übersetzung, die in *Music Forum*, Vol. 6, erscheinen wird, von Schenkers bisher unveröffentlichtem Kommentar zum sog. *Generalbassbüchlein* J. S. Bachs. Mit dem Druck des Kommentars, der eine Lehre von der Stimmführung des Generalbasses darstellt, schließt sich eine Lücke zwischen Schenkers *Kontrapunkt* und *Freiem Satz*. An dritter Stelle bietet W. Pastille (*Music and morphology: Goethe's influence on Schenker's thought*) den bisher umfassendsten Überblick über das Verhältnis von Schenkers Theorie zu Schlüsselbegriffen von Goethes Morphologie sowie ontologischen Prinzipien der Ganzheit, Polarität und Metamorphose, ohne die einsichtig gemachten Parallelen zu überstrapazieren. Von den beiden letzten Aufsätzen des ersten Teils: D. Stern (*Schenkerian theory and the analysis of Renaissance music*) und S. Novack (*Fore-*

ground, middleground, and background: their significance in the history of tonality), die mehr allgemeiner Natur sind, verdient vor allem der erstgenannte Aufmerksamkeit, weil eine Auseinandersetzung mit der nicht nur im deutschsprachigen Fachschrifttum vorherrschenden Neigung zur alleinigen intervallischen Deutung der Mehrstimmigkeit dieser Zeit nicht gescheut, diese im Prinzip auch nicht geleugnet, aber nachgewiesen wird, daß „vertical factors also play an important role in determining the melodies; the need to create or stay within $\frac{5}{3}$ or $\frac{6}{3}$ sonorities often gives rise to melodic leaps“ (S. 47).

Die folgenden *Analytical Studies* bilden mit sieben Beiträgen den umfangreichsten Teil des editorisch bestens betreuten Bandes. Wie H. Siegel betont, sind die Analysen „placed in a larger framework, and a specific theoretical issue is addressed“ (S. 73). D. Loeb (*Dual-key movements*) beschäftigt sich mit zwei Kompositionen J. S. Bachs, die in verschiedenen Tonarten beginnen und enden, daher keine Auskomponierung einer Tonika im Sinn Schenkers darstellen. Während rezitativische und ariose Partien als tonartliche Übergänge zwischen zwei Arien verstanden werden können (*Johannes Passion: Rezitativ Und siehe da* mit *Arioso Mein Herz*), scheint die tonartliche Verschiedenheit von Anfang und Ende in sich geschlossener Sätze, denen keine Übergangsfunktion zukommt (*Brandenburgisches Konzert Nr. 6, 2. Satz*), von der tonartlichen Disposition der übrigen Sätze maßgeblich bestimmt zu sein. Inhaltlich bildet dieser Beitrag eine Brücke zu P. McCreless (*Schenker and chromatic tonicization: a reappraisal*), der als Ergänzung zu Schenkers Prinzip der Auskomponierung die Harmonik dort, wo sie durch Chromatik oder auffallende Fortschreitungen die Aufmerksamkeit auf sich zieht, mit der tonalen Konzeption des ganzen Zyklus in Zusammenhang setzt, dem das analysierte Werk als dessen Bestandteil angehört. Als Ergänzung zu Loeb wäre auf H. Krebs (*Tonart und Text in Schuberts Liedern mit abweichenden Schlüssen*, in: *AfMw* XLII, 1990) hinzuweisen.

Die Notwendigkeit einer Differenzierung des Formbegriffs erläutert L. Laskowski (*J. S. Bach's 'binary' dance movements: form and voice leading*) an der Gegenüberstellung der Stimmführung von zwei zweiteiligen Tanzsätzen Bachs und lehnt überzeugend „a one-dimensional concept of form“ ab (S. 90). Einigen der schönsten musikalischen Gedanken Mozarts liegt die Auskomponierung der neapolitanischen Sexte und ihr Kontrast zur diatonischen II⁶ zugrunde. Dieser Erscheinung widmet R. Kamin (*Aspects of the Neapolitan sixth chord in Mozart's music*) einen mit zahlreichen Beispielen ausgestatteten Beitrag, während Mozarts Anwendung von Enharmonik E. Wen (*Enharmonic transformation in the first movement of Mozart's Piano Concerto in C minor K. 491*) an einem sehr berühmten Beispiel — ebenfalls bestens dokumentiert — darstellt. Wie sehr der Text ungewöhnliche musikalische Strukturen rechtfertigt, weist Ch. Burkhart (*Departures from the norm in two songs from Schumann's 'Liederkreis'*) an den Eichendorff-Liedern *Mondnacht* und *Schöne Fremde* nach. Besondere Aufmerksamkeit verdient der letzte Beitrag des zweiten Teils von C. Schachter (*Either/or*). Er entkräftet den von Schenker-Gegnern häufig erhobenen Vorwurf fehlender Überprüfbarkeit stimmführungsmäßiger Analysen. Schachter legt alternative Analysen vor und ermöglicht — dank stichhaltiger Begründung — eine unzweideutige Entscheidung für diese oder jene Lösung. Daß sich dennoch Zweifelsfälle ergeben können, worauf bereits K.-O. Plum (*Untersuchungen zu H. Schenkers Stimmführungsanalyse*, Regensburg 1979, S. 120ff.) hinweist, wird jedoch nicht geleugnet.

Der dritte und letzte Teil ist der Entwicklung und Verbreitung von Schenkers Lehre in Großbritannien (J. Dunsby, *Schenkerian theory in Great Britain: developments and responses*, nebst einer *select bibliography of literature related to Schenker by British authors or in British publications since 1980* von J. Rink) und in Amerika (W. Rothstein, *The Americanization of Heinrich Schenker*) gewidmet.

Manchen Musiktheoretikern auf dem europäischen Kontinent dürfte die vorliegende Veröffentlichung ein Buch mit sieben Siegeln sein. Denn Schenker blieb wegen seiner gegen-

über der Neuen Musik ablehnenden Haltung von der nach 1945 einsetzenden Welle der Wiedergutmachung leider fast unberührt und seine Lehre im Theorieunterricht an Hochschulen, Universitäten und Konservatorien daher weitgehend unbekannt. Um diesen Mangel zu beheben, dazu könnte die verdienstvolle und zugleich drucktechnisch vorzügliche Veröffentlichung, der ein detaillierter Index beige-fügt ist, im besten Sinn beitragen.

(März 1991)

Hellmut Federhofer

Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1985/86. Hrsg. von Günther WAGNER. Kassel: Merseburger (1989). 263 S., Abb., Notenbeisp.

Durch innerbetriebliche Umstellungen verspätet, erscheint das genannte Jahrbuch, und zwar als Doppelband, um, gefolgt von einem weiteren Doppelband, den Verzug wieder aufzuholen. — Den Inhalt bilden Briefe Carl Philipp Emanuel Bachs, Referate des Berliner Bach-Colloquiums von 1985 sowie ein anlässlich der Berliner Bach-Tage desselben Jahres gehaltener Vortrag von Günther Wagner.

Mit 160 Seiten nehmen *Carl Philipp Emanuel Bachiana. Briefe, die bei Ernst Suchalla nicht veröffentlicht wurden*, den überwiegenden Teil des Jahrbuchs ein. Ein wesentlicher Grund für solche Ausdehnung ist freilich die Beibehaltung des originalen Zeilenfalls; und fast fürchtet der Rezensent, daß sich die daraus resultierende Fülle blütenweißen Papiers eher für den Verleger als für den Benutzer (dem auch mit Vertikalstrichen gedient gewesen wäre) auszahlt. Doch folgt der Herausgeber, Rudolph Angermüller, hierin dem Vorbild Suchallas, wohl aus Gründen der Konsequenz. Daß sich unter den Briefen nicht wenige an Breitkopf und Forkel gerichtete befinden, verwundert insofern, als diese gemäß dem Titel der von Suchalla veranstalteten Sammlung eigentlich dort hätten erscheinen müssen. — Die Lektüre der Briefe bietet ein zeitgeschichtlich wie hinsichtlich des Absenders interessantes Bild, das vom Herausgeber durch biographische Daten zu den genannten, vielfach unbekanntem Personen weiter erhellt wird, während sachliche Informationen — notgedrungen? — in der Regel fehlen (welcher Nichtleipziger weiß

schon, daß mit den „Lerchen“ auf S. 16 keine Vögel gemeint sind?).

Unter den Referenten des restlichen Teils begrüßt man dankbar nochmals Carl Dahlhaus, der den *Zerfall der musikalischen Figurenlehre*, scharfsinnig argumentierend wie stets, mit der bei Bach zu beobachtenden Hinwendung vom Intervall- zum (funktionsharmonisch orientierten) Akkordsatz in Beziehung bringt. — Rudolf Elvers weiß weitgehend Unbekanntes über *Quellen zur Bach-Rezeption in Berlin in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts* mitzuteilen, — Dinge, die die Forschung hoffentlich zum Fortschreiten auf dem gewiesenen Weg ermuntern. — Unter dem Titel *Bach als Maß* betrachtet Friedhelm Krummacher Motetten aus Bachs Schülerkreis, die im Spannungsfeld stehen zwischen der „Bindung an Bachs Exempla“ und dem „Freiraum . . . , der auch die Möglichkeit der Entfernung von seinen Musterwerken in sich schloß“. Sie verweisen damit „auf die Pluralität der kompositorischen Möglichkeiten ihrer Zeit“. — Günther Stiller meditiert über Bachs Bemerkung in seiner Calov-Bibel über „das wahre Fundament aller gottgefälligen Kirchen-Musik“. — Rezeptionsgeschichtlich orientiert sind die drei letzten Beiträge, die zu belegen suchen, daß Bach nach seinem Tode keineswegs so vollständig vergessen worden ist, wie die landläufige Meinung das wahrhaben will. Ja, für die Zeit nach 1750 meint Günther Wagner sogar ein vorübergehendes Zunehmen des Interesses an Bachs Werk und seiner Person feststellen zu können, was sich gewiß mit den Publikationen eines Kirnberger oder Marpurg belegen läßt, kaum aber doch wohl mit dem Hinweis auf die *Kunst der Fuge*, von der bis 1756 ganze ca. 30 Exemplare hatten verkauft werden können (*Bach-Dokumente* III, 683). Martin Zenck sucht die Behauptung, daß „eine musikhistoriographische Darstellung des 18. Jahrhunderts auch ‚ohne Bach‘ möglich sei, zu modifizieren und zu differenzieren“. Diese Überzeugung findet sich außer bei Wolfgang Rihm übrigens bereits bei Jacques Handschin (*Musikgeschichte*, Basel 1948, S. 329), und die Ursache hierfür ist wohl in unserem gewandelten Verhältnis zum Begriff des Fortschritts zu sehen, der zu Bachs Zeit Ergebnis, heute jedoch Ziel künstlerischen Schaffens ist. An *Bach in Wien* und *Bachs Werk in Instrumentalsammlungen des 18. Jahrhunderts* be-

legt Zenck das Interesse der Nachwelt an Bachscher Musik. Christoph Wolff zeigt, daß *Bachs vierstimmige Choräle* in ihren Publikationen durch Birnstiel (1765, 1769) und Breitkopf (1784—1787) die besondere Wertschätzung gerade dieser Werkgruppe in der zweiten Jahrhunderthälfte erkennen lassen. Zugleich geht Wolff auf die personal- und gattungsgeschichtliche Entwicklung des Choralsatzes bei Bach ein und äußert die Vermutung, daß sich in „diesen und ähnlichen Chorälen Beispiele von Sätzen aus einer im Ganzen nicht mehr vorhandenen Sammlung Bachs erhalten haben mögen“ — eine Annahme, die nach Überzeugung des Rezensenten keineswegs nur „mit aller Vorsicht angedeutet“ zu werden braucht. (Januar 1991) Alfred Dürr

Irish Musical Studies. 1: Musicology in Ireland. Edited by Gerard GILLEN and Harry WHITE. Dublin: Irish Academic Press (1990). 312 S., Abb., Notenbeisp.

Irland liegt musikwissenschaftlich wenig im Blickfeld, was bis vor einigen Jahren eine gewisse Rechtfertigung durch einen Mangel an entsprechenden Studien besaß. Von einer florierenden Forschung auf dem Gebiet der Musikwissenschaft konnte man lange Zeit nicht reden, heute ist die Disziplin an irischen Universitäten verankert. Die Herausgeber der *Irish Musical Studies* legen Wert auf die Feststellung, daß dieser erste Band ein repräsentatives Spektrum der Forschung in Irland darstellt, im Gegensatz zur Forschung über Irland. Neun der 16 Beiträge dieses Bandes beschäftigen sich daher nicht mit irischen Themen. Die übrigen sieben konzentrieren sich auf verschiedene historische und thematische Bereiche, u. a. Studien zu Musikinstrumenten in Irland vom 9. bis 14. Jahrhundert (Ann Buckley), Musik in Dublins Rotunda Gardens von 1771 bis 1791 (Brian Boydell), sowie eine ethnologische Studie über kreative Schaffensprozesse in irischer traditioneller Musik (Micheál O Súilleabháin).

Die Mehrheit der Beiträge spiegelt jedoch die internationale Bandbreite irischer Musikwissenschaft. So finden sich Studien zu Claude Goudimel (Máire Egan-Buffet), Adam Drese (Peter Downey), Tonleitern und Intervallen in

iranischer Musik (Hormoz Farhat) und zu Aspekten der Musik von Purcell, Vivaldi, Fauré und Bartók. Die Studien spiegeln einen generell hohen Wissensstand, und die Sprachfertigkeit einiger Autoren macht manche Beiträge geradezu zu einer spannenden Lektüre (z. B. Hugh Shields Untersuchung zur Geschichte der Melodie *The Lass of Aughrim*, die Joyce mehrfach erwähnt).

Irish Musical Studies ist keine regelmäßig erscheinende Zeitschrift. Unregelmäßig erscheinende Folgebände zu bestimmten Schwerpunkten sind jedoch vorgesehen.

(März 1991)

Axel Klein

ACHIM HOFER: Studien zur Geschichte des Militärmarsches. Tutzing: Hans Schneider 1988. 2 Bde., XVIII, 916 S., Notenbeisp. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 24.)

In den letzten 15 bis 20 Jahren ist ein Anwachsen der wissenschaftlichen Arbeiten über Blasorchester und Blasmusik zu verzeichnen, vor allem beschäftigen sich auch Dissertationen mit entsprechenden Themen. In der vorliegenden Arbeit, die von der Universität Mainz 1987 als Dissertation angenommen wurde, wird erstmals im großen Rahmen die historische und formale Entwicklung des „Militärmarsches“ dargestellt und darüber hinaus sowohl die Bedeutung als auch die Einflüsse charakteristischer Instrumente dieser Gattung mitberücksichtigt.

Bei der Durchsicht der bisherigen Literatur über Märsche stellt Hofer richtig fest, daß Analysen auf dem Gebiet des „Militärmarsches“ bisher nicht umfassend, abgesehen von einzelnen Teilbereichen, gemacht wurden. Einschlägige Aufsätze haben oft populären Charakter und enthalten nur selten fundiertes Quellenmaterial für weitere Arbeiten. In einschlägigen Werken über Militärmusik befinden sich meist geschlossene Kapitel über die Gattung „Marsch“, ohne allerdings auf die kompositorische Struktur detailliert einzugehen.

Hofer bespricht zunächst im ersten Kapitel die Militärmusik und die Vorgeschichte des Marsches bis ca. 1560. Dabei geht er u. a. auf die in neuerer Zeit rückwirkend mit „Marsch“ bezeichneten Stücke des 13. und 14. Jahrhunderts ein und beschreibt die Musik der Tromm-

ler und Pfeifer. Er kommt aufgrund zahlreicher Zitate zu dem Ergebnis, daß Pfeifer und Trommler wohl zum Marschieren spielten, die „Marschier-Funktion“ allein aber nicht ausreicht, um die betreffende Musik mit dem Begriff „Marsch“ als Gattung in unserem Sinn zu bezeichnen. Hofer führt dafür den Begriff „Marschier-Musik“ ein.

Der Entstehung und den Anfängen des Marsches widmet Hofer das zweite Kapitel, das den Zeitraum zwischen ca. 1560 und 1640 umfaßt. Er stellt dar, wie die Bedeutung des Begriffes „Marsch“ von der militärischen Aktion auf die Musik (zunächst noch nationale Trommel-„Schlagweisen“, S. 67 ff.) und anschließend auf feststehende Trommelstücke übergeht. Während bisher die Pflöcke zur Begleitung der Trommel diente, ändert sich dies in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts und der Begriff „Marsch“ bezeichnet die Melodie. In der „Kunstmusik“ entstanden zur Zeit der Trommel-Märsche schon stilisierte Märsche für die Laute oder das Virginal. Eine Tabelle (S. 108) verdeutlicht diese Entwicklung.

Den Ursprung des gattungsmäßigen Begriffes „Marsch“ sieht Hofer in der Mitte des 17. Jahrhunderts. Nachdem er in den beiden vorhergehenden Kapiteln die Begriffe „Fanfare, Signal, Feldstück, Marsch etc.“ genauer beschrieben hatte, spricht er in Kapitel III von kompositorisch „verfertigten“ Märschen, die zur Etablierung der Gattung als „gebrauchsmusikalisches Kompositionsprinzip“ führten (S. 218).

In den folgenden Kapiteln IV bis V (der Marsch im 18. und 19. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg) werden unterschiedliche Aspekte des Marsches dargestellt. Im Vordergrund stehen Besetzung und Instrumente sowie Analysen über Tonarten, Melodik, Rhythmik und Harmonik. Charakteristische Marschsammlungen jedes Zeitabschnitts wurden dabei als Quellen verwendet. So geben u. a. die Analysen der *Preußischen Armeemarschsammlung* (S. 541 ff.) umfangreiche Aufschlüsse über oben genannte Gesichtspunkte im frühen 19. Jahrhundert. Dabei stellt sich heraus, daß die vielfältigen Formvarianten des Marsches im 19. Jahrhundert in einer strengen Schematisierung erstarren. Lediglich die Konzertmärsche von Fucik und Sousa zeigen, nach Hofer, nochmals neue Möglichkeiten, die allerdings den Marsch von seiner ursprünglichen

Funktion wegführen (S. 663). Für weitere Arbeiten zur Besetzung und zu den Instrumenten der preußischen Militärmusik bietet sich Tabelle 22 (S. 543ff.) an, die die kompletten Besetzungen der Märsche aus der *Preußischen Armeemarschsammlung (AM II)* von 1817 bis 1839 wiedergibt.

Mit einem Ausblick auf das 20. Jahrhundert, das besonders in den Titeln eine bemerkenswerte „Militarisierung“ und nach 1945 genau das Entgegengesetzte feststellen läßt, wird der Marsch u. a. auch von Jazz-Elementen beeinflusst. Eine detaillierte Darstellung des Marsches im 20. Jahrhundert müßte in einer eigenen Arbeit erfolgen, da die Zahl der Märsche seit dem 19. Jahrhundert stark expandiert. Es müssen auch neue Forschungsansätze und Möglichkeiten gefunden werden, um allein die Quantität der gedruckten Märsche zu erfassen und einer Analyse unterziehen zu können.

Während Hofer hauptsächlich auf die Märsche der Infanterie eingeht, werden die Märsche der Kavallerie jeweils im Anschluß an die einzelnen Kapitel behandelt. Abgerundet wird dieses Buch mit einer umfangreichen Auflistung und Beschreibung der Marschsammlungen in den größten Bibliotheken Deutschlands, Österreichs, Frankreichs und Englands, sowie weiteren, meist literarischen, Quellen.

Die inhaltlich klare chronologische Gliederung, sowie Einleitungen und Zusammenfassungen zu jedem Kapitel machen dieses umfangreiche Werk für den Benützer überschaubar. Nicht zuletzt stellt dieses Buch wegen reichhaltiger Dokumentationen (Tabellen und Notenbeispiele, darunter viele Faksimiles) das Standardwerk der Geschichte des Militärmarsches dar.

(Februar 1991)

Bernhard Habla

SIEGFRIED KROSS: Geschichte des deutschen Liedes. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (1989). 191 S.

Seltsamerweise hat es seitens der Musikwissenschaft zusammenfassende Darstellungen der Geschichte des deutschen Liedes kaum oder nur mit Einschränkungen gegeben. Kretzschmar (1911) behandelt lediglich das 17. und 18. Jahrhundert, Moser (1937, ²1968, nicht 1966) die Zeit „seit Mozart“, Wiora

(1971) ist vorwiegend systematisch orientiert. So mag man bedauern, daß Siegfried Kross, dessen Kompetenz durch seine Herausgabe einer Dokumentation zur Geschichte des deutschen Liedes (seit 1973) ausgewiesen ist, sich auf den Umfang eines Taschenbuches von nicht einmal 200 Seiten beschränken mußte. Vielleicht wäre es dann sogar empfehlenswert gewesen, sich — wie Moser — völlig auf die sozusagen welthistorische Epoche des deutschen Liedes zu konzentrieren: das 19. Jahrhundert mit Vorgeschichte im späten 18. und Nachhall im 20. Jahrhundert. Da auch Kross — wie Kretzschmar — praktisch mit dem noch weitgehend polyphon geprägten Repertoire des 17. Jahrhunderts einsetzt, überzeugt die Ausgrenzung des 16. (und auch des 15.) Jahrhunderts ohnehin nicht ganz. Natürlich macht sich der Autor über solche und andere prinzipielle Fragen gründliche Gedanken.

Angesichts eines so gerafften Textes tritt die Frage nach Methode und Gliederung in den Vordergrund. Kross verbindet glücklich eine kontinuierliche Entwicklungsgeschichte mit gediegenen und gewinnbringenden Einzelinterpretationen, die er an geeigneter Stelle einschaltet (das Notenmaterial muß sich der Leser allerdings selber beschaffen, da Beispiele völlig fehlen). So entsteht ein erfreulich konkretes Bild von der Gesamthematik. Ausgewogen und angemessen erscheint die Gliederung spätestens vom Schubert-Kapitel an. Präferenzen des Verfassers machen sich nur leicht bemerkbar, etwa wenn Brahms fast doppelt so viel Raum zugebilligt wird wie Hugo Wolf. Dies hängt aber auch damit zusammen, daß, beginnend mit dem Wolf-Kapitel, die Einzelanalysen bedauerlicherweise wegfallen. Eine ähnliche Disproportion im ersten Kapitel des Buches — die Andreas Hammerschmidt gewidmeten fast drei Seiten gegenüber einer einzigen für Adam Krieger — resultiert vielleicht aus der Absicht, diesen „bis heute ziemlich schlecht“ behandelten (S. 41) Komponisten zu rehabilitieren. Wirklich unbefriedigend ist es allerdings, daß der Verfasser im letzten Kapitel eine Erscheinung wie Othmar Schoeck nur in einer Aufzählung von Namen berührt (S. 173) und vor allem, daß er über Hans Pfitzner zwar allgemeine und bekannte Schlagworte wiederholt, über seine Lieder aber gar nichts sagt (S. 165). Überhaupt kann man hinsichtlich

dessen, was aus dem 20. Jahrhundert genannt und wie es gewichtet ist, verschiedener Meinung sein. Warum etwa werden Fortner und Blacher — wenn auch knapp — behandelt (S. 171), dagegen z. B. Mark Lothar, Winfried Zillig, Gerhard Frommel oder Kurt Hessenberg nicht einmal erwähnt?

Im Ganzen vermittelt das gut geschriebene Buch ein Maximum an Informationen. Aus den Details, die der Berichtigung bedürfen, sei einiges herausgegriffen. Von Schütz haben sich, entgegen Kross (S. 19), Lieder durchaus erhalten, vor allem auf Texte von Opitz (Alte GA XV und XVIII). Instrumentale Variationen über eine Liedstrophe deuten weder bei Haydn noch bei Schubert darauf hin, daß Lied und Instrumentalsatz „austauschbar“ waren (S. 98 und 117). Die Liedmelodie von Beethovens Chorphantasie war nicht „zunächst rein instrumental erfunden“ (S. 102), sondern primär zu Bürgers *Gegenliebe* in dem Lied WoO 118. Es ist irreführend, wenn bei Erwähnung des Matthisson-Textes der Beethovenschen *Adelaide* (nicht „glatte Verse“, sondern eine freie Nachbildung der sapphischen Ode) an „der manierierten ‚Blume der Asche meines Herzens‘“ Anstoß genommen wird (S. 104). Matthissons syntaktischer Zusammenhang heißt: „Einst, o Wunder! entblüht, auf meinem Grabe, / Eine Blume der Asche meines Herzens“ — ein kühnes und schönes Bild! Übrigens kann hier kaum von „variiertem Strophenlied“ die Rede sein. Daß zum Arbeitsrhythmus des Spinnens nicht der „notwendige Dreierhythmus“ gehört (S. 112), zeigt Schuberts andere Lösung in dem Goethe-Lied *Die Spinnerin* (D 247) ebenso wie der Spinnerinnenchor im *Fliegenden Holländer*. *Kein Haus, keine Heimat* op. 94,5 von Brahms ist insgesamt 20, nicht 10 Takte lang (S. 148). Der „terminologische Fehlgriff“ — wenn es denn einer wäre — der *Vier letzten Lieder* von Richard Strauss (S. 163) ist ihrem Herausgeber anzulasten, von dem der Titel stammt. Zu dem im Zusammenhang mit der ‚Appassionata‘ zitierten Text (S. 179, Anm. 14) hätte deutlich gesagt werden sollen, daß er zu der Männerchorbearbeitung von Ignaz Heim gehört. Ein Satz über die *Singende Muse an der Pleiße* des Sperontes (S. 67f.) bleibt unklar: „weil das Niveaugefälle zwischen den einzelnen Stücken so erheblich ist, hat man dies für den damaligen Leiter des Leipziger Collegium

musicum, Johann Sebastian Bach, reklamiert“ (??). Doch hat hier wohl nur das Lektorat versagt.

(März 1991)

Wolfgang Osthoff

HEIDI GÜLOW: Studien zur instrumentalen Romance in Deutschland vor 1810. Frankfurt-Bern-New York: Peter Lang (1987). 469 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 23.)

Die vorliegende Dissertation nimmt sich einer musikalischen Gattung an, deren mangelnde Definierbarkeit in deutlichem Gegensatz zur großen Zahl der vorliegenden Einzel-exemplare steht. Trotz dieses Mangels an näherer Bestimmbarkeit schießt die Autorin etwas über das Ziel hinaus, wenn sie gleich zu Beginn feststellt, „... daß ja bislang gar nicht geklärt war, was denn die instrumentale Romanze, bzw. Romance überhaupt ist ...“ (Einleitung, S. 8). Verdienstvoll ist der Versuch, dem Leser die Spezifik der spanischen Romanze, als ursprüngliche Verkörperung der Gattung, die Besonderheiten einer deutschen Variante, die eher balladesk-bänkelsängerisch bestimmt ist und die als Vorbild für die Instrumentalballade wirkende französische „Romanze“ des 19. Jahrhunderts nahe zu bringen.

Sehr breit ist die Beschreibung der soziologischen und psychologischen Voraussetzungen gehalten, aus der heraus das Entstehen und Wachsen dieser Gattung verstanden werden muß. Spätaufklärung, Rokoko und Empfindsamkeit im Frankreich des 18. Jahrhunderts, das Hinwenden zur Natur — oder zumindest zum scheinbar Natürlichen, in Wahrheit wohl eher zum Kunstvoll-Natürlichen —, die Rolle der Frau, bzw. der adligen Dame, „... gleichsam Vergnügen zu evozieren, Langeweile zu verhindern und permanenten Genuß, mehr noch: Lust, zu bieten“ (S. 33), das zentrale erzieherische Element, die Ausbildung des guten Geschmacks, eines guten Herzens, letztendlich das Ideal des gepflegten Zeitvertreibs sind die konstitutiven Voraussetzungen dieser Gattung.

