
BESPRECHUNGEN

Festschrift Rudolf Bockholdt zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Norbert DUBOWY und Sören MEYER-ELLER. Pfaffenhofen: Ludwig Verlag (1990). 428 S., Abb., Notenbeisp.

Die insgesamt 31 Beiträge der Festschrift betreffen verschiedene (wenn auch nicht benannte) Themenkreise: Philosophie und Musik, Verbindung der Künste untereinander, Musik in Antike, Mittelalter und Renaissance, Bach, Wiener Klassik, Romantik, Gegenwart. Zwei Aussagen scheinen dem Rezensenten programmatisch zu sein. Die eine findet sich in dem ersten Artikel von Odo Marquard unter seinen Überlegungen über Zusammenhänge zwischen Philosophie, Musik und Zeit: „Je endlicher für die Menschen ihre Zeit ist, desto musikpflichtiger wird ihre Philosophie“ (S. 12). Der andere ist in dem abschließenden Aufsatz von Diether de la Motte, wo er über mögliche Wege zeitgenössischer Komponisten zur Einfachheit referiert, zu lesen: „Musik aus dem Volk kann das nie mehr sein, es könnte aber entstehen eine neue Musik für das Volk, wenn Musizierender und Hörer annehmen, was ihnen auf solchen Wegen von Komponisten angeboten wird“ (S. 420 bzw. S. 424).

Zwischen diesen beiden Eck-Abhandlungen befindet sich eine Fülle von interessanten und spezifischen Beiträgen. Es seien nur einige (ohne daß damit eine Abwertung der anderen ausgesagt wird!) herausgegriffen, um die Vielfältigkeit zu belegen. Beziehungen zwischen Musik und Politik decken die Aufsätze von Karl Schnith (betrifft den englischen König Heinrich V.) und Willem Elders (zum Einfluß der Mäzene auf die Komposition von Werken) auf. Detaillierten musikalischen Analysen sind Artikel z. B. von Andreas Traub (zu Bachs *Kunst der Fuge*), Kurt Dorf Müller, Roswitha Schlötterer-Traimer (beide zu Einzelproblemen in Mozart-Werken), Stefan Kunze, Petra Weber-Bockholdt (über kompositionstechnische Fragen bei Beethoven), Marius Flothuis (Schuberts nicht weiter geführte Neuansätze) oder Jan Sęszewski (eine Chopin-Mazurka) gewidmet. Andere Verfasser wenden sich Problemen der Musik in Antike, Mittelalter und Renaissance

zu, so etwa Gunter Scholtz (Mythos von Pan und Syrinx und die Deutung zu verschiedenen Zeiten), Wulf Arlt (der die Frage nach den Anfängen des Liedes im frühen 12. Jahrhundert zu beantworten sucht) und Reinhard Strohm (Einheit und Funktion in den Meßzyklen des 14./15. Jahrhunderts aufgrund zahlreicher Analysen). Frits Noske (Analyse von zwei Dialogen des 17. Jahrhunderts), Arnold Feil (zur unterschiedlichen Musikauffassung von Goethe und Schubert anhand des *Erlkönig*) oder Christian Speck (Janáčeks *Märchen* für Violoncello und Pianoforte) seien ebenso angeführt wie philosophische (Ada Neschke-Hentschke über einen Traktat des Platonikers Albinus, Rainer Warning zum Herr-Knecht-Verhältnis in den Ansichten von Hobbes, Rousseau, Diderot, Hegel und Marx) und kunstwissenschaftliche Arbeiten (das Samson-Delilah-Sujet bei Rubens wird von Annemarie Kuhn-Wengenmayr dargestellt).

Die vorliegende Festschrift, von Schülern und Kollegen als ihr Dank an den Jubilar gefertigt, beweist: Die Saat, die Bockholdt säte, ist aufgegangen. Zwei Maximen Bockholdts sind es, die sich wie ein Faden auch durch die Beiträge ziehen. Erstens wird Musik in ihren vielfältigen Beziehungen zu geistesgeschichtlichen Erscheinungen begriffen. Zweitens werden Erkenntnisse durch mit einem Höchstmaß an tiefgründiger Präzision vorgenommene Analyse konkreter Musikwerke gewonnen. Den Herausgebern Norbert Dubowy und Sören Meyer-Eller gebührt Dank für die durchdachte Konzeption der Festschrift.

(April 1991)

Klaus-Peter Koch

WOLFGANG BOETTICHER: *Geschichte der Motette. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (1989). VII, 188 S. (Erträge der Forschung, Band 268.)*

Eine Geschichte der Motette achtzig Jahre nach Hugo Leichtentritts gleichnamiger Publikation erneut zu konzipieren, ist nicht unproblematisch. Quellenlücken, die Leichtentritt

zu umgehen hatte, steht heute eine schier unüberblickbare Zahl an entdeckten und ausgewerteten Quellen gegenüber. Notwendig sind somit die Künste der Verdichtung und des Weglassens. Boetticher beherrscht sie exzellent. Was hier auf 156 Textseiten an Wissen — und zwar aktuellem und durch eigene Forschung bereichertem Wissen — vermittelt wird, ist fürwahr herausragend. Zugleich wird ersichtlich, was an wissenschaftlicher Einzelarbeit auf diesem Gebiet in unserem Jahrhundert getan wurde.

Boetticher begrenzt die Geschichte der Motette zwischen 1420 und 1890 und diskutiert sie innerhalb dieses Zeitrahmens in zwei Abschnitten: 1420—1595 und 1595—1890. Das Schlüsseljahr 1595 ergibt sich aus dem Tod von Lasso und Palestrina 1594. Da eine solche Zäsur immer eine gewaltsame ist, muß es auch folgerichtig zu Überlappungen zwischen den beiden Abschnitten kommen — Lasso (geb. um 1532) gehört zur „Alten Motette“ (S. 90ff.), Andrea Gabrieli (geb. 1510), „der wohl dem jungen Lasso noch am nächsten steht“, zur „Neuen Motette“ (S. 119f.). Wenn auch die Zeit der „Renaissance-Motette“ und die der sich daran anschließenden Motette in Barock sowie in Klassik und Romantik vom Autor als die zentralen Bereiche der Motettengeschichte begründet werden, so muß man dennoch bedauern, daß die Frühgeschichte nicht dargestellt wurde, könnte doch dadurch die Kulmination während der Renaissance logisch erklärt werden. Andererseits würde durch das weitere Einbeziehen der Entwicklung bis zur Gegenwart deutlich, wie gerade „Motette“ — viel mehr als andere musikalische Gattungen — ständig Form, Struktur, Inhalt, Funktion ändert.

Ähnlich zu diskutieren wäre die räumliche Erfassung. Gewiß liegen die Zentren der Motettenentwicklung in Frankreich, den niederländischen Gebieten, Italien und Deutschland. Dennoch ist die Motettenentwicklung an der „Peripherie“ des Verbreitungsgebietes der sog. Westkirche nicht minder interessant, in Spanien/Portugal (S. 138), England (S. 141), Skandinavien, aber auch im östlichen Mitteleuropa (Polen S. 144) bis hin zur Ukraine, nach Siebenbürgen und Slowenien/Kroatien, und zwar aus eigenständigen Kräften, nicht nur vertreten durch die „Westler“, etwa die Heinrich

Fincks in Kraków und Vilnius (S. 48), die Thomas Stoltzers in Buda (S. 50) oder die Philipps de Monte in Prag (S. 109). Es soll keine Rolle spielen, ob hier Höhepunkte der Motettengeschichte allgemein existieren oder ob die hier entstandenen Werke nur lokale Bedeutung hatten. So unwichtig sind z. B. die polnischen Meister nun nicht, als daß sie nur — von Gomółka abgesehen — am Rande zu erwähnen wären, und wichtige Namen fehlen, wie Mikołaj z Radoma (Anfang des 15. Jahrhunderts) mit seinem *Hystoriographi aciem*, oder Waclaw z Szamotuł (um 1526 bis 1560) mit einer großen Zahl an Motetten, von denen *In te Domine speravi* 1554 und *Ego sum pastor bonus* 1564 in Nürnberger Sammeldrucken aufgenommen wurden, und der genannte Mikołaj Zieleński konnte ja seine 121 Vokal-Instrumental-Werke der *Offertoria totius anni* und *Communiones totius anni* immerhin in der Hochburg der Motette, in Venedig 1611 publizieren. Motetten von Bartłomiej Pękiel (gest. 1670) und Marcin Mielczewski (um 1600—1651) fanden sich zu Bachs Zeiten in den Beständen der St. Michaelis-Chorbibliothek in Lüneburg. Daniel Fierszewicz diente als Sänger und Jacek Różycki als zweiter Kapellmeister Ende der 1690er Jahre in der Dresdner Hofkapelle, und sie komponierten Motetten. Mit sehr wertvollen „barocken“ Motetten, etwa *Illuxit sol* und *Laetatus sum* trat in Kraków Grzegorz Gerwazy Gorczycki (um 1667—1734) hervor. Übrigens existieren polnische Neuausgaben und Schallplatteneinspielungen. Daß die Ausstrahlung nach Westen hin nicht der Bedeutung entsprach, kann nicht den Polen angelastet werden und hängt u. a. auch mit den Reifungsmöglichkeiten der polnischen Musikwissenschaft zusammen.

Noch deutlicher hätten die Kriterien herausgearbeitet werden können, welche ein Werk haben sollte, um als Motette klassifiziert zu werden. Systematisierungen in notwendiger Vielfalt und aus heutiger Sicht, nachdem wir Trends, Häufigkeiten und Besonderheiten innerhalb der Motettenentwicklung festhalten können, wären wohl auch nützlich gewesen (z. B. Erklärung von imitierender, durchimitierender oder imitierend-akkordischer Motette, von concerto- oder kantatenartiger Motette, von Spruch- oder Chormotette), zumal so die Wandlung des Motettenbegriffs vom motetus

um 1200 bis zum a cappella-Satz geistlichen Inhalts im 20. Jahrhundert besser nachvollziehbar wäre. Zu kurz kommen auch die Funktion der Motette (wann, in welchen Zusammenhängen, unter welchen Umständen wird sie aufgeführt?) und deren Interpretationsweise (wer interpretiert, wie wird sie interpretiert, an welchem Ort wird sie aufgeführt?). Doch manche der oben angesprochenen Fragen sind in einer solch komprimierten Darstellung ganz einfach nicht abzuhandeln. Wie auch immer: Das Werk Boettichers ist eine wichtige Publikation, ist eine „detaillierte Würdigung“ der Motettengeschichte (S. XIII) und entspricht durchaus den Erwartungen, die an die Publikationen der Reihe *Erträge der Forschung* gestellt werden.

(April 1991)

Klaus-Peter Koch

OSVALDO GAMBASSI: *Il Concerto Palatino della Signoria di Bologna. Cinque secoli di vita musicale a corte (1250—1797)*. Firenze: Leo S. Olschki Editore 1989. VIII, 734 S., Abb. (*Historiae Musicae Cultores Bibliotheca LV.*)

Das Musikleben Bolognas wurde von seinen Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts durch die Kapellen der verschiedenen Kirchen und Klöster sowie der städtischen Obrigkeit bestimmt. Neben der Cappella di S. Petronio erlangte nach 1550 auch das stets rein instrumentale Concerto Palatino della Signoria di Bologna weit über die lokalen Grenzen hinaus große Bedeutung. Mit dieser Arbeit knüpft Gambassi an seine drei Aufsatzpublikationen aus den Jahren 1982 bis 1984 an: Auswertung einer Quelle des 18. Jahrhunderts (*Quadrivium* XXIII, 1982, S. 49—90), aspektspezifische Betrachtung über den Einsatz der Musiker beim Palio-Pferderennen (*Il carrobio* IX, 1983, S. 210—19) und mehrteiliger panoramaartiger Überblick (*Nuova Rivista Musicale Italiana* XVIII, 1984, S. 261—83, 469—502, 631—42). Das Hauptziel des vorliegenden Bandes bestand darin, anhand der Wiedergabe sämtlicher, heute noch existierender Quellen in chronologischer Anordnung die mehr als fünf Säcula umfassende Geschichte des Concerto Palatino im Detail zu dokumentieren (S. VIII). Auf über 650 Seiten hat der Autor seine Aufgabe in angemessener Weise erfüllt.

Gambassi untergliedert die gesamte Monographie in vier Teile. Gegenstand des ersten Teils sind die historische Entwicklung und Organisationsstruktur (S. 1—66). Der Autor zitiert hier allenfalls kurze Abschnitte der Dokumente wörtlich und verweist in einer Fußnote auf ihren jeweils geschlossenen Abdruck an späterer Stelle.

Das Concerto Palatino hat seine Vorläufer in den bis zu elf „tubatores“ des 13. und 14. Jahrhunderts, die primär als Hofboten agierten und somit das Signal zur Verkündigung von Gesetzen, Anweisungen und Nachrichten durch die Obrigkeit zu geben hatten. Ab 1328 wurden sie von einem „nacharius“ / „naccarino“, d. h. einem Kastagnettenspieler oder Paukenschläger unterstützt. Mit der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert erfolgte sodann die Aufnahme eines Lautisten und von zunächst drei Querflöten. In diesem „più accentuato pluralismo strumentale“ (S. 7) sieht Gambassi den tatsächlichen Ursprung des (gleichwohl erst seit 1532 explizit sogenannten) Concerto Palatino, weil sich hiermit der Übergang von einer ausschließlich funktionellen Bestimmung zu mehr autonom musikalischen Aufgaben vollzieht. Ab 1469 wurde die Klangfarbe des Instrumentalensembles durch Posaunen bereichert, und an die Stelle der Laute trat zeitweise die Harfe. Gleichzeitig erhöhte sich die Besetzung bis zum Jahre 1546 auf ein Maximum von 19 Musikern. Die Blütezeit des Concerto Palatino hat der Autor aufgrund genauer Analyse von Statuten und wichtigen Verordnungen zwischen ca. 1550 und 1770 angesetzt. Die Virtuosität seiner Instrumentalisten wurde nicht nur in Bologna, sondern zunehmend auch an den Hofkapellen der ganzen Apenninenhalbinsel geschätzt. Die tiefe Strukturkrise und bürokratische Einstellungspraxis nach 1700 bewirkten den unaufhaltsamen Niedergang des Concerto Palatino und führten schließlich im Jahre 1797 zu seiner Auflösung.

Unter verschiedenen systematischen Aspekten behandelt Gambassi sodann die Organisationsstruktur. Zu Beginn werden die regulären Verpflichtungen der Musiker erörtert. Ihr Spektrum reichte von den täglichen Konzerten auf dem Balkon des Palazzo Pubblico über Tafelmusik und Umrahmung öffentlicher Ausfahrten der Signoria sowie bedeutender Hofereignisse bis hin zur Mitgestaltung der kirch-

lichen Patronatsfeste. Weitere Abschnitte gelten der Schulung und dem Repertoire, den Bestrafungen und Straferlassen, den Aufgaben beim Palio-Pferderennen sowie der Zusammenarbeit mit anderen musikalischen Institutionen, in und außerhalb Bolognas (z. B. die Cappella di S. Petronio bzw. das Concerto di Lucca). Letztere betraf sowohl das gesamte Ensemble als auch eine geschlossene Instrumentengruppe oder einzelne Musiker. Hinsichtlich des Repertoires vermißt man konkrete Angaben über Komponisten und Werktitel; trotz der offenbar nicht (mehr) vorhandenen Inventare hätte dieses mit Hilfe gedruckter Chroniken und Aufführungsberichte paradigmatisch für einen festumrissenen Zeitraum (zumindest teilweise) ermittelt und durch Notenbeispiele illustriert werden können.

Es folgt der eigentliche Hauptteil (S. 67—584) mit der getreuen Wiedergabe thematisch wesentlicher Passagen von weit über 1400 Dokumenten, deren archivalische Bezugsdaten am Ende zusammenhängend angeführt sind. Statuten und Dekrete, Abstimmungen über Musikersuppliken sowie (vereinzelt) Personal- und Gehaltslisten. Ihre Überlieferung weist lediglich vor 1328 erhebliche Lücken auf.

Einen dritten Teil (S. 585—701) bilden die jährlichen Besetzungspläne mit den Namen (und gelegentlich auch Gehältern) aller ordentlichen sowie einiger überzähliger Musiker.

Die Überschrift des letzten Teils (S. 703—731), „Protagonisti“, erweckt den Eindruck, als ob hier ein neuer, zusammenhängender Text mit biographischen Anmerkungen zu einzelnen herausragenden Instrumentalisten beginnen würde; tatsächlich hat Gambassi jedoch einen alphabetischen Personenindex erstellt, dem er eine kurze Erläuterung vorausschickt.

Gambassi ist mit dieser Veröffentlichung (trotz formaler Schwächen und punktueller inhaltlicher Unzulänglichkeiten) ein wichtiger Forschungsbeitrag gelungen. Sie erweist sich als grundlegende Darstellung und unentbehrliches Nachschlagewerk für jeden, der sich mit der Musikgeschichte Bolognas unter institutionellem Aspekt beschäftigt. Die Arbeit sollte Anregung zu repertoiregeschichtlichen Studien und zu Vergleichen mit anderen renommierten Concerti bieten.
(Juni 1991)

Ralf Krause

ANNETTE OTTERSTEDT: *Die englische Lyra-Viol. Instrument und Technik. Kassel-Basel-London-New York. Bärenreiter (1989). 279 S., Notenbeisp. (Bärenreiter Hochschulschriften.)*

Die Autorin gehört zu der raren Spezies von Wissenschaftlern, in denen sich musikwissenschaftliche und musikpraktische Kompetenz verbinden und wechselseitig fördern. Historische Befunde, Quellenuntersuchungen, notationstechnische und interpretatorische Aspekte werden in dieser Dissertation ständig aufeinander bezogen und pragmatisch überprüft; ein sympathisch klarer Zugriff, gerade auch dort, wo die Autorin die Grenzen subjektiver Einschätzungen oder Mutmaßungen deutlich benennt.

Nach einer organologischen und die Spezifik des Repertoires (sofern diese überhaupt erkennbar ist) beschreibenden Abgrenzung der Viola bastarda und der Lira da gamba von der Lyra-Viol, widmet sich die Verfasserin zunächst den 52 Verstimmungen (Scordaturen), die sie in einem Stammbaum als Ableitungen einiger Grundtypen ausweist. Mit Lyra-Viol ist eine besondere, nahezu ausschließlich im England des 17. Jahrhunderts anzutreffende Spielart der Viola da gamba gemeint. Dabei ist der historische Instrumententypus, die Lyra-Viol, eher eine bloß vorübergehende Konsequenz des besonderen satz- und spieltechnischen Gebrauchs der Viola da gamba (nämlich lyra-way, d. h. in der Art einer Streich-Laute), und nicht etwa dessen bedingende Voraussetzung.

Hauptteil der Arbeit bilden deshalb auch Repertoire- und aufführungspraktische Untersuchungen. Otterstedt beschreibt dabei die Verwendung der Lyra-Viol als liedbegleitendes und als solistisches Instrument, untersucht Duette und Trios und die Verwendung in gemischten Ensembles. Wertvoll und den engen Horizont der Lyra-Viol-Literatur überschreitend sind die systematischen Untersuchungen zu den diversen Verzierungsformen. Die zahlreichen und wie mir scheint, gut ausgewählten Notenbeispiele werden fast durchweg synoptisch in originaler Tabulatur und in Übertragungen wiedergegeben. In den Untersuchungen wird deutlich, daß die Notation des überwiegend handschriftlich überlieferten Lyra-Viol-Repertoires in Form der französischen Lautentabulatur nicht etwa einen defizienten

Modus der präziseren Notation „en musique“ darstellt, sondern eigenwertig und sinnvoll die mit den Scordaturen verbundenen Lese- und Ausführungsprobleme löst. Die Tabulatur ist selbst heute noch gelegentlich dem ignoranten Vorwurf ausgesetzt, eine dem Dilettantismus entgegenkommende und ihn fördernde Griffschrift zu sein, in der die rhythmischen und polyphonen Verhältnisse der *res facta* nur unpräzise erkennbar seien. Immerhin widmeten sich nicht bloß Liebhaber wie der skurrile Tobias Hume oder der geschäftstüchtige John Playford der Lyra-Viol, sondern gerade gediegene altenglische Klassiker wie John Jenkins und William Lawes prägten das Repertoire. Auf dem Kontinent hinterließ die Lyra-Viol vorzüglich in Deutschland wirkungsgeschichtliche Spuren.

Es liegt auf der Hand, daß diese grundlegende Arbeit zur englischen Lyra-Viol in Deutschland nur von wenigen Spezialisten rezipiert werden wird. Es wäre deshalb zu wünschen, daß sie durch eine Übersetzung ins Englische dem angelsächsischen Publikum erschlossen werden würde, das die Gambenmusik in all ihren reizvollen Schattierungen pflegt.

(Juli 1991)

Bernhard R. Appel

The Early Middle Ages to 1300. Edited by Richard CROCKER and David HILEY. Oxford-New York: Oxford University Press 1990. XX, 795 S., Notenbeisp. (New Oxford History of Music. Volume II.)

Zur gleichen Zeit, in der die zehnbändige *New Oxford History of Music* durch das Erscheinen von Band IX (*Romanticism*) vervollständigt wurde, erschien erstmals ein Band dieser Reihe in einer zweiten, völlig neu bearbeiteten Ausgabe. Der vorliegende, von Richard Crocker unter Mitarbeit von David Hiley herausgegebene Band ersetzt den 1954 von Dom Anselm Hughes herausgegebenen, mehrfach wiederaufgelegten Band II der *NOHM, Early Medieval Music up to 1300*, der seit langem dem aktuellen Stand der Forschung nicht mehr entsprach. Für die seit 1977 geplante Neuausgabe hat Crocker die Gliederung des Vorgängerbandes weitgehend beibehalten, den Umfang aber erweitert. Während der alte Band 11 Kapitel (mit 404 Seiten) von

7 Autoren enthält, umfaßt die Neuausgabe 14 Kapitel (mit 720 Seiten) von 8 Autorinnen und Autoren. Nicht weniger als 6 Kapitel hat Crocker selbst verfaßt. Erweitert wurde die Darstellung des Gregorianischen Gesangs von einem auf drei Kapitel, in denen allerdings auch der Altrömische Gesang behandelt wird; neu aufgenommen wurde ein Kapitel über Instrumente und Instrumentalspiel. Auch die Gruppierung der Kapitel in vier Teile ist neu: I. Christian Chant of the Eastern Churches (I—II), II. Christian Chant of the Western Churches (III—VI), III. Medieval Monophony in Western Europe (VII—IX), IV. Medieval Polyphony in Western Europe (X—XIV). Der dieser Einteilung nicht entsprechende neue Beitrag "Instruments and Instrumental Music before 1300" von Christopher Page wurde an den Anfang von Teil IV gestellt.

Wie Crocker in seiner Einführung feststellt, bietet der Band in seinen beiden ersten Teilen keine umfassende — d. h. die Darstellung des Kults einbeziehende — Geschichte des frühen christlichen Gesangs, sondern beschränkt sich auf Überblicke über die Repertoires des byzantinischen und des römischen Gesangs sowie auf zusammenfassende Beiträge zum Stand der Forschung über die anderen frühen östlichen und westlichen Repertoires (S. XVIII f.). So gibt Miloš Velimirović vor seiner Einführung in den byzantinischen Gesang einen Überblick über die zunächst eigenständigen, später vom byzantinischen Gesang beeinflussten Repertoires des syrischen, armenischen, koptischen und äthiopischen Kirchengesangs. In beiden Kapiteln weist er auf zahlreiche ungelöste Forschungsprobleme hin: so im ersten Kapitel auf jene Probleme, die daraus resultieren, daß die Melodien der neben dem byzantinischen Gesang stehenden Repertoires bis zum 19. bzw. 20. Jahrhundert nur mündlich tradiert worden sind. Aber auch im zweiten Kapitel macht er auf Probleme aufmerksam, die gelöst werden müssen, bevor eine "history of the development of Byzantine music" geschrieben werden kann (S. 36). In Entsprechung zur Anlage des ersten Teils steht am Beginn des zweiten ein von Kenneth Levy verfaßter Überblick über die — größtenteils nur fragmentarisch überlieferten — lateinischen Gesangsrepertoires außerhalb der römischen Tradition. Diesem Überblick folgt die von Crocker ver-

faßte, drei Kapitel umfassende Darstellung des "Roman chant in its two written records, 'Gregorian' (or Frankish-Roman) and 'Old-Roman' (or Urban-Roman)" (S. XIX). Crocker stellt zunächst die unterschiedliche Quellenlage und die gemeinsame Textgrundlage der beiden Überlieferungen vor, um anschließend die einzelnen Gattungen der Offiziums- und Meßpropriumsgesänge zu behandeln. Erörtert werden die für die einzelnen Gattungen spezifische Bevorzugung bestimmter Tonarten und Melodiemodelle sowie die charakteristischen Unterschiede zwischen den Melodien der beiden Überlieferungswege.

Eine ähnliche Konzentration auf Repertoire-Untersuchungen liegt — mit Ausnahme des Instrumenten-Kapitels — auch in den beiden anderen Teilen des Bandes vor. So finden die Untersuchungen zum „Roman Chant“ ihre Fortsetzung in dem ebenfalls von Crocker verfaßten Kapitel VII („Medieval Chant“), in dem die nach 850 hervortretenden "new Frankish forms" (Tropen, Sequenzen etc.) behandelt werden. Wie im alten Band schließt sich das Kapitel über das liturgische Drama an. In Abkehr von der älteren Forschung, die sich in erster Linie für die Bedeutung des liturgischen Dramas "in the history of drama" interessiert habe, geht Susan Rankin in ihrem Überblick über jenes "large repertory of dramatic representations" von neueren Studien aus, in denen "the qualities of the plays in relation to the liturgy, their composition from constituent parts of the liturgical chant, and their ritual function within the liturgical service" untersucht worden sind (S. 310f.) Seinen Abschluß findet Teil III in einem Kapitel über den weltlichen bzw. nicht-liturgischen Gesang („Medieval Song“). John Stevens hat seiner Darstellung nicht die in der älteren Forschung entwickelte Typologie der mittelalterlichen Liedformen zugrundegelegt, sondern ein "concept of genres, which allows more flexibility and corresponds more naturally to the complex realities of the huge repertory of European song" (S. 363).

Teil IV bietet in seinen vier Mehrstimmigkeits-Kapiteln (XI—XIV) neben Repertoire-Überblicken mehr oder weniger detaillierte Repertoire-Untersuchungen. Während Sarah Fuller ihren Beitrag („Early Polyphony“) als "broad outline of general trends" bis 1100 kon-

zipiert hat (S. 485), geht es Janet Knapp in ihrer Darstellung des Notre-Dame-Repertoires um eine — aus den verschiedenen Fassungen des *Magnus Liber* zu erschließende — "more detailed reconstruction of the development of style" (S. 579). Ähnlich verfolgt Richard Crocker in den beiden abschließenden Kapiteln die Repertoire-Entwicklungen im 13. Jahrhundert. Ausgehend von den nach 1250 entstandenen Motetten-Sammlungen behandelt er zunächst die Entwicklung des französischen Motetten-Repertoires und stellt ihr im Schlußkapitel die gleichzeitige Entwicklung der englischen Mehrstimmigkeit gegenüber, wie sie insbesondere aus den Worcester-Fragmenten zu rekonstruieren ist.

In dem Maße, in dem "the development of the repertory" im Mittelpunkt der Darstellungen steht, werden die sozialen und politischen Aspekte der mittelalterlichen Musikkultur nur kurz erwähnt: so etwa die politischen Hintergründe für die Verbreitung des Gregorianischen Gesangs im Frankenreich oder der soziale Kontext der Motette ("environment of the motet", S. 638f.). Auch die Behandlung der Musiktheorie entspricht dieser Konzeption, indem die musikalischen Lehrschriften nur insoweit berücksichtigt werden, als sie für die Entwicklung der Mehrstimmigkeit oder — wie im Falle der "Frankish Music Theory" — für die Rezeption des römischen Repertoires grundlegend waren. Dementsprechend wird auf die Darstellung der Musikanschauung ebenso verzichtet wie auf die Behandlung der für die mittelalterliche Musikkultur grundlegenden Institutionen, etwa die der Musikerziehung. Diese Beschränkung erscheint durch das vorliegende Resultat allerdings voll gerechtfertigt. Denn aufgrund dieser Konzentration ist ein Band entstanden, der nicht nur über den aktuellen — d. h. bis Mitte der 1980er Jahre erreichten — Stand der Quellen- und Repertoire-Untersuchungen sowie über die vorliegenden Editionen in übersichtlicher Form informiert, sondern auch in exemplarischen Analysen anhand von über 200 Notenbeispielen die Merkmale der verschiedenen Gattungen und Satzarten in ihrer historischen Entwicklung darstellt. Leider sind in den lateinischen Texten einiger Notenbeispiele Druckfehler unkorrigiert geblieben (vgl. Ex. 43, 60, 62, 64, 83, 221). Positiv hervorzuheben sind noch die

übersichtlichen, nach Quellen und Sekundärliteratur unterteilten Bibliographien zu den einzelnen Kapiteln. Von den kleineren Versehen im Anmerkungsapparat sei nur das folgende korrigiert: Herausgeber des in den Anmerkungen S. 567/29, S. 576/39 und S. 578/45 zitierten Traktats ist nicht Ernst Rohloff, sondern Heinrich Sowa.

(Juli 1991)

Erich Reimer

GIUSEPPINA LA FACE BIANCONI: Gli Strambotti del codice estense a. F. 9. 9. Firenze: Leo S. Olschki Editore 1990. 405 S., Abb. (Studi e testi per la storia della musica 8.)

Das Repertoire der Strambotti gehört zu den bisher relativ wenig untersuchten Gebieten der italienischen Musikgeschichte. Um so verdienstvoller ist es, daß Giuseppina La Face Bianconi jetzt eine ausführlich kommentierte Ausgabe der Strambotti des Codice estense a. F. 9. 9. vorgelegt hat. Im Gegensatz zu früheren Editionen einzelner Stücke oder Texte des Codex wird hiermit also erstmals ein wichtiger Bestandteil der Handschrift geschlossen ediert und untersucht.

Das erste Kapitel stellt zunächst den Codex in seiner Gesamtheit vor, geht auf die vermutliche Geschichte und seine Illuminationen ein, und analysiert das auf fol. 7r enthaltene Widmungssonett. Dann beginnt die Untersuchung der Strambotti, die, wie die Verfasserin selbst vorab ankündigt, einen Mittelweg zwischen einer philologischen und einer musikwissenschaftlichen Aufarbeitung einschlägt. Methodisch wird also, mangels zeitgenössischer Traktate, die theoretisch festgelegte Anhaltspunkte zu einer Analyse dieser Gattung liefern könnten, zunächst von den Texten ausgegangen, die in Struktur, Stil und linguistischer Gestalt beschrieben und analysiert werden, ehe es zu rein musikalischen Beobachtungen kommt. So werden Reimschemata aufgelistet, wird das Problem der Textvarianten erörtert, werden rhetorische Figuren auf die Häufigkeit ihrer Verwendung geprüft. Dann stehen Wortwahl und Bilder im Mittelpunkt, die nach Ansicht der Verfasserin bei einer umfassenden Sichtung Auskunft über eventuelle Sprachniveaus und damit über die Herkunft des Strambotto geben könnten. Aus

der Verwendung bestimmter Bilder und Worte läßt sich erkennen, daß innerhalb des Codex einzelne Stücke einander zugeordnet werden können.

Eine wichtige Frage ist die der mündlichen Überlieferung und deren Einfluß auf die Textvarianten. Die Verfasserin ist zu Recht der Ansicht, daß sich polyphone Musik nicht zur mündlichen Überlieferung eignet und daß die Stücke ob ihrer Musik und nicht primär wegen der Texte Eingang in den Codex gefunden haben. Einschneidende Textvarianten können also nicht Ergebnis einer mündlichen Überlieferung sein, sondern sind auf bearbeitende Eingriffe zurückzuführen, weshalb die Verfasserin von "poesia variativa" spricht, von Texten ohne endgültige, bindende Gestalt, die grundsätzlich veränderbar sind.

Aus der sprachlichen Analyse, die zwischen „strukturellen“ und „redaktionellen“ sprachlichen Eigenheiten unterscheidet, ergibt sich ein sehr differenziertes Panorama der Herkunftsgebiete, der im Codex enthaltenen Strambotti. Wichtig ist dabei die Feststellung, daß gewisse sprachliche Elemente (z. B. Worte in nur in bestimmten Regionen üblicher grammatischer Form oder Orthographie) erst im Laufe der Übermittlung der Texte in diese hineingetragen wurden, während andere (z. B. Reime, die nur in mundartlicher Aussprache vollkommen sind) strukturell begründet sind und somit als Indiz für die Bestimmung der Herkunft einen höheren Stellenwert besitzen.

Das vierte Kapitel, das den musikalischen Aspekten der Strambotti des Codice gewidmet ist, gibt u. a. tabellarisch (mit knappen Bemerkungen zu eventuellen Varianten) über die musikalischen Konkordanz der Stücke Auskunft, worauf exemplarisch zwei variierende Fassungen zweier Strambotti vorgestellt werden. Bemerkungen zur kompositorischen Praxis, der musikalischen Morphologie und häufig nachweisbaren rhythmisch-melodischen Formeln runden den analytischen Teil des Buchs ab. Es folgt der eigentliche Editionsteil des Werks mit einer kommentierten Ausgabe der Strambotti-Texte (mit Hinweisen zu literarischen Konkordanz sowie sprachlichen Verständnishilfen) und den transkribierten dazugehörigen Musiksätzen. Ein interessantes und gut fundiertes Werk.

(Juni 1991)

Daniel Brandenburg

JUTTA LAMBRECHT: *Das „Heidelberger Kapellinventar“ von 1544 (Codex Pal. Germ. 318). Edition und Kommentar. 2 Bände. Heidelberg: Universitäts-Bibliothek 1987. 664 S. (Heidelberger Bibliotheksschriften 26.)*

Das sogenannte „Heidelberger Kapellinventar“, die imposante Auflistung der Musikalien einer fürstlichen Kapelle von 1544, war bisher nur wenigen Spezialisten bekannt. Erstmals 1956 lenkte Siegfried Hermelink in seinem Aufsatz in der Heidelberg Ottheinrich-Gedenkschrift mit einer mehr summarischen Übersicht die Aufmerksamkeit der Forschung auf dieses Verzeichnis. Interessenten mußten jedoch stets die Quelle selbst (oder deren Kopie) befragen, um detaillierte Auskünfte zu erhalten. So füllt vorliegende Bonner Dissertation eine kleine Forschungslücke. Unverständlich bleibt freilich, warum die Verfasserin das Inventar im Titel als „Heidelberger“ und nicht, wie es richtig heißen muß, als Neuburger bezeichnet, obwohl sie sehr genau in der Einleitung (S. 2—9) die unzweideutigen Hinweise auf Neuburg seit Adolf Layers Aufsatz (*AfMw* 15/1958) registrierte, eine Stadt, in der Ottheinrich nach seinem Heidelberger Ruin residierte. Erst auf Seite 365 heißt es bei Lambrecht dann korrekt „Neuburger Inventar“

Nach Skizzierung des Forschungsstandes und einer sorgfältigen Beschreibung der Quelle sowie der verschiedenen Kopistenhände listet die Verfasserin das Verzeichnis in allen seinen Teilen diplomatisch getreu auf (S. 33—296). Sie übernimmt sämtliche Schreibeigenheiten, Fehler, Kürzel, spätere Zusätze, Verweise, Streichungen usw. — fürwahr eine dornige Fleißarbeit. Ob hier nicht des Guten zuviel getan wurde? Hätte man nicht wenigstens die Abkürzungen auflösen können? Daß sich in einen solch schwierigen Text trotz Hilfe beim Korrekturlesen (Vorwort, S. VIII) Fehler einschleichen, ist nur verständlich. Solange sie nicht sinnentstellend sind und beispielsweise aus dem Namen „Lomnitzer“ „Launitzer“ machen (S. 550 unten und S. 647 oben), wird man sie übersehen dürfen.