Es liegt in der Gesamtsituation unseres Faches begründet, daß gattungsgeschichtliche Abhandlungen dann zum Problem geraten, wenn formale Kriterien keine zentrale Bedeutung für die Gattungsdefinition haben. Immer

noch sind wir in einem Denken verhaftet, das die Bedeutung dieses Parameters überbetont, ein Zustand, der sprachlich ablesbar ist, wenn Form und Gattung als synonyme Begriffe Verwendung finden. Hier erscheint es verdienstvoll, daß die Autorin die Unmöglichkeit der formalen Verfestigung anspricht, auch wenn Variation und Rondoform mit ihren verschiedenen Couplets als die geeignetste formale Gestaltung Erwähnung finden (S. 355). Auch eine durch Dur- und Mollkontrast geprägte Dreiteiligkeit und der langsame Konzert- oder Sinfoniesatz als herausgehobener Ort der virtuoson Ausprägung dieser Gattung finden Erwähnung.

Nicht ganz verständlich bei dieser Ausgangslage ist freilich, warum dann im zweiten und dritten Teil der Arbeit (B. Analytisch-ästhetische Aspekte; C. Ausgewählte Beispiele) eben diese formale Untersuchung breiten Raum einnimmt. Hier wird die ganze Problematik eines formal dominierten Analyseverfahrens deutlich. Ein erfolgversprechenderer Ansatzpunkt hingegen scheint eine Betrachtung der Themen nach sprachlichen Gegebenheiten („streng syllabisch deklamatorischer Duktus“ u. a.) zu sein. Eine Gattung, die so weitgehend durch literarische Vorbilder bestimmt ist, müßte möglicherweise noch stärker durch den Einbezug von dichterischen Aspekten einer Deutung zugeführt werden. Wenn sprachlicher Duktus im Thema nachgewiesen wird, warum dann nicht der Versuch, epische oder lyrische Elemente im musikalischen Gewande aufzuspüren? Auch wäre eventuell ein eingehender Vergleich mit Gattungen wie Rhapsodie oder Ballade möglicherweise fruchtbar geworden.

Ein positiver Aspekt dieser Arbeit ist sicherlich der Materialreichtum, insbesondere die vielfältigen Texthinweise, die gegeben werden. Sehr zweckdienlich ist auch die ausführliche Beschreibung der gesellschaftlichen Rolle der Frau im 18. Jahrhundert als eine wesentliche Voraussetzung zum Verständnis dieser Gattung, ihrer Pflege und Verbreitung. Wünschenswert wäre eine stärkere Konzentration auf die wesentlichen Teile, die Vermeidung von Redundanz und damit verbunden eine klarere und übersichtlichere Darstellung gewesen. So wird die Analyse ausgewählter Beispiele (Teil C) oft schon durch Einzeluntersuchungen im zweiten Teil (B) vorweggenom-

men. Und ausführliche Quellenbeschreibungen (S. 78ff.), Detailschilderungen (S. 99ff.) oder allgemeine Erörterungen (S. 111ff., S. 126ff., S. 135ff.) im ersten Teil (A) können zur eigentlichen Thematik oft nur sehr wenig beitragen.

(Januar 1991)

Günther Wagner

LOTHAR SCHMIDT: Organische Form in der Musik. Stationen eines Begriffs 1795—1850. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1990). VII, 396 S., Notenbeisp. (Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 6.)

Der musikalische Formbegriff entzieht sich aufgrund des „transitorischen“ Wesens (Kant) dieser Zeitkunst einer griffigen Definition. Erschwerend tritt die Polarität von Form und Ausdruck hinzu, die insbesondere in der Musikästhetik des 19. Jahrhunderts kontrovers diskutiert wurde. Lothar Schmidt läßt sich auf eine begriffsgeschichtliche Erörterung dieser diffizilen Materie ein und legt dabei besonderes Gewicht auf die zunehmende, aber auch sich verschiebende Bedeutung der Vorstellung von der organischen Form in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In penibler Registrierung terminologischer Feinheiten untersucht Schmidt nicht allein die Wandlungen des Formbegriffs, sondern beleuchtet darüberhinaus deren ästhetische Prämissen sowie deren kompositionstechnische Konsequenzen. Die im Titel angesprochenen Stationen sind die vor dem Hintergrund ihrer Zeit gesehenen Reflexionen von fünf Musiktheoretikern.

Den Anfang macht die Kompositionslehre von Heinrich Christoph Koch aus den Jahren 1782 bis 1793, in der der Begriff des Organischen zwar noch keine Rolle spielt, deren Vorstellungen des Mechanisch-Technischen in der Werkgenese aber den für das späte 18. Jahrhundert charakteristischen Gegenbegriff skizzieren, von dem sich die aufkeimende Idee der organischen Form, die nur in Kochs späteren Schriften peripher auftritt, um so deutlicher abhebt.

In den Schriften Christian Friedrich Michaelis' gewinnt der Begriff der organischen Form Kontur im Blick auf das Werkganze der musikalischen Komposition, in seiner Analogisierung zur Malerei wie auch vor allem zur Natur,

die in der organischen Form des Kunstwerks gleichsam gespiegelt wird. In enger Verknüpfung mit dieser Begriffsbestimmung erörtert Schmidt die in der Kant-Rezeption entscheidende Frage der Bedingungen, unter denen der Musik in ihrer spezifischen Prozessualität der Rang einer schönen Kunst zugestanden werden kann. Unter Hinzuziehung zahlreicher gedanklicher Querverbindungen (Schiller, Schelling, Herder, Nägeli, Moritz u. a.) diskutiert Schmidt den um die Jahrhundertwende sich vollziehenden Übergang von der Wirkungsästhetik zur Autonomieästhetik, in der gerade der Begriff der Form als organischer Ganzheit zum Angelpunkt wurde.

Die dritte Station seiner Untersuchungen setzt Schmidt bei Goethe an, der auf der Basis seiner Farbenlehre durch Analogieschlüsse die Tabelle seiner Tonlehre aufstellt. Das größere Gewicht, das hier der Vorstellung des Organischen zukommt, wird schon rein äußerlich durch die Tatsache dokumentiert, daß es neben dem Mechanischen und dem Mathematischen eine der Grundkategorien ästhetischer Betrachtung bildet. In seiner vielleicht etwas zu breit angelegten Paraphrase der Farbenlehre Goethes umreißt Schmidt den Begriff des Organischen als ein subjektives Element der ästhetischen Anschauung, in der der Rezipient sein Verhalten als Antwort auf das Objekt im Sinne eines Reiz-Reaktion-Schemas einbringt. In diesem Prozeß vollzieht sich teleologisch die sich akkumulierende Vorstellung einer Totalität als Streben nach Einheit in der Vielheit. Totalität meint hier primär das jeweilige Pendant harmonischer Phänomene wie Dur und Moll oder Tonika und Dominante. Da „organisch“ immer auch die Konnotation „natürlich“ beinhaltet, ergibt sich — nicht nur bei Goethe, sondern für alle Autoren, die mit diesem Begriff operieren — geradezu zwangsläufig die Reflexion über Deduktionsmöglichkeiten der Harmonie aus der Partialtonreihe, die gerade beim Molldreiklang Probleme aufwirft.

Hatte bereits bei Goethe der mechanische Musikbegriff eine pejorative Bedeutung erhalten, so verstärkt sie sich noch in den Schriften Adolf Bernhard Marx', dessen Kompositionslehre Schmidt detailliert bespricht, wobei die Begriffe des Organischen und der Form etwas aus dem Blick zu geraten drohen. Das Organische formuliert Marx als das „Grundgesetz

aller musikalischen Gestaltung“ (S. 146): der Dreischritt von Ruhe, Bewegung und Ruhe, eine Sequenz, in der immanent erneut der Gedanke der Gegensätze umspannenden Einheit aufleuchtet. Marx deduziert aus diesem Dreischritt kompositionstechnische Gesetze vor allem in melodischer (Motiv, Periode) sowie — in enger Verknüpfung aufeinander bezogen — harmonischer und formaler Hinsicht. Organisch ist die musikalische Form, wenn das akkordische und modulatorische Gefüge wie auch die melodischen Gliederungen die tiefenstrukturelle Urgestalt von Ruhe-Bewegung-Ruhe realisieren.

Eine Reihe von Gedanken bei Marx weisen auf die *Natur der Harmonik und der Metrik*, die Moritz Hauptmann ein Jahr vor Hanslicks berühmter Schrift 1853 veröffentlichte. Das ebenfalls als Dreischritt verstandene Urgesetz der organischen Form umreißt Hauptmann als Einheit-Entzweigung-erneute Einheit. Zu Recht weist Schmidt darauf hin, daß schon auf dieser axiomatischen Ebene die von Hauptmann abgestrittene Orientierung an der Sonatenhauptsatzform der Wiener Klassik sichtbar wird, mithin die intendierte Geschichtslosigkeit der ästhetischen Theorie unerreicht bleibt. Hauptmann geht über Marx insofern hinaus, als er den Dreischritt in einer gleichsam sich potenzierenden Dynamik sieht, so daß beispielsweise die Einheit des Tons auf einer höheren Ebene zur Einheit des Dreiklangs wird. Erst wenn dieser Prozeß alle harmonischen und motivischen Ebenen bruchlos durchläuft, darf das Werk für sich in Anspruch nehmen, organisch geformt zu sein.

Lothar Schmidt versteht es, die subtilen terminologischen und ästhetischen Untersuchungen seiner mit einem ausführlichen kritischen Apparat versehenen Dissertation durch die Zitierung einiger musikalischer Analysen etwas aus ihrer Abstraktheit herauszuholen und zu veranschaulichen. Daß sich dabei einige zeitgenössische Bewertungen von Musikwerken, wie beispielsweise Webers „Wolfschluchtszene“ oder Berlioz' *Symphonie fantastique* aus heutiger Sicht fast amüsant lesen, sei nur am Rande bemerkt.

(Februar 1991)

Ernst-J. Danz

DAVID M. GUION: *The Trombone. Its History and Music, 1697—1811. New York-London-Paris-Montreux-Tokyo-Melbourne: Gordon and Breach* (1988). XVII, 333 S., Abb., Notenbeisp. (*Musicology: A Book Series. Volume 6.*)

Unabhängig voneinander entstanden an der Universität Mainz und an der University of Iowa in den USA zwei Doktorarbeiten, die sich in sinnvoller Weise ergänzen (ohne daß eine die andere zitieren würde). Klaus Winkler leistete mit seiner Arbeit über *Selbständige Instrumentalwerke mit Posaune in Oberitalien von 1590 bis 1650* (Tutzing 1985, Hans Schneider) einen Beitrag zur Frühgeschichte der Instrumentalsonate, David M. Guion untersuchte die Verwendung der Posaune in der Musik zwischen 1697 und 1811. Damit sind von Giovanni Gabrielis *Sacrae Symphoniae* bis zum Abklingen der italienischen Instrumentalmusik mit Posaune einerseits (Winkler) und von Daniel Speers *Grund = richtiger . . . Unterricht der Musicalischen Kunst* (1687, Neuausgabe 1697) bis Joseph Fröhlichs *Vollständige theoretisch-practische Musikschule* aus dem Jahr 1811 andererseits (Guion) entscheidende Entwicklungsphasen des Posaunenspiels und der Verwendung der Posaune im Orchester aufbereitet worden. In den von Guion behandelten Zeitraum fällt die Einpassung der Posaunen in die temperierte Stimmung: Speer erläutert in seinem Lehrwerk noch vier diatonische Positionen, bei Fröhlich sind es bereits die sieben chromatischen Positionen, die das Posaunenspiel in der Orchester- und Kammermusik bestimmen.

Ausgangspunkt der Arbeit von Guion sind jene Traktate, Schulwerke und Artikel in Enzyklopädiën, die von der Posaune handeln: Von Speer über de Brossard (1703), Mattheson (1713), Niedt (1721), Bonanni (1722), Chambers (1728), Walther (1732), Stöbel (1737), Eisel (1728), Grassineau (1740), Zedler (1741), Martini (1761), Halle (ca. 1764), Rousseaus *Encyclopédie* (1765), *Encyclopaedia Britannica* (1771), Tans'ur (1772), de la Borde (1780), Albrechtsberger (1790), Vandenbroek (1794), Verschuer-Reynvaan (1795), Koch (1802), Schubart (1806), Marsh (1807), Burney (1819) bis Fröhlich (1811). Die Zitate werden jeweils im Original (leider nicht druckfehlerfrei) und in englischer Übersetzung geboten. Daran schließen zwei geographische Kapitel: In dem

einen werden überblicksmäßig Amerika, Österreich und Böhmen, England, Deutschland, Italien, Rußland und Schweden behandelt, in dem anderen ausführlich Frankreich. (Guion erklärt dieses Ungleichgewicht mit seinen Möglichkeiten, europäische Quellen „without extensive European travel“, einzusehen; „nearly everything available to me was published in France. For this reason, I may give French music relatively more emphasis than it deserves“, S. 6.) In dem Kapitel über die Verwendung der Posaune in der „Choral Music“ analysiert der Autor Kompositionen von Fux (allerdings ohne den entsprechenden Artikel von Klaus Winkler in *Alta musica* IX, 1987, S. 177—199, zu kennen), Bach, Händel, Mozart, Haydn und Beethoven. Das Kapitel „Die Posaune in der Oper“ ist in Wiener (Glucks *Orfeo ed Euridice*, Mozarts *Don Giovanni*) sowie Pariser (Salieris *Tarare*, Piccinnis *Roland*, Steibelts *Roméo et Juliette*, Dalayracs *Léheman*) Werke unterteilt. Das Orchester-Kapitel handelt vom Einsatz der Posaune in Symphonien von Pleyel, Eggert und Beethoven. Das Kapitel über „Die Posaune in der Militärmusik“ beschließt den Textteil.

Die Stärke des vorliegenden Buches liegt in seiner klaren und systematischen Gliederung, die Sprache erscheint lexikalisch-prägnant. Guion hat als Forschungs-Assistent mit der Pleyel-Spezialistin Rita Benton zusammengearbeitet; sie mag auf die Beachtung der nicht-englischsprachigen Literatur Europas gedrängt haben. Es ist grundsätzlich positiv zu vermerken, daß Guion wichtige französisch-, italienisch- und deutschsprachige Literatur verarbeitet hat. Darüber hinaus finden sich in seinem Literatur-Verzeichnis manche US-amerikanische Dissertationen, die in der europäischen Forschung bisher kaum bekannt geworden sind. Daß der Holz- und Blechbläserbereich: Instrumentenkunde, Kammermusik, Bläser-Ensemble und Blasorchester, Didaktik des Bläserunterrichtes, in USA-Doktorarbeiten sehr stark beachtet wird, darauf hat jüngst Armin Suppan hingewiesen (*Blasmusik-Dissertationen in den USA*, in: *Pannonische Forschungsstelle Oberschützen, Arbeitsberichte — Mitteilungen*, Nr. 1, September 1990, S. 43—90).

Die großflächige Darstellung Guions ermöglicht zudem vorzüglichen Einblick in die unter-

schiedliche „Posaunen-Kultur“ Europas von der Fux- bis in die Beethoven-Zeit. Während am Wiener Kaiserhof zur Zeit von Leopold I., Josef I. und Karl VI. die hervorragendsten Instrumentalisten Europas sich versammelten, deren Können sich in den Werken eines J. J. Fux widerspiegelte und über Haydn und Mozart bis zu Beethoven nachwirkte (dazu neuerdings Stewart Carter, *Trombone Obligatos in Viennese Oratorios of the Baroque*, in: *Historic Brass Journal* 2, 1990, S. 52–77), hatten Bach oder Händel kaum die Chance, für „auf der Höhe der Zeit stehende“ Posaunisten zu schreiben. Die Motette/Kantate *O Jesu Christ, mein's Lebens Licht* (BWV 118) „is anomaly in Bach's output“ (S. 201), komponiert 1840 zur Beerdigung Joachim Friedrich von Flemings: als „Freiluftmusik“ mit zwei Litui, einem Kornett und drei Posaunen aufgeführt, wenige Tage danach mit Streichern im Saal wiederholt. Händel „spent his entire career in musical centers where trombones were little used“ (S. 206). Dagegen ist das Instrument im vorrevolutionären Paris und vor allem in den Revolutionsmusiken eines Gossec, Catel, Méhul, Jadin wesentlicher Träger des musikalischen Geschehens. In der Aufbereitung der einschlägigen Quellen leistet Guion gute Arbeit.

Andererseits läßt die großflächige Darstellung Schwächen in Details erkennen. Daß die Posaune seit dem „Sackbut“ der Barockzeit weniger Veränderungen als die anderen Blechblasinstrumente erfahren hätte, läßt sich nicht vorbehaltlos sagen; vor allem in der altösterreichischen Militärmusiktradition, die Guion im Gegensatz zur französischen und englischen nicht erwähnt, ist die Ventilposaune zur Regel geworden und z. T. bis heute in Gebrauch (dazu Bernhard Habla, *Besetzung und Instrumentation des Blasorchesters*, Tutzing 1990 = *Alta musica* XII). Das von Guion kurz gestreifte Nachleben mährischer Posaunenchoräle in Bethlehem und Salem (beide USA) macht neugierig auf eine Sonderentwicklung evangelischer Bläsermusik, die in Europa selbst erst in Ansätzen (durch Wilhelm Ehmann) erforscht ist. Der Wert von Guions Buch liegt somit auch darin, auf Lücken in der Forschung hinzuweisen.

(Februar 1991)

Wolfgang Suppan

Paolo Cirani: *L'Organo del Duomo di Santo Stefano in Casal maggiore. Presentazione di Oscar MISCHIATI*. Cremona: Editrice Turris 1987. 90 S.

Ein Prachtband (Giorgio Voltini, *S. Lorenzo in Cremona, Strutture, Reperti e Fasi Costruttive dal X al XIII Secolo*, mit 80 Abbildungen und 14 tavole, 200 Seiten, 1987) machte mich erstmals auf den Cremoneser Verleger aufmerksam, der nach einer Reihe kunsthistorisch orientierter Werke sich der Musik zuwandte. (Er bringt auch die Vierteljahresschrift *Musica et Cultura* heraus.)

Die Orgel in Casal maggiore führt uns in die Tätigkeit der Orgelbauerfamilie Serassi, die in Bergamo fast zwei Jahrhunderte tätig war. Ihr berühmtester Organaro war Giuseppe S. (1750–1817), einer seiner Söhne, Carlo (1777–1849), war zusammen mit seinem Bruder Alessandro (1781–1864) der Erbauer der noch heute in ihrer Substanz erhaltenen Orgel, deren Bauvertrag mit 25. Juni 1811 unterzeichnet ist. Die 35 Register sind ganz genau beschrieben.

Eine Generalüberholung wurde nach 50 Jahren notwendig, sie wurde der Firma Bossi anvertraut, womit eine der berühmtesten Orgelbauerfamilien, die bereits auf einige Jahrhunderte erfolgreicher Tätigkeit zurückblicken konnte, in Casal maggiore aufscheint. Die Orgel wurde geringfügig auf 40 Register erweitert, das Arbeitsjahr war 1862.

Ein weiterer Umbau wurde 1907 notwendig, der Orgelbauer Natale Balbiani aus Mailand schlug zwei Lösungen vor. Die ausgeführte sah eine geringfügige Verminderung der Registerzahl vor. Als Sachverständiger wurde der Organist der Cattedrale von Cremona eingeladen, der dem Orgelbauer bezeugte, daß er die Kirche „di un ottimo strumento“ bereichert hat.

Für weitere Ergänzungen hat man sogar fünf Vorschläge eingeholt, die ausführlich dargestellt sind. Der heutige Zustand ist durch dreizehn Abbildungen sehr eindrucksvoll belegt. (Januar 1991)

Walter Kolneder

WALTER H. KEMP: *Burgundian Court Song in the Time of Binchois. The Anonymous Chansons of El Escorial, MS V.III.24*. Oxford: Clarendon Press 1990. XI, 157 S., *Notenbeisp.* (Oxford Monographs on Music.)

schiedliche „Posaunen-Kultur“ Europas von der Fux- bis in die Beethoven-Zeit. Während am Wiener Kaiserhof zur Zeit von Leopold I., Josef I. und Karl VI. die hervorragendsten Instrumentalisten Europas sich versammelten, deren Können sich in den Werken eines J. J. Fux widerspiegelte und über Haydn und Mozart bis zu Beethoven nachwirkte (dazu neuerdings Stewart Carter, *Trombone Obbligatos in Viennese Oratorios of the Baroque*, in: *Historic Brass Journal* 2, 1990, S. 52–77), hatten Bach oder Händel kaum die Chance, für „auf der Höhe der Zeit stehende“ Posaunisten zu schreiben. Die Motette/Kantate *O Jesu Christ, mein's Lebens Licht* (BWV 118) „is anomaly in Bach's output“ (S. 201), komponiert 1840 zur Beerdigung Joachim Friedrich von Flemings: als „Freiluftmusik“ mit zwei Litui, einem Kornett und drei Posaunen aufgeführt, wenige Tage danach mit Streichern im Saal wiederholt. Händel „spent his entire career in musical centers where trombones were little used“ (S. 206). Dagegen ist das Instrument im vorrevolutionären Paris und vor allem in den Revolutionsmusiken eines Gossec, Catel, Méhul, Jadin wesentlicher Träger des musikalischen Geschehens. In der Aufbereitung der einschlägigen Quellen leistet Guion gute Arbeit.

Andererseits läßt die großflächige Darstellung Schwächen in Details erkennen. Daß die Posaune seit dem „Sackbut“ der Barockzeit weniger Veränderungen als die anderen Blechblasinstrumente erfahren hätte, läßt sich nicht vorbehaltlos sagen, vor allem in der altösterreichischen Militärmusiktradition, die Guion im Gegensatz zur französischen und englischen nicht erwähnt, ist die Ventilposaune zur Regel geworden und z. T. bis heute in Gebrauch (dazu Bernhard Habla, *Besetzung und Instrumentation des Blasorchesters*, Tutzing 1990 = *Alta musica* XII). Das von Guion kurz gestreifte Nachleben mährischer Posaunenchoräle in Bethlehem und Salem (beide USA) macht neugierig auf eine Sonderentwicklung evangelischer Bläsermusik, die in Europa selbst erst in Ansätzen (durch Wilhelm Ehmann) erforscht ist. Der Wert von Guions Buch liegt somit auch darin, auf Lücken in der Forschung hinzuweisen.
(Februar 1991)

Wolfgang Suppan

Paolo Cirani: *L'Organo del Duomo di Santo Stefano in Casal maggiore. Presentazione di Oscar MISCHIATI. Cremona: Editrice Turris 1987. 90 S.*

Ein Prachtband (Giorgio Voltini, S. Lorenzo in Cremona, *Strutture, Reperti e Fasi Costruttive dal X al XIII Secolo*, mit 80 Abbildungen und 14 tavole, 200 Seiten, 1987) machte mich erstmals auf den Cremoneser Verleger aufmerksam, der nach einer Reihe kunsthistorisch orientierter Werke sich der Musik zuwandte. (Er bringt auch die Vierteljahresschrift *Musica et Cultura* heraus.)

Die Orgel in Casal maggiore führt uns in die Tätigkeit der Orgelbauerfamilie Serassi, die in Bergamo fast zwei Jahrhunderte tätig war. Ihr berühmtester Organaro war Giuseppe S. (1750–1817), einer seiner Söhne, Carlo (1777–1849), war zusammen mit seinem Bruder Alessandro (1781–1864) der Erbauer der noch heute in ihrer Substanz erhaltenen Orgel, deren Bauvertrag mit 25. Juni 1811 unterzeichnet ist. Die 35 Register sind ganz genau beschrieben.

Eine Generalüberholung wurde nach 50 Jahren notwendig, sie wurde der Firma Bossi anvertraut, womit eine der berühmtesten Orgelbauerfamilien, die bereits auf einige Jahrhunderte erfolgreicher Tätigkeit zurückblicken konnte, in Casal maggiore aufscheint. Die Orgel wurde geringfügig auf 40 Register erweitert, das Arbeitsjahr war 1862.

Ein weiterer Umbau wurde 1907 notwendig, der Orgelbauer Natale Balbiani aus Mailand schlug zwei Lösungen vor. Die ausgeführte sah eine geringfügige Verminderung der Registerzahl vor. Als Sachverständiger wurde der Organist der Cattedrale von Cremona eingeladen, der dem Orgelbauer bezeugte, daß er die Kirche „di un ottimo strumento“ bereichert hat.

Für weitere Ergänzungen hat man sogar fünf Vorschläge eingeholt, die ausführlich dargestellt sind. Der heutige Zustand ist durch dreizehn Abbildungen sehr eindrucksvoll belegt.
(Januar 1991)

Walter Kolnedner

WALTER H. KEMP: *Burgundian Court Song in the Time of Binchois. The Anonymous Chansons of El Escorial, MS V.III.24. Oxford: Clarendon Press 1990. XI, 157 S., Notenbeisp. (Oxford Monographs on Music.)*

Die Quelle El Escorial MS V.III.24 hat bisher die Aufmerksamkeit der Musikwissenschaft vor allem als Hauptquelle zum weltlichen Werk Gilles Binchois' gefunden. Die Autorschaft Binchois' muß aber für 18 Chansons indirekt geschlossen werden, da nur eines der 62 Stücke eine Zuschreibung an ihn enthält. Im ersten Teil seiner Arbeit versucht Walter H. Kemp, zahlreiche Anonyma der Quelle ebenfalls Binchois zuzuschreiben. Hierfür entwickelt er interessante Kriterien, die er wie ein Kriminalist als „fingerprints“ bezeichnet. Im zweiten Teil des Buches wird der sozio-kulturelle Hintergrund der Chanson-Kultur am Hofe Philipp des Guten von Burgund beleuchtet.

Im ersten Teil seiner Arbeit führt Kemp sechs Kriterien an, die für Binchois' Chansons typisch seien: (1) Der Contratenor weist im Kadenzraum zwei Mal einen iambischen Rhythmus ♪♪ auf, wobei der zweite auf gleicher Tonhöhe liegt; (2) das rhythmische Muster ♪♪♪ , das mit unterer Wechselnote auftritt; (3) „struktureller“ Gebrauch des iambischen Musters ♪♪♪ ; (4) „systematische“ Imitation; (5) „englische“ Dreiklangsmelodik und (6) eine verspätet fallende Terz im Cantus aus einer Kadenz-Oktave heraus (etwa: $a-a' \rightarrow f'$). Neun der anonymen Chansons der Quelle EscA weisen zwei oder mehr dieser Merkmale, sechs weitere nur eines dieser Merkmale auf. Bei der Zuschreibung spielen dann noch diplomatische Befunde eine Rolle, die in mehreren Fällen die stilistischen Befunde unterstützen. Allerdings handelt es sich hier um Merkmale von ganz unterschiedlichem Gewicht und von höchst unterschiedlicher Bedeutung innerhalb der Komposition. Genau diese Unterscheidung wird aber von Kemp nicht getroffen. Die Zuschreibungen der Anonyma von EscA werden allein aufgrund der „fingerprints“ und diplomatischer Befunde getroffen, nicht aber durch eine Analyse ganzer Chansons, durch weitergehende Qualitätsmerkmale bei ihrer Anwendung und durch eine mehr als rein formelle Betrachtung etwa des Verhältnisses von Text und Musik, was um so erstaunlicher ist, als Kemp im zweiten Teil sehr viel über die Texte zu sagen hat. Dahinter steht die Einschätzung, es handele sich bei diesem Verhältnis gerade nicht um einen Faktor, der zur Zuschreibung führen könnte. Allerdings würde man mit solchen

tiefer gehenden Analysen den Boden objektiver „Beweise“ verlassen, wie sie scheinbar in Kadenzfiguren und melodischen Mustern eher geboten werden. Nun zeigt aber gerade Kemps Arbeit, daß jedes Kriterium in seinem Kontext betrachtet werden muß, um etwa eine reine Nachahmung eines Schülers auszuschließen. Vielfach basieren die Kriterien auch auf einer zu geringen Werkzahl. Bei den Analysen der Dreiklangs-Melodie und des iambischen Musters kann auf eine Analyse des Musik-Text-Zusammenhangs und weiterer stilistischer Eigenarten nicht verzichtet werden. Leider kann hier nicht ausführlich auf weitere Einzelheiten eingegangen werden.

Alle notwendigen Einschränkungen, was die Bedeutung der „fingerprints“ betrifft, sollen nicht den Blick verstellen, daß Kemp viele sehr gute Detailbeobachtungen und Ansätze etwa zur Aufführungspraxis bietet. Es bleibt aber auf dieser Grundlage immer noch eine umfassende Analyse, etwa auch von Binchois' Auffassung von Harmonik, zu leisten. Dieser umfassende Ansatz kann auch von Kemps Ausführungen zum allgemeinen geistigen Hintergrund dessen, was man als „Burgundian Music“ bezeichnen kann, profitieren. Kemp begreift diese Musik in erster Linie als dynastisch, weiter als Ausdruck von „chivalric humanism“, eine sicher treffende Bezeichnung. Für Kemp kommen alle Tendenzen wirtschaftlicher, sozialer und kultureller Natur im 15. Jahrhundert in hervorragender Weise in Burgund zusammen, und er stützt sich auf historische Analysen, welche die Einheitlichkeit dieses Gebietes betonen. Etwas zu folgerichtig sieht Kemp auch die Musik ganz im Dienst des burgundischen Staatsgedankens. Kemps Analyse der Texte basiert zum großen Teil auf veralteten Arbeiten wie Doutrepoints *La littérature française* von 1908. Ein Blick in Paul Zumthors ausgezeichnetes Buch *Le masque et la lumière* hätte vor allem zu einer ganz anderen Einschätzung der Rolle der Topoi führen können. Eine Analyse, welche sowohl die Musik als auch die Texte nicht als stilistische Baukästen sondern als gestalteten Ablauf, als poetische Modulationen immer gleicher Themen begreift, kann zur eigentlichen individuellen Aussage der Komponisten gelangen. Nicht die Tatsache des Gebrauchs eines Stilelements ist eine künstlerische Aussage, son-

dem immer nur ihre Einbindung in einen poetischen Ablauf. Neben der Schablone benötigen wir zum Verständnis dieser Werke auch einen Seismographen.

Insgesamt ist Kemps Buch eine sehr anregende, zur Kritik und zur weiteren analytischen Erforschung dieses Repertoires herausfordernde Arbeit.

(Januar 1991)

Clemens Goldberg

DON HARRAN: In Defense of Music. The Case for Music as Argued by a Singer and Scholar of the Late Fifteenth Century. Lincoln-London. University of Nebraska Press (1989). XII, 175 S., Notenbeisp.

Die Beziehungen zwischen Sprache und Musik oder zwischen Wort und Ton gehören zu den unerschöpflichen Themen der Musikwissenschaft, ganz gleich, ob man sich den Fragen grundsätzlich, systematisch, oder historisch, vom Einzelfall her, nähert. Der Verfasser der vorliegenden Publikation hat sich seit geraumer Zeit mit hierher gehörigen Problemen befaßt (vgl. Don Harrán, *Word-Tone Relations in Musical Thought. From Antiquity to the Seventeenth Century*, 1986). Bei *Defense of Music* geht es im Kern um einen Traktat und eine kurze Ergänzung dazu (wahrscheinlich der Text eines Disputationsbeitrags), die der vergleichsweise unbekannte Jean Le Munerat 1490 bzw. 1493 in Paris veröffentlicht hat: *De moderatione et concordia grammaticae et musicae* und *Qui precedenti tractatu . . .* Beide Texte sind vollständig ediert (S. 81–106), mit hilfreichen Anmerkungen versehen und einer englischen Übersetzung gegenübergestellt. Choralabschnitte, auf welche Le Munerat in seiner Abhandlung Bezug nimmt, hat der Herausgeber in Noten ergänzt, so daß der Leser die Argumentation leicht nachvollziehen kann. Einmal (S. 86/87) hat der Editor allerdings auch Abschnitte aus *Magnificat*-Vertonungen Agricolas, Brumels und anderer zur Erläuterung herangezogen, die „su-perbos“ statt „su-per-bos“ akzentuieren. Tatsächlich scheint dies eine der wenigen Passagen der Traktate zu sein, bei denen man an Mehrstimmigkeit denken kann.

Den eigentlichen Anstoß jedoch für Le Munerats zwei Schriften haben die Versuche seiner Sängerkollegen gegeben, den traditions-

reichen Choral nach sprachlichen Regeln zu redigieren, z. B. Melismen von unbetonten Silben auf betonte zu verschieben und dergleichen. Le Munerat möchte deshalb die Rolle von Sprache und Musik in Messe und Offizium prinzipiell klären. Er strebt einen Kompromiß an, bei welchem Grammatik (Sprache) und Musik unterschiedliche Teile der Literatur bestimmen. der *accentus* sei für Lektionen u. dgl., der *cantus* für Antiphonen, Responsorien etc. zuständig. (Diese Disposition erinnert deutlich an das Begriffspaar *accentus* und *concentus*, das Andreas Ornitoparch in seinem Traktat *Musicae activae micrologus*, Leipzig 1517, aufstellt.) Mit Recht weist Don Harrán darauf hin, daß Le Munerat versucht, den Anfängen eines Prozesses zu wehren, den er jedoch nicht aufhalten konnte und der sein Ziel in der tridentinischen Choralreform des 16. Jahrhunderts fand sowie in der *Editio Medicea* von 1614/15.

Der Edition geht eine ausführliche Abhandlung voraus: *Jean Le Munerat, Singer and Scholar at the College of Navarre* (S. 1–77), in welcher Leben, Werk und Wirkungsstätte des Autors eingehend behandelt werden. Wir erfahren u. a., daß Le Munerat Conceptor im Chor des Collège de Navarre war und, obwohl kein Magister, sogar kurze Zeit Rektor der Pariser Universität (1497). Er betreute die Edition liturgischer Bücher und publizierte weitere Schriften, darunter *Ex sacro basilienensi concilio Canonica regula*, 1490, das sind zwölf Artikel aus dem Jahr 1435, von denen wiederum Don Harrán im Anhang jene sieben mitteilt (S. 107–114), die sich auf die Ausführung der Liturgie beziehen. Die Geschichte des Collège de Navarre wird in einem eigenen Kapitel vor dem Leser entfaltet; sie bildet mit den engen Beziehungen des Collège zu den Konzilien (Pisa 1409, Konstanz 1414–1417, Basel 1431–1449), aber auch mit den gerade im Collège aufkommenden humanistischen Ideen eine kontrastreiche Folie für die Intentionen der beiden Traktate. Dies alles ist reichlich mit Dokumenten und Hinweisen auf weiterführende Literatur belegt.

Das letzte Kapitel dieses ersten Teils paraphrasiert quasi die beiden edierten Texte und expliziert unter vier Überschriften deren wesentliche Aspekte: 1) Grammatik und Musik gehören zu getrennten Traditionen, 2) sie prägen („control“) unterschiedliche Teile der

Liturgie, 3) die Grammatik ist der Musik überall dort untertan, wo musikalische Konstruktionsprinzipien beachtet sind und 4) Grammatik und Musik müssen lernen, miteinander zu leben. Ein Epilog, *The Battle of Music and Words in the Renaissance*, weist auf Publikationen des 16. Jahrhunderts hin, welche die von Le Munerat erstmals ausgesprochenen Probleme weiter verfolgen: auf Werke von Johann Spangenberg, Claudio Sebastiani, Biagio Rossetti oder Andreas Ornitoparch. Da im Vorwort schon in wenigen Sätzen eine erste Information zum Ganzen gegeben wird und auch das Titelbild, die *Musica* aus Gregor Reischs *Margarita philosophica* (Strasbourg 2/1504), Anlaß gibt, in einer mehrseitigen Anmerkung mit Bibliographie die *Musica* als Teil der *Artes liberales* zu betrachten, könnte die Einbeziehung des wissenschaftlichen Umfeldes mit der Fülle von Querverbindungen und Assoziationen manchem Leser zuviel werden, zumal es tatsächlich nicht ohne inhaltliche Repetitionen abgeht. Wie aber bereits zu Beginn angedeutet, Probleme von Musik und Sprache sind so weitverzweigt, daß der wissenschaftliche Aufwand gerechtfertigt erscheint und man mit Interesse auch die Seitenwege verfolgt.

(Februar 1991)

Martin Just

FRANCO ROSSI: *Le opere musicali della Fondazione „Querini-Stampalia“ di Venezia. Torino: Edizioni di Torino 1984. 279 S. (Cataloghi di Fondi musicali Italiani, Nr. 2.)*

1982 wurde diese wichtige Reihe mit einem Katalog der Musik-Sammlung des Conservatorio „Cesare Pollini“ in Padua eröffnet. In Band 2 ist die bislang weitgehend zu Unrecht vernachlässigte Sammlung der Fondazione Querini-Stampalia katalogmäßig erfaßt. Wenngleich der Bestand der Fondazione eher klein und spezialisiert ist, so stellen doch insbesondere die Ariensammlungen aus Opern des letzten Viertels des 17. Jahrhunderts ein sehr wichtiges Quellenmaterial dar. Der einzige bisher greifbare Katalog der Sammlung durch Giovanni Concina war wenig brauchbar, so daß Rossis Arbeit durchaus als Desiderat bezeichnet werden kann.

Der neue Katalog ist sinnvoll gegliedert. In der Vorrede wird die Geschichte des Bestandes knapp, aber übersichtlich dargestellt. Die gesonderte Auflistung der *Unica* innerhalb der Vorrede ermöglicht bereits die Bewertung der Sammlung insgesamt. Willkürlich mutet es allerdings an, daß die Instrumentensammlung bloß knapp beschrieben wird. Dem Katalogteil folgen im Anhang einzelne Tafeln, die über Schreiber, Konkordanzen und die für die Ermittlung herangezogenen Quellen/Libretti aufklären. Was Gesamtaufbau, Gliederung und Übersichtlichkeit betrifft, erfüllt der Katalog die an ihn gestellten Erwartungen. Umfangreiche Register schlüsseln die Verzeichnisse sinnvoll auf.

Eine weniger glückliche Hand zeigt Rossi jedoch bei der redaktionellen Arbeit. So ist nicht ersichtlich, weswegen die meisten — jedoch nicht alle — Textinzipits zumeist in modernisierter Orthographie wiedergegeben werden; dies führt natürlich zu mitunter eklatanten Abweichungen von den Originalen. Vor allem in den alphabetischen Registern würde man sich eine diplomatisch getreue Wiedergabe der Titel wünschen. Dies umso mehr, weil hin und wieder fehlende Initialen ergänzt wurden, was jedoch interpretatorische Entscheidungen voraussetzt. Nur bei einer *Aria* (12:29) wurde ein solcher Eingriff kenntlich gemacht; bei anderen wurde recht willkürlich ergänzt. So bietet Rossi anstelle von *Con atroci martiri* — *Son atroci martiri* (12:12) und macht aus der Legrenzi-Kantate *A povero amator* — *Da povero amator* (12:18). Dabei gibt Rossi selbst die Konkordanz an; in dem von ihm zitierten Druck von 1676 aber ist der Titel korrekt und vollständig. Ähnliches gilt für 12:14 und 12:19. Unverständlich ist zudem die Tatsache, daß zwar Legrenzis op. 12 angeblich zur Identifizierung herangezogen wurde, nicht aber dessen op. 14. Dabei war die Zuschreibung von 12:34 an Legrenzi (op. 14) bereits vor Rossis Arbeit am Katalog in den der Quelle beigelegten *Annotazioni* vermerkt worden. Überhaupt — so möchte man meinen — wäre es naheliegend gewesen, wenn man zur Orientierung über das Werk der wenigen in der Sammlung der Fondazione vertretenen Komponisten die einschlägigen Bibliographien zu Rate gezogen hätte. Aber offenbar bildete das *New Grove Dictionary* die einzige von Rossi

benutzte Literatur. Bei einer Konsultation von Robert Eitners *Quellenlexikon* etwa hätten sich dagegen schon ohne Schwierigkeiten die beiden Kantaten *Piangea Laurindo* (12.15) und *Una Fronte più serena* (12.35) als Werke Antonio Gianettinis identifizieren lassen.

Andere Nachlässigkeiten und Versäumnisse betreffen die Transkription der Arientitel. So sind z. B. die Textübertragungen von Manuskript Nr. 12 zu über 30% fehlerhaft. Einige der schönsten Stilblüten und der bedauerlichsten Auslassungen seien hier zur Verdeutlichung angeführt (korrekte Lesart — Lesart Rossi): 12:2: „riccamato“ — „ricca imago“; „s'addata“ — „s'addobba“; 12.14 „e dove vâ“ — „ed onestâ“; „rigore“ — „vigore“; 12:17 „dura più“ (so auch bei den Konkordanzanzen) — „più dura“; 12.19 „tenebroso“ — „nebuloso“; 12.29 „adulatore“ — „ad un“

Diese ‚Neutextierungen‘ sind um so bedauerlicher, als die anonymen Titel aufgrund des Kataloges allein schwerlich zur Konkordanzensuche genutzt werden können. Zudem fehlen in 12.3 noch die Quellenangaben für die Zuschreibung der Kantate an Stradella sowie bei der Besetzungsangabe die Viola, die im letzten Satz herangezogen wird.

Aber auch bei den übrigen, besser lesbaren Quellen kommt es zu zahlreichen Lesefehlern, obwohl doch z. T. die angeblich herangezogenen, jeweiligen Libretti über die Texte hätten Auskunft geben können. Und wird dann mal eine Konkordanz (oder das Libretto?) zu Rate gezogen, bedeutet das leider noch nicht, daß der Text richtig wiedergegeben würde. Unter 1.106 liest man bei Rossi als Textinzipit: „Ti lusinga una speme fallace ch'ai tuo foco il mio core s'accenda“ In der venezianischen Partitur von Legrenzis *Totila* (I—Vnm Cod. It. IV 460 [= 9984]), die schließlich sogar als Faksimile greifbar ist, aber heißt es: „Vai nutrendo un pensiero fallace ch'al tuo foco il mio core s'accenda“ Die zu beschreibende Quelle in der Querini Stampalia hingegen bietet den Text: „Ti lusinga una speme fallace ch'a tuoi preghi il mio core si renda“.

Einige weitere Lesefehler/Auslassungen bei der Beschreibung der vom Rezensenten überprüfbareren Manuskripte seien in Auswahl verzeichnet. Einander gegenübergestellt seien hier wiederum jeweils richtige Lesart — Lesart Rossi: 3:4: „bandischi“ — „bandifichi“; 3.6:

„premendo“ — „fremendo“; 3.12. „anch'io“ — „io pur“; 3:19: „vuol il nudo“ — „vuole il crudo“; 3:39: „amici per“ — „amici oh per“; 6:62: Die Angabe „Zingaresca“ fehlt; 10.16: Rossi's Textinzipit entspricht der 2. Strophe, die unterhalb des Baßsystems geschrieben ist. Das korrekte Inzipit der 1. Strophe lautet: „Dolce speme che nel seno lusingando il core mi fai“; 18.1 „ch'innamorato“ — „di innamorarti“

Auch bei den Musikinzipits fallen zahlreiche Ungenauigkeiten und Fehler auf, obgleich diese angeblich diplomatisch getreu den Quellen folgen. Nicht einzusehen aber ist auf der Grundlage dieser editorischen Entscheidung, weshalb Silbenverteilungs-Bögen und Synalöphen-Zeichen so gut wie nie übernommen wurden. Dies wäre an sich noch relativ belanglos, wenn der Text den einzelnen Noten untersatzmäßig zugeordnet worden wäre. So jedoch lassen sich Text und Musik nur mit Schwierigkeiten als Einheit lesen. Offensichtliche Lesefehler unterliefen bei den Textinzipits zu Nr. 151 und 161. Ersteres müßte, damit es unter die Noten paßt, korrekt lauten: „Cielo Cielo non più non più nò nò non più“. Bei 161 wurde aus der Schäferin Eurinda eine gewisse Flurinda.

Zwar sind die Zuschreibungen einzelner Stücke sorgfältig, dennoch hat sich auch hier eine Fehlzueweisung eingeschlichen. Es handelt sich um die anonyme Aria 7.4, die von Rossi Antonio Sartorio zugeschrieben wird. Text- und musikgleich findet sich diese Aria jedoch in Legrenzis Oper *Germanico sul Reno* und zwar in der vollständigen Partitur dieser Oper in I-MOe Mus F 627

Es ist schade, daß Rossi nicht alle Teile des Kataloges mit der erforderlichen Sorgfalt behandelt hat. Gerade der wohl wichtigste Teil, nämlich der Katalog der Manuskripte, bedürfte jetzt schon einer gründlichen Revision. Andererseits — und dafür sei Rossi gedankt — gibt dieser Katalog all denen, die zur Erforschung der Operngeschichte Venedigs im 17. Jahrhundert auf die Sammlung der Fondazione Querini Stampalia angewiesen sind, ein gutes Argument dafür an die Hand, auch weiterhin nach Venedig reisen zu dürfen.

(Februar 1991)

Reinmar Emans

RUDOLF WALTER. *Johann Caspar Ferdinand Fischer. Hofkapellmeister der Markgrafen von Baden. Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris: Verlag Peter Lang (1990). 345 S., Abb., Faks., Notenbeisp. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart. Band 18.)*

Mit ungewöhnlichem Fleiß hat Rudolf Walter Dokumente und Quellen zum Leben und Werk des aus Schönfeld bei Karlsbad im Egerland stammenden späteren Badischen Hofkapellmeisters Johann Caspar Ferdinand Fischer (1656?—1746) gesammelt und in minutiöser Art auch die Fakten für die einzelnen Wirkungsorte von Fischer dargestellt. Es ist weiter eine umfassende Einbettung des Musikers und Komponisten Fischer in seine Umwelt und die Situation des jeweiligen Ortes gelungen, die Fischer vorfand und die seine Arbeit mittrug.

Die Darstellungen Walters sind in klassischer Weise aufgebaut und gegliedert: Nach einem Überblick über die bisherigen Publikationen zu J. C. F. Fischer werden seine Lebensumstände und sein Leben behandelt und schließlich seine Kompositionen — wie es jetzt gern bevorzugt wird — nach Gattungen geordnet, kenntnisreich untersucht. In einem ausführlichen Anhang werden Dokumente (Berichte) und Texte seiner Werke samt der üblichen Verzeichnisse gebracht.

Bei der Autorenfrage der am Anfang des 20. Jahrhunderts in der Schlackenwerther Piaristen-Bibliothek in einem Notenbuch aufgefundenen Kompositionen, unter denen sich einige gesicherte Abschriften von Werken Fischers befinden, kommt Walter aus musikalischen Gründen zu dem Schluß, daß die anderen Stücke ohne Autorenangaben nicht Fischer zugeschrieben werden dürfen. Walter führt in einer Liste die kirchenmusikalischen Werke Fischers an und debattiert unter anderem Vertonungen von zwei verlorenen Offertoriantexten des *Stabat mater*; er meint, daß bei ihnen der Anfangstext der Sequenz *Stabat mater* zugrundegelegt worden sein dürfte (S. 178 u. 196). Sie wären dann sehr frühe liturgische Belege für diesen Text.

Walter zieht für seine Untersuchungen und Darstellungen einige wissenschaftliche Publikationen zu J. C. F. Fischer nicht heran. Daß Ichiro Sumikuras kurze Bemerkungen *Johann Sebastian Bach und Johann Kaspar Ferdinand*

Fischer (Bericht über die wiss. Konferenz zum III. Internationalen Bach-Fest der DDR, 1977) unberücksichtigt blieben, ist sehr leicht zu verschmerzen. Anders sieht es mit den beiden amerikanischen maschinenschriftlichen Dissertationen aus, nämlich Michael Loren Curry, *A Stylistic Study of the Clavier Works of Johann Kaspar Ferdinand Fischer*, Dissertation, Dr. of Musical Arts, University of Oregon USA 1980 und vor allem Anita Heppner Plotinsky, *The Keyboard Music of Johann Kaspar Ferdinand Fischer*, Dissertation Dr. phil. The City University New York 1978. Curry hat die Tonsätze Fischers anhand der gedruckten Cembalokompositionen beschrieben, und Plotinsky behandelt das gesamte Klavierwerk anhand der originalen Drucke und ordnet sie historisch ein.

Insgesamt ist es Rudolf Walter hier überzeugend geglückt, die grundlegende Biographie über Leben, Umwelt und Werk von J. C. F. Fischer vorzulegen, die für einschlägige Studien zur Klavier- und Orgelmusik des Barock oder vielleicht sogar zur Musik des Barock schlechthin mit zu Rate zu ziehen sein wird. (März 1991) Hubert Unverricht

Katalog der Sammlung Anthony van Hoboken in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Band 8: Joseph Haydn. Instrumentalmusik (Hob. XIV—XX/1). Bearbeitet von Karin BREITNER. Tutzing: Hans Schneider 1990.

In dem vom Institut für Österreichische Musikdokumentation unter der Leitung von Günter Brosche herausgegebenen mehrbändigen Katalog der Erst- und Frühdrucke der Hoboken-Sammlung ist in der Haydn gewidmeten Abteilung nach den Sinfonien und Ouvertüren (Band 6) und nach den Streichquartetten, der sonstigen Kammermusik ohne Klavier, den Konzerten, Divertimenti, Märschen und Tänzen (Band 7) nun auch die übrige Instrumentalmusik erfaßt worden, nämlich die Kammermusik mit Klavier, die Klaviersonaten, Klavierstücke und Klavierkonzerte, die Stücke für ein Laufwerk und die Instrumentalmusik über die *Sieben Worte*. Die Grundlage hierfür bildete ein maschinen- und handschriftlich von Anthony van Hoboken selbst mit Akribie und

Ausführlichkeit angelegter, alle ihm bekannt gewordenen Haydn-Drucke beschreibender Katalog, der von Karin Breitner für die Veröffentlichung unter Heranziehung neuer Forschungen bearbeitet und an den Originalen geprüft wurde. Die Anordnung nach Gattungen und Werken folgt Hobokens Haydn-Werkverzeichnis, das diese — und weitere, nicht zu Hobokens Sammlung gehörende Drucke — bereits verzeichnet. In der Ausführlichkeit der Beschreibung ergänzen sich das Werkverzeichnis und der neue Katalog teilweise; z. B. bietet das Werkverzeichnis genaue Daten von Anzeigen, während der neue Katalog oft die Jahreszahlen in den Wasserzeichen der Drucke angibt. So braucht man für manche Zwecke beide Kataloge und dazu noch Irmgard Becker-Glauchs Haydn-Beitrag zu *RISM A/I (Einzeldrucke)*, wo in knappster Form die Exemplare in den Bibliotheken der ganzen Welt erfaßt werden. Textkritische Erkenntnisse über Nachdrucke und ihre Vorlagen enthält keiner der Kataloge, auch der neue Katalog nicht; er begnügt sich, dem Werkverzeichnis folgend, mit den Feststellungen „Erstdruck“, „Titelaufgabe“ oder „Spätere Ausgabe“. Für eine textkritische Würdigung der Drucke wird man daher die Kritischen Berichte der *Haydn-Gesamtausgabe* heranziehen müssen. Als Ergebnis liegt ein Werk für Spezialisten vor, die die erwähnten Veröffentlichungen bereits konsultiert haben und nach sonstigen Einzelheiten einer Ausgabe fragen oder zuverlässig wissen möchten, ob ein bestimmter Druck in der Hoboken-Sammlung vorhanden ist. (RISM hat die damals noch in Ascona befindliche Sammlung nicht vollständig erfaßt.) Ein zusätzlicher Nutzen des neuen Kataloges besteht darin, daß sich mit seiner Hilfe die 1989 bei Olms in Hildesheim auf 1219 Microfiches erschienene Ausgabe der kompletten Haydn-Drucke der Hoboken-Sammlung erschließen läßt. Allerdings folgt die Reihe der Microfiches den Bibliotheks-Signaturen (H. S. Haydn 1—1259), während die Katalogbearbeiterin mit ihrer neuen Nummerierung, die sie im Vorwort begründet, von dieser Reihenfolge öfter abweicht. Eine von den Bibliotheks-Signaturen ausgehende Konkordanz, wenn sie dem noch zu erwartenden letzten Haydn-Band des Kataloges beigegeben würde, könnte die Orientierung erleichtern. — Der sorgfältig redigierte und schön gedruck-

te Band enthält wie die früheren Bände zahlreiche Abbildungen und ein Register der Personen, Verleger und Verlagsorte.

(März 1991)

Georg Feder

*

Seit einem Jahr sind Publikationen erschienen, die das oben Geschriebene berühren: Band 9, Joseph Haydn, Vokalmusik (Hob. XX/2-XXXI), Tutzing 1991; Die Sammlung Hoboken in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Teil 2, Joseph Haydn [Inhaltsverzeichnis des Microfiches], Hildesheim 1991; RISM A/I/12, Einzeldrucke vor 1800, Band 12, Addenda et Corrigenda, G-L, Kassel 1992.

(März 1992)

d. O.

STEFAN KUNZE: *Wolfgang Amadeus Mozart. Sinfonie in C-Dur KV 551 „Jupiter-Sinfonie“ München: Wilhelm Fink Verlag (1988). 138 S., Notenbeisp. (Meisterwerke der Musik. Heft 50.)*

Die Reihe *Meisterwerke der Musik* hat sich einen festen Platz in der musikwissenschaftlichen Literatur erworben. Ihr Konzept, *Werkmonographien zur Musikgeschichte* vorzulegen, erstrebt Vielfalt und richtet sich an einen breiten Adressatenkreis. Die Pole des historischen Spektrums bilden bis auf weiteres Vivaldi und Messiaen.

Der jüngste Band markiert als der 50. der Reihe ein Jubiläum. Den Herausgeber für diesen Band auch zum Autor zu wählen — so wie er das Projekt 1965 als Autor eröffnet hatte —, dürfte konsequent sein. Um einen Jubiläumsband handelt es sich aber nicht nur aufgrund des numerischen Zufalls, denn in der Werkwahl, im Umfang der Monographie und in ihren Perspektiven, die weit über die Entschlüsselung der Partitur hinausweisen, demonstriert Kunze die Leistungsfähigkeit der Reihe.

Immer schon wurde in den Bänden das analytische Raisonement durch weiterführende Fragen angereichert; und indem Phänomene von allgemeiner Bedeutung in der *Jupiter-Symphonie* aufscheinen, werden auch sie exkursartig verhandelt. Das hat der Monogra-

phie einen Doppelgewinn eingebracht. Kunze reflektiert „Klassizität“ und versucht sie in der Wiener „Klassik“ aufzuspüren. Dabei schrumpft die *Jupiter-Symphonie* keineswegs zum Exempel, denn als Entwurf des „Klassischen“ wird die von allem Zufälligen befreite Individualität verstanden.

Die Exkurse fügen sich in ihrer Summe zum Mosaik der Wiener Klassik. Kunze beschreibt ihren Orchestersatz, er ermittelt die satztechnischen Voraussetzungen für den Stellenwert der Fuge im Kontext von Homophonie und obligatem Accompagnement, er entwirft eine Vision des Sonatensatzes und des Menuetts aus dem Geist der Choreographie, und er verfolgt den Mozartschen Alltag in Wien vor dem Hintergrund der Sozialgeschichte des Komponierens. Jeder dieser Essays ist mehr als das Kompilat vertrauter Fakten.

Die Werkanalyse, die detailreich und sensibel das kompositorische Gefüge ertastet, ist ebenso souverän wie originell. Der methodische Ansatz wird freilich nicht überall Zustimmung finden: In seinen Prämissen geht es Kunze weder um „gesellschaftliches Dechiffrieren“ noch um das Dekodieren kryptischer Programme noch um das strukturwissenschaftliche Eruiere von Modellen, vielmehr bewegt er sich undogmatisch in den Denktraditionen von Georgiades. Die *Jupiter-Symphonie* als Epiphanie des Zeitlosen in historischer Gestalt hat ihm aber nicht den Blick für die Empirie verstellt. Das dialektische Widerspiel von Theorie und Empirie bereichert beide und durchdringt die Antithetik von Individuellem und Allgemeinem.

(März 1991)

Jürgen Hunkemöller

PAUL WILLEM VAN REIJEN: *Vergleichende Studien zur Klaviervariationstechnik von Mozart und seinen Zeitgenossen*. Buren: Frits Knuf 1988. XV, 261 S. (*Keyboard Studies*. Volume 8.)