Der zweite Band mit fortlaufender Paginierung kommentiert den Inhalt des Inventars. Er würdigt zunächst das zwischen 1535 und 1544 zusammenkopierte Repertoire, das mit ca. 230 Messen, Hunderten von motettischen Propriums- und Offiziumsvertonungen, frühen

Madrigalen und ca. 400 deutschen weltlichen Liedern in der Tat eindrucksvoll für die Musikpflege eines kleinen Fürstentums ist. Das sich anschließende Repertorium zum Inventar schlüsselt zunächst sämtliche Kompositionen alphabetisch (S. 377—522) und dann noch einmal nach Komponisten (S. 527—617) auf. Problematisch ist im Komponistenverzeichnis die vierte Spalte, die Konkordanzen von Drucken und Handschriften anführt, mit denen sich die Verfasserin auf das gefährliche Glatteis der reinen Hypothese begibt. Woher weiß sie denn, ob es sich immer um die gleichen Stücke handelt? Das Inventar verzeichnet doch nur Textanfänge, aber keine Notenincipits. In zahlreichen Fällen haben Komponisten einen Text mehrfach vertont. Welcher ist nun gemeint? Häufig k a n n ihre Angabe stimmen, m u ß es aber nicht. So sind diese unreflektierten, doch nur vermuteten Angaben, und in ihrem Gefolge auch diejenigen der fünften Spalte (Neuausgaben) mit einem hohen Grad von Unsicherheit belastet, die leider in der Einleitung zu diesem Verzeichnis (S. 523—525) mit keinem Wort Erwähnung findet.

Das Neuburger Inventar gestattet zwar instruktive Einblicke in ein um 1540 entstandenes fürstliches Kapellinventar in Deutschland, aber die Hauptsache, nämlich die Kompositionen selbst, sind verlorengegangen. Diese Tatsache erwähnt die Verfasserin nur einmal auf insgesamt 664 Seiten mit einem dünnen Satz: „Der Verbleib dieser Notenbestände ist nicht bekannt“ (S. 9) Für Quellenforschungen ist deshalb das Inventar in der Praxis unbrauchbar, von der glücklichen Ausnahme einmal abgesehen, daß die dortige Nominierung von Heinrich Fincks *Missa super Ave Praeclara* zur Wiederauffindung dieser hochbedeutenden Messe in anderen Quellen durch den Unterzeichnenden führte (vgl. meine Monographie *Henricus Finck, musicus excellentissimus (1445—1527)*, Köln 1982, S. 75f.). Was hier einmal gelang, ist bei 99,9 Prozent aller genannten Werke nicht mehr möglich, weil ihre Texte seinerzeit viel zu häufig vertont worden sind. So kann diese Arbeit nicht mehr leisten, als ihr von der Überlieferung her gegeben ist, nämlich ein willkommenes Baustein zur Repertoiregeschichte des frühen 16. Jahrhunderts zu sein.
(April 1991) Lothar Hoffmann-Erbrecht

WALTER WERBECK: *Studien zur deutschen Tonartenlehre in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1989). IX, 272 S. (Detmold-Paderborner Beiträge zur Musikwissenschaft, Band 1.)

Das auffällige Hervortreten der Modus-Lehre zu Beginn des 16. Jahrhunderts, und zwar sowohl in der Theorie wie auch in der Komposition mehrstimmiger Musik, hat Anlaß zu vielfältigen und sich extrem widersprechenden Spekulationen gegeben. Insbesondere ist hier an Bernhard Meiers Eintreten für die Unverzichtbarkeit dieser Lehre zu denken, dem Harold Powers die Frage Sebald Heydens entgegenhält, „welchen Sinn eine ausführliche Beschäftigung mit den . . . Modi noch habe, da sie in der mehrstimmigen Musik ohne jede Bedeutung seien“ (S. 7). Aus diesem Streit zieht Werbeck die lobenswerte Konsequenz, die Lehre von den Modi, und zwar nicht nur die auf die Mehrstimmigkeit bezogenen Äußerungen, sondern die Lehre in ihrem elementaren, also zunächst einstimmigen Kontext, zu untersuchen.

Am Beginn des 16. Jahrhunderts steht die Bindung der deutschen Modus-Lehre an die von Werbeck so genannte „kirchlich-abendländische Lehre“ im Vordergrund. Ganz im Sinne noch von Johannes Affligemensis wird der Modus als eine Voraussetzung für die Erfordernisse und Bedürfnisse einer liturgischen Gesangspraxis beschrieben. Eine solche Bestimmung des Modus geht zurück auf den anonymen *Dialogus de musica*, der um 1000 herum jene Regel formuliere, die bis ins 16. Jahrhundert hinein gegenwärtig blieb: „Tonus vel modus est regula, quae de omni cantu in fine diiudicat“ (GS I, 257). Von besonderem Interesse sind nun die Verbindungen zwischen den Kirchentonarten und der Lehre von den Hexachorden. Werbeck weist zu Recht darauf hin, daß diese Verbindungen schon „im Spätmittelalter z. B. in den Traktaten des Hieronymus de Moravia oder Simon Tunstedes“ (S. 25), der heute besser als anonymen Autor der *Quatuor principalia* zu bezeichnen wäre, zu finden sind. Nicht zuzustimmen ist jedoch der in diesem Zusammenhang von Werbeck zitierten gängigen Meinung, daß diese Verbindung von Kirchentonart und Hexachordlehre mit dem 14. Jahrhundert abgebrochen und erst

im 16. Jahrhundert neu zu entdecken war (S. 25). Die Moduslehre des 16. Jahrhunderts, und das wird dank der vorzüglichen Darstellung dieses Buches deutlich, ist das Produkt einer Spätzeit, die usuelle Selbstverständlichkeiten der Praxis in ein theoretisches System zu bringen sucht und dabei nicht umhin kann, unter dem Zwang einer genaueren Bestimmung und unter dem Einfluß neuer musikalischer Entwicklungen gerade die entscheidenden Charakteristiken dieser bisher usuell gehandhabten Praxis aufzugeben. Das wird vor allem in der Reduzierung des Systems der drei Hexachorde auf die beiden Cantus durus und mollis deutlich, die Werbeck als „Reaktion der Autoren auf die Mehrstimmigkeit“ bewertet (S. 33). Auf diese Weise werden die Kirchentonarten immer weniger als „modale Qualitäten“, definiert durch typische melodische Formulierungen, angesehen, sondern als feste Skalen mit genau umrissener Abfolge der Ganz- und Halbtöne. Eng damit zusammen hängt das Bestreben, „die Verwendung von b und h . . . durch entsprechende Vorzeichen kenntlich zu machen. Damit verliert die Lehre von den Kirchentonarten für die Gesangslehre ihre Wichtigkeit“ (S. 129). Umgekehrt bestätigt eine solche Entwicklung aber wiederum die These, daß die Kirchentonarten auch und gerade im 14. und 15. Jahrhundert diese wichtige Funktion hatten, nur mit weit größerer Selbstverständlichkeit, als es in den Traktaten jener Zeit deutlich wird. Nicht die „Modalisierung des Cantus figuratus“, sondern allein die Entstehung einer mehrstimmigen Tonartenlehre ist ein „entscheidendes Ereignis“ (S. 253) in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Einen wichtigen Einschnitt bedeutet hier Glareans *Dodechachordon*, wo die „Diatonisierung der Modi . . . , konsequent zu Ende geführt, mit einem Schlag ins Zentrum der Tonartenlehre“ (S. 166) rückt. Nicht umsonst ist Glarean auch der erste Theoretiker im deutschen Sprachraum, der die Existenz der Modi nicht nur im Choral, sondern auch in mehrstimmigen Werken aufzeigt.

So ist es nur folgerichtig, wenn Werbeck den letzten Abschnitt seines Buches der „Entwicklung einer mehrstimmigen Tonartenlehre“ widmet. In Kürze führt er Autoren wie Lampadius, Faber und sogar Sebald Heyden vor, der entgegen der eingangs zitierten ablehnen-

den Äußerung am Ende seines *De arte canendi* „für jeden der acht Modi ein mehrstimmiges Exempel abdruckt“ (S. 200). Ausführlich kommt Werbeck dann auf die „modale Konzeption“ des mehrstimmigen Satzes bei Agricola, auf den „authentischen oder plagalen Gesamtmodus“ bei Gallus Dreßler zu sprechen. All diese Autoren wirkten „recht wirkungsvoll an Veränderungen und Umformungen der Moduslehre mit . . . , die letztlich in einer der klassischen Vokalpolyphonie angemessenen Doktrin kulminieren“ (S. 253).

Das Buch, eine Detmold-Paderborner Dissertation von 1987, besticht durch seinen klaren Aufbau, der die ausführliche Behandlung einzelner Autoren geschickt mit einer übergreifenden systematischen Darstellung einzelner Themenbereiche zu verbinden versteht. Außerdem vermag Werbeck dem Leser diese Entwicklung trotz der Kompliziertheit und zwangsläufigen Trockenheit der Materie in einer klaren und flüssig formulierten Sprache nahe zu bringen. Schade nur, daß auch im Gegensatz zum angenehmen Satzbild die buchbinderische Verarbeitung diesem hervorragenden Eindruck des Buches entgegensteht. Gerade eine intensive Lektüre, zu der die Darstellung, unterstützt zudem durch einen ausführlichen Index, den Rezensenten herausforderte, führte nach kurzer Zeit zu einer Loseblatt-Sammlung.

(April 1991)

Christian Berger

ROBERT ÁRPÁT MURÁNYI: *Thematisches Verzeichnis der Musiksammlung von Bartfeld (Bártfa)*. Bonn. Gudrun Schröder Verlag 1991 XXXV, 446 S., Abb., *Notenbeisp.* (*Deutsche Musik im Osten. Schriftenreihe des Instituts für Ostdeutsche Musik zur Musikgeschichte der Deutschen und ihrer Nachbarn in Ost-, Ostmittel- und Südosteuropa. Band 2.*)

Die neue Schriftenreihe *Deutsche Musik im Osten* hat mit ihrem 2. Band einen guten Start, denn diese in jahrzehntelanger Arbeit erstellte Auflistung der sogenannten „Bartfelder Sammlung“ aus dem Besitz der Musikabteilung der Széchényi Nationalbibliothek Budapest durch R. A. Murányi war längst überfällig. Sie spiegelt im wesentlichen die Blütezeit der Musik im protestantischen Bartfeld im Komitat Scha-

roch aus den Jahren 1540–1670 wider, der östlichsten deutschen Siedlung der Zipser Sachsen (auch wenn Sprachwissenschaftler die sächsische Abstammung bezweifeln), einer Stadt von damals vielleicht 1500 bis 2000 Einwohnern. In nicht einmal eineinhalb Jahrhunderten wuchs der handschriftliche Notenbestand der St. Aegidien-Kirche auf 2610 Kompositionen an, ungerechnet die der zahlreichen Musikdrucke und der Verluste. 2500 von ihnen sind anonym überliefert, doch konnte der Verfasser in fleißiger Sucharbeit für rund 2050 die Autoren ermitteln. Die Noten wurden anfangs direkt aus Wittenberg bezogen, wie W. Steude an Ms. mus. Bártfa 22 und 23 belegt hat, später aus dem Raum Nürnberg-Oberlausitz und anderswoher — ein wahrhaft europäisches Repertoire! Diese schier unglaubliche Zahl von Werken aus einer einzigen evangelisch-lutherischen Gemeinde an der östlichen Peripherie deutscher Siedlungen hat nun Murányi in vier übersichtlichen Verzeichnissen aufgeschlüsselt, nach Werken, Komponisten, Textanfängen und nach musikalischen Incipits. Für das letzte, so mühsam geschriebene Verzeichnis wird ihm auch die nachfolgende Generation noch dankbar sein, erspart es doch dem Forscher Unsicherheiten und der Bibliothek eine Fülle lästiger Rückfragen. Dem Hauptteil geht eine lesenswerte Einführung voran, die über die Geschichte der Stadt Bartfeld informiert und den Zustand der Stimmbücher und die Sammlung als Ganzes beschreibt. Der Autor hat mit diesem umfangreichen Katalog einen wichtigen Beitrag zur Quellenkunde geleistet. Kein Musikforscher, der sich mit der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts beschäftigt, wird ihn in Zukunft übergehen können.

(Oktober 1991) Lothar Hoffmann-Erbrecht

EDWARD HUWS JONES: *The Performance of English Song 1610–1670*. New York-London. Garland Publishing, Inc. 1989. VI, 277 S., 144 S., *Notenbeisp.* (*Outstanding Dissertations in Music From British Universities.*)

Die Dissertation von Edward Huws Jones vom Jahre 1979, die hier in unverändertem Neudruck vorliegt, bildet eine geglückte Verbindung von solider wissenschaftlicher Forschung und praktischem Wissen, die sowohl

für Musikwissenschaftler als auch für Aufführende eine beträchtliche Erweiterung der Kenntnisse bereithält. Ich finde es lediglich bedauerlich, daß Garland die Hinzufügung mindestens einer Seite von Addenda und eines Registers nicht zugelassen hat. Der schnelle Zugang zu den oft zitierten einzelnen Quellen und Sätzen wird irritierend erschwert. Die Aufführenden, die dieses Buch sicher studieren sollen, werden den Preis sehr hoch finden. Sonst aber kann man die Veröffentlichung der Arbeit herzlich begrüßen.

Die Lieder, die in Jones' Arbeit betrachtet werden, sind jene mit Continuo-Begleitung, nicht die bekannteren früheren Lautenlieder von Dowland und seinen Kollegen. Lieder mit meist unbeziffertem Continuo-Baß kommen erst in englischen handschriftlichen Anthologien der 1620er Jahre in großer Menge vor, geschrieben von Komponisten wie Robert Johnson und Nicholas Lanier, dann Henry und William Lawes und John Wilson. Die letztere Generation starb vor bzw. kurz nach 1670; außerdem fand eine Geschmackswandlung in den 1660er Jahren wegen der Wiedereröffnung öffentlicher Theater und der Anwesenheit ausländischer Musiker statt. Unsere Kenntnis dieses Repertoires beruht in großem Maße auf der Arbeit von Ian Spink, Autor des Buches *English Song. Dowland to Purcell* (1974, R 1986) und Herausgeber von *English Songs. 1625—1660* (*Musica Britannica* XXXIII, 1971). Nachdem Jones' Arbeit abgeschlossen war, erschien die Faksimilienreihe *English Song 1600—1675*, auch bei Garland Press. Trotzdem kennen in erster Linie nur Spezialisten diesen Liederschatz.

Jones hat das unerwartet reiche Quellenmaterial gründlich untersucht (nicht weniger als 17 Quellen beanspruchen eine gesonderte Betrachtung), und stellt die Ergebnisse gut organisiert vor. Die Abhandlung besteht aus fünf Teilen: 1.) die Stimmen, ihre Technik und Aufführungsstil; 2.) 'graces' (kleinere Verzierungen); 3.) 'divisions' (Diminutionen); 4.) Laute und Theorbe als Continuo-Instrumente; 5.) Baßgambe, Virginal und andere Instrumente. Jede Frage wird durch die Primärquellen beleuchtet, z. B. die mit ausgeschriebenen Verzierungen bzw. schriftlichem Aussetzen des Basses. Besonders wichtig sind natürlich die Quellen, die vom Komponisten selbst stam-

men: z. B. die Autographe von Henry bzw. William Lawes, Hs. Add. 53723 bzw. 31432 der British Library (jetzt bei Garland Bd. 3 bzw. 2), die für die Ornamentik beispielhaft sind, oder Bodleian Library Mus. b. 1 (Garland Bd. 7), die die Tätigkeit John Wilsons widerspiegelt, unter deren 226 Liedern 42 mit virtuoser Baßaussetzung für Theorbe versehen werden. Sehr zu begrüßen ist die Art, wie Jones zwischen verschiedenen Stilströmungen unterscheidet, z. B. zwischen englischer, französischer bzw. italienischer Ornamentik, und zwischen Handschriften von Amateuren bzw. Berufsmusikern. Dadurch werden sowohl die erlaubte Flexibilität als auch deren Grenzen genau abgewogen. Wenn der 'Idealaufführende' für die Mehrzahl der Lieder, der Sänger, der sich selbst auf der Theorbe begleitet, meist nur ein Ideal für uns bleiben wird, kommen hier dennoch andere Möglichkeiten zur Geltung.

Der Haupttext umfaßt ca. 240 Seiten, es folgen Bibliographie, Noten und Übertragungen von 10 Tabellen mit Divisions bzw. anderen Beispielen aus den Quellen und 35 vollständigen Liedern. In der gut überlegten Zusammenfassung stellt Jones abschließend dar, wie man das Beweismaterial verwenden könnte, um eine Aufführung von Wilsons *Take O take those lips away* vorzubereiten.

(April 1991)

David Hiley

ELLEN T. HARRIS: *Henry Purcell's Dido and Aeneas*. Oxford: Clarendon Press 1987. XII, 184 S., Abb., Notenbeisp.

Das Interesse von Ellen Harris an *Dido and Aeneas* kam zuerst in ihrem Buch *Handel and the Pastoral Tradition* (1980) zum Vorschein, wo sie den Zustand der musikalischen Hauptquelle, der Handschrift Tenbury, St Michael's College, 1266 (5) erörterte. (Purcells Originalpartitur ist verlorengegangen.) 1987 gab sie eine Studienpartitur für die Edition Eulenburg heraus. Zu Beginn des nun vorliegenden Buchs steht eine Diskussion über die Umstände der Uraufführung, den Text von Nahum Tate und dessen literarischen Stil. Ein zweiter Teil ist der Musik gewidmet, der Handschrift von Tenbury und deren Verhältnis zu den textlichen Quellen, dann Bemerkungen über Form und Stil in der Musik. Letztlich verfolgt Harris

die Geschichte des Werkes bis heute (doch deutet der letzte Untertitel 'Authenticity' auf viel mehr hin, als angeboten wird). Im Anhang sind Aufführungen im Ausland, Ausgaben und Aufnahmen aufgelistet.