Vergleichende Studien, d. h. Untersuchungen von Musikwerken, die der gleichen Gattung angehören, das gleiche Sujet behandeln oder den gleichen Text vertonen, haben sich bereits häufig als nützlich zur detaillierteren Erfassung der (stilistischen) Eigenart eines Komponisten erwiesen. Aus seiner langjähri-

gen Tätigkeit als Bibliothekar an der Amsterdamer Toonkunst-Bibliotheek erwuchs P. W. van Reijen die Idee, „möglichst viele Klaviervariationen über von Mozart ausgewählte und seinerzeit beliebte Melodien aufzuspüren“ (Vorwort, S. XI). Diese tadellose und, was die Ermittlung von biographischen und Werkdaten angeht, sehr mühselige und langwierige bibliographische Arbeit bildet die Basis der vorliegenden Dissertation, die ja analytisch auf Vergleiche der jeweils angewandten Variationstechniken abzielt. Dazu berücksichtigt der Autor sechs der insgesamt vierzehn vollständig überlieferten Klaviervariationsreihen: *Willem van Nassau* KV 25, *Fischer* KV 179 (189a), *Je suis Lindor* KV 354 (299a), *Ah, vous dirais-je maman* KV 265 (300e), *Lison dormait* KV 264 (315d) und *Dieu d'amour* KV 352 (374c). Ausschlaggebend für die Auswahl war natürlich, überhaupt Vergleichsmaterial, also Variationenwerke über das gleiche Thema von zeitgenössischen Komponisten, ausfindig zu machen; lediglich die Variationen über die einem Singspiel Glucks entnommene Melodie *Unser dummer Pöbel meint*, die neben Mozart (KV 455) auch Giuseppe Sarti behandelte, wurden vom Autor bewußt unter dem Hinweis auf bereits erschienene wissenschaftliche Veröffentlichungen dazu ausgeblendet.

Der Kreis der als Zeitgenossen Mozarts auftretenden Komponisten umfaßt meist unbekannte und zweifellos auch unbedeutende Namen, nur Georg Joseph („Abbé“) Vogler, Johann Nepomuk Hummel und Muzio Clementi heben sich davon als Musiker von Rang ab, wobei sich der zeitliche Rahmen der Werke von etwa 1765 bis 1815 erstreckt. Die Behandlung der sechs Themen mit ihren entsprechenden Werkgruppen erfolgt kapitelweise schematisch nach folgendem Muster: 1. Vorstellung der Komponisten und Ausgaben, 2. Charakterisierung des Themas mit dessen Umfeld, 3. synoptische Tafel mit Kurzbeschreibung der in den Variationen erscheinenden Techniken, 4. vergleichende Analysen und 5. Versuch einer Bewertung. Van Reijen verfährt zwar in seinen Analysen streckenweise rein deskriptiv, konzentriert sich aber in jedem Kapitel auf einen bestimmten, besonders wichtigen technischen Aspekt, um auch in systematischer Hinsicht Resultate zu erhalten. In der sehr kurz gehaltenen „Schlußbetrachtung“ kommt der Autor zu

dem Ergebnis (S. 246/47), Mozart habe lediglich in bezug auf die Einführung der Mollvariation und des sogenannten Finalepaares (aus einer langsamen und einer abschließenden schnellen Variation bestehend) innovativ gewirkt — was allgemein, nicht nur im Rahmen der hier herangezogenen Werke, noch genauer zu überprüfen wäre. Andere Gesichtspunkte wie etwa das Prinzip der „Spiegelung“ (ein bestimmtes variatives Verfahren wird von einer in eine andere Stimme übertragen, so daß sich Variationspaare abgrenzen lassen) oder der Taktänderung wurden jedoch schon vor Mozart angewandt. Mozart stellt sich insgesamt, was sich bereits in den jeweils abschließenden „Evaluationen“ der Analysekapitel andeutet, in der Gattung Klaviervariation als zwar gewandter, aber keineswegs seine Zeitgenossen überragender Komponist heraus. Damit scheinen die Untersuchungen entgegen dem Willen des Autors der Musizierpraxis und der Mozartforschung, die sich beide vergleichsweise reserviert gegenüber den „Gelegenheitswerken“ der Klaviervariationen verhalten, recht zu geben. Die Ergebnisse der mit großem Aufwand betriebenen Studien fallen, was die Erhellung der Eigenart der Mozartschen Variationstechnik angeht, doch eher dürftig aus, Sätze wie „Zeitgenossen Mozarts haben auch noch in *anderer* Weise Beiträge zur Variationsformung und zur Variationstechnik geleistet“ (S. 247), wobei „durchkomponierte Reihen“ und „grundsätzliche Verwendung der Kontrapunktik“ genannt werden, tragen denn auch nur wenig zur Klärung dieses Komplexes bei. Ob man darüber hinaus, wie hier geschehen, vom rein technischen Standpunkt aus die Variationssätze der Klaviersonaten völlig ausblenden kann — Clementis Variationen über *Lison dortait* bilden sogar den dritten Satz einer seiner Klaviersonaten — sei dahingestellt.

Abgesehen davon, daß die Diskussion zur zeitgenössischen Variationstechnik zu Beginn des Buches, in der sich van Reijen sicherlich nicht zu Unrecht gegen die aus dem 19. Jahrhundert stammende Dichotomie von Figural- und Charaktervariation wendet, am Ende nicht wieder aufgegriffen wird, stellt sich die Frage, ob man dem Besonderen der Mozartschen Klaviervariationen überhaupt unter dem Aspekt der formal-strukturellen Technik beikommen kann — so faszinierend die zugrundeliegende

Idee des Buches auch sein mag. Mozart hat nämlich durchaus, wie jüngst die van Reijen aufgrund ihres Erscheinungsjahres unzugängliche Studie von Klaus Hortschansky (*Mozarts „Lindor“-Variationen KV 354. Zu Beaumarchais' Couplet-Text und dessen musikalischer Verarbeitung*, in: *Liedstudien. Wolfgang Osthoff zum 60. Geburtstag*, hrsg. von M. Just und R. Wiesend, Tutzing 1989, S. 203—228) exemplarisch gezeigt hat, das jeweils zu bearbeitende Thema nicht nur als neutrales Material behandelt, sondern in seine Variationsreihen auch etwas „vom Sinngehalt der Melodievorlagen“ einfließen lassen. Gerade dieser „inhaltliche“ Aspekt verdiente aber eine ausführlichere Würdigung beim Vergleich der Klaviervariationen von Mozart und seinen Zeitgenossen.

(März 1991)

Peter Jost

ADRIAN WILLIAMS *Portrait of Liszt. By Himself and His Contemporaries. Oxford: Clarendon Press 1990. XIII, 746 S., Abb.*

In seinem umfangreichen Buch versucht Adrian Williams, die Persönlichkeit Franz Liszts durch Aussagen von Zeitgenossen zu erfassen. Es ist eine Kompilation von einigen hundert Dokumenten, die keine Vollständigkeit anstrebt und zwischen den Quellen nicht wertend unterscheidet. Die knappen Verbindungstexte, die zwischen den Zitaten eingeschaltet sind, fassen biographische Fakten und Daten zusammen, bieten stichwortartige Informationen über die Verfasser der Aussagen und geben bekannte bzw. inzwischen überholte Anschauungen wieder (etwa die Ausführungen über das angeblich ungetrübte Verhältnis zwischen Liszt und Wagner, S. 192) Auf Erläuterungen oder gar Deutungen der zitierten Texte verzichtet Williams. Der Titelzusatz „By Himself“ ist irreführend, denn die wenigen (und durchweg bekannten) Briefzitate machen nur einen Bruchteil aus. Das Buch richtet sich an interessierte Laien, es erhebt keinen Anspruch auf Wissenschaftlichkeit und muß nach dieser Maßgabe beurteilt werden.

Williams zeigt hauptsächlich den Pianisten und Klavierpädagogen Liszt, entsprechend umfangreich sind die Kapitel über die Virtuosenjahre (1838—1848) und über die Jahre der spä-

ten Unterrichtstätigkeit in Rom, Budapest und Weimar (1869—1886). Gleichfalls ausführlich wird Liszt aus der Sicht seiner Lebensgefährtinnen, zunächst der Gräfin Marie d'Agoult, dann der Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein, und im Briefwechsel mit seinen Kindern dargestellt. Die Berichte über den Komponisten, Dirigenten und Kulturpolitiker Liszt, der in Weimar (1848—1858) mit spektakulären Aufführungen, kunsttheoretischen Essays und Petitionen für seine Zeitgenossen, allen voran Wagner, und für die eigene Sache kämpfte, sind vergleichsweise spärlich, obwohl es auch dazu genügend Quellenmaterial gibt — dem „deutschen“ Liszt steht Williams offenkundig ratlos gegenüber. Die Idee einer Reform der katholischen Kirchenmusik, die Liszt während der Römischen Jahre (1860—1869) verfolgte, ist gleichfalls kaum dokumentiert. Sie wird verdeckt durch Privates wie die gescheiterte Hochzeit mit Carolyne Sayn-Wittgenstein und die dubiose Affäre mit Olga Janina, deren sensationshungrigen *Mémoires d'une cosaque* Williams acht Seiten widmet, obwohl diese Publikation im Vorwort als „known to be wholly invention“ bezeichnet.

Die ausführlichen Berichte über Liszts Engländeraufenthalte (1824, 1825, 1827, 1840, 1841, 1886) mag der Patriotismus des Autors motiviert haben; diese umfangreichen Presse-notizen bieten inhaltlich nichts Neues und führen zu einer schiefen Gewichtung: Den beiden Englandreisen 1840 und 1841 sind 40 Seiten gewidmet; entscheidende Stationen in Liszts Pianistenlaufbahn — die Wiener Konzerte 1838 zu Gunsten der Opfer der Pester Flutkatastrophe und die 21 Berliner Konzerte 1842 — werden auf sechs bzw. fünf Seiten abgehandelt.

Williams sagt nicht, nach welchen Kriterien er aus der Fülle der Dokumente ausgewählt hat. Diesen Mangel vergißt man bei interessanten, kaum bekannten Aussagen von prominenten Zeitgenossen, etwa von Hans Christian Andersen, der Liszt Ende 1840 in Hamburg und Sommer 1852 in Weimar erlebte, oder Alexander Borodins erfrischend sachlichen Berichten (1877 und 1881), die in neueren westlichen Publikationen nicht in dieser Vollständigkeit zugänglich sind. Wenn das Weimarer Jahrzehnt aber hauptsächlich aus der Sicht von Nebenfiguren wie der Schriftstellerin Fanny Lewald,

dem Historiker Theodor von Bernhardi, dem amerikanischen Pianisten William Mason und dem vergessenen Komponisten Ludwig Meinardus geschildert wird, so muß das gerechtfertigt werden.

Gegen eine belletristische und häufig vergnüglich zu lesende Zusammenstellung von Zeitzeugnissen ist nichts einzuwenden; der Anspruch, den Williams mit dem Samuel-Johnson-Zitat „Nobody can write the life of a man, but those who have eat and drunk and lived in social intercourse with him“ im Vorwort voranstellt, wird jedoch nicht eingelöst, im Gegenteil: Liszt verschwindet erneut hinter dem romanhaft schillernden, widerspruchsvollen, anekdotischen Liszt-Bild, das Freunde, Bekannte und Verehrerinnen im ausgehenden 19. Jahrhundert entworfen haben und gegen das die jüngere internationale Liszt-Forschung zu Felde zog.

(März 1991)

Dorothea Redepenning

GABRIELE BRANDSTETTER (Hrsg.). *Jacques Offenbachs Hoffmanns Erzählungen. Konzeption, Dokumentation. Laaber: Laaber-Verlag (1988). 521 S. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater. Band 9.)*

TAMINA GROEPPER: *Aspekte der Offenbachschiade. Untersuchungen zu den Libretti der großen Operetten Offenbachs. Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1990). 197 S. (Bonner romanistische Arbeiten. Band 33.)*

MARTIN LICHTFUSS: *Operette im Ausverkauf. Studien zum Libretto des musikalischen Unterhaltungstheaters im Österreich der Zwischenkriegszeit. Wien-Köln. Böhlau-Verlag (1989). 352 S. Abb.*

Kaum ein anderes Werk aus dem Standard-Repertoire der Opernbühne hat eine so konfuse und verwickelte Entstehungsgeschichte wie Offenbachs *Les Contes d'Hoffmann*. Die unvollendete, fragmentarische Hinterlassenschaft hat eine Flut von Spezialfassungen, revidierten, „originalen“ und sonstigen Versionen hervorgebracht, denen nur eines gemeinsam ist: daß auch sie nicht der Weisheit letzten Schluß darstellen. Dies trifft auch auf die 1977 von Fritz Oeser erstellte Rekonstruktion zu, die auf höchste Authentizität Anspruch erhob, und die gleichfalls nicht unwiderspro-

chen bleiben konnte. In einem umfangreichen Band der *Thurnauer Schriften* wird Offenbachs romantisches Opernwerk von den verschiedensten Seiten her beleuchtet, es sind darin literarisch-musikalische Untersuchungen enthalten, wie etwa zu E. T. A. Hoffmanns Novelle *Rat Krespel* (Gabriele Brandstetter), man findet darin den Hinweis auf eine heute kaum mehr bekannte französische E. T. A.-Hoffmann-Oper, *Le Luthier de Vienne* (1836) von F. L. H. Monpou (Raphaëlle Legrand), Studien zur Dramaturgie des Werks (Sieghard Döhring, Carl Dahlhaus), zum Libretto (Gerhard Neumann) sowie zu rein musikalischen Fragen (Egon Voss, Robert Pourvoyeur).

Mit dem komplizierten Problem der Fassungen setzt sich Robert Didion im umfangreichsten Beitrag des Bandes auseinander: *À la recherche des Contes perdus*, die bisher gründlichste und ausführlichste Auseinandersetzung mit diesem Thema. Ein eigener Abschnitt unter dem Titel *Materialien* bringt Bibliographisches, Statistisches sowie Dokumente zur Aufführungsgeschichte. Der illustrierte, mit Notenbeispielen und Faksimiles ausgestattete Band beeindruckt durch die hohe Qualität der Aufsätze und unterscheidet sich wohlthuend von den derzeit gängigen, oft bloß mit provokanten Ansichten prunkenden Opern-Monographien. Die Arbeit beruht nicht — wie angenommen werden kann — auf den Ergebnissen eines Symposions, sondern wurde a priori als Sammelband konzipiert. Der einzige Einwand besteht darin, daß einer der Beiträge (über Monpous Oper) in französischer Sprache aufscheint. Diese Art von Exklusivität sollte im Sinne einer möglichst weiten und allgemeinen Zugänglichkeit vermieden werden.

Ebenfalls mit Offenbach, allerdings nur mit den Texten zu seinen Operetten, setzt sich Tamina Groepper in ihrer sprachwissenschaftlichen Dissertation (Bonn 1990) auseinander. Weit gefächerte Quellenkenntnis, verbunden mit kluger Argumentation zeichnen diese Arbeit aus. Einen breiten Raum nimmt darin begreiflicherweise die Beschäftigung mit Karl Kraus, dem leidenschaftlichen Wiener Offenbach-Pionier und -übersetzer ein. Die Autorin kommt zu vielen interessanten und scharfsinnigen Resultaten — und dies auf einem Gebiet, das lang genug von der Forschung vernachlässigt worden ist. Die Arbeit empfiehlt

sich besonders für Regisseure und sonstige Theaterleute, die darin Aufklärung über den tieferen Sinn und die Hintergründe der satirischen Texte erfahren können. Offenbachs Operetten werden ja im deutschen Raum — sofern sie überhaupt gespielt werden — fast immer mißverständlich, nämlich als plumpe und seichtes Unterhaltungs-Spektakel interpretiert.

Mit Operettentexten, allerdings mit solchen von weit geringerer geistiger Substanz, befaßt sich auch Martin Lichtfuss in seinem Buch *Operette im Ausverkauf*. Der Titel deutet auf den inflationären Charakter dieser Kunstform hin. Die Wiener Operette und das Singspiel der Zwischenkriegszeit stellen das Thema der Untersuchung dar. Eine Krisen-Ära nicht nur der Politik sondern auch des Theaters, voll von Sensationserfolgen und Abstürzen. Bis auf wenige Ausnahmen (zu denen etwa Lehárs späte Operetten, Benatzkys *Das weiße Rössl* oder einige Werke Kálmáns, Abrahams u. a. zählen) sind die meisten dieser Stücke heute fast vergessen. Martin Lichtfuss, von Beruf Kapellmeister am Landestheater Innsbruck, hat eine eingehende Analyse der Textbücher verfaßt und den Versuch einer Typisierung der Inhalte und Situationen vorgenommen. Eine fleißige Arbeit, die aber im Grunde nur die ohnedies bekannte Tatsache bestätigt, daß diese dramatischen Produkte oft von zweifelhaftem Wert sind und auf strikten Normen und Schablonen aufbauen. Der Gewinn der Arbeit liegt in der Auswertung zeitgenössischer Berichte, vornehmlich der Tagespresse. Dieser gründliche, genau dokumentierte Unterbau macht es möglich, auf diesem zeit- und kulturgeschichtlich sehr interessanten Gebiet weiterzuforschen. Ein umfangreiches Verzeichnis der Werke, der Autoren, Co-Autoren, Komponisten, mit Uraufführungs- bzw. Lebensdaten, schließt den reich illustrierten Band ab. Verwunderlich bloß, daß dem Autor bei seiner Auseinandersetzung mit einer der bekanntesten Musiknummern dieses Zeitalters ein Lapsus passiert ist: Das durch Hans Moser berühmt gewordene Couplet aus dem Singspiel *Essig und Öl* wurde nie in der bei Lichtfuss auf S. 114 angegebenen Fassung gesungen (mit der Erwähnung des Kaisers Franz Josef). Das Lied erklang bei der Uraufführung (1932) und auch auf der 1934 erschienenen Schallplatte Hans

Mosers immer nur mit dem Text „Der Doktor Lueger hat mir einmal die Hand gereicht“. Gerade diese Huldigung auf den populären, wegen seiner antisemitischen Einstellung freilich auch sehr umstrittenen Bürgermeister der Stadt Wien (1897—1910) wirkt angesichts des hohen Anteils von jüdischen Librettisten und Komponisten dieser Periode geradezu wie eine Absurdität. Aber auch darin ist ein bezeichnendes Symptom für die bedrohte, unsichere, auf schwankendem Boden beruhende Geisteswelt dieses Zeitalters zu erkennen.

(März 1991)

Clemens Höslinger

REINHOLD THUR: *Modest Mussorgskijs „Boris Godunow“ in deutschen Übersetzungen. Ein Beitrag zur Frage der Übersetzungen fremdsprachiger Opernlibretti. Wien: Verband der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs (VWGÖ) 1990. VII, 395 S. (Dissertation der Universität Wien 207/I.)*

Die 1988 angenommene Dissertation des Verfassers ist eine Analyse, kein Plädoyer. Die sechs verschiedenen deutschen Adaptationen von Mussorgskijs auf Puškin basierendem Opernlibretto — durch Max Lippold, Max Hube, Heinrich Möller, Wolfgang Pieschel, Gerhard Schumann und Alexander von Schlippe — werden mit großem Slawisten- und Musikologenfleiß untereinander und mit dem russischen Originaltext verglichen, ohne daß als Ergebnis eine „Idealversion“ herauskäme (oder auch nur herauskommen könnte). Denn im Grunde wird hier immer und immer wieder ein Circulus vitiosus beschrieben, wie viele „vitia“ dabei im einzelnen auch aufgespürt werden mögen.

Solche „vitia“ können z. B. schon mangelnde Sachkenntnis eines Übersetzers sein, der aus zwei in einem Text genannten Personen unsinnigerweise eine einzige macht, der mit dem Begriff „Gottesnarr“ nichts anzufangen weiß, der wichtige Dinge nicht als solche erkennt und dann wegläßt. So weit geschieht immer wieder berechtigte Kritik an Unsinn, der bei Übersetzungen aus dem Russischen allgemein zu beobachten ist: Plumpe und gespürlose Übertragungen machen ja nicht selten aus einem sinnvollen russischen Text etwas Absurdes und Willkürliches, das den Leser zu

völlig falschen Schlüssen über die Irrationalität der russischen Seele verleitet.

Dort liegt aber das nächste Problem des Circulus vitiosus. Es begegnet schon bei simplen Prosaübersetzungen: daß ein russischer Satz zumeist nicht wörtlich in die deutsche Sprache übertragen werden kann, sondern sinngemäß neu gedacht und formuliert werden muß, wenn das Ergebnis sinnvoll sein soll. (Das Problem ist nicht neu und wurde schon von Martin Luther im *Sendbrief vom Dolmetschen* behandelt.)

Vom Übersetzer ist also Phantasie gefordert, Mut zum eigenen Denken und Beginnen (was z. B. der Funktionärssprache in der ehemaligen DDR so völlig abging) — um so mehr bei der Übertragung einer festgefügteten Wort-Ton-Einheit, an der nichts Wesentliches mehr geändert werden kann (Bach konnte dies noch bei seinem „Parodie-Verfahren“, der Übersetzer Mussorgskijs kann aber nichts umkomponieren!). Daß dabei, wenn Rhythmus, Ton und gar Vokalfarbe erhalten bleiben und der Text noch vernünftig klingen soll, Einzelheiten des Originaltextes geopfert werden müssen, liegt auf der Hand. Wenn solche Opfer nicht weiter gehen als daß dabei aus einem männlichen Papagei ein weiblicher wird, scheint mir dies nicht Grund zu kritischer Anmerkung, sondern zu höchster Bewunderung zu sein. Insofern scheinen mir manche der Aufzählungen Reinhold Thurs beckmesserhaft.

Zumal eben sein eigener Text („Der Schuster trägt die schlechtesten Schuhe“) auch nicht immer den kritischen stilistischen Maßstäben standhalten würde, die er an fremde anlegt. Neben falschen Präpositionen (*Nachfrage* „in“ einem Verlag statt „bei“, „bei“ *zahlreichen Fällen* statt, hier nun, „in“) unterlaufen ihm auch regelrechte Stilblüten, wie man sie früher von Studienräten sammelte: Heinrich Möller *hatte evangelisches Bekenntnis* (S. 35), oder *Boris Godunow beabsichtigte für seine Tochter Xenia einen Gemahl aus dem Hause Habsburg* (S. 174). Das Manuskript hätte vor Drucklegung doch noch gründlicher durchgesehen werden sollen: S. 25—28 erklärt der Autor, über den Übersetzer Max Hube nicht sehr viel ermittelt zu haben (*Dasselbe magere Ergebnis ... konnte ich auch für M. H. feststellen*), dann aber fand er — in der *Sovetskaja Muzyka* 2/1959 — doch noch einiges und teilt dies im

Anhang S. 391f. mit — hätte er nicht besser die Seiten 25—28 auf neuesten Stand gebracht?

Wenn man eines Tages „die“ ideale *Boris-Godunov*-Adaption herzustellen unternehmen will, wird man Reinhold Thurs Arbeit jedenfalls berücksichtigen oder sie gar zugrundelegen müssen. Jedem seiner Urteile folgen und seinen Vorstellungen, was ein „Fehler“ sei, aber vielleicht nicht.

(Februar 1991)

Detlef Gojowy

MICHAEL OLTMANN: Strophische Strukturen im Werk Gustav Mahlers. Untersuchungen zum Liedwerk und zur Symphonik. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1988. VIII, 319 S., Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Studien. Band 1.)

„Strophische Strukturen“, so heißt es in den „Einführenden Gedanken“ dieses Mahler-Buches, „das klingt zunächst abschreckend technisch, als sollten Mahlers Lieder nachträglich Takt für Takt seziiert werden“ (S. 3). Vielmehr soll es darauf ankommen, „Mahler so zu sehen, wie er sich selbst verstanden wissen wollte: nicht als Tonkonstrukteur, sondern als Herold einer musikalischen Idee, einer Aussage“ (S. 6). Dennoch — schließlich bilden sie das Hauptstichwort des Titels — ist um die Strukturen nicht herumzukommen. „Ziel dieser Studie“, so die „Zusammenfassende Schlußbetrachtung“, „war es, zu klären, welche Strukturen Mahler in seinen annähernd fünfzig Liedern verwendet, in welcher Beziehung diese Liedstrukturen zum Liedgehalt stehen, und inwieweit die Strukturen der Lieder Einfluß auf die symphonischen Formen Mahlers ausgeübt haben“ (S. 297).

Zwei „Strukturtypen“ (S. 297) sind es im wesentlichen, die von Oltmanns als grundlegend für Mahlers Lieder herausgearbeitet werden: ein geschlossener und ein offener Formtypus. Gemäß der Maxime, daß es „die inhaltlichen Ausgangspunkte“ sind, „die die Struktur bestimmen“ (S. 192), nehmen beide Typen ihren Ausgang von bestimmten Textvorlagen, nämlich der geschlossene Liedtypus von solchen „Texten, die — der Sonatensatzform ähnlich — eine Problematik aufwerfen, Überwindung anstreben und in ihrem Schlußteil zu einer Lösung gelangen“ (S. 297). Der

offene dagegen stützt sich auf Texte, „die entweder rein lyrisch sind, d. h. . . mangels Entwicklung keine Auflösung . . . ansteuern“ oder — zumeist — auf solche, „die einen Konflikt zum Thema haben, den das betroffene Subjekt zu lösen versucht, aber nicht zu lösen vermag“ (S. 298). Während der geschlossene Liedtypus (z. B. *Urlicht*) relativ knapp bedacht wird — er wird beschrieben als dreiteilige Liedform mit den beiden Hauptmerkmalen „thematisch-charakterlicher Kontrast“ und „symmetrisch geschlossene Anlage“ (S. 23) und darüberhinaus in die unmittelbare Nachbarschaft des „Durchbruchtypus der Sonatensatzform“ (S. 26) gerückt —, gilt das erklärte Interesse des Verfassers dem offenen Formtypus, der „mit etwa zwei Dutzend Opera den Schwerpunkt des Mahlerschen Liedschaffens“ (S. 298) bilde. Abgesehen von den „rein lyrischen“ Stücken (*Ich atmet' einen linden Duft* und *Ich bin der Welt abhanden gekommen*) zeigen sämtliche offenen Lieder — dazu werden vor allem die *Kindertotenlieder*, *Tamboursg'sell*, *Revelge* sowie als „Vorläufer“ (S. 298) die *Lieder eines fahrenden Gesellen*, *Nicht wiedersehen!* und *Zu Straßburg auf der Schanz* gezählt — die „Entwicklung einer einzigen Idee und eines einzigen auf diese Idee abgestimmten, strukturellen Konzepts“ (S. 201), womit zugleich der inhaltliche Kern der vorliegenden Arbeit und, nach der Ansicht Oltmanns, „der ‚rote Faden‘ musikalischer Liedkonzeptionen in Mahlers Oeuvre“ (S. 191) gefunden ist. Die zugrundeliegende „Idee“ dieser Lieder, die sich aus der „Abstraktion ihrer Problematiken“ (S. 188), d. h. aus der Reduktion ihrer spezifischen Themata auf eine abstrakte Grundkonstellation, ergibt, ist allemal die des „Antagonismus zwischen einem bestehenden Mißstand“ (z. B. Liebeskummer oder Todesgewißheit) „und sich wiederholenden, aber scheiternden Bewältigungsversuchen“ (S. 181). Eben dieser gemeinsame „Antagonismus“ zieht nun eine ebenso uniforme „Struktur“ nach sich: „Der erfolglose Ausgang des Überwindungsversuches begründet die offene Form der Strophe und den Ansatz zu einem neuen Überwindungsversuch und einer neuen Strophe“ (S. 298). Es ergibt sich eine „Reihung variiert Strophen“, die alle demselben „Grundmuster“ folgen: einem „vierphasigen bogenförmigen Spannungsaufbau“ mit den Stationen „Konsta-

tieren (des Mißstandes, B.S.)-Überwindungsversuch- vermeintlicher Erfolg (Höhepunkt)-Scheitern" (S. 298). Auf diese Weise werde der „gehaltliche Antagonismus ... strukturell in eine bogenförmige Anlage" umgesetzt (S. 183). Und hauptsächlich dieses, alsbald als „die bekannte Bogenstruktur von Konstatierung ... - Auflehnung - Höhepunkt - Ernüchterung" (S. 254) apostrophierte Verlaufsmuster ist es dann auch, das den größten Einfluß auf symphonische Sätze Mahlers ausübe, indem insbesondere Sonatensätze „allmählich von einer strophisch-offenen Struktur überlagert" würden (S. 299; genannt werden vor allem Kopfsatz und Finale der *Ersten*, die Kopfsätze der *Zweiten* und *Dritten*, die 1. Abteilung der *Fünften*, das Finale der *Sechsten*, der Kopfsatz der *Neunten* und das *Adagio* der *Zehnten Symphonie*). Diese symphonischen „Strophen" (zwar in einfachen Anführungsstrichen, aber mit den „bekannteren" vier Phasen) „beschreiben, meist mit entgegengesetzten Charakteren (den Derivaten von Haupt- und Seitensatz), das Alternieren zwischen dem Objektiven-Unvollkommenen (angeprangertes Übel, später resigniert ertragenes Übel) und der Reaktion des Betroffenen (Flucht in den Traum, später leidenschaftliches Auflehnen)", was vom Verfasser als „varierte doppelthematische Strophenform" (S. 299) bezeichnet wird. Dies in dürren Worten der gedankliche „Skopus" (ein bevorzugter Terminus des Verfassers) der Arbeit, wie er sich insbesondere aus der „Schlußbetrachtung" ergibt.