Zu den Quellen entwickelt Harris ihre These, daß der Chor und Tanz am Ende des II. Aktes, die im gedruckten Libretto 1689, doch in keinen musikalischen Quellen zu finden sind, nie von Purcell vertont wurden. Andere fanden es unwahrscheinlich, daß ein Akt ohne Chor und Tanz enden sollte, auch daß die vorherrschende *D*-Tonalität dieser Szene abgebrochen wird, indem sie mit einem Selbstgespräch in *a*-moll für Aeneas endet. Laut Harris soll Purcell eine Symmetrie zwischen den beiden Hälften der Oper geplant haben: die 2. Szene des 2. Akts soll dem ersten Teil des I. Akts entsprechen, der auch mit Rezitativ endet. Doch sind eine Reihe mutmaßlicher Übereinstimmungen zwischen den beiden Hälften kaum als solche zu erkennen, und Harris' ausführliche Erörterung scheint mir ihre eigene Position zu entkräften. In der Tat erinnert die These an kompositorische Verfahren unseres Jahrhunderts. Genauso anachronistisch war die in der Eulenburg-Partitur dargestellte These, daß die Taktvorzeichnungen im Sinne eines genauen Proportionsystems zu verstehen seien. Noch ein Beispiel: In diesem Buch ist tatsächlich zu lesen, die absteigende chromatische Skala während Didos letzter Minuten verkörpere ihr 'Schicksal'

John Buttrey (*Proceedings of the Royal Musical Association* 96, 1967/68) haben wir die Idee zu verdanken, daß *Dido and Aeneas* eine allegorische Bedeutung habe, wie eine französische tragédie lyrique. Daher soll sie mit Rücksicht auf die Vertreibung des Katholiken James II. und der Thronbesteigung von William und Mary interpretiert werden. Curtis Price (*Henry Purcell and the London Stage*, 1984; siehe auch das von Price herausgegebene *Norton Critical Score*, 1986) fiel es schwer, die politische Interpretation zu akzeptieren, mit Ausnahme des Prologs, doch sah er in der Fratze der Zauberin und der Hexen eine Karikatur des katholischen Rituals. Auch Harris lehnt die Allegorie ab: man soll *Dido* als einfache Moralität verstehen.

Als Price argumentierte, *Dido and Aeneas* sei 'anomalous' (*Norton Critical Score* vii; cf.

Henry Purcell and the London Stage, S. 225), war es nicht wegen ihres Mangels an Verbindung mit den Themen, die auf den englischen Bühnen behandelt wurden (Verbindungen, die Price, Harris' Vorwurf zum Trotz, umfassend darstellt). Es geschah vielmehr, weil *Dido* für den Komponisten Purcell einzigartig ist: Sie ist eine durchgesungene Miniaturoper, in der sich die Hauptpersonen durch die Musik ausdrücken, während Purcells andere großen Werke 'Musik im Schauspiel' sind, wo die Darsteller der Hauptrollen nicht singen. Price wollte jene Auffassung korrigieren, die *Dido* als einzigen Schritt in die 'richtige' Richtung zur 'wahren' Oper sah, die Richtung, der Purcell gefolgt wäre, hätten dies nicht die Bräuche seiner Zeit verhindert. Wenn Harris *Dido* für eine Sonderabhandlung wählt, trägt sie unwillkürlich dazu bei, *Dido* auf ihrem einsamen Piedestal zu belassen. Natürlich will man ihr das Adelsprädikat nicht vorenthalten; doch sind andere Purcellsche Werke genau dessen würdig. Das scheint auch die Auffassung von Purcells Zeitgenossen gewesen zu sein, die gewöhnlich über *Dido* schweigen. Deshalb, auch wegen des bescheidenen Umfangs, scheint es unwahrscheinlich, daß Harris' Buch über *Dido and Aeneas* das letzte Wort sein wird.

(April 1991)

David Hiley

RUDOLF FLOTZINGER / LGON WELLESZ: *Johann Joseph Fux. Musiker – Lehrer – Komponist für Kirche und Kaiser. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt (1991). 119 S.*

In den letzten Jahrzehnten wurde über J. J. Fux weit mehr im Ausland (W. Gleißner, A. Mann, J. H. van der Meer, F. W. Riedel, E. Wellesz, H. White, S. Wollenberg) gearbeitet als in seinem Heimatland Österreich. Zu Zeiten L. von Köchels und G. Adlers, der mit der *Missa Trinitatis* die DTÖ eröffnete, war es genau umgekehrt. Da die von Wellesz in englischer Sprache verfaßte Fux-Monographie (Oxford 1965) auch heute noch nichts von ihrem Wert verloren hat, war es ein glücklicher Gedanke Flotzingers, eine mit Ergänzungen versehene Übersetzung jenes Teils, welcher der Werkinterpretation gewidmet ist,

mit einem eigenen, dem neuesten Stand der Forschung entsprechenden biographischen Abschnitt zu vereinen. Das Buch ist daher in die beiden Teile „Das Leben (R. F.)“ und „Das Werk (E. W.)“ gegliedert. Persönliche Mitteilungen verweigerte Fux bekanntlich J. Mattheson für dessen *Ehrenpforte*, so daß seine ersten 36 Lebensjahre lange Zeit in Dunkel gehüllt blieben, bis Zufallsfunde es gestatteten, von Jesuiten geleitete Lehranstalten in Graz und Ingolstadt als wichtige Stationen seines Weges nach Wien zu eruieren. Damit in Zusammenhang stehende Fragen behandelte Flotzinger bereits mehrfach in Einzelstudien. Vor allem gelang ihm dabei festzustellen, daß Fux bereits während seiner Studienzeit in Ingolstadt (1683/84 bis 1686/87) als Komponist geistlicher, allerdings verschollener Werke hervorgetreten ist, was die bisherige These vom „spätgereiften Meister“ in Frage stellt; ferner der Nachweis einer Verwechslung mancher ihm zugeschriebener Werke mit Bearbeitungen von Vinzenz Fux (um 1606—1659), einem ebenfalls aus der Steiermark gebürtigen, mit ihm aber offensichtlich nicht verwandten fruchtbaren Komponisten des Mittelbarock, dessen Biographie und Werkverzeichnis erstmals Flotzinger erstellt hat. Damit ist zugleich der Erarbeitung eines noch fehlenden, heutigen Anforderungen entsprechenden thematischen Kataloges, dem die Lösung noch vieler anderer Echtheitsprobleme vorbehalten bleibt, ein nicht geringer Dienst erwiesen. Die nunmehr auf den neuesten Stand gebrachte Jugendbiographie, in welcher der Weg von Ingolstadt zu jenem „ungarischen Bischof“ — Flotzinger vermutet in ihm Leopold Karl v. Kollonitsch —, bei dem Kaiser Leopold I. auf die musikalischen Fähigkeiten von Fux aufmerksam wurde, noch immer ein ungelöstes Rätsel darstellt, gestattet aber auch eine neue Deutung seiner bereits von Köchel erforschten Wiener Jahre. Mit Recht werden die organisatorischen und diplomatischen Fähigkeiten, die Fux als oberster kaiserlicher Hofkapellmeister selbst in heiklen Situationen bewies, mit seiner in Ingolstadt erworbenen juristischen Ausbildung, derentwillen er offenbar Graz verließ, in Zusammenhang gebracht.

Dem mit Bildmaterial bestens ausgestatteten biographischen Teil folgt die gut lesbare Übersetzung der mit zahlreichen Notenbei-

spielen versehenen knappen, aber immer treffenden Ausführungen von Wellesz zum Werk selbst. In der Kontroverse Fux-Mattheson (S. 39) sollte L. Mizlers sachliche Stellungnahme zu beiden (dazu mein Aufsatz in der *Husmann-Festschrift*) nicht übersehen werden. Die *Exempla dissonantiarum ligatarum et non ligatarum* (S. 51), die Rezensent anhand einer handschriftlichen Quelle (nach 1700) Fux zuschrieb (*Vetter-Festschrift*), entstammen dem *Musico prattico* (Bologna 1673) von G. M. Bononcini, fanden aber vermutlich von Fux im Unterricht Verwendung. — Der Druckfehler-teufel machte J. S. Bach um 10 Jahre älter (S. 44) und versetzte im Beispiel aus der Oper *Angelica* (S. 99f.) die vierte Notenzeile, die an das Ende dieses Beispiels gehört, an eine falsche Stelle. — Ein Verzeichnis der wichtigsten Literatur und Neuausgaben sowie ein Register beschließen die auch drucktechnisch ansprechende Publikation. Sie stellt eine Bereicherung des Schrifttums über Fux dar und ist gerade termingerecht zu dessen 250. Todestag (13. Februar 1991) erschienen.

(Mai 1991)

Hellmut Federhofer

Aufführungspraxis der Händel-Oper. Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1988 und 1989. Hrsg. von Hans Joachim MARX. Laaber: Laaber-Verlag (1990). 218 S. (Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe. Band 3.)

Der Bericht enthält 20 Referate und Diskussionsbeiträge, die bei den Händel-Festspielen des Badischen Staatstheaters 1988 und 1989 von Händel-Forschern und -Interpreten gehalten wurden. Die Generalthemen beider Symposien knüpfen unmittelbar an die der vorangegangenen Tagungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1986 und 1987 an (vgl. *Mf* 44, 1991, S. 176f.).

Um in den ersten Themenkreis — „Das Dramatische in Händels Opern und Oratorien“ — einzuführen, verfolgt Hans Joachim Marx als Gesprächsleiter und wissenschaftlicher Initiator der Tagungen diesbezügliche Vorstellungen und terminologische Erklärungen barocker Dramentheoretiker. Sehr verschiedenartige dramatische Momente, Szenen und Aspekte

untersuchen dann Reinhold Kubik in *Giulio Cesare* (HWV 17), J. Merrill Knapp in *Alessandro* (HWV 21) und *Admeto* (HWV 22) sowie Karin Zauft in *Partenope* (HWV 27). Kontrovers fallen die Antworten und Stellungnahmen 1988 zum zweiten Fragenkomplex aus: „Wodurch rechtfertigen sich szenische Aufführungen der Oratorien Händels?“ Während Joachim Herz dramatische Konflikte und Situationen in Händels Werken dafür in Anspruch nimmt und Hans Joachim Marx auf bislang kaum beachtete Konventionen und Modalitäten szenischer Oratorienaufführungen im 18. Jahrhundert in Italien, England und anderen Ländern mit zeitgenössischen verbalen und bildlichen Zeugnissen verweist, um für entsprechende Darbietungen heute ohne „modernistische Interpretation“ (S. 103) einzutreten, plädieren Silke Leopold und Thomas Delekat für persönliches Engagement und aktualisierende Tendenzen, für Phantasie und die Begeisterungsfähigkeit der Regisseure bei Oratorien-Inszenierungen aus heutiger Sicht (z. B. Harry Kupfers *Belsazar*-Inszenierung in Hamburg).

Im dritten Themenkreis widmete man sich 1989 erneut der „Aufführungspraxis der Händel-Oper“. Inhaltsreiche Referate von Hartmut Krones zu Tempoproblemen bei Händel, von Ellen T. Harris über das Verhältnis von Lautstärke und Stimmlage in der barocken Gesangspraxis sowie von Reinhard Wiesend über Händels *Siciliana* geben wertvolle aufführungspraktische Hinweise. Resümierende Diskussionsbeiträge international bekannter Händel-Interpreten bestimmen dann den letzten Teil: „Aufführungspraktische Probleme der Händel-Oper heute“ Nachdem Paul Esswood die eigene sängerische Entwicklung geschildert und die Existenz von Counter-Tenören in heutigen Aufführungen der Opern Händels begründet hat, berichten bekannte Händel-Dirigenten — Christian Kluttig, Nicholas McGegan und Charles Farncombe — aus ihren reichen Erfahrungen vom Umgang mit dessen Musik, behandeln u. a. Fragen des Tempos, der Besetzung und Aufstellung des Orchesters, der Rezitativ-Gestaltung, der Verzierungspraxis und gehen auf heutige Aufführungsbedingungen in modernen Opernhäusern und Konzertsälen ein.

Insgesamt bietet der Bericht der Karlsruher Händel-Symposien 1988 und 1989 viele neue Ergebnisse und Erkenntnisse über Möglichkei-

ten und Grenzen, Händels dramatische Werke unter heutigen, der Entstehungszeit gegenüber vielfach veränderten Rezeptions- und Aufführungsbedingungen zur szenischen Darstellung zu bringen. Hervorzuheben ist, daß — wie schon in früheren Jahren — in Karlsruhe mehrere Händel-Forscher und -Interpreten der „jüngeren“ bzw. mittleren Generation referierten und engagiert diskutierten. Zu wünschen wäre dabei wohl — und dies gilt nicht nur für die dortigen Symposien, sondern für Händel-Konferenzen vielerorts —, daß man auch bei der Behandlung aufführungspraktischer Probleme diesbezügliche Beiträge vieler „Vorgänger“ auf diesem Gebiet in Göttingen, Halle, in Karlsruhe und andernorts noch umfassender zur Kenntnis nehmen, integrieren oder kritisch auswerten könnte. Leider beeinträchtigen geringfügige Satzfehler die ebenso gehaltvolle wie abwechslungsreiche Lektüre des vom Laaber-Verlag in übersichtlicher und großzügiger Gestaltung publizierten Berichts.

(August 1991)

Günter Fleischhauer

WILLI MAERTENS *Georg Philipp Telemanns sogenannte Hamburgische Kapitänsmusiken (1723—1765). Wilhelmshaven. Florian Noetzel Verlag „Heinrichshofen-Bücher“ (1988). 407 S., Thematisches Verzeichnis, Abb. (Quellenkataloge zur Musikgeschichte 21.)*

Seit dem Jahr 1628 veranstalteten die Bezirkshauptleute (Capitains) der Bürgerwache in der Freien Reichs- und Hansestadt Hamburg traditionell im August ein „Ehren- und Freudenmahl“ (Convivium), zu dessen festlicher Ausgestaltung Dichter und Musiker beauftragt wurden, die — in Telemanns Hamburger Zeit aus einem „Oratorio“ und einer „Serenata“ bestehenden — sog. „Kapitänsmusiken“ zu schaffen. Telemanns diesbezügliche Werke quellenmäßig zu erschließen und umfassend zu würdigen, war das erklärte Ziel des Autors in seiner zweibändigen Hallenser Dissertation (1975), die 1988 in überarbeiteter und ergänzter Fassung publiziert wurde.

Ein kursorischer Überblick zur Geschichte Hamburgs und seiner Bürgerwache im 17. und 18. Jahrhundert, informative Bemerkungen zur Organisation, zur Stellung und Bedeutung des Kollegiums der Bürgerkapitäne und zum zere-

moniiellen Ablauf der „Konvivien“ führen in das gesellschaftliche und kulturelle Umfeld ein, tragen zum besseren Verständnis der als „Gelegenheitswerke“ früher oft verkannten und abqualifizierten „Kapitainsmusiken“ bei. Den Würdigungen einzelner Dichter und den Beschreibungen inhaltlicher Schwerpunkte und Topoi in den Textvorlagen folgen ausführliche analytische Untersuchungen der Vertonungen Telemanns, übersichtlich gegliedert nach systematischen Gesichtspunkten. Aus der Vielzahl dabei gewonnener Erkenntnisse und subtiler Einzelbeobachtungen des Autors sollen hier nur einige punktiert hervorgehoben werden: zunächst die zu Michael Richeys Verdienst um die inhaltliche und die formale Standardisierung der „Kapitainsmusiken“ in „Oratorio“ und „Serenata“; zur ideelichen Substanzgemeinschaft der Serenaten-Texte mit aufklärerischem, in Hamburger Wochenschriften propagiertem Gedankengut; dann die zum Instrumentarium, zur Notation und zum Einsatz der Saiten-, Holz- und Blechblasinstrumente; zur Qualität der Rezitative Telemanns; zur Vielfalt der Arienformen, Abwandlungen der Dacapo-Form in Solo- und in Ensemble-Arien; zur Verwendung rhetorisch-musikalischer Figuren; zur wiederholten Kombination von Menuett-, Mazur- und Polonez-Rhythmik; zur Textbehandlung und Satztechnik in den Chören, vielfach Chor-Präludien und -Fugen; zur Funktion, Qualität und Harmonisierung eingefügter Choräle in den Oratorien und zur flexiblen Tonarten-Disposition im Gesamtaufbau der Werke.

Verwiesen sei ferner auf ein chronologisches Verzeichnis, welches die Daten der Uraufführungen von 36 „Kapitainsmusiken“ Telemanns in den Jahren 1723 bis 1765 und einiger öffentlicher Wiederholungen der Aufführungen nach Anzeigen in der Hamburger Presse auflistet, dann die Fundorte, die Signaturen der erhaltenen Quellen (Autographen, Kopien, Textdrucke) und die Namen der Textdichter angibt, soweit sie zu ermitteln waren; diesbezügliche Angaben im TVWV (Bd. II, S. 60–64) sind zu überprüfen, fallweise zu korrigieren und vielfach zu ergänzen. Das Thematische Verzeichnis schließlich bietet relativ ausführliche Incipits auf mehreren Systemen, eine Art Partiturauszug (mit Angaben zur Besetzung, zum Umfang) von neun vollständig und zwei

fragmentarisch überlieferten Oratorien und von zehn Serenaten.

Nachdrücklich sei der Wert des vom Verlag mit Unterstützung der Hamburgischen Gesellschaft zur Beförderung der Künste und nützlichen Gewerbe — *Patriotische Gesellschaft von 1765* — in großzügiger Aufmachung (mit 27 informativen Abbildungen) edierten Buches hervorgehoben, in dem Willi Maertens, einer der aktivsten Initiatoren der Magdeburger Telemann-Pflege und -Forschung (vgl. *Mf* 44, 1991, S. 75f.), nicht nur eine grundlegende Quellenerschließung und detaillierte Würdigung der „Kapitainsmusiken“ Telemanns lieferte, sondern auch mit zeitgenössischen Belegen Hinweise zur Aufführungspraxis der Musik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts — z. B. zum Verzierungswesen in Arien — gab. Zu wünschen wäre, daß bei einer Nachauflage des Buches dem Personen- ein Sachregister angefügt würde.

(Juli 1991)

Günter Fleischhauer

E. EUGENE HELM: *Thematic Catalogue of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach. New Haven and London: Yale University Press (1989). XXVII, 271 S.*

Wohl kaum eine Publikation wurde in den letzten Jahren von den in Forschung und Praxis mit Leben und Werk C. Ph. E. Bachs beschäftigten Musikern und Wissenschaftlern so sehnsüchtig erwartet wie dieser Katalog. Daß für sein Zustandekommen eine Sisyphusarbeit zu leisten war, ungezählte Bibliotheks- und Archivrecherchen, stil- und quellenkritische Untersuchungen eingeschlossen, bedarf nicht besonderer Erwähnung, galt es doch, ein kompositorisches Oeuvre zu „bündeln“, das schon zu C. Ph. E. Bachs Zeit ein immens großes geographisches Verbreitungsgebiet aufwies und heute weltweit in Bibliotheken präsent ist. E. Eugene Helm, Ordinarius für Musikwissenschaft an der amerikanischen University of Maryland, hatte Mut und Ehrgeiz, dieses gewaltige Unternehmen anzupacken. Der Gegenstand ist ihm seit Jahrzehnten vertraut (vgl. Helm 1960, 1966, 1972). Sein 1989 erschiener Katalog — eine Respekt erheischende persönliche Einzelleistung — wird mehr und mehr das in seiner Systematik anfechtbare und durch eine Vielzahl neuer Quellenfunde über-

holte Wotquenne-Verzeichnis (Leipzig 1905, Reprint: Wiesbaden 1964) ablösen.

Daß weder Vollständigkeit noch ein Gliederungsprinzip ohne Fehl und Tadel zu erreichen sind, wer wird es besser wissen als der Autor selbst. Mit Sicherheit wird es künftig neue Erkenntnisse über den Verbleib von im 2. Weltkrieg ausgelagertem Bibliotheksgut geben, wird Zuwachs auch aus Nachlässen und Anonyma-Beständen zu erwarten sein, was nicht verwundert angesichts des großen Reservoirs an Bach-Handschriften und Erstdrucken. Insofern sind Neuauflagen des Helm-Verzeichnisses bereits vorprogrammiert.

Helm klassifiziert den Bachschen Werkbestand in folgende Bereiche: A. Instrumental: I. For Keyboard Instrument Alone; II. Concertos and Sonatas; III. Chamber Music with Leading Keyboard Part; IV. Solo Sonatas for Wind or String Instruments; V. Trio Sonatas; VI. Other Chamber Music; VII. Symphonies — B. Vocal: VIII. For Solo Voice(s); IX. Major Choral Works; X. Choral Works for Special Occasions — C. Theoretical.

Innerhalb dieser Bereiche wird eine weitere Unterteilung durch Anwendung der Kategorien "authentic", "possibly authentic", "doubtful", "spurious" mit z. T. ausführlichen Kommentaren vorgenommen. Helm legt seinem Katalog die konsequente Durchnummerierung des Einzelwerks zugrunde, ein Prinzip, das auch zum Fallstrick werden kann, z. B. bei neuen Werkfunden, bei notwendig werdenden Umstellungen innerhalb des Katalogs oder anderweitigen Korrekturen. Schon die Abweichungen zum Verzeichnis des gleichen Autors im *New Grove* sind erheblich. So wurden einzelne Nummern eliminiert und verändert, andere mittels eines Dezimalsystems, z. B. H 392.5, weiter aufgesplittert. Innerhalb einer Werkgruppe erfolgt eine strenge chronologische Anordnung der Kompositionen, wobei sich Helm wesentlich auf die verlässlichen Angaben des Nachlaßverzeichnisses (1790, Reprint 1981) sowie auf neuere Forschungsergebnisse (z. B. Berg 1985, Busch 1957, Clark 1984, Schulenberg 1984, Suchalla 1968, Wade 1981 u. a.) stützen kann. Dort, wo eine exakte Datierung nicht möglich ist, wird mit zeitlichen Näherungswerten operiert. Die nicht datierbaren Werke werden an den Schluß der jeweiligen Werkgruppe gestellt.

Die Handschriften sind durch Provenienztangaben sowie Hinweise auf ihre autographe Überlieferung und Bachs Hamburger Hauptkopisten Michel näher beschrieben. Eine weitergehende Diskussion der Quelle, z. B. Wasserzeichen, Papier, Rasuren, Abmessungen, Schreiber, Besitzgang, wie sie neuerdings das *Analytisch-bibliographische Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs* (Bach Compendium) eindrucksvoll vorführt, ist für das Gesamtwerk C. Ph. E. Bachs noch nicht zu leisten, lag auch nicht in der Absicht des Autors. Bei den angegebenen Erstdrucken ist der Bibliotheksnachweis über RISM schnell und unproblematisch zu erbringen. Die Rubriken Neuauflagen und wissenschaftliche Literatur werden angesichts der rasanten Entwicklung im Bereich der C. Ph. E. Bach-Forschung und -Edition am ehesten der Aktualisierung bedürfen. Die Incipits sind durchgehend auf einem System notiert. Als sehr hilfreich erweisen sich die beigefügten Konkordanzen, Bibliographien und Indizes (zusammen mit Rachel W. Wade erarbeitet).

Keine Erwähnung z. B. finden die durchaus als eigenständige kompositorische Miniaturen zu bewertenden Bachschen Notenbeispiele in Kirnbergers *Kunst des reinen Satzes* (Teil 2, 1777 und 1779). Doch schmälern solche und andere Hinweise keineswegs die enorme Gesamtleistung, die dieses neue Standardwerk der Bachforschung darstellt. Der Kenner und Liebhaber der Musik des zweiten Bachsohnes wird den jetzt möglichen schnellen Zugriff auf die wesentlichen Informationen und Daten eines Werkes — auch in Hinblick auf die seit 1988 ebenfalls unter der Federführung Helms und Wades erscheinende Gesamtausgabe — zu schätzen wissen und dies durch Zitieren des „H“ anstelle des früheren „Wq“ dokumentieren. Das neue Verzeichnis sollte zugleich als Aufforderung verstanden werden, C. Ph. E. Bach auch zwischen den Gedenktagen zu entdecken.

(Mai 1991)

Hans-Günter Ottenberg

DAVID P. SCHROEDER: *Haydn and the Enlightenment. The Late Symphonies and their Audience. Oxford: Clarendon Press 1990. X, 219 S., Notenbeisp.*

Es fällt nicht leicht, dieses anregende und zugleich schwierige Buch zu besprechen. Anhand der Gattung der Sinfonien, speziell der späten Sinfonien, wird der aufklärerische Aspekt in den Kompositionen Joseph Haydns zu betrachten und zu interpretieren versucht. Es darf vielleicht als symptomatisch angesehen werden, daß die deutschsprachigen Studien zu Haydns späten Sinfonien laut Fußnoten und Literaturverzeichnis nicht herangezogen worden sind. Zugleich bietet dieses Buch einen Hinweis, auf welchen Wegen der Engländer einen Zugang zum Verständnis des Werkes von Joseph Haydn findet oder finden kann. Wenn die englische Aufklärung auf Haydn so grundsätzlich eingewirkt hat, wie in den interessanten anfänglichen Kapiteln zum Verhältnis „Shaftesbury und Haydn“, „Freimaurerei und Haydn“ nachgewiesen werden will, dann wäre auch aufzudecken, daß und wie die Aufklärung ebenso in den anderen Werken und Gattungen Joseph Haydns faßbar ist. Und ist der Einfluß von Kants Denken nicht nachhaltiger und bedeutungsvoller als die Überlegungen des Shaftesbury (siehe z. B. die Bemerkungen von Peter Gülke, *Nahezu ein Kant der Musik* in: *Musik-Konzepte* 41)?

Joseph Haydns ausgeprägte Neigung, mit Witz und Besonderheiten die Aufmerksamkeit seiner Zuhörer zu gewinnen, reizt zu Abhandlungen, so auch Schroeder, der im zweiten Teil „Audience Reception and England“ anhand der bereits vorhandenen Literatur zusammenfassend den Aspekt der Aufklärung, die Absicht, Zuhörer zu fesseln, darstellt. Von den Gattungen wird die der Sinfonien Joseph Haydns im dritten Teil als Beispiel gewählt, eine Gattung, die durch Landons englischsprachige Veröffentlichungen gut dokumentiert und untersucht ist. Trotz klarer analytischer Beobachtungen im musikalischen Satz von Haydns Londoner Sinfonien geht der anfängliche festgehaltene Ansatz der Aufklärung ein wenig verloren oder tritt zu stark in den Hintergrund.

Bei allen vorhandenen anregenden, einleuchtenden und auch überzeugenden Details werden während des Lesens dieses Buches häufiger als sonst Fragen geweckt. Vielleicht bietet diese Publikation einen Anreiz, Einwirkung, Bedeutung und Umfang der „europäischen“ Aufklärung insgesamt im Werk Joseph Haydns

unter Heranziehung aller einschlägigen Aufsätze und Studien einmal umfassend darzustellen, ohne bei diesem wichtigen Thema nicht mehr oder weniger bei der Begrenzung „Komponist und Publikum“ und der „Situation und Gestaltung der Sinfonien“ zu bleiben. (Juni 1991) Hubert Unverricht

Mozart in der Tanzkultur seiner Zeit. Hrsg. von Walter SALMEN unter Mitarbeit von Gabriele BUSCH-SALMEN, Monika FINK, Rainer GSTREIN und Günter MÖSSMER. Innsbruck: Edition Helbling (1990). 184 S., Notenbeisp., Abb.

Zur rechten Zeit im Jahr des Mozart-Jubiläums wurde eine Gemeinschaftsarbeit von Musikwissenschaftlern der Universität Innsbruck veröffentlicht: Eine bekannte, aber bislang zu wenig von der Forschung beachtete Seite Mozarts, sein Verhältnis zum Tanz, wird hierin untersucht, womit unser Wissen um den Komponisten erweitert wird. In vier Kapiteln werden das Tanzen in Österreich (Monika Fink, Walter Salmen), der Tanz im Leben Mozarts (Gabriele Busch-Salmen), Mozarts Tänze (Rainer Gstrein, Günter Mössmer) und die Nachwirkungen der Tanzmusiken Mozarts (Walter Salmen) abgehandelt.

„Tanzen in Österreich“ — dieses Kapitel beschränkt sich nicht auf Nennen und Beschreiben der Vielfalt von Tänzen, die zu Mozarts Zeit in Österreich praktiziert wurden, sondern geht die Problematik in erheblich umfangreicherem Konnex an. Geographisch wird der gesamte süddeutsch-österreichische Raum betrachtet, zeitlich bezieht das Kapitel Entwicklungen vom Mittelalter bis zum 19./20. Jahrhundert mit ein, soziokulturell und soziologisch — besonders wertvoll und interessant — sowie choreographisch und musikalisch werden Tanzstätten, Veranstaltungsformen, Tanzmeister, Musiker, Instrumente, Ensembles wie auch Überlieferungen skizziert. So wird der Fundus tänzerischer Mannigfaltigkeit, dem sich Mozart gegenüber sah und auf den er sich in seinen Werken beziehen konnte, durchsichtig, die ganze Breite vom Volkstanz der Bauern oder Handwerker bis zum choreographisch komplizierten, höfischen Menuett, aber auch der Reichtum von Tänzen unter-

schiedlicher ethnischer Herkunft aufgrund der Situation im Vielvölkerstaat Österreich-Ungarn und des ausländischen Einflusses vom autochthonen über den schon integrierten, ehemals fremden bis zum noch immer als fremd verstandenen Tanz.

Der soziologische Aspekt ist auch für das Kapitel „Der Tanz im Leben Mozarts“ kennzeichnend. Briefstellen, Selbst- und Fremdzeugnisse präzisieren einen Mozart, der eben nicht zum Klischee eines „leichtfertigen, immer tanzfreudigen und schließlich verarmten sowie verkannten Genies“ (S. 81) gestempelt werden kann, sondern welchem Tanz „Vergnügen und soziale Integrität zugleich“ (S. 80) bedeutete, welcher Tanz innerhalb sozialer Normen, sozialen Prestiges und sozialer Wertung verstand.

Im Zentrum des Kapitels „Mozarts Tänze“ stehen das aristokratische Menuett, der bürgerliche Kontretanz und der bäuerlich-plebejische Deutsche Tanz — so auch die prinzipielle Charakterisierung dieser Tanztypen im ersten Akt von *Don Giovanni* durch Mozart selbst. Transparent werden in den einzelnen Teilkapiteln die musikalische Struktur, die Entwicklung, die Choreographie, die soziale Funktion der Tänze, aber auch das nur „geringe Ausmaß eines Wertgegensatzes von Tanzmusik und artifizieller Musik“ (S. 109), was sich gerade in Mozarts mit Tanz wie auch immer zusammenhängender Musik äußert — von den Gebrauchstänzen (z. B. den Menuetten für die Wiener Redoutensäle seit 1787) über choreographische Mischformen (etwa zwischen Menuett und Kontretanz) bis hin zu Bühnentänzen und Stilisierungen in Instrumental- und Vokalwerken. Es werden auch Aussagen zu Märschen und Aufzügen sowie zu weiteren Tanztypen gemacht.

Ein Abriß zu „Nachwirkungen der Tanzmusiken Mozarts“ bis zur Gegenwart sowie ein Anhang mit Dokumenten, mit choreographischen Rekonstruktionen (durch Jadwiga Nowaczek, Günter Mössmer und nach Georg Link) und ein Literaturverzeichnis ergänzen die Publikation sinnvoll.

Bleibt wenig kritisch anzumerken: Zwar wird Gemeinsames, aber auch Unterschiedliches zwischen Deutschem, Ländler und Walzer artikuliert, doch letzteres wird nicht deutlich (S. 19). Unter die Tanzstätten gehörten wohl

nicht nur die geschlossenen Räume, sondern auch der Tanz im Freien und auf dem Dorfplatz unter der Linde (S. 23). Besser wäre es, nicht schlechthin von Kontretänzen, sondern konkret von französischen oder englischen zu sprechen, besonders sofern Erscheinungen abgehandelt werden, die nur für eine der beiden Ausprägungen zutreffen (S. 110f.). Der Begriff „Quadrille“ ist nicht klar verwendet (nur der französische Kontretanz, S. 109, oder die Menuett-Kontretanz-Kombination, S. 90, 92, 104, 112?). Auch die Charakterisierung der frühesten Mozart-Menuette (fürs Klavier, für Ensemble, als Bearbeitung fürs Klavier) ist unklar (S. 87). Wie nutzt Mozart die Volksmusik von Ungarn und Slawen? Das erste Detail aus Abb. 7 ist nicht als aus der Gesamtdarstellung stammend zu entnehmen (S. 13). Erleichternd wäre gewesen, typisch österreichische Wörter zu erklären sowie ein Register anzufügen.

Das mindert in keiner Weise den Wert des Buches, das, zudem noch wegen der sauberen, ansprechenden Gesamtausstattung (82 Schwarz-Weiß- und Farbabbildungen, Notenbeispiele, Tabellen und Übersichten), einen breiten Leserkreis vom Wissenschaftler bis zum Musikliebhaber finden wird.

(Juli 1991)

Klaus-Peter Koch

ROBERT D. LEVIN: *Who wrote the Mozart Four-Wind Concertante? Stuyvesant, NY: Pendragon Press (1988). XVIII, 472 S., Notenbeisp.*

Seit langem bestehen Zweifel an der Authentizität der *Symphonie concertante* (oder *Sinfonia concertante*, wie es in einigen Ausgaben heißt) in Es-dur für Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Orchester, die unter dem Namen Mozarts in einer Partiturnkopie aus dem Nachlaß von Otto Jahn überliefert ist. Die Meinungen zu diesem Werk reichen von der Überzeugung, daß es vollständig von Mozart stamme und bloß in Details von einem Unbekannten überarbeitet worden sei (Fr. Blume, A. Einstein), bis zur völligen Verneinung von Mozarts Autorschaft (M. Staehelin u. a.). Robert D. Levins umfangreiche Untersuchung greift die Diskussion um das Werk auf und führt sie auf faszinierende Weise fort. Angeregt wurde

er durch die von Barry S. Brook und Samuel Baron geäußerte Vermutung, daß die Solopartien der *Symphonie concertante* in der überlieferten Gestalt ein Arrangement von Mozarts Original darstellen, das, wie Briefen Mozarts an seinen Vater aus Paris zu entnehmen ist, für Flöte, Oboe, Horn, Fagott und Orchester komponiert worden ist und im Rahmen eines Concert spirituel aufgeführt werden sollte, wozu es allerdings nicht kam. Brook und Baron meinen ferner, daß der Orchesterpart der Jahn-Partitur nicht auf Mozart selbst zurückgehe, sondern von einem unbekanntem Arrangeur des frühen 19. Jahrhunderts stamme. Die Stimmigkeit dieser These konnte Levin bereits im *Mozart-Jahrbuch 1976/77* in einem gemeinsam mit Daniel L. Leeson verfaßten Aufsatz (*On the Authenticity of K. Anh. C 14.01 (297b), a Symphonia [recte: Symphonie] Concertante for Four Winds and Orchestra*) plausibel machen.

Anhand statistisch-struktureller Vergleiche mit anderen Konzerten Mozarts werden dort die erheblichen stilistischen Abweichungen der *Symphonie concertante* in der tradierten Gestalt von der Musiksprache Mozarts aufgezeigt. Im Jahr 1983 legte Levin eine eigene Rekonstruktion des gesamten Werks vor (Bärenreiter BA 7137), für die er die Solopartien ihrer originalen Besetzung entsprechend (re-)arrangierte und den Orchesterpart nach Mozartschen Modellen vollständig neu komponierte. (Von dieser Rekonstruktion entstand im gleichen Jahr eine sehr hörenswerte Schallplatteneinspielung.) Sein Buch mit dem etwas banal und kriminalistisch anmutenden Titel ist das abschließende, viele Probleme ausgiebig vertiefende Ergebnis einer langjährigen Forschungsarbeit zur *Symphonie concertante*, von der eine Fülle von Anregungen ausgehen könnte. (Eine deutschsprachige Zusammenfassung erschien bereits im *Mozart-Jahrbuch 1986*.)