Was daran vor allem frappiert, ist die unbefragte Priorität, die der Instanz des „Gehaltlichen" zugesprochen wird, der gegenüber die konkrete Individualität des Komponierten zu einer *qualité négligeable* zu verkümmern droht: „trotz individualisierender Ausgestaltung im Detail" (S. 261) ergibt sich die stets gleichbleibende „bekannte Bogenstruktur", die nicht viel mehr als ein abstraktes dramaturgisches Passerout darstellt, das auf die unterschiedlichsten Phänomene bezogen werden kann. Und was im Blick auf Mahlers Lieder noch einen gewissen Sinn macht, wird fragwürdig in der Anwendung auf die Symphonien. Was der Begriff des „Strophischen", der abgesehen von seiner gehaltlichen Dimension nirgends recht definiert wird, im Kontext symphonischer Sätze substantiell zu besagen hat, wird kaum

hinreichend deutlich, wenn sich die analytische Darstellung vor allem auf die Zuordnung von Satzpartien auf die einzelnen Stationen der „Bogenstruktur" und auf die Einteilung in „Strophen" beschränkt. (Auch die relativ grobmaschigen historischen Exkurse, etwa zur Entwicklung der Sonatenform im 19. Jahrhundert, S. 241f., schaffen hier keine Klarheit.)

Es ist schade, wie hier ein an sich so wesentlicher Ansatz wie die Frage nach dem ästhetischen Gehalt von Mahlers Komponieren zu abstrakter Eindimensionalität verkürzt wird. Wo freilich von vornherein der ein für allemal fixierte Gegensatz ‚Mahler als Tonkonstrukteur vs. Mahler als Herold einer musikalischen Idee' den Ausgangspunkt bildet, scheint eine derartige Verkürzung schon vorprogrammiert. Bleibt hinzuzufügen, daß die Zahl der Druckfehler wie der nichtaufgelösten Querverweise beträchtlich ist und daß nicht angegeben wird, welche Notenausgaben zugrundegelegt wurden.

(März 1991)

Bernd Sponheuer

RENATE HILMAR-VOIT: *Im Wunderhorn-Ton. Gustav Mahlers sprachliches Kompositionsmaterial bis 1900. Tutzing: Hans Schneider 1988. 340 S., Abb., Notenbeisp.*

Das aus einer Wiener Dissertation über Mahlers Lieder der *Wunderhorn*-Zeit hervorgegangene Buch besteht aus einer Einleitung und zwei Teilen. Im ersten Teil (S. 51—243) präsentiert die Autorin in Form einer Synopse alle von Mahler vertonten *Wunderhorn*-Gedichte. Mahlers Textversion steht jeweils neben der Fassung, in der das Gedicht in der *Wunderhorn*-Sammlung von 1806/08 überliefert ist. Auf diese Weise fallen die Divergenzen sofort ins Auge; dies um so mehr, als jede vom Komponisten ausgelassene, hinzugefügte oder abgeänderte Stelle im Druckbild gegen den identisch übernommenen Text absticht. Die Mahlerschen Gedichtfassungen stammen überwiegend aus den teils bei Weinberger, teils bei Schott erschienenen Erstausgaben der Lieder. Dabei fließen in die Wiedergabe des Liedtextes bereits musikalisch-analytische Überlegungen ein: Maßgebend für die Gruppierung der Verse ist die Gliederung der Komposition. Die Folge der wiedergegebenen Texte bestimmt sich da-

gegen ausschließlich nach „sprachlich-inhaltlichen Kriterien“ (S. 51). Hilmar-Voit unterscheidet sieben Textsorten: 1) Lieder des naiven Kinderglaubens, 2) heitere Spottlieder, 3) Parabeln von der menschlichen Unzulänglichkeit, 4) heitere Liebeslieder, 5) pessimistische Liebeslieder, 6) Lieder von gewaltsamer Trennung, 7) Kriegslieder (S. 53). In dieser Klassifikation finden auch die der *Wunderhorn*-Welt anempfundenen Lieddichtungen Mahlers ihren Platz, *Hans und Grete* kommt unter 4) vor, während die *Lieder eines fahrenden Gesellen* unter 5) erscheinen. An die Textpräsentation schließen jeweils (durchschnittlich zwei Seiten lange) „vergleichende Interpretationen“ (S. 51) an, die unter von Fall zu Fall wechselnder Akzentuierung folgenden Fragenkreis ausschreiten: Herkunft und Inhalt des *Wunderhorn*-Gedichts, Quellenlage der Komposition, Eingriffe Mahlers in die Vorlage (Titel, Wortlaut und formale Anlage), charakteristische musikalische Sachverhalte, ‚Idee‘ des Liedes.

Drei *Wunderhorn*-Lieder kommen im zweiten Teil (S. 245–326) ausführlicher zur Sprache. (1) An *Hans und Grete* demonstriert die Autorin unter Ausschöpfung des Quellenmaterials (hauptsächlich der beiden Reinschrift-Manuskripte — das erste, 1880 geschriebene, trägt den Titel *Maitanz im Grünen* —; daneben finden die Schott-Druckausgaben von 1892 und die gemeinhin als Druckvorlage eingestufte — dazu kritisch S. 247, 251, 274f. — Weidig-Abschrift Beachtung) in ausgedehnter harmonischer Analyse (S. 260ff.) das von ihr so genannte Verfahren der „Minimalvariation“ (S. 273). Weiter nimmt sie kritisch zu dem von Donald Mitchell und Henry-Louis de la Grange konstruierten Zusammenhang des Liedes mit dem *Rübezahl*-Projekt des jungen Mahler Stellung (S. 255f., 276f.). (2) Im Kapitel „Lob der Kritik — Lob des hohen Verstandes“ vergleicht die Verfasserin akribisch „die erste Niederschrift oder Skizze“ (S. 282) mit der Weinberger-Erstaussgabe. Den Schlüssel zum Verständnis des Liedes erkennt sie in dem kompositorischen Sachverhalt, daß „Nachtigall und Kuckuck vom gleichen musikalischen Repertoire Gebrauch machen“ (S. 300). Mahler hat das Lied gewissermaßen aus dem Hörwinkel des Esels komponiert: befangen in seinem „Vorurteil gegenüber der stili-

stisch höherstehenden Nachtigall“, hört der großohrige Richter „den Kuckucksgesang so zurecht [...] (obgleich ihm alles wie eins klingt), daß er ihn zu verstehen und zu prämiieren müssen glaubt“ (S. 301). — Über die Entstehung des Liedes gibt der auszugsweise präsentierte Brief Mahlers an Anna von Mildeburg vom Juni 1896 Aufschluß (S. 281f.) Die Adressatin, wie die Einleitung (S. 21, 41f.) nachweist, ein halbes Jahrhundert später gelegentlich eines Vortrags über Mahler Aussagen des Dokuments mit einem älteren Brief des Komponisten vermengt, so daß der Eindruck entstehen mußte, das Lied sei bereits 1895 in direktem Zusammenhang mit ihrem Buchgeschenk an Mahler (Erstaussgabe von *Des Knaben Wunderhorn*) entstanden. (3) Die Analyse zu *Trost im Unglück* (S. 305ff.) zeigt, „daß alles, was inhaltlich an diesem Lied nicht stimmt“ — die Leichtigkeit, mit der sich der Husar und das Mädchen voneinander trennen, verdeckt den wirklichen Gemütszustand der beiden —, „durch musikalische ‚Fehler‘ oder ‚Regelverletzungen‘ sich manifestiert“ (S. 311; „überzählige Takte“ S. 312, unvermittelter „Wechsel der Tonarten“ S. 322). Darüberhinaus wird „aus dem Vergleich der Skizzen mit den Reinschriften und Drucken“ deutlich, „welche Absichten und Strukturelemente im Lauf der Komposition sich erst herauskristallisiert haben und welche von vornherein festlagen“ (S. 306).

Hilmar-Voit rechtfertigt die Buchpublikation mit der Behauptung: „Die gezielte Beschäftigung mit Mahlers [.] Liedschaffen (und darin vor allem den Kompositionen der *Wunderhorn*-Zeit) steht nach wie vor [.] aus“ (S. 9); „nahezu nichts an dem Problemkreis“ der *Wunderhorn*-Texte Mahlers sei „geklärt“ (S. 15). In diesem Zusammenhang fällt die Autorin ein vernichtendes Urteil über das bekannte Mahlerbuch von Susanne Vill (S. 16). Tatsächlich aber geht sie oftmals mit der selbsterwählten Kontrahentin konform (S. 61f., 66, 70, 88, 104, 148, 192, 198 letzter Abs. [m. E.], 236); daneben begegnen kritische Einlassungen, die zu keinem Erkenntnisgewinn führen (S. 134 Fn 3, 198 3. Abs., 199, 200 oben, 212 Fn 24, 240 2. Abs.). Die wirklichen Verdienste des Buches sollen jedoch darüber nicht zu kurz kommen. Von der Gegenüberstellung der Textversionen wird jeder,

dem an einem eindringenden Verständnis der *Wunderhorn*-Lieder gelegen ist, dankbar Gebrauch machen (auf S. 123 bleibt ein sprachlicher Eingriff Mahlers — 2. Strophe, 2. Vers: *d o c h* statt *d i c h* — unberücksichtigt). Die Rekonstruktion der Logik der Textveränderung ist durch ihren beharrlichen Blick auf die Quellen reich an Erträgen für die Mahlerforschung. Schließlich gewinnt die Verfasserin einen einheitlichen Gesichtspunkt für die Deutung der Lieder. Dieser kommt ex negativo zum Ausdruck, wenn es von den *Gesellen*-Liedern heißt, daß sie „im Hinblick auf die fast gänzlich fehlende Ebene der Ironie [...] innerhalb der *Wunderhorn*-Lieder eine Sonderstellung einnehmen“ (S. 192). Es ist die Ironie im gewöhnlichen (also nicht etwa im Schlegelschen oder Solgerschen) Sinne, die Hilmar-Voit an den Liedern zum Aufweis bringt (bes. S. 81, 117, 120, 124, 172, 177, 184, 229ff.; der Rekurs auf den Humorbegriff Jean Pauls [S. 35] bleibt unverbindlich, weil die Autorin ein entscheidendes Merkmal — das Sich-Verschranken des Endlichen mit dem Unendlichen — in der Folge ausblendet): ein Sagen, in dem das vordergründig Gesagte zugunsten eines nicht oder nur andeutungsweise Gesagten zugleich auch wieder vernichtet wird. Dieses Stilmittel aber findet in den zwölf Abbildungen, die Hilmar-Voit aus verschiedenen *Wunderhorn*-Ausgaben übernommen hat, um „den Text [...] anschaulich zu gestalten“ (S. 11), kein Äquivalent. (März 1991) Hans-Joachim Bracht

MALCOLM GILLIES. *Notation and Tonal Structure in Bartók's Later Works*. New York-London: Garland Publishing, Inc. 1989. 299 S., Notenbeisp. (*Outstanding Dissertations in Music From British Universities*.)

Die Musik Bartóks hat unter dem Aspekt der Tonalität und dem eng damit verknüpften eines adäquaten Notenbilds immer wieder Fragen aufgeworfen und zu vielfältigen Deutungen herausgefordert. Irritationen erwachsen vor allem aus der Tatsache, daß — abgesehen von der mitunter außerordentlichen Komplexität der kompositorischen Strukturen — nur schwer der Eindruck eines in sich schlüssigen Gesamtsystems sich einstellen wollte. Dies wiederum legte genaue Recherchen über die notationsspezifische Entwicklung des Bartók-

schen Oeuvres nahe und führte letztlich zu der Frage, in welchem Schaffensabschnitt die Zusammenhänge zwischen Strukturen und Notation am deutlichsten erkennbar sind. Ließen sich Interpretationshilfen aus früheren Schriften des Komponisten nur in begrenztem Maß gewinnen, so schienen selbst die spät publizierte *Harvard Lectures* aus dem Jahr 1943 nicht alle anstehenden Fragen letztgültig zu klären. Malcolm Gillies stellt sich (in kritisch differenzierendem Rekurs auf frühere einschlägige Veröffentlichungen) der anspruchsvollen Aufgabe, dem oftmals geradezu labyrinthisch anmutenden Feld Bartókscher Musik dort analytisch auf den systemerhellenden Grund zu kommen, wo die charakteristischen Merkmale tonalitätskonformer Notation in stärkerer Verdichtung auftreten: in den späteren Werken zwischen 1931 (Violinduette) und 1945 (3. Klavierkonzert, skizziertes Violakonzert).

Die tatsächliche Problemlage spiegelt sich allein schon darin, daß im theoretischen Ersten Teil der Darstellung der analytischen Auseinandersetzung mit den verschiedenen, das System verunklarenden Erscheinungsformen ein besonders großer Raum konzidiert wird. Umfangreiches Material bieten freilich schon die ersten vier der acht (anhand kommentierter Beispiele) aufgestellten Einzelhypothesen: daß die Noten einer tonalen Musik einer tonalen Struktur angehören, in der wenigstens eine Note als tonales Zentrum fungiert; daß Bartóks Musik tonal ist; daß Bartók darauf bedacht war, die tonalen Strukturen seiner Musik in der Notierung ihren Niederschlag finden zu lassen; daß diese Notierungen dem Analytiker einen Schlüssel für die Identifizierung der tonalen Strukturen Bartókscher Musik liefern.

Listet Gillies, auf der Grundlage der durch Bartók selbst für seine Musik beglaubigten Tonalitätszuordnung, alle seit etwa 60 Jahren analytisch eröffneten Zugangswege zu dem Notationskomplex auf, so breitet er dann eigene, auf ein Gesamtsystem zielende Identifikationsmodelle aus. Unter Einbeziehung modaler (auch bi- und polymodale Verknüpfungen ermöglichender) Formen systematisiert er die tonalen Strukturen. Ihre Einteilung in oktavbezogene und nicht an diesen Rahmen gebundene bot sich naturgemäß an. Plausibel erscheint zudem die Unterteilung der ersteren Gruppe nach der jeweiligen Stufenzahl, die

nach oben über die charakteristische acht-tönige (Distanz-)Skala bis zur halbstufigen reicht, der in Bartóks „neuer Chromatik“ eine besondere Bedeutung zukommt (das leitton-orthographische „Encirclement“ wird als wichtiges Kriterium für die Bestimmung tonaler Zentren erkannt), nach unten aber außer pentatonischer und Glanztonskala auch die (selteneren) Fälle tonal zentrierter Dreiklangs- und Septakkordstrukturen einbezieht. Bemerkenswert sind die von Gillies eruierten nicht aktavgebundenen Strukturen. chromatische, von Bartók selbst auch in diatonische Relation gesetzte („dwarf“ structures); auf Quartrahmen disponierte; über den Oktavambitus hinausweisende Quart- und Quintsegmente; erweiterte chromatische Modelle.

Treffen diese bereits höchst differenzierten Grundmodelle auf die komplexe Gesamtwirklichkeit von Bartóks Musik, so bleibt die Erkenntnis nicht aus, daß in nicht wenigen Fällen die (akzidentiale) Notierung wegen mangelnder „Reinheit“ als übergreifendes Kriterium ungeeignet erscheint und in vielen Situationen auf sie als ausschließliche Identifizierungshilfe nicht zurückgegriffen werden kann (5. und 6. Hypothese). Unter den 18 indizierten „Fällen“ wird u. a. das Lesbarkeitsproblem mehrfach angesprochen (Verzicht auf tonalstrukturelle Konsequenz, etwa auf Häufungen doppelter Vorzeichen zugunsten enharmonischer Lesart; Berücksichtigung vertikaler Zusammenhänge, auch unter rein instrumentalem Aspekt; durch Skizzen und Korrespondenz belegte Kompromisse mit Verlegern). Stützen allein sechs unterscheidbare Arten von Modulation die siebte Hypothese, daß Differenzen zwischen tonalen Strukturen in Einzelstimmen oder Kompositionsabschnitten in der Notation reflektiert werden, so resümiert die achte unter Hinweisen auf die *Harvard Lectures* die grundsätzliche Verlässlichkeit der Notation bei der Erstellung tonalstruktureller Gesamtbilder.

Im zweiten Teil der Arbeit erprobt Gillies seine Erkenntnis im größeren kompositorischen Zusammenhang. Die Analysen, denen er neben kleineren Stücken (besonders aus dem pädagogisch intendierten und deshalb speziell geeigneten *Mikrokosmos*) charakteristische Themen aus wichtigen Instrumentalwerken unterzieht, gipfeln in einer ausführlichen, alle

Gestaltungsfaktoren einbeziehenden Untersuchung des ersten Satzes des fünften Streichquartetts. Kann er sich etwa bei seiner analytischen Auseinandersetzung mit dem Fugenthema aus der *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* auch auf Bartók selbst berufen, so nimmt er für die tonale Ausdeutung des besonderem Interesse begegnenden, vom Komponisten als Beispiel seiner „neuen“ chromatischen Technik bezeichneten Zwölftonthemas im zweiten Violinkonzert auch die Entstehungsskizze in Anspruch. Ein Überblick über die Entwicklung von Bartóks tonalem Denken, ein auf Bartóks Manuskript basierender korrektiver Hinweis zur *Harvard-Lectures*-Publikation sowie eine umfassende Bibliographie runden die sehr gründlich erarbeitete, aufschlußreiche Darstellung ab.

(Januar 1991)

Günter Weiß-Aigner

SUSANNE RODE. *Alban Berg und Karl Kraus. Zur geistigen Biographie des Komponisten der „Lulu“*. Frankfurt-Bern-New York-Paris. Peter Lang (1988). 489 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI: Musikwissenschaft, Band 36.)

Das Werk ist in vier Teile gegliedert: Im 1. Teil, „Kultur und Kritik“, werden Peter Altenbergs Beziehung zur Frau im Hinblick auf die Charakterdarstellung der Lulu-Gestalt in Bergs späterer Oper, die Ästhetik von Adolf Loos anhand seiner Wiener Bauwerke und ihrer Rezeption und Karl Kraus und der Schönberg-Kreis in zeitbezogener Problematik dargestellt. Der 2. Teil bringt Alban Bergs Kraus-Rezeption, der 3. Teil Bergs literarische Umsetzung seiner Kraus-Rezeption und der 4. Teil Bergs musikalische Umsetzung seiner Kraus-Rezeption in der Oper *Lulu*. Der umfangreiche Anhang besteht aus sechs Bibliographien und Quellenverzeichnissen zum Thema.

Diese eher germanistisch orientierte Studie ist sehr umfangreich und gründlich erarbeitet mit zahlreichen, vorbildlich ausgesuchten Zitaten aus Briefen und anderen Quellen aus Alban Bergs Nachlaß.

Den wertvollsten Teil der Arbeit stellt die Bibliographie der Quellen (ein Viertel des gesamten Umfangs) dar. Anhang I führt alle Zitate zum Thema aus dem im Berg-Nachlaß erhalten gebliebenen Briefen an und von Berg

an; Anhang II listet von Berg notierte Zitate aus der *Fackel* auf; Anhänge III und IV die Nummern der *Fackel* in Bergs Bibliothek, die Nummern der *Fackel* mit Eintragungen von Berg und die Nummern der *Fackel*, auf die sich Berg in Briefen und in anderen Quellen bezieht. Anhang V listet die von Berg besuchten Kraus-Vorlesungen mit genauen Quellenangaben des Beweisbeleges und mit Kommentar auf. Anhang VI ist ein alphabetisch geordnetes Verzeichnis der Literatur, die Berg in seiner jugendlichen Zitatensammlung *Von der Selbsterkenntnis*, notierte. Zusammen mit Anhang VII („Themenrelevante Auswahl des 1985 vorgefundenen Bestands in Bergs Privatbibliothek“) ermöglichen diese Verzeichnisse ein rasches Nachschlagen von anderen Autoren und Werken, die zum Thema dieser Arbeit in Bezug stehen. Ein allgemeines Namens- und Sachregister für die ganze Studie wäre zu empfehlen. Besonders lobenswert ist nicht nur die umfangreiche Bibliographie der Sekundärliteratur, sondern auch das gewissenhafte Zitieren aus Arbeiten über Alban Berg und Karl Kraus, die erschienen sind, seitdem der Nachlaß (seit 1976 zum größten Teil Besitz der Österreichischen Nationalbibliothek) für die Öffentlichkeit zugänglich geworden ist.

In den einleitenden Teilen „Kultur und Kritik“ und „Alban Bergs Kraus-Rezeption“ — also dem eigentlich germanistischen Teil — wird die Sekundärliteratur öfters blindlings übernommen, ohne das literarische „Background“ in Österreich ad fontes zumindest einigermaßen zu überprüfen. Als Beispiel, das stellvertretend für mehrere diene: die Abhandlung *Presse* (Rode S. 95–98, 144–165) Die Autorin übernimmt Kraus' Polemik gegen einen „Faulnisprozeß der Zeit“ und gegen die „journalistische Prostitution“ (die es gewiß auch in der österreichischen Presse gab) — ohne jedoch in der Presse selbst nachgesehen zu haben. Um nur die *Neue Freie Presse* zu erwähnen: Diese Zeitung war damals — wie auch heute — das bürgerliche Blatt. Die Hauptaufgabe war, Informationen über die aktuellen Ereignisse in Welt und Innenpolitik zu ermitteln. Dazu waren angesehene Persönlichkeiten eingeladen, längere und, übrigens, äußerst kritische Beiträge zu schreiben. Dasselbe galt für literaturkritische Abhandlungen. Als Gegenpol zu den mehrfach gebrach-

ten sentimentalischen Schilderungen der Alice Schalek oder zur abgestumpften Kulturkritik (wie die von Leopold Schmidl zur Uraufführung von Bergs *Wozzeck* — erschienen am 17. Dezember 1926 — „Das eigentliche wirkliche Publikum betätigt sich bei solchen Kundgebungen nicht.“) hätte man im Rahmen einer wissenschaftlichen Arbeit auch die Kehrseite schildern müssen. Folgende Beiträge stellvertretend hierfür wären: zensurierte und daher von der Wiener Bühne verbannte Theaterstücke, die in der *Neuen Freien Presse* doch veröffentlicht wurden (*Komödie der Verführung* von Artur Schnitzler, erschienen als Osterbeilage 1924; *Der Schwierige* von Hugo von Hofmannsthal, erschienen im Jahre 1920): zahlreiche satirische, gesellschaftskritische Feuilletons (wie etwa Hermann Bahrs Vergleich der Korruption Metternichs mit der Nachkriegszeit in Österreich, erschienen in der *Neuen Freien Presse* am 5. Oktober 1925): hoch qualitative literaturwissenschaftliche Beiträge (Rezension von Wilhelm Friedmann, Dozent für Romanistik an der Universität zu Leipzig, über Stefan Georges Übersetzung der Werke Baudelaires, erschienen am 10. April 1921. Quasi als Vorgänger von Kraus wird Baudelaire als „Revolutionär auf dem Gebiet der Kunst und Moralist“ beschrieben) oder die Vortragsreihe von Thomas Mann anlässlich der Eröffnung des Grillparzer-Nachlasses im Jahre 1922. Nicht nur Kunst und Kultur wurde ein breiter Raum eingeräumt, auch anderen Themengebieten wurde umfassend Augenmerk geschenkt. Es gab Veröffentlichungen von naturwissenschaftlichen Vorträgen (z. B. vom Nobelpreisträger Wilhelm Ostwald über Goethes Gesetz der Farbenlehre und der Farbenreihenabwandlungen, im Wiener Musikverein im Oktober 1921 gehalten und in der *Neuen Freien Presse* am 22. Oktober 1921 erschienen) oder volkswirtschaftliche Themen wie die Wochenbeilage der *Neuen Freien Presse* „Mittleuropäische Wirtschaft“, die Beiträge der damaligen Wirtschaftsexperten — dabei auch einiges von John Keynes — brachte. So wie Kraus behauptet, war die „Szene“ damals in Wien doch nicht. Sonst hätte es die Belesenheit und Feinfühligkeit eines aus einer gutbürgerlichen und sicherlich auch die *Neue Freie Presse* lesenden Familie stammenden Alban Berg nicht geben können.

Ebenfalls erscheint die Auswahl Rodes von Peter Altenberg und Adolf Loos als quasi Solo-Representanten der Avant Garde in Wien etwas zu eingeschränkt. Kandinsky und Schönberg, um ein Beispiel zu nennen, hätte man in bezug auf den Gedanken in der Kunst (Rode S. 51) — ob visuell oder musikalisch — durch Zitate aus Schriften erläutern können. Der letzte störende Faktor dieser sonst ausgezeichneten Arbeit ist, daß auf der einen Seite ein vorzüglicher bibliographischer Apparat zur Verfügung steht, auf der anderen Seite Bezüge auf die unmittelbare literarische Vergangenheit, nämlich auf die spätromantischen Österreichischen Dichter, fehlen. Auch wenn diese Werke in Bergs Bibliothek keine Eintragungen enthalten sollten, wäre in manchen Fällen eine literaturwissenschaftliche Erläuterung zum Thema anzufügen gewesen. Ein Beispiel. Zusammen mit dem Anthroposophen Johannes Kleinfercher (Pseudonym: Fercher von Steinwand) war auch Rupert Johann Hammerling (Pseudonym: Robert Hamerling) ein unmittelbarer geistiger Vorgänger von Kraus. Hamerling wurde auch von Berg in einem seiner sensibelsten Jugendlieder vertont.

Der 3. und 4. Teil der Studie bieten eine gut ausgewählte, ausgezeichnete Zusammenstellung mit reichhaltigen und zahlreichen Zitaten der im Berg-Nachlaß zu diesem Thema erhalten gebliebenen Quellen. Der 4. Teil der Studie befaßt sich mit den Skizzen zur Oper *Lulu*, die sehr genau und ausführlich ausgewertet werden. Im Vergleich zu Studien aus nicht deutschsprachigem Raum enthält die Arbeit Susanne Rodes keine schwerwiegenden Lesefehler der Berg'schen Handschrift. Es steht jedem frei, das umfangreiche Skizzenmaterial nach dem einen oder anderen Gesichtspunkt zu werten. Susanne Rode vertritt bisher nicht vorgebrachte Meinungen, die sie mit autographen Belegen Bergs reichlich zu begründen weiß. Die Autorin hat die Quellen im Alban Berg Nachlaß hervorragend ausgewertet, ein Beispiel, das zur Nachahmung dienen möge. Um zusammenzufassen, und mit besonderer Rücksicht auf die Auswertung des Alban Berg Nachlasses, ist die von Susanne Rode verfaßte Studie eine sehr empfehlenswerte Arbeit, an der selbst Fortgeschrittene auf dem Gebiet Alban Berg nicht vorbeigehen sollten.