Im ersten Kapitel schildert Levin den "Historical Background" des Werks, indem er zunächst detailliert dessen Entstehungsumstände darstellt, um dann überaus scharfsinnig und kritisch auf seine Editions-geschichte einzugehen. Das zweite Kapitel ("Style Criticism, Analysis, and Objectivity") exponiert das Hauptanliegen von Levins Arbeit, ein beredtes Plädoyer für die Anwendung objektiver Ver-

fahrensweisen bei der Beurteilung von Kompositionen wie der zur Diskussion gestellten *Symphonie concertante*, deren Quellenlage problematisch ist: "a method of evaluation that would be free from any possible subjectivity" (S. 74). Dazu zählt Levin zum einen das Herausfiltern von spezifischen stilistischen Merkmalen, die nur einem Komponisten eigen sind, was indes nur möglich ist, wenn eine sehr große Anzahl von Werken darauf untersucht wird, zum anderen der umfassende Vergleich mit Werken von Zeitgenossen, der allein garantieren kann, daß ein bestimmtes Merkmal nicht auch für andere Komponisten zutrifft. Da bislang niemand den Gesamtbestand an Musikwerken einer Epoche überblicken kann, ist dieses letzte Kriterium allerdings wohl nur durch Stichproben zu überprüfen. Das Insistieren auf die Ausschaltung subjektiver Entscheidungen — sofern dies überhaupt möglich ist — kann Levin im übrigen durch den Hinweis auf zahlreiche Fehlerurteile, die allein durch den individuellen Geschmack einzelner Forscher entstanden sind, bestens begründen.

Alle weiteren Kapitel exemplifizieren Levins methodologische Vorgaben, die ihn eine philologische Kärnerarbeit leisten ließen, für die ihm um so mehr Anerkennung gebührt, als er am Ende seiner Untersuchung doch nur eine Fülle an Hypothesen vorweisen kann, von denen niemand weiß, ob sie sich jemals mittels neuer Quellenfunde verifizieren lassen werden — eine etwas enttäuschende Frucht langjähriger und von spürbarem Enthusiasmus geleiteten Bemühungen, wenn es dem Autor nur um die pure Faktizität gegangen wäre. Dem ist jedoch nicht so: "Nonetheless, it is my fervent hope that the fruits of my linguistic studies will exert a significant influence upon my colleagues. I am convinced that the ability to master the language of individual composers will deeply affect the future course of musical scholarship" (S. 370). Als methodologisches Modell ist Levins Buch, so sehr man in Detailfragen auch anderer Meinung sein kann als der Autor, von größtem Nutzen.

Es ist im übrigen zu bedauern, daß ein Buch, das auf so überzeugende Weise für Objektivität und Genauigkeit eintritt, so viele Druckfehler aufweist.

(März 1991)

Thomas Seedorf

Geistliches Leben und geistliche Musik im fränkischen Raum am Ende des alten Reiches. Untersuchungen zur Kirchenmusik von Joseph Martin Kraus und ihrem geistlich-musikalischen Umfeld. Hrsg. von Friedrich W. RIEDEL. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katz-bichler 1990. 186 S., Notenbeisp. (Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik. Band 9.)

Der vorliegende Band enthält die zum Teil vertieften und ergänzten Referate eines Symposiums, das 1986 in dem Odenwälder Ort Buchen stattgefunden hat. Die Tagung hatte zum Ziel, die Zusammenhänge und Wechselwirkungen zwischen geistlichem Leben und geistlicher Musik im Gebiet der fränkischen Fürstbistümer des 18. Jahrhunderts aufzuspüren und unter verschiedenen Blickwinkeln zu erhellen. Für dieses durchaus bemerkenswerte Vorhaben mit seinem interdisziplinären Ansatz wurden Forschungsergebnisse sowohl von Historikern und Kirchengeschichtlern wie von Musikwissenschaftlern zusammengetragen. Ausgangs- und Kristallisationspunkt mehrerer der hier veröffentlichten Untersuchungen war dabei der Komponist Joseph Martin Kraus, in dessen Herkunft, Ausbildung und musikalischem Umfeld sich viele der in diesem Zusammenhang interessierenden Zeitströmungen widerspiegeln, obwohl sein kirchenmusikalisches Schaffen insgesamt nicht besonders umfangreich ist. (Kraus wurde 1756 im fränkischen Miltenberg geboren und wirkte später als Kapellmeister am Schwedischen Hof; der Band ist gleichzeitig als 2. Publikation der Internationalen Joseph Martin Kraus Gesellschaft erschienen.)

Nach einem historischen Überblick von Friedhelm Jürgensmeier über die Entwicklung des Erzstiftes Mainz im Zeitalter von Barock und Aufklärung und im Anschluß an Hermann Reifenbergs differenzierte Darstellung der Formen von Gottesdienst und kirchlichem Brauchtum erläutert Friedrich W. Riedel die seinerzeitigen Gattungen, Stilarten und liturgischen Funktionen der Kirchenmusik; Traditionen solcher Art haben etwa auch in dem frühen *Te Deum* von Kraus (1776) ihre Spuren hinterlassen. Gabriela Krombach befaßt sich in zwei Beiträgen zunächst mit den gedruckten Kirchenmusikwerken von fränkischen Komponisten des 18. Jahrhunderts, wobei der umfang-

reiche Katalog von Messen, Offertorien, Vespem und Werken anderer Gattungen Rückschlüsse auf ein vielfältiges kirchenmusikalisches Leben in Stadt und Land zuläßt; anschließend beschreibt sie die Repertoires einiger Kloster-, Wallfahrts- und Pfarrkirchen und druckt deren Musikinventare ab. Von den Beeinflussungen des kirchlichen Musiklebens in Fulda durch das benachbarte Erzbistum Mainz weiß Axel Beer zu berichten, und Helmut Brosch untersucht das Kirchen- und Schulwesen im östlichen Odenwald während des 18. Jahrhunderts.

Sämtliche bisher genannten Aufsätze haben den Hintergrund ausgeleuchtet, vor dem in den folgenden Beiträgen einzelne Aspekte aus dem Leben und Werk von Joseph Martin Kraus gesehen werden. Walter Michel kommentiert seine Schulzeit am Jesuitengymnasium in Mannheim, wo Kraus außer in der Musik auch in Sprache, Literatur und Dichtkunst prägende Anregungen erhielt. „Mannheimer“ Stileinflüsse, wie sie durch Kompositionen von Holzbauer und Winter auf Kraus gekommen sein dürften, zeigen sich dann auch in dem 1773 oder 1775 komponierten *Miserere*; dies konnte Magda Marx-Weber nach fundierter Aufarbeitung zahlreicher süddeutscher *Miserere*-Versionen nachweisen. In einem weiteren Aufsatz vergleicht Gabriela Krombach das Krausche Motettenschaffen, aus dem die 1783 für Amorbach geschriebene Motette *Stella coeli* als reifes Werk herausragt, mit anderen zeitgenössischen Werken. Manfred Schuler analysiert das 1775 in Buchen komponierte *Requiem*, das trotz mancher satztechnischer Schwächen als „eine musikalische Schöpfung subjektiven künstlerischen Wollens“ (S. 163) wirkt. Bertil van Boer schließlich behandelt die in Schweden entstandenen Kirchenkompositionen von Kraus, die auf Grund der konfessionellen Situation — der Katholik Kraus lebte hier in einem lutherisch geprägten Umfeld — kaum eine liturgische Bindung besitzen und in denen sich nach Meinung des Verfassers ein „säkularisierter Humanismus“ spiegelt (S. 176; demgegenüber hatte W. Michel dem Komponisten eine jesuitisch geprägte Lebensanschauung unterstellt).

Einige kleine Anmerkungen zu der ansonsten gründlich vorbereiteten Publikation seien gestattet: Auf S. 9 in Zeile 9 muß die Jahres-

zahl wohl 1615 (statt 1516) heißen, ebenso wie auf S. 41 das Geburtsjahr von Valentin Rathgeber irrtümlich mit 1628 statt 1682 angegeben ist. Die Definitionen von Hymnen als „gereimte Strophenlieder“ und Sequenzen als „Strophengesänge ohne Reime“ (S. 31) sind zumindest in dieser Knappheit problematisch. Außerdem wären Quellenangaben zu den in der Tabelle auf S. 151–155 aufgelisteten Stücken hilfreich gewesen.

(August 1991) Wolfgang Hochstein

EDWARD NEILL: Niccolò Paganini. Eine Biographie. Aus dem Italienischen übersetzt von Cornelia Panzacchi. List Verlag: München-Leipzig 1990. 440 S.

Rechtzeitig zum 150. Todestag von Niccolò Paganini (1782–1840) erschien 1990 diese umfangreiche Biographie des irischen Musikwissenschaftlers Edward Neill, der heute am Institut für Paganini-Studien in Genua arbeitet. Der Band kann als die ausführlichste und seriöseste Paganini-Biographie angesehen werden, die in den letzten Jahrzehnten in deutscher Sprache verlegt wurde. Neill, der sich bereits in den vergangenen Jahren durch die Herausgabe zahlreicher bislang unbekannter Paganini-Briefe einen Namen gemacht hatte, gelang es, die Psyche des italienischen Geigers und Komponisten in überzeugender Weise dem Leser nahezubringen.

Neill schildert zum Teil minutiös das Leben dieses Mannes mit all seinen Schwächen. Die an vielen Stellen zitierten Briefe Paganinis an seinen Freund, den Rechtsanwalt Luigi Germa, spiegeln oft eindrucksvoll die inneren Freuden und Qualen dieses außergewöhnlichen Menschen wider. Es sind nicht nur die liebevollen Beziehungen zu seinem Sohn Achille, sondern auch die Anfragen an Germa, wie er sich wohl zu dieser oder jener Liebschaft verhalten solle. Ein unerbittlicher Kampf mit dem inneren Auftrag, Virtuose zu sein und damit Verpflichtungen des ständigen Reisens auf sich zu nehmen und der so dringende Wunsch nach Liebe und Geborgenheit werden plastisch geschildert. Es fällt vor allem auf, daß Neill durch seine langjährigen Paganini-Studien auch zu logischen Schlüssen hinsichtlich Paganinis Haltung zum Geld findet. Paganini ist

seiner Meinung nach ein typischer Genuese, der geizig im Kleinen und großzügig im Großen ist. Durch zahlreiche Beispiele auch auf diesem Gebiet gelingt es Neill, viele bis heute sich hartnäckig haltende Meinungen über die Schwächen Paganinis zu relativieren und damit alte Klischees zu entkräften.

Erfreulich ist die Einflechtung zahlreicher Kompositionsbeschreibungen in den Text. Es sind meistens solche Werke Paganinis, die nur wenig bekannt sein dürften. Erwähnenswert ist ebenfalls der über hundert Seiten starke Anhang, in dem der Leser u. a. die Autobiographie Paganinis aus dem Jahre 1828, einen von Paganini 1838 erarbeiteten sehr interessanten Entwurf über ein Reglement für das Herzögliche Orchester von Parma, Zeugnisse von Zeitgenossen und ein Werkverzeichnis findet.

Ungeachtet all dieser positiven Aspekte, enthält der vorliegende Band Passagen, die Anlaß zur Kritik geben. Dies gilt für eine zum Teil sehr holprige und nicht immer korrekte Übersetzung wie für die Recherchen, die Neill über Paganinis Reisen durch Europa anstellte. Dennoch ändert dies nicht den günstigen Gesamteindruck des Buches.

(Mai 1991) Andreas Lange

JOACHIM VEIT: Der junge Carl Maria von Weber. Untersuchungen zum Einfluß Franz Danzis und Abbé Georg Joseph Vogler. Mainz-London-New York-Paris-Tokyo: Schott (1990). 455 S., Notenbeisp.

Nach der Lektüre dieser gewichtigen Publikation glaube ich besser zu verstehen, warum Carl Friedrich Zelter, Leiter der Berliner Singakademie und Freund Goethes, so starke Aversionen gegen den Komponisten des *Freischütz* hegte. Dieser kam nämlich aus dem von Zelter so viele Male heftig kritisierten süddeutschen Traditionsraum: die stilistischen und theoretischen Einflüsse seines Lehrers Abbé Georg Joseph Vogler waren zu übermächtig, als daß sich ihre Spuren in Webers späterer Schaffenszeit verwischt hätten. Möglicherweise sah auch Weber schon früh diesen Nord-Süd-Dualismus und denkbare Konsequenzen. Als Vogler Mitte Juli 1810 seinen Schüler beauftragte, die „Verbesserungen“ Bachscher Choralsätze zu kommentieren, spricht Weber in einem Brief an Gottfried Weber von „eine(r)

Arbeit ... , die mir viel Ruf, aber auch verflucht viel Hunde über den Leib hezen kann" (S. 102).

Die Fülle der Fakten, Musikalien und Theoretica, die Joachim Veit analysiert, um das komplizierte Lehrer-Schüler-Verhältnis Vogler-Weber, resp. Danzi-Weber zu erhellen, nötigt dem Rezensenten Hochachtung ab. Vorsichtig abwägend, kurzschlüssige Analogien vermeidend, formuliert der Verfasser seine Thesen und Erkenntnisse. Er stellt einen „dauerhaften Einfluß“ fest, „den Vogler besonders durch die Vermittlung seines *Harmonie-Systems* auf Harmonik und Satzweise seines Schülers ausgeübt hat. ... Entscheidende Veränderungen vollziehen sich auch auf dem Gebiet der Instrumentation; aber auch Webers Formdenken oder seine Bevorzugung von (im weitesten Sinne) ‚variierenden‘ Techniken, weisen deutlich auf das Vorbild Voglers hin“ (S. 385). Danzis Einflüsse hingegen werden zurückhaltender als Anregungen „zu mehr Klarheit im Gebrauch der Mittel“ (S. 386) beurteilt.

Veits Untersuchungen erfolgen doppelgleichig: Sie stecken zunächst unter Zuhilfenahme maßgeblicher Informationsquellen den lebensgeschichtlichen Rahmen ab, innerhalb dessen die Frage eines stilistischen Einflusses überhaupt erst sinnvoll beantwortet werden kann. Solche biographischen Kapitel betreffen Webers frühe Jahre, seine Aufenthalte in München 1798—1800, Wien 1803/1804, Stuttgart 1807—1810, Mannheim und Darmstadt 1810—1811. Außerdem führt der Autor weitere Belege für das Fortbestehen der menschlichen wie künstlerischen Beziehung Webers zu seinen beiden Mentoren an. Eine von Veit dokumentierte ununterbrochene Korrespondenz bis zum Tode Voglers im Jahre 1814 bezeugt Webers Wertschätzung dieses Musikers, wie er auch Danzi gegenüber bekannte, dieser habe „mein künstlerisches Streben einzig und allein in einer Zeit aufrecht (erhalten), die mich bald ganz von meiner ursprünglichen Bestimmung abgeleitet hätte“ (S. 59).

Folgerichtig sind auch vielfältige künstlerische Anregungen und Einflüsse zu erwarten. Der Verfasser sondiert behutsam, welche Werke Danzis und Voglers als stilistische Leitbilder in Frage kommen können. Für die unter Voglers Anleitung komponierten *Variationen* op. 5 und 6 läßt sich dieser Sachverhalt relativ unkompliziert erörtern, schwieriger stellt er

sich anhand der späteren Werke, z. B. der beiden Sinfonien und des Klavierquartetts in B-dur, dar (S. 203 ff.). Hier erweist sich das entwickelte Analysekonzept des Verfassers als tragfähig, weil es die unterschiedlichsten kompositorischen Parameter und Techniken ins Kalkül zieht. Analysiert werden die Variations-technik, das Voglersche Harmonie-System, die Satzweise (eingeschlossen die kontrapunktische Satzweise mit interessanten Argumenten, die gegen eine Echtheit der sog. *Jugendmesse* Webers sprechen), formale Gestaltungsprinzipien sowie Aspekte des Operschaffens. Zu den Kernaussagen des Buches gehören solche: „Die koloristische Funktion der Harmonik (oft durch den Kontrast zu rein funktionalen Abschnitten umso deutlicher empfunden), die Webers Werke auch später kennzeichnet, hat ihren Ursprung in den Anregungen, die Weber durch die theoretischen und praktischen Werke seines Lehrers Vogler empfang“ (S. 241). Veit resümiert ferner, „daß Weber zahlreiche Besonderheiten seiner Instrumentationskunst (etwa die neue Nutzung des Hornklangs, die ‚Entdeckung‘ des tiefen Klarinettenregisters, der neuartige Bläserklang, die konzertierende, charakterisierende Verwendung von Soloinstrumenten oder die vielfachen Tremolo-Effekte u. a. m.) schon im Umgang mit Vogler erlernen konnte“ (S. 275).

Auch wenn bei dem gewählten Thema die stilistischen Einflüsse anderer Komponisten bis zu einem gewissen Grade vernachlässigt werden konnten, wird es der Verfasser nicht müde zu betonen, aus wie vielen Quellen der Webersche Stil gespeist ist, Quellen, die noch eingehender untersucht werden müssen. Veit nennt als solche Desiderata die Rezeption der französischen Oper im Deutschland der Jahrhundertwende (S. 275), die Stellung von Danzi und Vogler als Förderer einer deutschsprachigen Opernkunst (S. 338) und — eine Fragestellung von eminent musikhistoriographischer Bedeutung — das Wirken der Mannheimer Kompositionstradition auf die „Romantik“ (S. 386 f.).

Zwei biographische Exkurse zu Danzi und Vogler sowie eine umfangreiche Bibliographie (Literatur, Noten, Archivalien, Briefe) komplettieren dieses neue Standardwerk der Weber-Forschung.

(Juni 1991)

Hans-Günter Ottenberg

FRANZ XAVER GRUBER (1787—1863): *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke. Im Auftrag der Stille-Nacht-Gesellschaft vorgelegt von Thomas HOCHRADNER. Bad Reichenhall: Comes Verlag 1989. IX, 161 S. (Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte. Band 1.)*

Hätte der oberösterreichische Lehrer Franz Xaver Gruber (1787—1863), der an seinen Wirkungsorten zugleich Kantoren- und Organistendienste versah, nicht zur Vesper am Heiligen Abend 1818 *Stille Nacht*, *heilige Nacht* komponiert, sein Name wäre sicher längst aus allen wissenschaftlichen Lexika verschwunden, und es gäbe auch keine „Stille-Nacht-Gesellschaft“, die sein Oeuvre gewissenhaft pflegt.

So aber erfahren wir in dem jetzt von Thomas Hochradner vorgelegten thematisch-systematischen Verzeichnis, daß Gruber vor allem seit seiner Anstellung als Chorregent und Stadtpfarrorganist in Hallein (1835) zahlreiche Werke für den liturgischen Gebrauch, einige weltliche Lieder und Chöre sowie einige Bearbeitungen von Opermelodien geschrieben hat. Alle diese Werke (das Verzeichnis umfaßt 193 Nummern) werden mit einstimmigen Incipits — nur die Incipits nach Grubers eigenhändigen Verzeichnissen sind mehrstimmig wiedergegeben — für jeden einzelnen Satz (leider ohne genaue Textunterlegung) vorgestellt und mit den notwendigen Angaben zum Umfang der Sätze und zu ihrer Besetzung beschrieben. Jeder Eintrag wird durch eine grobe zeitliche Einordnung ergänzt (nur in den seltensten Fällen hat Gruber seine Werke datiert) sowie durch Angaben zum Verbleib des Autographs bzw. erhaltener Abschriften und eventueller Drucke, wobei in jedem Fall der Originaltitel der Quelle zitiert wird. Gelegentliche Anmerkungen geben nähere Auskunft zum Autograph oder zur Datierung.

Das Verzeichnis macht deutlich, daß Gruber ein Kantor war, der wie die meisten seiner Berufskollegen zahlreiche Werke für den liturgischen Bedarf selbst komponierte. Dabei überwiegen eindeutig die Kompositionen auf deutsche Texte und zeigt sich eine auffällige, nicht weiter erläuterte Bevorzugung der Hörner als konzertierende Instrumente zu den Singstimmen und der Orgel, die nach Weisung des Erzbischofs Colloredo aus dem Jahre 1788 zu

dieser Zeit immer durch einen Kontrabaß verstärkt war (S. VII).

Auf Textnachweise hat Hochradner, wie er selbst angibt, verzichtet — es sei denn, die Texte fanden sich mit Hilfe Bäumkers in Salzburger oder bayerischen Gesangbüchern (S. VII). Diese Praxis erweist sich als nicht sehr sinnvoll, da so nur ein geringer Teil belegt werden konnte. Vielleicht wären weitere Nachforschungen in diesem Bereich in der Tat schon zuviel wissenschaftlicher Aufwand gewesen, doch daß Hochradner z. B. keinerlei Anmerkungen zur Bearbeitung einzelner Sätze aus Haydns *Schöpfung* in der *Deutschen Messe in C VN 55* gemacht hat, bleibt unverständlich.

Die Kompositionen erweisen sich nach den Angaben des Verzeichnisses als ausgesprochen schlichte liturgische Gesänge, für die die Bezeichnung *Deutsche Messe* oder *Deutsches Requiem* fast schon zu hoch gegriffen scheint. Es handelt sich wohl meist um schlichte homophone Choralsätze (viele Sätze umfassen nur ca. 20 Takte!), die die Stelle eines liturgischen Gesangs vertreten. Hiermit erweist sich Hallein als Ort ohne kirchenmusikalische Ambitionen und Franz Xaver Gruber als Komponist, der nicht der „anspruchsvollen“ caecilianistischen Gruppe katholischer Kirchenmusiker der Zeit angehörte, sondern der die schlichte volksmusiknahe Frömmigkeit in seinen Werken ausdrückte.

Es ist sicherlich richtig, daß in letzter Zeit verstärkt das Schaffen auch derjenigen Komponisten in einem Verzeichnis dokumentiert wird, deren Oeuvre nicht unbedingt in einer wissenschaftlichen Gesamtausgabe gewürdigt werden muß, doch bei Franz Xaver Gruber stellt sich die Frage, ob sein Werk (bis auf das Lied *Stille Nacht* VN 145, das auf zehn Seiten in allen seinen Quellen beschrieben wird) eine Bedeutung hat, die über Hallein (über dessen Musikleben man leider nichts weiter erfährt) hinausragt. Vielleicht wäre vorher sogar ein Verzeichnis der Werke Carl Gottlieb Herings (1766—1853) wichtiger gewesen, aber es gibt ja leider keine „Morgen-Kinder-Gesellschaft“.

(Juni 1991)

Irmlind Capelle

DAVID L. MOSLEY: *Gesture, Sign, and Song. An Interdisciplinary Approach to Schumann's Liederkreis Opus 39. New York-Bern-Frankfurt am Main-Paris: Peter Lang (1990). 200 S., Notenbeisp. (New Connections. Studies in Interdisciplinarity. Volume 3.)*

Was sich im Untertitel als interdisziplinäre Annäherung an Schumanns Eichendorff-Liederzyklus ausweist, ist der Versuch, auf die alte und ständig neu zu stellende Frage nach dem Wort-Ton-Verhältnis mit einem semiotischen Erklärungsmodell zu antworten. Ein Lied soll weder einseitig literarisch ("logocentric") noch einseitig kompositorisch ("musico-centric") betrachtet, sondern "as an essentially hybrid expression" (S. 3) begriffen werden, denn im Lied verbindet sich ein poetisches mit einem musikalischen Zeichensystem zu einem neuen Sinn- und Beziehungsgefüge: "Song is the confluence of poetry and music, of sign and gesture, of conventional and possible meaning" (S. 11). Mosley verknüpft zwei verschiedene zeichentheoretische Ansätze miteinander, um sie zu einer Synthese zu führen.

1. Von Charles Sanders Peirce (1839—1914) adaptiert Mosley die Unterscheidung zwischen verschiedenen Zeichenklassen und überträgt dies auf ein semiotisches Modell des Liedes: Die Dichtung ("poetic representamen") wird im kompositorischen Denken ("lyrical interpretant") in ein anderes Zeichensystem überführt, wobei beide Zeichentypen in einer gleichartigen Beziehung zum ästhetischen Objekt „Lied“ stehen, weil dieses sowohl als Dichtung als auch als Musik wahrgenommen werden kann. Im semiotischen Prozeß der Liedvertonung potenziert sich diese Zeichenbeziehung und findet in einem neuen Zeichengefüge eine Synthese: Die semiotische Verbindung von "sign" (Dichtung), "interpretant" (kompositorisches Denken) konkretisiert sich als musikalisches Zeichen ("melopoetic representamen"), das seinerseits rezeptiv zum "lyrical interpretant" wird. Als tertium comparationis semiotischer Konfigurationen, die im Lied in unterschiedlichen Zeichensystemen (Sprache und Musik) auftreten, beschreibt Mosley in Anlehnung an Peirce einen gemeinsamen "ground". Als "intersemiotic quality" ist er "a pure abstraction, general attribute, and pure species, the reference to which con-

stitutes a quality" (S. 18). Die Divergenz zwischen — vereinfachend gesprochen — vorwiegend denotativ bestimmten Sprach- und konnotativ bestimmten Klangzeichen, vermag Peirce's Begriff des "ground" nicht zu lösen.

2. An dieser Stelle bemüht Mosley George Herbert Meads (1863—1931) Theorie des Gestus. Der non-signifikante, quasi nicht-sprachliche Gestus, in dem sich keine bzw. kaum eine konventionalisierte Bedeutung manifestiert, sondern lediglich eine konnotativ vielfältig interpretierbare Präsenz ("preparatory attitude") eines Senders kundgibt, wird von Mosley schlichtweg mit der semiotischen Situation reiner Instrumentalmusik gleichgesetzt (S. 20). Den signifikanten, quasi vörsprachlichen Gestus dagegen versteht Mead — salopp formuliert — als symbolische Absichtserklärung, die vom Rezipienten als solche auch denotiert werden kann.

Mosleys "gestural-semiotic method" der Liedinterpretation besteht darin, "(1) to identify the crucial seme(s) in the poetry of song, (2) to identify the crucial gesture(s) in the music of song, and (3) to define the correspondence between seme and gesture in the song" (S. 22). Ich konnte mich des Eindrucks nicht erwehren, daß hier manchmal Binsenweisheiten in ein aufwendig gelehrtes Sprachgewand gehüllt werden. Auf Probleme dieses Ansatzes hier eingehen zu wollen ist aus Raumgründen nicht möglich. Besonders fragwürdig scheint mir die reduktionistische und gleichzeitig eindimensionale Stauchung eines komplexen Kunstgebildes auf ein einziges Zeichenkonzentrat. Beispielsweise reduziert sich "the essential seme" der Dichtung „Mondnacht“ auf "the grammatical matter of subjunctive tense". Dieser Konjunktiv artikuliert sich qualitativ in der Metapher des Als-ob ("as-if-ness") (S. 84). Die wesentliche musikalische Geste ("crucial musical gesture") des zugehörigen Tonsatzes ist der gehäufte Gebrauch harmonischer Nebenfunktionen ("secondary function"), in der sich die Sehnsucht kundgibt. Fazit: "The ground of the intersemiotic relationship between Eichendorff's Poem and Schumann's setting is compulsion" (S. 90). Dieser Zwang ("compulsion") artikuliert sich in der Dichtung im „es war als ob ... müsst“ und im Tonsatz als "compulsion of the dominant for the tonic, of tension for resolution" ...

Jeder Einzelanalyse ist der komplette Abdruck des Notentextes beigegeben, was die Lektüre sehr erleichtert. Die zugehörigen Schenker-Schemata stehen gelegentlich verloren dabei, wo der analytische Kommentar auf sie nicht weiter eingeht. Druckfehler beschränken sich weitgehend auf das Literaturverzeichnis. Zahlreiche Einzelbeobachtungen finde ich im Gegensatz zum theoretischen Überbau überzeugend. Den Grundproblemen der Hermeneutik ist auch durch ein sich objektiv gebärdendes zeichentheoretisches Vokabular nicht zu entkommen.

(Juli 1991)

Bernhard R. Appel

DOROTHEA REDEPENNING: Franz Liszt. Faust-Symphonie. München: Wilhelm Fink Verlag (1988). 87 S., Notenbeisp. (Meisterwerke der Musik. Heft 46.)

Dorothea Redepenning, die verdienstvolle Mitherausgeberin von Franz Liszts *Dramaturgischen Blättern* und Autorin eines Standardwerkes über das Spätwerk des Komponisten (vgl. *Mf* 39, 1986, S. 166–168), setzt sich in der vorliegenden Monographie mit einem der bedeutendsten, aber auch umstrittensten Werke der Symphonik des mittleren und späten 19. Jahrhunderts auseinander. Der — vermeintliche oder tatsächliche — Anspruch des Werkes ergibt sich schon aus seinem Sujet. Ausgehend von der Feststellung: „Der gebildete Deutsche hängt an seinem ‚Faust‘ wie an einem Evangelium ...“ wagt z. B. Richard Pohl 1862 die Voraussage, „... daß der Liszt'sche ‚Faust‘ ... eines der populärsten, wenn nicht das Allerbeliebteste von seinen Werken werden dürfte.“ (R. Pohl: *Liszt's Faust-Symphonie*, in: *NZfM* 57, 1862, S. 30) — eine Einschätzung, die sich offensichtlich als falsch erwiesen hat.

Die Arbeit gibt zunächst einen konzentrierten Überblick über die Entstehungsgeschichte der Komposition, wobei im selben Kontext auch ästhetische Grundsatzfragen abgehandelt werden. Die Analyse des Werkes ist das Hauptanliegen des Buches, wobei sich D. Redepenning vor allem auf den ersten Satz („Faust“) konzentriert. Die klare und einsichtige thematisch-motivische Analyse vermag — auch in Ergänzung der bisherigen Literatur —, einen

Eindruck davon zu vermitteln, wie Liszt es schafft, aus der dialektischen Spannung zwischen irritierend heterogener Gestaltung des Satzes (etwa im Hinblick auf die verschiedenen Ausdruckscharaktere) und einer für die Gestaltung der Themen elementaren motivischen Keimzelle (dem übermäßigen Dreiklang $c - e - as$) eine Synthese in Form eines in sich konsistenten Kunstwerkes von Rang zu formen.

Die Gliederung des 1. Satzes lehnt sich eng an die diesbezüglichen Ausführungen von Constantin Floros an, wenngleich Redepenning von der herkömmlichen Dreigliederung der Sonatenhauptsatzform ausgeht und die besser begründete Zweiteiligkeit des Satzes (vgl. hierzu etwa die zitierten Arbeiten von Dahlhaus, Floros, Gruber und Pohl) nur kurz anspricht.

Die Beziehung der formalen Gestaltung des Faust-Satzes zum überkommenen Schema der Sonatenhauptsatzform und des Sonatenzyklus ist das Schlüsselproblem für ein adäquates Verständnis von Liszts Komposition. Die Schwierigkeit liegt dabei darin, daß das Schema Exposition — Durchführung — Reprise zwar für die historische Aufarbeitung der Auseinandersetzung Liszts mit der symphonischen Tradition wichtig ist, für ein Verständnis der individuellen Lösung des Formproblems im „Faust“-Satz jedoch eher hinderlich ist. Die Problematik wird schon allein darin deutlich, daß Redepenning die Takte 297–358 als Durchführung interpretiert (S. 25), Gernot Gruber z. B. jedoch schon ab Takt 71 die Exposition als beendet ansieht. Eigentlich wäre auf den 1. Satz des Werkes schon die Argumentation anzuwenden, den die Autorin zu recht für die Form des 3. Satzes („Mephisto“) formuliert: „Für den dritten Satz empfiehlt sich eine Gliederung, die vom Sonatensatzmodell Abstand nimmt, den über den ganzen Satz verteilten Überleitungs- und Durchführungspartien Rechnung trägt und die klaren formalen Proportionen deutlich macht (die eine Gliederung nach der Sonatenform eher verdecken würde) ...“ (S. 55). Zudem schränkt sie die Aussagekraft der Sonatenhauptsatzform für den „Faust“-Satz selbst stark ein (S. 42 f.).

Geschickt ausgewählte Dokumente — vor allem aus dem 19. Jahrhundert — sowie ein repräsentatives Quellen- und Literaturver-

zeichnis runden den Band ab. Abschließendes Korrekturlesen wäre dem Buch sicherlich zugute gekommen. Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß die vorliegende Monographie eine wichtige Bereicherung der Liszt-Literatur darstellt, die Musikwissenschaftler, Musikpädagogen und interessierte Laien gleichermaßen mit Gewinn lesen dürften.

(Juni 1991)

Peter Ramroth

Virtuosität und Avantgarde. Untersuchungen zum Klavierwerk Franz Liszts. Hrsg. von Zsolt GÁRDONYI und Siegfried MAUSER. Mainz-London-New York-Tokyo: Schott (1988). 116 S., Notenbeisp. (Schriften der Hochschule für Musik Würzburg.)

Ein schmaler Band mit protzigem Titel enthält vier Beiträge, deren Zusammenstellung sich anscheinend eher lokalen Gegebenheiten verdankt als einem inhaltlichen Konzept.

Zsolt Gárdonyi (*Paralipomena zum Thema Liszt und Skrjabin*) behandelt (wieder einmal) die sog. „akustische Siebenstufigkeit“, die er bei Bartók, Debussy, Ravel, Strawinsky und eben auch bei Skrjabin und Liszt gelegentlich vorfindet. (Gemeint ist eine Skala mit erhöhter Quart und kleiner Sept, deren Ableitung von den — allerdings zurechttemperierten — Partialtönen 8 bis 14 behauptet wird.) Diese Darlegung ist nichts Neues; nach wie vor erscheint der heuristische Wert dieses Konstrukts fragwürdig, da es doch nur eine von mehreren das traditionelle Dur-Moll verlassenden Skalen- bzw. Akkordbildungen in der Musik etwa seit der Jahrhundertmitte (scheinbar) erklärt, der gesamte Kontext also völlig unberücksichtigt bleibt. Davon abgesehen, betrifft diese sogenannte Skala fast stets auch nur einzelne Abschnitte in Kompositionen; das Finalthema etwa von Bartóks *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug*, das Gárdonyi wieder einmal für seine These heranzieht, braucht schon im 5. Takt einen neuen Ton und wechselt dann in völlig andere Bereiche, keine Rede davon, daß der angebliche „Tonvorrat“ im Satz eine maßgebende Rolle spielte. Von Gárdonyis Behauptung, „daß Skrjabin selbst seinen sogenannten mystischen Akkord keineswegs als Quartenaakkord, sondern vielmehr als eine Widerspiegelung der Obertöne ansah“ (S. 9), ist das Gegen-

teil richtig: daß nämlich Skrjabin sehr wohl von einem Quartenaufbau sprach, von Sabaneevs Theorie der Obertonableitung hingegen nicht begeistert war. Gárdonyi nennt als einzige Quelle einen (sachlich falschen) Artikel im *Riemann Musiklexikon*; daß seit Jahrzehnten über Skrjamins „mystischen Akkord“ diskutiert wird, verrät er nicht.

Thomas Hitzlberger (*Zwischen Tonalität und Rationalität — Anmerkungen zur Sequenz- und Figurationstechnik bei Liszt*), offensichtlicher im Fahrwasser der ungarischen Theoretiker, zielt auf das Herauspräparieren von allerlei Skalen mit unterschiedlichen Ganz- und Halbtonabständen (die „Distanzen“ sind für ihn ein Merkmal von „Rationalität“, so als ob nicht auch Dur und Moll durch Tondistanzen innerhalb der Skala geprägt wären und als ob „rational“ und „tonal“ ein logisches Gegensatzpaar bildeten), wobei er einfach Vorhaltstöne oder figurative Wechselakkorde großzügig zu jeweils einem „gesamten Tonvorrat“ zusammenzieht und sich so — trotz seiner interessanten Detailbeobachtungen zu komplexen Sequenzierungsverfahren Liszts — Einsichten in die harmonische Konstruktion verstellt.

Siegfried Mausers Beitrag (*Demontage und Verklärung. Zur Form und Dramaturgie in den späten Klavierstücken Franz Liszts*), der so kurz ist wie sein Titel vollmundig, ist eine Art Aperçu: Mauser versteigt sich allen Ernstes zu der Hypothese, Liszts „Dramaturgie und Formbildung“ würden sich „auf verblüffende Weise Vorgängen in expressionistischen Einaktern nähern“.