(Januar 1991)

Rosemary Hilmar

MARIA BIESOLD. *Aram Chatschaturjan (1903 bis 1978), Komponist zwischen Kaukasus und Moskau. Studie zur transkaukasischen Musik und zum Klavierwerk des armenischen Nationalkomponisten.* Wittmund. Edition Musica et Claves 1989. 212 S., Abb., Notenbeisp.

Zum Wissenswertesten gehört, was die Autorin — gestützt auf sowjetische Veröffentlichungen — zur Geschichte und Volksmusik Transkaukasiens in den Eingangskapiteln mitzuteilen weiß. Daß Georgien, Armenien und Aserbaidshchan uralte „Volksmusikulturen“ darstellen, ist uns wohl bekannt und bewußt, weniger jedoch, was sich hier zu Ende des vorigen und zu Beginn dieses Jahrhunderts unter sachkundiger und sensibler Förderung der Kaiserlich-Russischen Musikgesellschaft an urbaner, gemeineuropäischer Musikkultur entfaltete — selbst die Gründung von „Volkskonservatorien“ fällt noch in die Zeit um 1906; zwischen Rußland und den transkaukasischen Kulturen bestand ein Verhältnis des Gebens und Nehmens nicht erst seit der Oktoberrevolution. Aus dieser Umgebung erwuchs die Musik Aram Chačaturjans.

Sie aufzuschlüsseln, wählt Maria Biesold den Zugang über seine Klaviermusik — ein hoffnungsvolles Verfahren, wenn man bedenkt, in welchem Maße gerade die Klavierminiatur „Pioniergattung“ alles avantgardistischen Bemühens war. Manche wertvolle Einzelbeobachtung ließe sich gut in allgemeineren Verknüpfungen sehen. So ist eine „Vielzahl von Tempoangaben“ und Taktwechseln (S. 56) nicht nur bei diesem Komponisten, sondern in der ganzen Epoche verbreitet, seine Fugen (S. 70) sind kein Unikum, sondern es gab eine ganze neobarocke Richtung zu jener Zeit (Gavriil Popov oder Heinrich Litinskij). Die Sekundreibung, hier in Zusammenhang gebracht mit armenischer Musik (S. 38, 90), spielt in der futuristischen Musikpraxis (Matjušin, Lourié) auch sonst eine große Rolle, die hier unerwogen bleibt, oder die Flöte „Sring“ in der armenischen Musik (S. 31) ist sicherlich nicht ohne Beziehung zum griechischen „Syrinx“ zu denken, ebensowenig wie das Tonsystem der transkaukasischen Musikkulturen zum antiken griechischen. In solchen Feststellungen liefert das Buch manchen Anstoß zum Weiterdenken.

Eine andere Frage wird die nach Chačaturjans Stellung in der sowjetischen Kulturpolitik — da geht die Autorin durchaus nicht schonend mit den Anpassungsorgien sowjetischer Kulturschaffender um, nennt Vorgänge beim Namen, die auch in westlichen Darstellungen oft ungenannt beim Namen genannt wurden — die Grauen der Epoche werden nicht verschönt. Aber — und das ist das Problem aller Autoren, die über sowjetische Musik an Hand sowjetischer Quellen arbeiten, der Unterzeichnete schließt sich ein! — wie soll man schließlich den dokumentarischen Wert des damaligen „Sprechens über Musik“ bemessen? Wie oft sitzt man hier nicht — ohne es vielleicht zu wollen und zu merken — den offiziellen Zungenschlägen einer Epoche auf, die sich selbst als Jahrzehnt der neuen Menschen feierte und natürlich auch vom Komponisten und Musikschriftsteller sein Soll an Bejahungseinheiten forderte und erzwang? Wie unterscheidet man Erzwungenes von freiwillig Erbrachtem? Die sowjetische Musikwissenschaft ist — näher am Gegenstand — gerade erst ansatzweise dabei, mit den Absurditäten dieser Epoche aufzuräumen, die eigentlich auch in den westlichen Kulturen noch alles andere als erforscht ist. Auch zu solchen Gedanken liefert das Buch Anstöße.

(Januar 1991)

Detlef Gojowy

WERNER LINDEN: *Luigi Nonos Weg zum Streichquartett. Vergleichende Analysen zu seinen Kompositionen Liebeslied, .. sofferte onde serene ... , Fragmente-Stille, An Diotima. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter Verlag 1989. IX, 283 S., Notenbeisp.*

Die Dissertation versucht, die geistigen Beziehungen zwischen Hölderlin und Nono darzustellen, und zwar von einer kunstsoziologischen Perspektive aus, die Hintergründe der Wechselbeziehungen zwischen literarischem und musikalischem Denken im Blick auf Nonos Streichquartett *Fragmente-Stille, An Diotima* (1979/80) aufdecken soll. Die Untersuchung gliedert sich in zwei Teile. Im ersten Teil wird in einer fiktiven Diskussion, zusammengesetzt aus Äußerungen Nonos, Hölderlins, des Autors sowie weiterer Literatur- und Musikwissenschaftler, die Gedanken-

welt Hölderlins ausgebreitet, wobei dies zugleich einer generellen Standortbeschreibung von Kunst im Verhältnis zur übrigen Gesellschaft dient. Daran an schließt sich ein kritischer Textapparat zu einigen ausgewählten Gedichten Hölderlins. Der zweite Teil besteht, nach einer allgemeinen Auseinandersetzung mit verschiedenen Methoden musikalischer Analyse, aus einer kommentierten Computeranalyse des Streichquartetts in Beziehung zu anderen Werken Nonos. Ihre Auswertung ergibt einige Aufschlüsse über die Materialorganisation dieser Werke.

Die Zweiteiligkeit der Untersuchung gibt Anlaß zu dem ersten einer ganzen Reihe von Kritikpunkten, von denen einige hier herausgegriffen seien. Zunächst bleibt die Gegenüberstellung der Gedankenwelt von Dichter und Komponist eine eingehendere Anwendung ihrer Konsequenzen für die Analyse des Streichquartetts schuldig. Der Aufwand an kunstsoziologischen Betrachtungen allgemeiner Art steht in keinem Verhältnis zu den konkreten Ergebnissen musikalischer Analyse, die in ihrer Gesamtheit eher dürftig bleiben. Die Analyse und ihre Kommentierung dienen keiner eigenständigen Deutung, sondern sind über weite Strecken eine bloße Übersetzung kompositorischer Sachverhalte in graphische und sprachliche Form. Dabei steht die perfekte Logistik der Computeranalyse merkwürdig quer zu diesem Werk Nonos, welches in seinem Gesamtschaffen gerade den Punkt markiert, wo die Infragestellung musikalischer Logik zu einem der Hauptaspekte seines kritischen Denkens wurde. Dies steht aber auch in krassem Gegensatz zu den sonstigen Methoden der Untersuchung, die eine Gründlichkeit vermissen lassen, welche dann durch Computeranalyse nur rein formalistisch eingeholt wird. Die übrigen Analysen und Gedanken zu Nonos Musik scheinen so, als wollten sie sein wie ihr Gegenstand: vieldeutig und rätselhaft. Was dabei aber herauskommt, ist eine oberflächliche und stellenweise feuilletonistische Darstellungsweise, die sich zudem inhaltlich häufig eines Jargons bedient, der sich in eingefahrenen Mustern der Gesellschaftswissenschaften, vor allem der Soziologie, bewegt, deren Gültigkeit unhinterfragt bleibt. Die von Nono mit gutem Grund und fragloser Kompetenz immer wieder eingeforderte Vieldeutigkeit des Kunstwerks

als Leitbild gesellschaftlicher Toleranz verfestigt sich offenbar in den Ausdeutungen seiner Apologeten zunehmend zur unterschwellig repressiven Norm. Obwohl der Autor immer wieder seine Bescheidenheit und Offenheit gegenüber Andersdenkenden betont in Anlehnung an das „schwache Denken“ — einem von Nono aufgegriffenen Wort — (S. 4), dient die Textgestalt der Untersuchung durch viele Hervorhebungen, verschiedene Drucktypen etc. in hohem Maße dem Versuch, das Lesen zu beeinflussen und zu steuern. Dies ist auf formaler Ebene ausgesprochen störend.

Dabei werfen Lindens Fragestellungen eigentlich ein sehr interessantes Problem erneut auf, und dies im Zusammenhang mit Nonos Streichquartett zu Recht. Sie zielen auf die in Neuer Musik immer wieder brisante Frage nach der musikalischen Logik. In diesem Falle scheint es jedoch keine überzeugende Lösung zu sein, die Aufeinanderfolge der musikalischen Ereignisse kurzzuschließen mit den Zitaten Hölderlins in Nonos Quartett. Dem Sinn der Worte Hölderlins scheint Nonos Musik oft eher entgegenzustehen; und auch dies festzustellen hätte zur Voraussetzung, daß jeweils über die inhaltliche Deutung von Text und Musik eine Klarheit bestünde, die tatsächlich wohl nicht gegeben ist.

Ein anderes Kennzeichen der Musikanschauung Nonos wird bei Linden besonders zu einem Problem, welches allerdings auch schon bei anderen Autoren, die über Nono schreiben, häufiger begegnet. Der Tendenz zur Vieldeutigkeit in Aussagen über seine Musik steht bei Nono — im Vergleich zu anderen Komponisten Neuer Musik — das Fehlen einer stringenten Theorie gegenüber. Obwohl dazu auch keineswegs eine Notwendigkeit besteht, scheint es, als wolle die Sekundärwissenschaft diesen „Mangel“ für Nono beheben. In Lindens fiktiver Diskussion müssen daher relativ wenige Äußerungen Nonos als Grundlage und Gegenstand für einen umfangreichen Apparat an Analyse- und Gesellschaftstheorien erhalten. Letztere werden ihrerseits wiederum im Detail nicht genügend konkretisiert.

Ohne Zweifel ist die Gedankenwelt, die in dieser Untersuchung vor den Leser ausgebreitet wird, sehr interessant und anregend. Eine Kritik an der Art und Weise folgt vielleicht zu betont wissenschaftlichen Kriterien im her-

kömmlichen Sinne, denen diese Untersuchung ganz offensichtlich andere Kriterien als Alternative gegenüberstellen will. Als Versuch mag man dies gelten lassen.

(Januar 1991)

Albrecht v Massow

ULI MOLSEN: Elektronische Musik-Instrumente und ihre Wirkung auf den Menschen. Aspekte zur Gewinnung eines Standpunktes. Balingen-Endingen. Musik-Verlag Uli Molsen (1988). 45 S.

Bei dieser Schrift handelt es sich um einen Vortrag, den der Autor 1987 auf einem EPTA-Kongreß gehalten und später im Selbstverlag herausgegeben hat. Es ist kein wissenschaftlicher Text sondern eine bekennende Schrift, Molsen ist Anthroposoph und beruft sich in zentralen Punkten wiederholt auf die Schriften R. Steiners. Wenn trotzdem in einer wissenschaftlichen Zeitschrift kurz auf diese Publikation eingegangen wird, so deshalb, weil so manche der hier vorgelegten (in der Regel unbelegten) Behauptungen auch in einem ideologisch weniger verdächtigen Umfeld bei Musikern und Musikwissenschaftlern vielleicht auf unkritische Zustimmung stoßen könnten, weil die hier artikulierten Medien- und Technologiefeindlichkeit sich heute unter ideologisch changierenden Vorzeichen vermehrter Akzeptanz erfreut.

Zentrales Thema der weit ausholenden, viel private Philosophie verbreitenden Schrift ist konkret die Ablehnung des Keyboards im Musikunterricht, im Grundsätzlichen die Warnung vor künstlich (elektronisch) erzeugten Klängen. Der sich angeblich auf nichts beziehende elektronische Ton ist „pure Illusion“ Nun soll nicht bestritten werden, daß solche Klänge eine andere Qualität haben als jene natürlicher Musikinstrumente und daß man über den Keyboardeinsatz im Musikunterricht durchaus geteilter Meinung sein kann. Es wäre schon einer ernsthaften Diskussion wert gewesen, zu untersuchen, wie viel „natürliche“ Klangerfahrung neben Keyboardpraxis treten muß, damit sich differenzierte Musikerfahrung entwickeln kann. Auf der anderen Seite werden der elektronischen Klangerzeugung Mängel vorgeworfen (abgeschnittene Oberton-

reihen), die technisch(!) behebbar sind und schon längst nicht mehr der Realität entsprechen. Trotzdem wird hier in einer Art und Weise simplifiziert und werden Wirkungsbehauptungen aufgestellt, die eine angemessene Auseinandersetzung mit einem durchaus wichtigen Problem kaum ermöglichen. Seit etwa 100 Jahren hat der Mensch gelernt, sehr virtuos und phantasievoll mit jeweils neu entwickelten Medien- und Musiktechnologien umzugehen. Technik, z. B. gesampelte Klänge, werden nicht zwangsläufig als unbelebt erlebt, Technik kann neuartige, hybride Klangfarben entwickeln, Technik kann technisch Erzeugtes durch sog. „humanizing“-Maßnahmen so gestalten, daß eine Unterscheidung von natürlichen und artifiziellen Klängen in zunehmendem Maße nicht mehr möglich sein wird.

Einiges in der Palette elektronisch erzeugter Klänge ist Illusion, gewiß, aber Kunst war stets auch Illusion! Andere technikgenerierte Klangstrukturen sind hingegen neuartig und haben die Phantasie von Komponisten und Musikern beflügelt. Daß es bereits vor der Erfindung des Synthesizers ernst zu nehmende elektronische Musik gab, wird vom Autor überhaupt nicht thematisiert.

Die eskapistischen Tendenzen dieser Schrift sind sicher nicht auf anthroposophische Zirkel beschränkt, sie verhindern aber letztlich eine realitätsorientierte Auseinandersetzung mit den pädagogischen und künstlerischen Problemen der Gegenwart, soweit sie durch fortschreitende Computerisierung entstanden sind, und es gibt kaum einen Bereich, der davon nicht betroffen ist.

(Februar 1991)

Klaus-Ernst Behne

MICHAEL HARENBERG: Neue Musik durch neue Technik! Musikcomputer als qualitative Herausforderung für ein neues Denken in der Musik. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1989. 168 S.

Die Entwicklung des Computers wurde während des zweiten Weltkriegs mit großer Energie vorangetrieben. Kaum waren in den fünfziger Jahren die ersten Geräte für zivile Zwecke freigegeben, bedienten sich auch die Komponisten der neuartigen Maschine. Zwei

Ziele wurden dabei von Anfang an verfolgt: das Erstellen von Kompositionen und Partituren (Partitursynthese) und das Erzeugen neuer Klänge (Klangsynthese) mit Hilfe des Computers. Das Interesse an der Erzeugung ungewohnter Klangfarben war indessen nicht neu. Seit den zwanziger und dreißiger Jahren wurden zahlreiche elektrische Spielinstrumente mit mehr oder weniger exotischen Namen und Klangmöglichkeiten entwickelt: Ondes Martenot, Trautonium, Sphärophon, Ernicon, Thyatron-Organ, Partirophon, Novachord und viele andere.

Nach dem zweiten Weltkrieg mehrten sich die Versuche, elektronische Mittel auch für kompositorische Aufgaben einzusetzen. „In Verbindung mit seriellen Kompositionstechniken konnten neue Ausdrucksmöglichkeiten erprobt, aber auch die Möglichkeit einer exakten Arbeitsweise in Zusammenhang mit der Anwendung der Reihentechnik auch auf die Parameter Klangfarbe und Klangaufbau in neuer Weise entwickelt werden“ (S. 47). Diese Entwicklung, von den mechanischen Instrumenten über die elektrischen Spielinstrumente bis zur *musique concrète* und der frühen elektronischen Musik, ist im ersten Teil des Buches nachgezeichnet.

Der zweite Teil gliedert sich in drei Abschnitte. Der erste Abschnitt stellt Theorie, Technik und Ästhetik elektronischer und digitaler Partitursynthese vor, von den ersten Studios für elektronische Musik über frühe Computermusik an der Universität von Illinois bis zu neueren Ansätzen bei Yannis Xenakis, Gottfried Michael Koenig und Herbert Brün. Bei all diesen Versuchen diene und dient der Computer nicht etwa als „automatische Komponiermaschine“ (S. 9), sondern als Hilfsmittel für die konkrete Ausführung komplexer Kompositionsideen. Allerdings hat das Interesse an dieser Richtung innerhalb der Computermusik inzwischen stark nachgelassen. Seit den siebziger Jahren steht vielmehr die Klangsynthese mit computergesteuerten Synthesizern und Midi-Instrumenten im Vordergrund, die der zweite Abschnitt behandelt. Diese Richtung dominiert inzwischen so sehr, daß digitale Klangsynthese als Synonym für Computermusik steht.

Im dritten Abschnitt streift der Autor den Bereich der Rock- und Popmusik. Immerhin

sorgen Popmusiker und Aufnahmestudios mit dem Kauf und „Konsum“ elektronischer und computerisierter Instrumente dafür, daß die Geräte (Synthesizer, Sequencer, Hall- und Echogeräte usw.) massenhaft und damit billig produziert werden — und somit auch für E-Musik-Komponisten erschwinglich sind.

Den Abschluß bilden Interviews mit Komponisten und Wissenschaftlern: mit Joachim Krebs, Clarence Barlow, Gottfried Michael Koenig und Rainer Wehinger

Die Stärke des Buches liegt in der außerordentlich kenntnisreichen, auf wesentliche Aspekte und Tendenzen konzentrierten Darstellung der historischen Entwicklung der elektronischen Musik und der Computermusik. Der Autor versteht es, ohne allzu großen technischen Ballast eine Orientierung auf diesem inzwischen weitverzweigten Gebiet zu vermitteln, wobei auch theoretische und ästhetische Fragen angerissen werden. Manche darüber hinausgehende Fragestellungen wirken indessen etwas aufgesetzt, was sich vor allem in den Interviews zeigt (Frage an C. Barlow, S. 135): „Die Friedensfrage oder die Umweltproblematik sind zum Beispiel zu Überlebensfragen der Gattung Mensch geworden. Hat dieser Aspekt Auswirkungen auf Deine Arbeit mit Computern, die ja in der Entwicklung der Musikinstrumente von ihrer unspezifischen Möglichkeitsanhäufung auch genauso Ausdruck dieser Entwicklung sind? Gibt es da besondere Schwierigkeiten oder auch positive Effekte, die sonst nicht auftreten würden? Zwingt der Computer vielleicht Komponisten zu einer neuen Herangehensweise, zu so etwas wie einem Neuen Denken in der Musik, zum Beispiel dadurch, daß man sich an keinen natürlichen Grenzen eines Instruments mehr ‚abarbeiten‘ kann, sondern sehr bewußt über seine Ziele und Absichten arbeiten muß?“. Aufgrund der eher kargen und nichtssagenden Antworten aller Gesprächspartner auf solche Fragen muß der Autor feststellen: „Überraschend ist die offensichtliche Nicht-Reflexion aller Fragen, die über den unmittelbaren Bereich der Musik und der Komposition hinausgehen“ (S. 155). Und somit bleibt auch das „neue Denken in der Musik“, das im Untertitel angesprochen ist, letztendlich so diffus wie weißes Rauschen aus dem Synthesizer.

(März 1991)

Ulrich Schmitt

REINHARD FLENDER / HERMANN RAUHE. *Popmusik. Aspekte ihrer Geschichte, Funktionen, Wirkung und Ästhetik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (1989). XI, 243 S.*

Eine wissenschaftliche Betrachtung der „Popmusik“ ist in zweifacher Hinsicht zwiespältig. Zum einen bedarf der Begriff als solcher einer genauen Definition; als Abkürzung von popular music ist er im angelsächsischen Sprachgebrauch schon lange üblich und deckt sich nicht mit dem heutigen, im rein musikalischen Sinn verengten, aber auch nicht — wollte man ihn wörtlich übersetzen — mit „populärer Musik“, deren Quellen aus allen musikalischen Bereichen stammen können. Zum anderen hat „Popmusik“ fast mehr mit „Jugendkultur“ als mit Musik zu tun, ist sie „eher ein gesellschaftliches als ein musikalisches Phänomen“ (S. 171), was wiederum in vielen bisherigen Publikationen zur Folge hatte, daß ihr musikalischer Stellenwert unterbewertet wurde. Berücksichtigt man alle diese Umstände, so muß man zumindest bedauern, daß die vorliegende Publikation nicht systematischer aufgebaut ist und nicht präziser abgrenzt; weder zwischen Schlager-Pop und avantgardistischer Popmusik, noch zwischen Pop und Rock.

Auch die funktionale Musik als „chronische Begleiterscheinung des Lebens in allen industrialisierten Ländern“ gehörte nicht hierher und noch weniger die hier undifferenziert und fast nur negativ bewertete Filmmusik. Ein Manko, das besonders schwer wiegt: „Die neueren Entwicklungen der Popmusik seit Mitte der siebziger Jahre werden in diesem Buch nicht mehr berücksichtigt“. Besonders die Abschnitte „zur Entstehungsgeschichte der Populärmusik“, „Populärmusik und Massenkommunikationsmittel“ und speziell „Popmusik und Pädagogik“ leiden unter dieser Begrenzung (wenngleich manche Erkenntnisse und Folgerungen erst aus späterer Zeit beeinflusst worden sind), die Abschnitte „Populärmusik und Protestbewegung“ und „Rockmusik und Drogen“ werden dadurch relativiert (abgesehen von ihrer Überbewertung im Rahmen der gestellten Thematik).

Mitunter führt dieses Nachhinken zu einer Verschiebung der Perspektive und zu falschen Ansatzpunkten. Ein Lehrer, der heute *Bridge*

Over Troubled Water von Simon und Garfunkel als Unterrichtsbeispiel durchnimmt (S. 174f.), wird — von dieser Seite her — kaum ernstgenommen werden. Peter Alexander und James Last bestimmen längst nicht mehr den deutschen Markt (S. 60), auch nicht ihre potentiellen Nachfolger, sondern die sogenannte volkstümliche Musik à la „Musikantenstadl“. Im Abschnitt „Pädagogische Konsequenzen“ verbindet sich diese Rückwärtsgewandtheit mit Wunschdenken: wenn den Eltern via Erwachsenenbildung das Verständnis für Rock und Pop nähergebracht werden soll oder gar, wenn der Gesetzgeber zum Erlaß von Rahmenrichtlinien für spartenüberwindende Mischprogramme (in den Medien) aufgerufen wird.

Nicht einzusehen ist, warum „Pop- und Rockmusik aus England“ in einem eigenen, im Verhältnis zu ihrer Bedeutung viel zu gedrängten Abschnitt behandelt wird. In diesem Zusammenhang von „Eklektizismus der Beatles“ zu sprechen, veranschaulicht die Subjektivität, mit der hier oft geurteilt wird. Sie stellt sich nicht selten als amerikalastig heraus, beispielsweise bei der historischen Betrachtung des Populärmusik-Marktes oder dem Verhältnis zwischen Musikverlag und Tonträgerindustrie; auch ist der Terminus „sheet music“ nicht so geläufig, daß man ihn grundsätzlich an die Stelle von „Notenausgabe“ setzen müßte. Überhaupt sind die historischen Bezüge eine Schwachstelle dieser Publikation: Zwischen John Gay und Thomas Arne einerseits und Offenbach und Johann Strauß andererseits wäre doch wohl einiges zu ergänzen; daß Arthur Sullivan mit dem *Mikado* „den Grundstein für das Musical“ legte, müßte begründet werden; Ralph Benatzky war nicht adelig, die deutsche U-Musik-Kultur in Café und Varieté ging nicht mit der Wirtschaftskrise, sondern erst mit dem 2. Weltkrieg zu Ende.

Informationen und Erkenntnisse von bemerkenswerter Dichte bringen die Abschnitte „Sozialpsychologische Funktionen der Populärmusik“, „Rock'n Roll revolutioniert die Populärmusik“ und „Populärmusik und Protestbewegung“. „Populärmusik und Ethnologie“ geht — ungeachtet wichtiger Einzelheiten — über den gesteckten Rahmen hinaus. Die Bibliographie ist reichhaltig (unter starker

Berücksichtigung des Autors Rauhe), ein Register fehlt.

(März 1991)

Karl Robert Brachtel

ANTHONY SEEGER: *Why Suyá Sing. A musical anthropology of an Amazonian people. Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1987). XXI, 147 S., Abb.*

In diesem Buch wird ausdrücklich ein besonderes und ein allgemeineres Ziel verfolgt: es stelle einerseits eine Arbeit über das Singen in einer bestimmten eingeborenen südamerikanischen Gemeinschaft und andererseits einen Beitrag über das Studium der Musik und die Rolle der Musik „im sozialen Prozeß“ dar. Das Partikuläre in der Arbeit betrifft den Suyá im brasilianischen Mato Grosso (Nationalpark von Xingú). Die Überlegungen gehen von dem im Jahre 1972 (24. Januar — 7. Februar) Erlebten und Beobachteten bei der „performance“ von Zeremonien im Rahmen eines Übergangsritus vom Knaben- ins Mannesalter aus. Sie wurden 1976 erneut realisiert, und es konnten Aufnahmen von einer früheren Aufführung (1963) herangezogen werden. Der Autor sieht sich in der Tradition der beobachtenden Teilnahme bei Feldforschung; Konsequenzen aus dieser Verfahrensweise ziehend, bezieht er sich selbst in die Darstellung mit ein und erhebt selbst fragwürdige Eigenhandlungen, die durch die Umstände bedingt gewesen sein mögen, als ethisch zu vertretende Taten auf die methodologische Ebene. So hebt er hervor, den Indianern Lieder wie *Michael Row the Boat Ashore* oder *Pretty Polly* beigebracht zu haben (S. 19). Die Problematik des Objekt-Subjektverhältnisses wird bewußt angeschnitten und dem Subjekt eine maßgebliche Rolle zugewiesen. Mit der Darstellung des ersten Tages der Zeremonie im 1. Kapitel sollen sowohl der „ethnographische“ als auch der Leser in das ganzheitliche Geschehen eingeführt werden. Die folgenden Abschnitte beabsichtigen, das Verhältnis der Singformen der Suyá untereinander und in ihren Beziehungen zur Sprache (Kap. 2), den Ursprung der Gesänge (Kap. 3), die kreative Rolle der Musik im sozialen Prozeß (Kap. 4) und die Gründe für das regelmäßige Steigen der Tonhöhe bei einstimmigen Gesängen (Kap. 5) zu behandeln. In allen Abschnitten werden

jedoch aus dem Partikulären Lektionen von verallgemeinerter methodologischer Gültigkeit erteilt. Nach der Beschreibung des komplexen Abschlusses der Zeremonie (Kap. 6) wird aufbauend auf vorangehende Überlegungen erneut auf die Hauptfrage der Untersuchung eingegangen. Warum die Suyá singen (Kap. 7) Der Titel des Buches nämlich drückt das Hauptanliegen des Verfassers aus: Nicht die Frage nach dem „Was“ steht im Mittelpunkt des Interesses, sondern die nach dem „Warum“ Während die Antwort auf die meist gestellte Frage nach dem „Was“ in der wissenschaftlichen Literatur mittels Transkriptionen und Analysen gesucht werde, soll die Antwort auf die Frage nach dem „Warum“ sowohl die Vorstellungen über Klang und Musik berücksichtigen, als auch in den Bezügen des Singens zu anderen verbalen Formen und zu den „sozialen Prozessen“ in der Gesellschaft gesucht werden. Allerdings gibt der Autor bereits im Vorwort eine verblüffend einfache Antwort auf das „Warum“ „The Suyá sang because they were happy; singing made them happy“ (xvii). Mit dieser Art und Weise der Beantwortung wird für eine besondere musikethnologische Methodologie plädiert. Das Buch stelle ein Beispiel für eine „musikalische Anthropologie“ dar, die von der „Anthropologie der Musik“ zu unterscheiden sei. Obwohl die Unterschiede weitgehend eine Frage der Perspektive und der Gewichtung seien, bringe die „musikalische Anthropologie“ doch wichtige Implikationen für Ideen über Musik und Gesellschaft mit sich. Die Anwendung von Begriffen und Methoden der allgemeinen Anthropologie auf die Musik im Sinne der „Anthropologie der Musik“ berge nämlich die Gefahr in sich, ökonomische Prozesse von denen zu isolieren, die u. a. Sprache und Musik betreffen. Dagegen soll die „musikalische Anthropologie“ einen Beitrag zum Studium des gesellschaftlichen Prozesses im allgemeinen leisten. Die „musikalische Anthropologie“ soll den gesellschaftlichen Prozeß als absichtliche „performances“, „structurations“ und kreative Lösungen bei vorhandenen „patterns“ und innerhalb einer bestimmten geschichtlichen Situation beachten. Der Begriff der Aufführung erlangt dabei besondere Bedeutung; Ansichten anderer Autoren würdigend, wird das „real behavior“ statt des „ideal behavior“ als Ziel

des Studiums von musikalischem Geschehen „als Prozeß“ hervorgehoben. Dies könne etwa mit der Unterscheidung zwischen „action“ und „culture“ verglichen werden. Der Blick soll auf das aktuelle Verhalten der Teilnehmer gerichtet werden.

Die Ganzheitlichkeit des musikalischen Phänomens, die im partikulären Fall hervorgehoben wird („Suyá society was an orchestra, its village was a concert hall, and its year a song“, S. 140), kann durch diese ins Allgemeine erhobenen Forderungen nicht erfaßt werden. Eine überbewertete Beachtung des Gegenwärtigen und des Handelns kann eine Verkürzung auf Grund existentieller Fixiertheit darstellen, die vorhandene Vorstellungen über eine absolute Sphäre — sei es des „Übernatürlichen“, des „Hyperkosmischen“ o. a. — nicht angemessen berücksichtigt. Dadurch wird der Zugang zu Akten der Vergegenwärtigung und zum Verstehen des Anamnestic und demnach des Geschichtlichen erschwert. Schlußfolgerungen wie „Creativity was part of the fun of social life, and ceremonies provided ample range for the creativity of humor []“ (S. 86) mögen im betreffenden Studienfall zutreffend sein, ins Allgemeine erhoben dürfen sie jedoch als oberflächlich gelten.

(Februar 1991)

Antonio A. Bispo

A Spanish Renaissance Songbook. Edited by Charles JACOBS. University Park-London. The Pennsylvania State University Press (1988). XI, 176 S.

In dieser vorbildlich angelegten Anthologie wird die Vielfalt der solistischen Gesangkunst mit *vihuela*-Begleitung Spaniens des 16. Jahrhunderts in ausgewählten Beispielen der Wissenschaft und der Praxis zur Verfügung gestellt. Einige davon waren bisher unveröffentlicht, andere lagen lediglich in schwer zugänglichen Werken vor. Da der Herausgeber Gesamtausgaben von *El Maestro* (1535/36) von Luis de Milán und *Orphénica Lyra* (1554) von Miguel de Fuenllana bereits 1971 und 1978 vorgelegt hatte, werden diese Autoren in die Publikation nicht miteinbezogen. Die Sammlung umfaßt fünf chronologisch geordnete Gesänge aus dem Werke *Los sey libros del Delphin de Música* (Valladolid 1538) von Luis

de Narváez, zehn aus *Tres Libros de Música en Cifras para Vihuela* (Sevilla 1546) von Alonso Mudarra, dreizehn aus *Silva de Sirenas* (Valladolid 1547) von Enríquez de Valderrábano, siebzehn aus *Libro de Música de Vihuela* (Salamanca 1552) von Diego Pisador, einen Titel aus *Declaración de Instrumentos Musicales* (Osuna 1555) von Juan Bermudo sowie dreizehn Stücke von Daza, zwei von Pedro Ordóñez und jeweils ein Lied von Zaballos und Navarro aus *El Parnaso* (Valladolid 1576) von Esteban Daza. Im Anhang wird eine alternative Version von *Paseábase el Rey moro* von Narváez angefügt. Die am meisten vertretene Gattung ist der *villancico*. Die Übertragung folgte Prinzipien, die der Herausgeber u. a. in seinem *Tempo Notation in Renaissance Spain* (New York 1964) dargelegt hat. Der Notenteil ist mit umfangreichen Kommentaren versehen, die englische Übersetzungen der Texte bieten. Die Publikation wird mit einer eingehenden Übersicht über das Musikleben und die hohe literarische Kultur Spaniens dieser Zeit eingeleitet. Die sieben Autoren von Musik für *vihuela*, die im 16. Jahrhundert im Druck erschien, gehörten unterschiedlichen gesellschaftlichen Kreisen an: Milán wirkte am von italienischen Einflüssen geprägten Hof von Valencia und genöß die Unterstützung des Königs von Portugal; Narváez und Fuenllana dienten der spanischen Krone; Mudarra widmete einen Teil seines Lebens dem Dom von Sevilla; Valderrábano war Instrumentalist eines Adligen; Pisador und Daza scheinen lediglich „aficionados“ aus Familien von Salamanca und Valladolid gewesen zu sein. Die Wechselbeziehung zwischen den Musikzentren von Flandern und Spanien wird hervorgehoben und die Wirkung von spanischen Musikern in Italien erwähnt. Der Herausgeber hebt die noch unzureichend erforschte Musik bestimmter Regionen — vor allem Kataloniens und Andalusiens — hervor, die eine eingehende Behandlung der „social music“ im Spanien der Renaissance bisher verhindert. Wichtige Quellen sind unvollständig oder verschollen.

Auch wenn der Herausgeber erwähnt, daß erstaunlicherweise ein Einfluß Amerikas auf die Vokalkunst der *vihuela*-Spieler offenbar fehlt, wird diese Ausgabe im Rahmen der 1992 zu begehenden 500-Jahr-Feier der Entdeckung des amerikanischen Kontinents sicherlich zur

Gestaltung von Musikprogrammen wertvolle Dienste leisten.

(Februar 1991)

Antonio A. Bispo

GEORG FORSTER: *Frische deutsche Liedlein (1539—1556). Vierter Teil (1556)*. Hrsg. von Kurt GUDEWILL und Horst BRUNNER. Wolfenbüttel und Zürich: Mösele Verlag 1987. XIV, 108 S. (*Das Erbe deutscher Musik. Band 62: Abteilung Mehrstimmiges Lied. Band 7.*)

Georg Forsters *Frische deutsche Liedlein*, in fünf Teilen zwischen 1539 und 1556 in Nürnberg erschienen, sind die umfangreichste Sammlung des deutschen Tenorliedes im 16. Jahrhundert. In mustergültiger Weise haben Kurt Gudewill, der für sämtliche Teile verantwortlich zeichnet, und Horst Brunner, der als Germanist bisher Teil III und IV betreut hat, nun den vierten Teil vorgelegt. Seine Ausstattung entspricht der Qualität der Ausgaben der anderen Teile. Repertoire und Edition werden in Vorwort und Kritischem Bericht umfassend erläutert.

Hat Forster, der in Heidelberg und Wittenberg studierte und später in Nürnberg Stadtarzt war, im ersten Teil das ältere Repertoire der Hofweisensätze herausgegeben, im zweiten Teil Bearbeitungen von Volksliedern und geselligen Liedern überwiegend der Senfl-Generation, so bietet er vom dritten Teil an die Lieder der Heidelberger Liedermeister — seines Heidelberger Freundeskreises. Die Lieder für den vierten und fünften Teil, berichtet Forster, habe ihm der zu diesem Kreis gehörende Dietrich Schwarz von Haselbach übergeben, der Stephan Zirler, Jobst vom Brandt u. a. zu Vertonungen angeregt hatte.

Der vierte Teil enthält 40 vierstimmige Liedsätze. Obwohl die Vorrede vermuten läßt, daß alle Lieder neu seien, hat Forster doch auch 12 Lieder Ludwig Senfls aufgenommen, die zum größten Teil Hans Otts Liederbüchern entstammen. Brandt hat 14 Lieder beigetragen, Zirler, dem dieser Teil gewidmet ist, 10 Lieder. Für ihre Lieder ist der Band eine wichtige Primärquelle. — Es dominiert die Gattung der Hofweise, einige Lieder kann man als Mischtypen oder Gesellschaftslieder ansprechen, nur dreimal sind echte Volkslieder bearbeitet. Inhaltlich sind die Texte der Hofweisen ent-

weder Liebeslieder oder zeitkritisch-moralisierende Lieder. In den Vertonungen der Hofweisen wird der Tenor-cantus-firmus-Satz streng gewahrt, variabler in der Satzgestaltung sind dagegen die übrigen Liedbearbeitungen.

Bei der Übertragung des Notentextes wurde in Teil IV von der bisher geübten Praxis in zwei Fällen abgewichen. Wenn die Schlußlonga auf die leichte Taktzeit fiel, werden die vorangehenden drei Semibreven zu einem $3/2$ -Takt zusammengefaßt, so daß die Schlußlonga auf den vollen Takt kommt. Und anders als bisher werden, wenn zwei Silben auf drei Töne zu verteilen sind, die Silben den Tönen so zugeordnet, daß keine synkopische Wirkung entsteht, sondern gegebenenfalls eine Wechsel- und Schweberrhythmik, zu der die Komponisten auch bei rein syllabischer Textierung manchmal neigten.

Für die Texte der Lieder wurden die Editionsgrundsätze des *Erbes deutscher Musik* auf Anregung Brunners ab diesem Band den heute üblichen germanistischen Regeln zur Edition frühneuhochdeutscher Texte angeglichen, so daß manche Eingriffe in die Graphie, die bisher nach den Erbe-Regeln notwendig waren, entfallen. Die zahlreichen Erklärungen zu den Texten erleichtern die Benutzung der Ausgabe. Sie wird durch ihre Neuerungen bei der Übertragung von Text und Musik Vorbild für andere Ausgaben von Musik aus diesem Umkreis sein.

(Oktober 1990)

Hans-Christian Müller

JOHANN WOLFGANG FRANCK: *Hamburger Opernarien im szenischen Kontext*. Hrsg. von Werner BRAUN. Saarbrücken: Saarbrücker Druckerei und Verlag (1988). (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. Neue Folge Band 2.)

Die Frühzeit der musikgeschichtlich so bedeutsamen Hamburger Gänsemarktoper, von der Forschung noch ungenügend aufbereitet, ist — wie anhand des von Werner Braun herausgegebenen Bandes mit Arien Johann Wolfgang Francks (1644 — nach 1702 / vor 1719) einleuchtend — offensichtlich eine hochinteressante Zeit gewesen. Der aus Franken stammende Komponist wirkte zunächst am Ans-

bacher Hof und Hoftheater. Danach folgte die musikalisch wohl wichtigste Zeit seines Lebens, die der Tätigkeit als Kapellmeister und Komponist an der Opernbühne am Hamburger Gänsemarkt (1679—1687). Anschließend ging er nach London. Sein Werk umfaßte neben Kantaten, geistlichen und weltlichen Liedern sowie Kammermusik besonders Opern u. a. szenische Kompositionen.

1678 war das Hamburger Theater mit einer Oper von Johann Theile eröffnet worden, und gleich im ersten Dezennium bestimmten Bühnenwerke von Nicolaus Adam Strungk, Johann Philipp Förtsch sowie Franck quantitativ wie qualitativ die Entwicklung. Zu Francks 13 Opern und einer Doppeloper für Hamburg (Johann Mattheson nennt weniger) sind fünf Arienauswahldrucke aus den 1680er Jahren erhalten geblieben. Außer den hier nicht publizierten *Semiramis*-Arien werden nunmehr die Arien aus *Aeneas* (1680), *Vespasian* (1681 — die Uraufführung wird von Mattheson erst für 1683 genannt), *Diocletian* (1682) und der Doppeloper *Cara Mustapha* (1686) — einer „Gegenwarts-“ wie Türkenoper — durch die Ausgabe von Werner Braun dem interessierten Musiker, Musikliebhaber und Musikwissenschaftler wieder vorgestellt. (Bereits 1938 war die einzige vollständig erhaltene Oper *Cecrops* aus Francks Ansbacher Zeit in der Reihe *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* durch Gustav Friedrich Schmidt herausgegeben worden, womit auch die Rezitativpraxis Francks erschließbar ist.) Jedes der vier Werke wird von Braun nach einem einheitlichen Schema behandelt: Einer Einleitung, die über die Entstehungsumstände informiert, folgen das Facsimile eines Textbuches mit weiteren Lesarten, ein Arienverzeichnis sowie die Arien selbst. Abgeschlossen wird mit einem kritischen Bericht, Fakten über Quellen der Textbücher und der Ariendrucke, Bemerkungen zur Edition und Literaturhinweisen. Durch Nebeneinanderstellen von Textbuch und Noten ist der „szenische Kontext“ dieser Hamburger Opernarien gut nachvollziehbar. Dies alles geschieht philologisch sauber. Hervorzuheben ist die studentische Mitarbeit.

Voller musikalischer Überraschungen sind die Arien und teilweise Duette in der Publikation. Da begegnen u. a. im *Diocletian* I/3 die beiden Anfangsarien der Rosimunda, der Ge-

mahlin des von Diocletian gefangenen Perserkönigs. Ihr Schmerz wird von Franck musikalisch überzeugend gestaltet ($3/2$ -Takt, Adagio, jeweils mit Ritornell schließend; die zweite Arie „Ich erwähle Tod und Leben“ ist zudem de facto eine Da-capo-Arie). Franck läßt in den Arien oft die Singstimme nur vom Basso continuo begleiten und schließt mit einem Ritornell, interpretiert von erster, zweiter Violine und Basso continuo. Er bevorzugt im allgemeinen Strophenarien, setzt aber bereits sehr früh für die deutsche Musikgeschichte auch die Da-capo-Arie ein. Nicht unwichtig scheinen auch Differenzierungen im Tempo (Angaben wie Adagio oder Allegro erscheinen des öfteren), in der Dynamik (piano und forte) oder, wie in der zuletzt genannten Arie, im Metrum. Fazit: Es ist bedauerlich, daß nicht alle Arien überliefert wurden (die Auswahldrucke aus *Diocletian* und *Cara Mustapha* berücksichtigen nur etwa die Hälfte aller im Libretto angezeigten Arien), geschweige denn die Rezitative, Chöre, Ballette oder gar die Gesamtheit seines Opernwerkes, zumal die musikalische Substanz, die erhalten blieb, melodisch, harmonisch wie dramaturgisch gesehen, sehr abwechslungsreich ist.

Kritisch bleibt wenig zur Herausgabe anzumerken: Die Abweichungen in der Orthographie zwischen Libretto und dessen Lesarten einerseits und dem Text unter den Noten andererseits sind nicht erklärt (tatsächliche Unterschiede?, Druckfehler?, teilweise Angleichung an moderne Orthographie? — Vergleiche z. B. die Texte S. 43, 48 und 148 oder S. 535 und 665). Entgegenkommend hätte sein können, wenn auch im Notenteil die handelnden Personen sowie Akt und Szene mit angegeben worden wären.

(Januar 1991)

Klaus-Peter Koch

AGOSTINO STEFFANI: *Twelve Chamber Duets*. Edited by Colin TIMMS. Madison: A—R Editions, Inc. (1987). XXI, 125 S. (*Recent Researches in the Music of the Baroque Era*. Volume LIII.)

Agostino Steffani, einer der interessantesten Persönlichkeiten der italienischen Musikgeschichte, war nicht nur ein Komponist von

europäischer Bedeutung, sondern auch ein verrierter, wenn auch nicht immer erfolgreicher Diplomat. Berühmt wurde er durch seine Kammerduette, die ihn zum Großmeister dieser Gattung gemacht haben und seine kirchenmusikalischen Werke und Opern in den Hintergrund treten lassen. Steffani ist zweifelsohne einer der bedeutendsten Komponisten weltlicher italienischer vokaler Kammermusik zwischen Giacomo Carissimi und Georg Friedrich Händel. Colin Timms, derzeit einer der besten Steffani-Kenner, hat nun eine kritische Edition von zwölf dieser Duette vorgelegt, in der erstmalig nicht bloß eine Auswahl aus dem Gesamtschaffen vorgestellt wird. Die Ausgabe stützt sich vielmehr auf lediglich zwei Quellen in Gb-Lbm, die in die von Steffani selbst Anfang des 18. Jahrhunderts zusammengestellte Sammlung seiner Kammerduette gehören. Der Reiz der beiden Handschriften liegt darin, daß sie einen vom Komponisten zusammengestellten repräsentativen Querschnitt der Duette bieten, der einen guten Überblick über den Stil und die strukturelle Vielfalt dieser Gattung vermittelt. In einer ausführlichen Einleitung wird ein kurzer Einblick in die Biographie Steffanis gegeben und das italienische Kammerduett als Gattung im allgemeinen vorgestellt. Der Herausgeber beschreibt hierbei das gattungsgeschichtliche Umfeld, innerhalb dessen die Kammerduette Steffanis entstanden sind und geht auf die enge Beziehung zwischen Cantata und Duetto da camera ein. Umfangreiche Ausführungen zu den Kammerduetten Steffanis schließen sich an. Erläutert werden stilistische Aspekte der Kammerduette, ihre Klassifizierung nach verschiedenen Text- und Versstrukturen und wie sich die in der Edition enthaltenen Stücke in diesen Zusammenhang einordnen lassen. Ferner wird auf Widmungsträger, Textdichter und deren Bedeutung für eine Datierung der Werke eingegangen.

Die edierten Duette sind überwiegend für zwei Soprane (6) bzw. Sopran und Tenor (4). Nur jeweils ein Stück sieht dagegen die Kombination Sopran/Alto bzw. Alto/Baß vor. Erklärtes Ziel der Reihe ist es, in kritischen Editionen für Forscher und praktische Musiker interessante Gattungen oder Werke einzelner Komponisten allgemein zugänglich zu machen. Die Ausgabe soll also auch eine praktische sein, weshalb die Stücke mit ausgesetz-

tem Continuo versehen sind. Zu Recht jedoch weist der Herausgeber in seinen *Notes on Performance* darauf hin, daß diese Werke nur von „sattelfesten“ Amateuren bewältigt werden können und wegen ihrer z. T. virtuosen Anforderungen nur bedingt für den vom Verleger wohl ebenfalls intendierten „Hausgebrauch“ geeignet sind. Wenig sinnvoll erscheint daher auch, die edierten Texte mit einer Übersetzung zu versehen, da diese, wenn überhaupt, dann wohl eher für Laien von Nutzen ist.

(Januar 1991)

Daniel Brandenburg

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Orgelkonzerte II. Zwei Konzerte für Orgel und Orchester HWV 295 und 196^a* Hrsg. von Siegfried FLESCH und Wolfgang STOCKMEIER. *Sechs Konzerte für Orgel und Orchester op. 7 HWV 306—311.* Hrsg. von Eva GERLACH und Ingeborg SCHNEIDER. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1989. XXXII, 291 S. (*Hallische Händel-Ausgabe. Serie IV: Instrumentalmusik, Band 8.*)

Lange hat es gedauert, aber das Warten hat sich gelohnt: Der Band mit den sechs Konzerten op. 7, denen zwei weitere Orgelkonzerte vorangestellt sind, erfüllt viele Erwartungen. Übersichtliches Notenbild und guter Druck erfreuen das Auge, Vorworte und Kritische Berichte zeugen von intensiver, wohl auch liebevoller Beschäftigung mit den Quellen und den Fragen zur Ausführung. Im Matthei-Band von op. 4 sorgte allerdings ein kräftigerer Stich des Soloparts für ein noch besseres Erscheinungsbild. Trotzdem kann man aus der Ausgabe gut dirigieren und auch gut spielen.

Die beiden vorangesetzten Konzerte *F*-dur und *A*-dur sind von Siegfried Flesch und Wolfgang Stockmeier ediert; es handelt sich um die bisher unter den Nummern 13 (Kuckuck und Nachtigall) und 14 bekannten Stücke. Beim *F*-dur-Werk interessiert vor allem die Gegenüberstellung von ursprünglicher und späterer Fassung des zweiten Satzes, im *A*-dur-Konzert der stillichere Vorschlag Stockmeiers zur Auszierung der Oberstimme. Hinweise wie der auf die handschriftliche Quelle *E1* dieses Konzertes, das danach in einer Kurzfassung aus Satz 1 + 4 mit verbindender Improvisation er-

scheint, könnten die Aufführungspraxis nachhaltig beeinflussen: Ist bei Händel also alles erlaubt, wenn er sogar selbst willkürlich mit einzelnen Sätzen umging? Einen ähnlichen Eindruck erhält man von seinem Verleger Walsh, der das *d*-moll-Konzert op. 7/4 zusammenstellte in einer Fassung, wie sie nie von Händel geplant oder gespielt wurde.

Erfreulicherweise nimmt die Frage der Händelschen *ad-libitum*-Hinweise breiten Raum ein (vor allem auch bei op. 7) und wird schlüssig dahingehend beantwortet, daß manche dieser Anmerkungen zunächst für Händel selbst Geltung hatten, aber nach dem Auskomponieren der betreffenden Stellen überflüssig wurden. An anderen Orten betreffen diese Hinweise eher Verzierungen, Verkürzungen oder freiere Temponahme.

Die sechs Konzerte op. 7 sind von Eva Gerlach und Ingeborg Schneider ebenfalls vorbildlich ediert. Hier wird vor allem die Zusammenstellung der Werke, Umstellung einzelner Sätze und die Frage möglicher Aufführungen durch Händel selbst, d. h. die Zuordnung zu bestimmten Oratorien, ausführlich behandelt.

Die Herausgeber legen sich bei den Hinweisen auf die Orgelinstrumente auf einen Brief Händels fest, in dem er einem Bekannten für dessen Landsitz eine siebenstimmige Orgel empfiehlt. Ein solches Hausinstrument ist sicherlich nicht das einzige Orgelideal Händels in seiner Londoner Zeit. Zwar ist die Rede von größeren Instrumenten, aber man vermißt doch den Hinweis etwa auf die 1750 dem Findlings-Hospital gestiftete Orgel von 21 Stimmen, darunter vier Zungenregister. In diesem Hospital hat Händel konzertiert.

(Oktober 1990)

Viktor Lukas

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V: Klavier- und Lautenwerke. Band 6.1: Das Wohltemperierte Klavier I BWV 846—869.* Hrsg. von Alfred DÜRR. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1989. XIV, 246 S.

Kritischer Bericht von Alfred DÜRR. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1989. 448 S.

Mit dem neuen Band der *NBA* liegt, lang erwartet, eine der wichtigsten Klaviersammlungen der Musikgeschichte in einer Urtextausgabe mit kritischer Neubewertung der Quellen vor. Der Notenband enthält zwei Teile, daneben sieben Faksimiles und drei vollständig abgedruckte Varianten (BWV 846, 847/1 und 851/2). Der Notentext des 1. Teils umfaßt die 24 Präludien und Fugen nach dem einzigen erhaltenen Autograph von 1722 (dem sog. *Volkmann'schen Autograph*), der 2. Teil die Frühfassungen davon. Da das Autograph offenbar bis zum Tode Bachs in dessen Besitz verblieben war, weist es nach der frühesten Textfassung spätere Korrekturen auf, die Dürr in drei Stadien erfaßt. Das erste wird um 1732 datiert, das zweite nach 1736 und das dritte in die 1740er Jahre. Dürr schließt sich hierin im wesentlichen den von Walter Dehnhard 1974 und 1978 im Zusammenhang mit dessen Wiener Urtextedition von 1977 beschriebenen Ergebnissen an. Demnach präsentiert der Haupttext des Notenbandes die letzte Fassung aus der Hand Bachs, während die Lesarten aus früheren Stadien in Fußnoten dazu dargestellt werden. Im zweiten Textteil wird die früheste nachweisbare Fassung sämtlicher Sätze vor dem Autograph von 1722 wiedergegeben. Auch sie weist Weiterentwicklungen auf, die Dürr in verschiedenen Stadien beschreibt. Da sie im wesentlichen den Präludien 1–7 bzw. 8–11 des *Klavierbüchleins für W. F. Bach* entsprechen (ediert in Band V/5), werden sie nur im Kritischen Bericht referiert.

Aufschlußreich ist vor allem der Vergleich zwischen den Früh- und Letztfassungen der Präludien. Im Unterschied zu den Fugen erweitert Bach viele der Präludien später erheblich. So etwa das *Cis-dur* Präludium von 69 Takten auf 104, das in *D-dur* von 22 auf 35 oder das in *d-moll* von 15 auf 26. Nicht minder interessant sind Hinweise auf eine ursprünglich kirchentonale Vorzeichnung einiger Sätze sowie auf deren spätere Umstellung untereinander. Sie läßt vermuten, daß die bekannte Anordnung in chromatischer Folge zunächst nicht intendiert gewesen ist. Nachgewiesen wird, daß Nägelis Druckausgabe der Sammlung von 1801 neben dem sog. *Zürcher Autograph* noch eine Reihe anderer Quellen zur Textredaktion verwendet. Dies sind nur einige Ergebnisse aus der detaillierten Quellenkritik des umfangreichen Kriti-

schen Berichts, einer philologischen Leistung von besonderem Rang.

Nach den Kritischen Editionen der Bach Gesamtausgabe von Band 14 (Kroll, 1866) und deren Ergänzung durch Varianten aus dem *Zürcher Autograph* in Band 45 (Dörffel, 1897) sowie der Wiener Urtext Edition (Dehnhard, 1977) stellt die vorliegende Ausgabe eine neue, signifikante Stufe in der modernen Editions-geschichte des *Wohltemperierten Klaviers* dar. Man darf auf den zweiten Band gespannt sein.

(März 1991)

Klaus Peter Richter

GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI: Complete Works/Opere complete., Volume III: Adriano in Siria. Drame per musica. Edited by Dale MONSON. New York: Pendragon Press/Milano: G. Ricordi & C. (1986). XXXIV, 294 S.

Anzuzeigen ist das Erscheinen des ersten Bandes der Pergolesi-Gesamtausgabe des von Barry S. Brook geleiteten Pergolesi Research Center in New York. Im Gegensatz zu den von Filippo Caffarelli um 1940 herausgegebenen sogenannten *Opera omnia* handelt es sich um eine kritische Ausgabe; das zeigt sich insbesondere darin, daß ihr eine radikale Neubestimmung des Werkbestands vorausging: Nur noch 29 Werke gelten nunmehr als authentisch, weitere neun sind mit Fragezeichen versehen; rund vier Fünftel der in die *Opera omnia* aufgenommenen Werke sind also von anderen Komponisten.

Pergolesis *Adriano*-Komposition von 1734 ist eine der vielen Vertonungen des Metastasio-Dramas, das erstmals 1732 mit Musik von Caldara zur Aufführung kam. Pergolesi hat seine Version (die zusammen mit den Intermezzi *Livietta e Tracollo* gespielt wurde) auf den Star der Aufführung, den Kastraten Caffarelli ausgerichtet, mit der Einfügung auch textlich neuer Arien und mit einer Verschiebung des Rollengefüges.

Die sorgfältige Edition Dale Monsons wird das schiefe und ungenügende Bild, das häufig noch von der Opernpflege der Zeit herrscht, zurechtzurücken helfen. Sie folgt modernen Standards, z. B. in der ausführlichen Darstel-

lung von Editions-kriterien, Werk- und Überlieferungsgeschichte u. ä., und zeichnet sich zudem durch einen separaten Abdruck auch des Librettos aus, was dem hohen literarischen Eigenwert der Opera seria, zumal der Dramen Metastasios, durchaus entspricht. Ungeklärt bleiben allerdings kleine Inkongruenzen im Verhältnis von Libretto und Partitur, so z. B. wenn zu Beginn des I. Akts der Auftritt des Titelhelden „al suono d'allegra sinfonia" erfolgen soll, was aber in der Partitur offensichtlich keine Entsprechung findet. Die Ausgabe strebt einen hohen Grad an graphischer Eindeutigkeit und Vereinheitlichung an, was der eher kargen originalen Notation in vielem widerspricht und zu einer Fülle von diakritischen Zeichen führt. Der Gebrauch des schlichten Wörtchens „simile" könnte hier manche Entlastung schaffen.

(November 1991)

Reinhard Wiesend

Johann Christoph Friedrich Bach: Four Late Sinfonias. Edited by Ewald V. NOLTE. A—R Editions, Inc. Madison 1988 (= Recent Researches in the Music of the Classical Era. Volume XXVIII.)

Mehr als zwei Jahrhunderte mußten die Sinfonien Johann Christoph Friedrich Bachs auf ihre Veröffentlichung warten — zu lange. Der einstige Werkbestand von zwanzig Sinfonien — noch Georg Schünemann konnte auf ihn zurückgreifen, als er sein Thematisches Verzeichnis der Werke des Bückeburger Bachs anlegte (1917) — wurde infolge kriegsbedingter Auslagerungen stark reduziert. Von den zwölf verlorengegangenen Sinfonien sind nur noch die Einträge und Incipits des Schünemann-Katalogs bekannt. Daß die verbleibenden acht Kompositionen nunmehr im Neudruck vorliegen, ist das Verdienst des amerikanischen Musikforschers Ewald V. Nolte. Schon vor einigen Jahren machte er sich den Umstand zunutze, daß von vier Bachschen Sinfonien Abschriften in Bibliotheken in Bethlehem, Pa., und Winston-Salem, N.C., existierten, und er veröffentlichte sie 1982 als *Four Early Sinfonias*. Die nunmehr vorgelegten *Four Late Sinfonias* — die Sinfonien HW I/5, 6, 10, 20: nach der Zählung von Hannsdieter Wohlfahrth (1971) —

bieten einen verlässlichen Notentext, sind drucktechnisch vorzüglich wiedergegeben und mit einem instruktiven Kommentar und einem Thematischen Verzeichnis versehen.

So ausführlich im Begleittext die biographischen Annotationen (u. a. mit einer fundierten Erörterung des Verhältnisses Bach—Franz Christoph Neubauer) und die stilgeschichtlichen Exkurse sowie aufführungspraktischen Hinweise ausfallen, in der Beschreibung der Handschriften selbst verzichtet Nolte leider auf nähere Aussagen zu ihrer Beschaffenheit (Schriftuntersuchungen, Papier, Wasserzeichen, Rasuren u. a.), ihren Besitzgang und Überlieferungsweg. Das gute erkennbare Wasserzeichen >CLD< (= Christoph Ludwig Dammler, Papiermacher in Arensburg, Schaumburg Lippe von 1763 bis 1795) + überkröntes Wappen im Stimmensatz der Sinfonie C-dur (Deutsche Staatsbibliothek Berlin, Musikabteilung, Mus. ms. Bach autogr. St 278) hätte ebenso Erwähnung finden sollen wie die Tatsache, daß die autographe Partitur der B-dur-Sinfonie (Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin, Musikabteilung, Mus. ms. Bach autogr. P 379) aus dem Nachlaß Georg Poelchaus stammt. Und ob der Eintrag >N. III< auf dem Titelblatt von St 278 auf eine Bachsche Klassifizierung und damit möglicherweise auf eine andere Chronologie des Gesamtbestandes der Sinfonien hinweist, wäre schon des Nachdenkens wert gewesen. Hätte man sich also hier noch das eine oder andere vertiefende Wort gewünscht, so ist die editorische Leistung selbst beachtenswert. Die behutsamen Eingriffe in den Notentext sind durch Kleinstich, Kursivdruck, eckige Klammern und Punktierung (bei Bogen) kenntlich gemacht und im Lesartenverzeichnis vermerkt.

Eine letzte Anmerkung des Rezensenten bezieht sich auf die handschriftlichen Vorlagen für die B-dur-Sinfonie. Nolte wählt als Primärquelle für seine Ausgabe den Stimmensatz eines unbekanntem Kopisten (SPK, Musikabteilung Mus. ms. Bach St 551: nach Paul Kast, *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek*, evtl. An. 303). Selbst wenn diese Handschrift auf einen verlorengegangenen autographen Stimmensatz zurückgehen sollte und somit ein späteres, reiferes Stadium der Werkgestalt gegenüber der im Partiturotograph überlieferten Fassung, von Nolte als „in-

complete ‚working‘ score“ klassifiziert, verkörpert, kann sie nicht den Anspruch erheben, durch den Komponisten autorisiert zu sein. Die Bach-Handschrift P 379 jedoch ist es. Hannsdieter Wohlfarth erklärte sie folgerichtig zur Primärquelle für seinen Neudruck der Sinfonie *B-dur* (*Stuttgarter Bach-Ausgaben*, HE 34.401/01). Die Unterschiede zwischen beiden Fassungen sind gravierend und reichen bis hin zu Abweichungen in der Melodieführung. Doch bietet das Vorliegen zweier Neudrucke, zumal wenn es sich um das opus summum der Gattung handelt, einen besonderen Reiz, nämlich zwei unterschiedliche künstlerische Äußerungen des Sinfoniekomponisten Johann Christoph Friedrich Bach auszumachen. Zeitgenossen hatten der Bachschen Musik „Würde im Ausdruck“, „Wissenschaft der Tonverwandlungen“ und — auf Werke wie die *B-dur-Sinfonie* bezogen — die „kunstvollsten und stimmenreichsten Ausarbeitungen seiner Hauptgedanken“ bescheinigt. Für den Hörer von heute blieben diese kompositorischen Qualitäten mangels vorhandener Neudrucke nicht nachvollziehbar. Dem Herausgeber der vier späten Sinfonien des Bückeburger Bachs ist für die Einlösung einer längst fälligen historischen Verpflichtung zu danken. Seine Publikation ermöglicht nunmehr eine differenziertere Sicht auf das sinfonische Schaffen vor und neben der Wiener Klassik.

(März 1991)

Hans-Günter Ottenberg

Musica Britannica LV: Elizabethan Keyboard Music. Edited by Alan BROWN. London: Stainer and Bell 1989. XXVI, 189 S.

In Band 55 der 1951 gegründeten Reihe *Musica Britannica* veröffentlichte Alan Brown überwiegend Kompositionen und Transkriptionen aus dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts. Die beiden Hauptquellen sind die Handschriften der British Library Additional MS 30485 und Royal Music Library Ms 24.d.3 (*Will. Forster's Virginal Book*). Brown vermutet, daß Thomas Weelkes der Kompilator der erstgenannten Handschrift gewesen ist. Diese ist ein gutes Beispiel für eine Sammelhandschrift des 16. Jahrhunderts, Weelkes verwendete zahlreiche Quellen und steuerte auch eigene Werke bei. Nach Thurston Dart wurde

das *Will. Forster's Virginal Book* nach dem Tode von William Byrd im Juli 1623 kompiliert, William Forster war allerdings kein so guter Kopist wie Weelkes. Beide Handschriften überliefern sehr ähnliche Repertoires, neben Musik von Byrd Präludien, Pavanen, Galliar-den, Allemanden und Grounds, auch schwächere Kompositionen und anonyme Stücke dabei. Als Beispiele für bekannte Musik der Zeit seien die *Flat Pavan* (Nr. 21) und *Johnson's Medley* (Nr. 35) genannt. Innerhalb der vielen Bearbeitungen nehmen die Transkriptionen der Lieder von Byrd (Nr. 49—54) eine Sonderstellung ein. Die verzierten Transkriptionen von vier Chansons (Nr. 44—47) und der Motette *O quam gloriosum est regnum* von Byrd (Nr. 48) entsprechen zwar nicht dem allgemeinen Geschmack des 20. Jahrhunderts, repräsentieren aber einen wichtigen Aspekt der Musik jener Zeit.

In seinem Vorwort erläutert Brown die Auswahl für den vorliegenden Band, weitere Informationen liefern der ausführliche Kritische Bericht und der Anhang mit einer Auflistung sämtlicher Kompositionen der beiden Hauptquellen. Bereits im Inhaltsverzeichnis wird mitgeteilt, daß die Bearbeiter der Nr. 44—60 nicht bekannt sind. Neben den bereits genannten Bearbeitungen sind fünf Fantasien für Instrumental-Consort (Nr. 55—59) und die Motette *Miserere mei Deus* (Nr. 60) in einer Version für Tasteninstrumente publiziert. Die meisten Stücke dieses Bandes sind in nur einer Handschrift erhalten. Die Notierung gibt exakte Hinweise, welche der beiden Hände spielen soll. Abweichungen hiervon sind entweder im Notentext gekennzeichnet (Nr. 58) oder im Kritischen Bericht vermerkt. Die originalen Fingersätze sind angegeben, wobei die Ziffern für die linke Hand der heute üblichen Schreibweise folgen. Der vorliegende Band wird seinem Anspruch, Wissenschaftlichkeit mit Praxisnähe zu verbinden, gerecht.

(April 1991)

Susanne Staral

JOHANN HERMANN SCHEIN: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 7: Musica Boscareccia. Villanellen zu 3 Stimmen mit Generalbaß 1621/1626/1628. Hrsg. von Joachim THALMANN. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1989. XXII, 179 S.

Den Ausbruch eines großen und folgen-schweren Krieges fassen wir als eine Zäsur auf, deren Spur in der Biographie jedes Zeitgenossen erkennbar sein muß. Daß Schein mit der Veröffentlichung seiner *Waldliederlein* drei Jahre nach Beginn des Dreißigjährigen Krieges anfängt und sogar in rascher Folge innerhalb des ersten Kriegsjahrzehnts zwei weitere Teile, insgesamt fünfzig Lieder, folgen läßt, wirkt deshalb befremdlich. Ein solcher Ausbund an guter Laune, Witz, Übermut, ja Alberei bis an die Grenze des Nonsense paßt ganz einfach nicht zu dem Bild, das man sich von Produkten aus schwerer Zeit macht. Doch gab das Publikum dem Dichterkomponisten recht, so-gleich wurden weitere Auflagen notwendig, auch nach Scheins Tod, nicht weniger als sechs bis zum Kriegsende, und dann noch, als vielleicht stärkstes Indiz für die ungebrochene Beliebtheit der Kompositionen, eine komplette Neuauflage mit geistlichen Texten! Der Herausgeber warnt sogar, es könne bei Aufführungen am unrechten Ort leicht Ärger geben, weil die leichtfertigen Originaltexte noch überall bekannt seien. Schein selbst bestand auf der Gleichgewichtigkeit seiner weltlichen und geistlichen Werke, seine erste Publikation 1609 war ja das *Venus Kränzlein* gewesen, durch die zwei Jahrzehnte seiner Komponistenlaufbahn blieb er bei diesem Standpunkt; der Thomaskantor fand nichts dabei, beim Erscheinen von *Opella noca II* 1626 in einer verlegerischen Bemerkung auf das in Kürze bevorstehende Erscheinen der *Waldliederlein II* hinzuweisen: er rechnete offensichtlich mit dem gleichen Publikum. Dies gibt uns einen Fingerzeig auf das kompositorische Niveau. Natürlich sind das nicht wirkliche oder nachgeahmte Villanellen. Wenn man bedenkt, daß Lechners *Teutsche Villanellen* als ein Spätprodukt dieser Kunstmode in Scheins Geburtsjahr erschienen waren, so verbietet sich die Vermutung, der Titelhinweis „auff Italian-Villanellische Invention“ spekuliere auf modische Aktualität. Er entspricht vielmehr genau der Charakterisierung „auff Italian-Madrigalische Manier“ beim *Israels Brunnlein*, informiert also den Leser über Machart und Stillage der Kompositionen. Gleichwohl ist das Villanellische der *Waldliederlein* gar nicht so leicht dingfest zu machen, am ehesten noch bei den Texten, mit denen Schein eine Mischung aus

Hirtenpoesie italienischer Prägung und deutschen Scherz- und Liebesliedern gelungen ist. In der Komposition hingegen erinnert nichts mehr an die bäuerisch-ordinären Züge der Villanella ein Jahrhundert früher, die Schreibweise ist so anspruchsvoll, witzig und elegant, daß man das Entzücken der Zeitgenossen gut nachempfinden kann. Villanellisch wären demnach nur die Varianten der zweiteiligen Liedform, die spezielle Dreistimmigkeit und das ziemlich weitgehende Besetzungs-ad-libitum, vor allem aber die im Zusammenwirken der Einzelzüge sich einstellende heitere Grundstimmung des Ganzen zu nennen. Thalmanns Neuauflage ist so gut gelungen, daß man versucht ist, den schönen Band als Geschenkbuch zu empfehlen. Man wird knapp und zuverlässig über alles Wissenswerte informiert, die Stücke sind gut fürs Musizieren plaziert, der Generalbaß ist zutreffend für die Originalbesetzung mit ihrer Lücke zwischen Baß und den beiden Sopranen ausgesetzt, selbst das heikle Problem, wie man dem Benutzer die später hinzugefügten geistlichen Texte zugänglich machen kann, ohne die Lesbarkeit zu beeinträchtigen, wurde auf ebenso einfache wie einleuchtende Weise gelöst.

(April 1991)

Lars Ulrich Abraham

WOLFGANG AMADEUS MOZART: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenwerke. Werkgruppe 5. Band 14: Lo Sposo Deluso. Hrsg. v. Gerhard ALLROGGEN. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1988. XXV, 132 S.*

Die wichtigste Information steht in einem Nachtrag zum Vorwort: Luigi Petrobelli und Alessandra Campana konnten die bisher unbekannt Textvorlage nachweisen, ein Libretto, das Cimarosa erstmals unter dem Titel *Le donne rivali* 1780 vertont hat. Als Autor ist von Campana einstweilen Giuseppe Petrosellini vorgeschlagen worden (*MJb* 1989/90, S. 75).

Mozarts Opernversuch zwischen *Entführung* und *Figaro* ist nicht sehr weit gediehen. Nach Ouvertüre und mit ihr verbundener Introduction, zwei Arien und einem Terzett ist er abgebrochen worden. Das Vorwort informiert ausführlich über bisher vorgetragene Entstehungs-

hypothesen, macht verdientvoll auf eine Textlücke vor der *scena ultima* des 1. Aktes aufmerksam und berichtet über die Quellen zum Werk. Angesichts des hohen Fußnotenaufwandes scheint nur verwunderlich, daß der Entdecker eines erst 1955 aufgefundenen Skizzenblattes namentlich nicht genannt werden kann (Anm. 53). Er hat immerhin auch die Identifizierung geleistet. Von Skizzen abgesehen ist die Musik allein im fragmentarischen Partiturautograph überliefert, das allerdings fremde, vermutlich von Constanze Mozart anlässlich eines Prager Konzerts von 1797 initiierte Ergänzungen enthält, die vom Herausgeber durch Klammern kenntlich gemacht sind. Typographisch schöner, wenn auch in der Unterscheidung offenbar weniger verlässlich, war der Kleinstich der *Alten Mozart-Ausgabe*. Mit welchen Mitteln die neue Edition ihre Schriftzuweisung vorgenommen hat, ob mit Unterstützung von Fluoreszenzüberprüfung am Original, oder bloßem Augenschein an einer Fotokopie, bleibt unerwähnt.

Bei den Arien Nr. 2 und 3, von denen in der Hauptsache nur Singstimme und Baß entworfen sind, wurde auf ein Weiterlaufen der nicht ausgefüllten Leersysteme leider verzichtet. Platzsparende Überlegungen können der Grund nicht gewesen sein; die *NMA* wendet für den gleichen Notentext, den die *AMA* auf 40 Seiten wiedergibt, großzügig 104 Seiten auf. Dafür ist bei den Arienanfängen — wenigstens für jeweils drei Takte — Mozarts eigene Partituranordnung einmal belassen worden, wie überhaupt die Editionsgrundsätze zum Vorteil der Ausgabe gelockert scheinen (Vorwort S. XIV). Die Begründung für die durchaus sinnvollen Entscheidungen birgt freilich eine nicht zuende gedachte paradoxe Weiterung: Bei „Werken, die in definitiver Gestalt vorliegen“ (gemeint sind wohl eher Werke, die bis zur Aufführungsreife gediehen sind) darf man vom Quellenbefund danach unbedenklich weiter abweichen als bei solchen, für die es nur eine erste Niederschrift gibt, auch wenn sie „scheinbar fertige Teile“ enthält. Nicht nur an dem harmlosen „scheinbar“ könnten sich ganze Wissenschaftsdiskussionen entzünden. (April 1991) Manfred Hermann Schmid

WOLFGANG AMADEUS MOZART: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V. Werkgruppe 14: Konzerte für ein oder mehrere Streich-, Blas- und Zupfinstrumente und Orchester. Band 5: Hornkonzerte (mit Kritischem Bericht). Vorgelegt von Franz GIEGLING. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1987. XXIII, 175 S.*

In Mozarts Oeuvre kommt namentlich den Solokonzerten für Blasinstrumente ein signifikanter Stellenwert zu. Dieser Umstand ist fraglos im Zusammenhang mit Mozarts persönlichen, oftmals freundschaftlichen Beziehungen zu den arriviertesten Bläsersolisten seiner Zeit zu sehen. So beeinflussten vornehmlich die Hornisten Ignaz Leutgeb und Wenzel Stich-Punto durch ihre bläserische Virtuosität und ihre exorbitanten musikalischen Qualitäten Mozarts Wirken im Bereich der Kammermusik und der Solokonzerte. In welchem hohem Maße der angesehene Wiener Hornist Ignaz Leutgeb (1732—1811), dessen Bekanntschaft mit Mozart bereits in die Salzburger Jahre des Meisters zurückreicht, auf Mozarts kompositorisches Schaffen einzuwirken vermochte, wird von Franz Giegling im Vorwort zu dem oben zitierten Band der *NMA* treffend und mit fundierter Fachkenntnis skizziert: sowohl die in diesem Band edierten *Es-dur-Hornkonzerte* KV 417, 447 und 495 als auch das *D-dur-Konzert-Fragment* KV 412 oder das von E. F. Schmid herausgegebene *Horn-Quintett* KV 386/407 (*NMA* VIII/19, Abt. 2) verdanken diesem Hornisten und Intimus Mozarts ihre Entstehung. Giegling geht im Vorwort zu dieser Ausgabe auf entstehungsgeschichtliche und aufführungspraktische Details, sowie auf Fragen der Datierung, der musikalischen Diktion, der Instrumentation und der Partitur-Konzeption ein. Dabei widmet er der Verwendung mehrerer Farbtinten bei der Niederschrift des Konzerts KV 495 erhöhte Aufmerksamkeit und interpretiert diese, bislang als Scherz des Komponisten ausgelegte Methode als einen „raffiniert angelegten Farbcodes“, mit dem Mozart über die obligate musikalische Nomenklatur hinaus „die feineren deklamatorischen und dynamischen Nuancen seiner Musik“ zum Ausdruck zu bringen suchte.

Zur Rekonstruktion und zur eindeutigen Klärung diverser interpretatorischer oder aufführungstechnischer Fragen der Mozartschen

Hornkonzerte zieht Giegling neben den erhaltenen Autographen auch Sekundärquellen (Erstdrucke und Partiturabschriften aus mehreren europäischen und außereuropäischen Musikbibliotheken und -Archiven in Berlin, Krakau, Leningrad, Mainz, New York, Prag und Wien) heran, um Abweichungen, differente Fassungen und spezielle Charakteristika der einzelnen Varianten in minutiösem Vergleich mit größtmöglicher wissenschaftlicher Akribie darzustellen und in einem gesonderten kritischen Bericht zu dokumentieren.

Während der Herausgeber aufführungstechnischen Aspekten, wie etwa dem orchestralen und solistischen Einsatz von Naturhörnern bei Mozart oder der Reduzierung begleitender Streicherstimmen bei den solistischen Hornpassagen besondere Aufmerksamkeit einräumt, bleibt zwangsläufig die (von H. C. Robbins aufgeworfene) Frage nach dem möglichen Vorbild der Hornkonzerte Franz Anton Rösler-Rosettis für Mozarts Kompositionen unbeantwortet.

Zusammenfassend ist zu vermerken, daß die Intention der *NMA*, wissenschaftlich einwandfreie Texte in authentischer Form mit kritischen Berichten vorzulegen und diese der heutigen Musizierpraxis zugänglich zu machen, mit dieser, rechtzeitig zu den zahlreichen Aktivitäten des Mozart-Gedenkjahres publizierten Edition, einmal mehr optimal erfüllt wurde.

(Oktober 1990)

Eugen Brixel

Brüder Grimm Volkslieder. Melodien erarbeitet von Wiegand STIEF. Marburg: N. G. Elwert Verlag (1987). XIV, 328 S. (Aus der Handschriftensammlung der Universitätsbibliothek Marburg. Band 3.)

Innerhalb der musikwissenschaftlichen Volksliedforschung ist es immer wieder bedauert worden, daß die frühen bedeutenden Liedsammlungen reine Textsammlungen waren. Erst unserem Jahrhundert ist es vorbehalten geblieben, daß sich die Melodieforschung als gleichberechtigte Disziplin entwickelte und Germanistik sowie Musikwissenschaft in der Liedforschung Interdependenz-Disziplinen bilden. Von großem Interesse waren daher Bemühungen einzelner Wissenschaftler, im Nach-

hinein den Melodien nachzuspüren, die zu jenen Volksliedtexten gehörten, gehört haben könnten, Varianten bildeten bzw. in Analogie zu ihnen stehen. Hier sei vor allem auf Erich Stockmanns Arbeit *Des Knaben Wunderhorn in den Weisen seiner Zeit* Berlin 1958 verwiesen.

Für den Autor stellte der Volksliednachlaß der Brüder Grimm „eine einzige Herausforderung dar: durch die Aufgabe, zeit-, orts- und gestaltnahe Varianten zu den deutschsprachigen Volksliedtexten des Grimmschen Nachlasses zu finden“, die auch von den Brüdern Grimm in ihrer Zeit hätten aufgezeichnet werden können. Der Grimmsche Nachlaß enthält die Texte zahlreicher deutsch- und fremdsprachiger Kunst- und Volkslieder aus einem Zeitraum, der etwa 300 Jahre umfaßt. Es handelt sich um vielstrophige Fassungen, aber auch um Fragmente oder lose Textandeutungen. Der Verfasser legt nun 160 Melodien vor, die nach ausgiebigen Quellenanalysen — im wesentlichen anhand der Bestände des Deutschen Volksliedarchivs Freiburg — ein glaubwürdiges Bild von der Melodiegestalt der Texte der Grimmschen Sammlung vermitteln. Die Schwierigkeit der Aufgabe wird allein daran erkennbar, daß in Ermangelung anderer Quellen Melodiefassungen herangezogen werden mußten, die z. B. erst aus den dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts stammen, so etwa bei dem Lied *Wo soll wir dann spaziren gehn mein liebster Fennerich?*. Im Nachlaß der Grimms findet sich keine einzige Melodie bei den nach mündlicher Wiedergabe aufgezeichneten Volksliedern, d. h. auch bei allen deutschsprachigen Volksliedern. Lediglich zehn Melodien sind enthalten, und sie entstammen schriftlichen Vorlagen: Das dänische Lied *Skiön Midel* aus Gräters Bragur und neun Lieder aus dem britischen *Auszug aus einem Notenbuch*. Bei den Versteilen der Texte finden sich keinerlei Hinweise auf Melodien. Da viele Texte bruchstückhafte Strophen, mangelnde Periodizität aufweisen, auch eine Kontamination verschiedener Liedtypen darstellen, wäre „die eindeutige, problemlose Anpassung einer eventuell vorhandenen Melodie schwierig“ gewesen. Lediglich die Prosatexte enthalten Melodiehinweise oder Hinweise auf Sänger, Sangesart, Zeitpunkt der Aufzeichnung, Druckart und Publikationsjahr. Die Re-

cherchen des Autors ergaben, daß die zehn vorgefundenen Melodiefassungen offenbar planlos und zufällig in die Sammlung geraten waren. Auch sind die Bemerkungen zur Musik und zu den Melodien „ohne erkennbare Absicht und ohne System“. Wie für andere frühe Liedsammler war auch für die Brüder Grimm die Volkläufigkeit der Lieder zum Zeitpunkt ihrer Aufzeichnung offenbar nicht das Kriterium für ihre Sammlung. Dies ist z. B. dadurch zu belegen, daß sie zahlreiche Lieder aus alten Quellen, so z. B. aus Georg Forsters *Frische Teutsche Liedlein*, übernahmen. Der Autor löst hier die Melodiefassungen aus den mehrstimmigen Sätzen heraus, notiert sie aber in ihrer Fassung als *cantus-firmus*-Stimme. Wechselt die Stimme im Chorsatz bzw. wird der *cantus firmus* eindeutig in mehreren Stimmen gleichzeitig verarbeitet, wird auch mehrstimmig notiert. Den Brüdern Grimm stand offensichtlich nur das Tenorstimmbuch zur Verfügung, so daß einzelne Textanfänge und -zeilen fehlen. Sie wurden daher vom Autor aus den Nachbarstimmen übernommen und ebenfalls im Chorsatz abgedruckt. Als Vergleichsmaterial wurde nach Möglichkeit der Nachlaß Ludwig Erks benutzt, weil diese Sammlung das Liedgut enthält, das die Brüder Grimm hätten kennen können bzw. was sie tatsächlich kannten.

Die Gesamtanlage des Buches ist großzügig ausgestattet. Text- und Melodiefassungen werden jeweils auf gegenüberliegenden Seiten abgedruckt, so daß dem Leser der Vergleich sehr bequem gemacht wird. Auch helfen unterschiedliche Drucktypen, die Textfassungen leichter voneinander zu unterscheiden. Den Quellenvergleich erleichtern weiterhin die Inventarnummern und Seitenangaben aus dem Band *Brüder Grimm — Volkslieder*. Auch wurde die Reihenfolge der aus Forsters Sammlung stammenden Lieder beibehalten, so wie sie in den Reichsdenkmälern aufgeführt sind, der vom Autor benutzten Quelle.

Auf diese Weise ist für die Forschung nicht nur eine notwendige Ergänzung der erstmaligen Gesamtausgabe der Volkslieder der Brüder Grimm entstanden, sondern ein äußerst hilfreiches Quellenwerk, das für die Volksliedforschung in Zukunft unentbehrlich sein wird.

(März 1991)

Günther Noll

Diskussion

Zur Rezension von ERNST APFEL: *Sämtliche herausgegebenen musikalischen Satzlehren vom 12. Jahrhundert bis gegen Ende des 15. Jahrhunderts in deutschen Übersetzungen von Ernst APFEL*. Saarbrücken: Musikwissenschaftliches Institut der Universität Saarbrücken [recte: des Saarlandes] 1986, und

ERNST APFEL: *Die Lehre vom Organum, Diskant, Kontrapunkt und von der Komposition bis um 1480*. Saarbrücken: Musikwissenschaftliches Institut der Universität des Saarlandes 1987, durch Karlheinz Schlager in *Mf* 43, 1990, Heft 1, S. 89/90.

Folgende Anmerkungen sind erforderlich: Es ist nicht richtig, daß das Buch *Die Lehre vom Organum, Diskant, Kontrapunkt und von der Komposition* „ein Kommentarband [ist], der den Zeitraum von etwa 900 bis 1480 erfaßt, d. h. mit Bemerkungen zum sogenannten ‚alten Organum‘ beginnt und mit Texten zum dreistimmigen Kontrapunkt endet“, sondern es ist eine Darstellung der musikalischen Satzlehre von etwa 900 bis 1480 in Form von Einzelbesprechungen sämtlicher herausgegebenen Traktate aus dieser Zeit, kapitelweise nach Zeitabschnitten, Gattungen und Arten der Lehre zu Gruppen zusammengefaßt, mit Einleitungen zu den einzelnen Kapiteln, in denen die jeweils zu Gruppen zusammengehörigen Traktate aufgezählt sind, wobei die einzelnen Besprechungen aus Zusammenfassungen allgemeinerer Ausführungen und Übersetzungen kurzer prägnanter Angaben und Regeln in den Traktaten bestehen.

In mehrfacher Beziehung ist auch nicht richtig, daß dieses Buch *Die Lehre vom Organum, Diskant, Kontrapunkt und von der Komposition* („Dieser Band . . .“) „ein Ausschnitt aus der umfangreicheren ‚Geschichte der Kompositionslehre. Von den Anfängen bis gegen 1700‘ [ist], die erstmals in fünf Bänden 1985 erschienen ist und von der es inzwischen auch eine Taschenbuchausgabe gibt“, sondern das Buch ist eine Neufassung direkt von Teil I der unter dem genannten Titel erschienenen Taschenbuchfassung, *Taschenbücher zur Musikwissenschaft*, herausgegeben von R. Schaal, Bd. 75 bis 77, Wilhelmshaven (1981), der die Fassung