Die Studie von Georg Schütz (*Form, Satz- und Klaviertechnik in den drei Fassungen der ‚Großen Etüden‘ von Franz Liszt*), laut Vorbemerkung des Bandes eine Hochschul-Zulassungsarbeit, ist als gediegene Analyse unter formalen, thematischen und pianistischen Aspekten eine durchaus nützliche Einführung in dieses Etüden-Corpus.

(Juni 1991)

Wolfgang Dömling

TOMI MÁKELÄ: Virtuosität und Werkcharakter. Zur Virtuosität in den Klavierkonzerten der Hochromantik. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1989. 223 S., Notenbeisp. (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten, Band 37.)

In dieser von Carl Dahlhaus betreuten Berliner Dissertation wendet sich der finnische Musikwissenschaftler Tomi Mäkelä mit großem Engagement und bemerkenswerter Akribie einem ebenso reizvollen wie schwierigen Thema zu, nämlich dem komplexen und konfliktreichen Verhältnis von Virtuosität (nicht als Qualität eines Musikers oder einer Aufführung, sondern als charakteristisches Merkmal einer Komposition) und Werkcharakter, wie er sich im Laufe der Musikgeschichte, vor allem in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts, immer mehr verfestigte. „In dieser Arbeit versuchen wir, den Einfluß von einigen Faktoren in den Kompositionen nachzuweisen, die in engstem Zusammenhang mit der Tradition der Virtuosität stehen“ (S. 10). „In allen Phasen geht es um die Untersuchung der Virtuosität in bezug auf das kompositorische Denken und den Werkcharakter in der Musik, was selbstverständlich eine Untersuchung dieser Gegenstände im einzelnen voraussetzt ...“ (S. 11). Um diesen Fragen auf den Grund zu gehen, untersucht Mäkelä im ersten Teil („Über die Grundlagen der Traditionen von Virtuosität und Werkbewußtsein: Ansätze zu einer Theorie“) zunächst unter Heranziehung einer Fülle von Quellen und Studien, z. T. auch zur nicht-europäischen Musik, wo von „Werken“ in unserem Sinne gar nicht die Rede sein kann, die „Eigenarten der ausführenden Tätigkeit an sich“ und die „Notwendigkeit der Ausführung und das Komponieren“ und kommt zu folgendem Zwischenergebnis:

„Die Behauptung, daß Musik lediglich eine auszuführende Kunst sei, ist ebenso falsch wie ihr Gegensatz: die Ausführung macht Musik als Kunst nicht aus und ist nicht einmal ihre notwendige Eigenschaft. Ebenso falsch ist es aber zu meinen, daß die Ausführung ein Aspekt der Musik sei, die nur in Ausführungen selbst untersucht werden könne. Die Ausführung ist in der traditionellen abendländischen Kunstmusik ebenso wie in anderen Musikkulturen — wenn nicht immer absolut notwendig — doch immerhin ein so wesentliches Element, daß es nicht verwundern sollte, wenn sie mit der Musik als klingende, strukturierte und kompositorische Kunst auf vielerlei Weise in Beziehung steht und nicht nur als Ereignis verstanden werden kann. ... Die Ausführung hat daher einen Ereignis-

charakter, der in die Musik als Kunst übertragen wird ...“ (S. 53).

Danach wendet sich Mäkelä den „Qualitäten der Virtuosität und ihren ästhetischen Grundlagen im 19. Jahrhundert“ zu und beschäftigt sich mit Hugo Riemanns „spätromantischem Vortragsbegriff“, zieht aber auch einige bisher zu wenig beachtete theoretische Äußerungen zu dieser Problematik, u. a. von Liszt, Friedrich Wieck, Gustav Schilling, Schumann und Carl Czerny, in seine Betrachtungen mit ein. Im dritten Teil erfolgt schließlich die „Analyse der Virtuosität und des ‚kompositorischen Denkens‘ in den Klavierkonzerten der Hochromantik“ (Chopin, Schumann, Liszt, Grieg, Brahms und Tschaiakowsky, nur Nr. 1 *b*-moll), um „Manifestation und Integration der Virtuosität“ am einzelnen Werk zu zeigen.

„Als ein allgemeines Ergebnis der Untersuchungen kann zusammengefaßt werden, daß die Virtuosität in den hochromantischen Klavierkonzerten zahlreiche immanent-musikalische Manifestationsformen gefunden hat und dadurch ein neuer Typus des Virtuosen — des werkimmanenten bzw. auskomponierten, der nicht der real Ausführende, dessen Identität mit dem Konzertereignis verbunden ist, sondern derjenige ist, dessen Identität sich ausschließlich in der komponierten Textur fixiert — entstanden ist. Die Klavierkonzerte dieser Zeit sind buchstäblich voller Einzelheiten, die am leichtesten und wohl auch sinngemäß mit der werkimmanenten Virtuosität erklärt werden können. Im allgemeinen ist es die Funktion der Qualitäten der Virtuosität, der Rolle des Solisten als eines werkimmanenten Virtuosen Substanz zu geben. Die Virtuosität ist nicht mehr äußerlich, sie ist nicht ein Aspekt außerhalb des Werkdenkens des Komponisten oder der geplanten Werkkonstruktionen, sondern gehört zu dieser Gattung als ein strukturelles und in der musikalischen Textur erkennbares Element“ (S. 167).

Diese Erkenntnisse sind natürlich nicht neu, aber bisher kaum mit solcher nüchternen und präzisen theoretischen Fundierung erarbeitet worden. Mäkelä analysiert die bekannten Klavierkonzerte, dazu erfreulicherweise zu Vergleichszwecken auch die Klavierkonzerte von Mendelssohn, Anton Rubinstein und Saint-Saëns, nicht nach herkömmlichen Mustern,

sondern versucht vor allem, das vielschichtige Verhältnis zwischen dem Virtuosität exponierenden Soloinstrument und dem mehr oder weniger „begleitenden“ Orchester, zwischen virtuoser Spielfreude und „sinfonischer“ Konzeption, zu klären.

„In allen Konzerten scheinen die Komponisten vielfältig mit den Qualitäten der Virtuosität kompositorisch zu ‚spielen‘: z. B. bei Liszt und Tschaiakowsky kann man dem Solisten leicht als charakteristischem Individuum von Rolle zu Rolle, Konstellation zu Konstellation folgen. Die Übergänge sind in bezug auf die Qualitäten der Virtuosität überwiegend gleitend oder sie wirken absichtlich konzipiert. Die Virtuosität des Solisten ist ein kompositorisches Element und muß unbedingt berücksichtigt werden, wenn man diese Kompositionen als Werke in bezug auf ihre strukturelle Vielfalt und Einheitlichkeit bzw. Wirkung und Inhalt (o. ä. m.) untersucht oder gar ‚ästhetisch‘ bewertet: die Qualitäten der Virtuosität haben eine strukturbestimmende Bedeutung. Im Vergleich zu den Konzerten von Rubinstein oder Mendelssohn entsteht aus den Qualitäten der Virtuosität eindeutig — im Zusammenhang mit denen des Werkdenkens im traditionellen Sinne — bei Liszt ein *struktureller Aufbau*. die Qualitäten sind nicht nur einzeln und getrennt zu finden, sondern sie gehen ineinander über und folgen dabei allgemeinen Prinzipien der Strukturbildung“ (S. 163).

Es ist hier nicht möglich, auf viele weitere Aspekte dieser ebenso anregenden wie z. T. sehr abstrakten Studien einzugehen. Gewiß steht der Aufwand an ideengeschichtlichen und theoretischen Erwägungen, Analysen, Tabellen und Schaubildern nicht immer in einem vernünftigen Verhältnis zu den Ergebnissen, die selten überraschen können, doch entschädigen viele kluge und erhellende Bemerkungen im Detail für die Mühsal der Lektüre. Erfreulich ist die ungewöhnlich geringe Anzahl von kleineren sachlichen Irrtümern und Druckfehlern, bewundernswert das tadellose Deutsch, das nur gelegentlich in jenen typischen verquollenen Dissertationsstil abgleitet, wie man ihm leider sonst häufig begegnet. Das beeindruckend umfangreiche Literaturverzeichnis (S. 177—185) und die zahlreichen Notenbeispiele (S. 187—223) erhöhen den Wert einer

Publikation, die zu weiteren Forschungen auf diesem Terrain Anstöße geben sollte.
(Januar 1991) Joachim Draheim

EVA-MARIA LIMBERG: *Richard Wagner-Bibliographie. Problemanalyse und Vorstudien zu einer neu zu erstellenden Personalbibliographie. Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris: Verlag Peter Lang (1989). 114 S. (Arbeiten und Bibliographien zum Buch- und Bibliothekswesen. Band 7.)*

Nicht die Vorlage einer „fertigen“ Richard Wagner-Bibliographie, sondern — wie der Untertitel mitteilt — eine theoretische, die wissenschaftliche Basis für ein solches Projekt erarbeitende Studie ist die Intention der vorliegenden Publikation. Im ersten Kapitel untersucht die Autorin die spezifischen Probleme einer musikalischen Personalbibliographie, um auf dieser Grundlage Kriterien zu erstellen, mit deren Hilfe das vorhandene bibliographische Material über Wagner erschlossen und — hierauf aufbauend — die Konzeption einer zukünftigen Wagner-Bibliographie entwickelt wird. Diese Kriterien, Auswahl, Inhalt, Anlage und Anordnung einer Bibliographie betreffend, werden leider nur in tabellarischer Form mit Stichworten, knappen Thesen und Fragen formuliert und bleiben, ohne erläuternde Ausführung, zum Teil recht abstrakt. Erst im Kontext der beiden folgenden Hauptkapitel werden sie konkreter gefaßt, und der Umgang mit jenen Kriterien erweist sich weiterhin als durchaus kritisch (z. B. bei Besprechung von Herbert und Henrik Barths *Internationaler Wagner-Bibliographie*).

Die Analysen des zweiten Kapitels beruhen auf zwölf, im Rahmen der bibliographischen Situation repräsentativ ausgewählten Wagner-Bibliographien, die in einem Zeitraum von über hundert Jahren, beginnend mit Emerich Kastners *Wagner-Catalog* (1878), erschienen sind. Ein Verdienst der Autorin ist es, hierbei über den engeren Zweck einer auf eine aktuelle Wagner-Bibliographie hinzielenden Materialanalyse hinaus die Verknüpfung des geschichtlich sich ändernden Standorts der Wagner-Diskussion mit den jeweiligen bibliographischen Leistungen aufzuzeigen. Als grundlegend für die Erschließung der ältesten Wagner-Literatur, aber auch als Materialbasis für

die Erforschung der frühen Wagner-Rezeption erweisen sich die Arbeiten von Emerich Kastner und Nikolaus Oesterlein (*Katalog einer Richard Wagner-Bibliothek*, 1882ff.). Für die Jahrzehnte von Wagners Tod bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs zeigt Eva-Maria Limberg, daß die ideologische Auseinandersetzung mit Wagner auch auf die bibliographische Beschäftigung mit dem Komponisten sich auswirkte. Und in der Entwicklung nach 1945 schließlich werden zwei Hauptlinien gesehen: Auf der einen Seite steht der umfassende, aber von erheblichen bibliographischen Mängeln behaftete Ansatz der *Internationalen Wagner-Bibliographie* (Bayreuth 1956–1979), eine andere Tendenz verfolgen die im Zuge der modernen wissenschaftlichen Wagner-Forschung entstandenen Spezialbibliographien (wie z. B. Cecil Hopkins' Musikalienbibliographie zu *Tannhäuser*, 1973). Die Autorin kommt daher zu dem Schluß, daß trotz der Fülle an bibliographischen Arbeiten zum Thema Wagner eine „zuverlässige wissenschaftliche Bibliographie ... ein dringendes Erfordernis der Wagner-Forschung“ bleibt (S. 73).

Nachdem dieses zukünftige bibliographische Großprojekt an früherer Stelle der Arbeit bereits in drei Teilbereiche gegliedert wurde — Musikalienbibliographie, subjektive Schrifttumsbibliographie (Wagners literarische Werke) und objektive Schrifttumsbibliographie (Schriften über Wagner) —, konzentrieren sich die konzeptionellen Überlegungen des dritten Kapitels allein auf den letzten Bereich; denn mit dem 1986 erschienenen *Wagner-Werk-Verzeichnis* und der im Rahmen der *Wagner-Gesamtausgabe* geplanten Schriften-Bibliographie sind die beiden anderen Felder bereits bearbeitet bzw. skizziert. In ihren Überlegungen zu einer objektiven Wagner-Bibliographie und mit ihrem Vorschlag zu einer inhaltlichen, die Materialmassen strukturierenden Systematik, versucht Eva-Maria Limberg, Konsequenzen aus der Geschichte der Wagner-Bibliographie zu ziehen und zugleich in pragmatischer Weise ein Hilfsmittel zu entwerfen, das den aktuellen Stand der Wagner-Forschung wideren Tradition umfassend widerzuspiegeln verspricht.

(März 1991)

Peter Ackermann

ANETTE INGENHOFF: *Drama oder Epos? Richard Wagners Gattungstheorie des musikalischen Dramas*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1987. IX, 139 S. (*Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte*. Band 41.)

Anette Ingenhoffs Untersuchung geht von einer These aus, die besagt, daß Richard Wagner eine gegenüber dem klassischen Dramenbegriff modifizierte gattungsästhetische Konzeption des Dramas vertritt, in die epische Momente in entscheidender Weise eingebunden seien. Diese These einer Arbeit voranzustellen, die eine Gattungstheorie des musikalischen Dramas Wagners erst noch entwickeln möchte, ist insofern legitim, als die Autorin auf eine umfangreiche Literatur verweisen kann, in der die Verknüpfung von Dramatischem und Epischem bei Wagner bereits hinreichend nachgewiesen wurde. Ihr geht es vielmehr um die Beantwortung der Frage, ob diese episch-dramatische Gattungsmischung eine unkalkulierte Folge der künstlerischen Praxis oder Element einer durchgebildeten Theorie des musikalischen Dramas darstellt.

Daß die Struktur des Wagnerschen Musikdramas — und hier bezieht sich die Autorin primär auf den *Ring des Nibelungen* — Resultat einer mit sehr viel Engagement betriebenen theoretischen Reflexion ist, wird an einer Analyse des mittleren, dichtungstheoretischen Teils von *Oper und Drama* entwickelt. Diese Analyse, literarhistorisch weit ausholend, bildet den Kern der Arbeit und versucht von verschiedenen Seiten her die Aufhebung der Gattungsgrenzen zwischen Drama und Epos als spezifische Leistung Wagners herauszustellen. Besonderes Gewicht legt die Autorin auf Wagners Auseinandersetzung mit den Dramen Shakespeares sowie mit Drama und Gattungsästhetik bei Goethe und Schiller. Gerade am Verhältnis zu Shakespeare wird die Wagnersche Denkweise transparent, die ungeachtet des historisch Beweisbaren eine Literaturgeschichte als Vorgeschichte des Musikdramas konstruiert. Denn Anette Ingenhoff zeigt, daß Wagner das Drama Shakespeares als Dramatisierung des mittelalterlichen Romans darzustellen versucht, mit der Absicht, die um 1850 ästhetisch aktuelle Literaturgattung, den Roman, in die Vorgeschichte des Musikdramas zu rücken und obendrein das mittelalterliche Epos als dessen Stoffquelle zu rechtfertigen.

Konsequent wird in einem eigenen Kapitel über Wagners Romankritik seine These von der mythischen Wurzel des modernen Romans untersucht, eine Konstruktion, die Wagner vornimmt, um den Mythos als stoffliche und strukturelle Basis des Musikdramas zu legitimieren. Der Wagnersche Mythosbegriff — Gegenstand des Schlußkapitels — erweist sich in dieser Konstruktion jedoch keineswegs als restaurativ, sondern als ein Reflex von Zeitgeschichte. Und so kommt die Autorin zu dem Schluß, daß Wagner in *Oper und Drama* eine Gattungstheorie des Dramas entwickelt, die nicht auf den antiken Mythos und damit auf die aristotelischen Dramengesetze zurückgreift, sondern aktuelle, politische Gegenwart in einen neukonstruierten Kunstmythos ästhetisch übersetzt und hierdurch eine offene, das Epische integrierende Dramenform konstituiert — eine Gattungstheorie, die (wie die vier Exkurse im Anhang des Bandes verdeutlichen) im *Ring des Nibelungen* künstlerische Praxis wurde.

(April 1991)

Peter Ackermann

FRANZ HAJTAS: *Studien zur frühen Verdi-Interpretation. Schalldokumente bis 1926. Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1990). 210 S., XXXIII, Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 47.)*

Hajtas, auch promovierter Priester, bezieht als ausgebildeter Sänger eigene Erfahrungen in seine Heidelberger Dissertation ein. Sein Ausgangspunkt war die — etwas verquer formulierte — Frage, „ob die interpretatorische Freiheit, die sich viele frühere Interpreten erlaubt haben, von Verdi gebilligt wurde oder nicht“. Eher cursorisch und unsystematisch angeführte Selbstzeugnisse Verdis zum Singen (auf der Bühne) einerseits, Klavierauszüge andererseits bilden die Bezugspunkte. Sein Material sind „akustische“ (also die den „elektrischen“ bzw. elektroakustischen vorausgehenden) Aufnahmen, deren Klangbild technisch ziemlich beschränkt ist. Die Auswahl von 205 Aufnahmen mit 108 Interpreten bezieht sich (unter Ausschluß von Walzen) auf die Schallplatten-Sammlung des ORF-Mitarbeiters Horst Springauf. Daß sie „repräsentativ“ sei, ist unwahr-

scheinlich (allein für 1898—1908 z. B. wurden 1633 Einspielungen verzeichnet, und der immerhin nicht unprominente Gigli z. B. tritt überhaupt nicht auf), aber für Hajtas' Untersuchung sekundär. Einige weiterführende Hinweise lassen sich schon den Interpreten-Biographien entnehmen, die Hajtas aus verschiedenen Quellen kompilierte. Mehrere Anhänge erschließen registerartig die behandelten Aufnahmen: Interpreten, deren Gesangslehrer, chronologische Listen der Aufnahmen nach Opern oder Interpreten angeordnet, alphabetische Listen nach Operntiteln oder Interpretennamen.

Im Hauptteil mißt Hajtas die Aufnahmen an den jeweils frühesten Klavierauszügen (im Verdi-Institut in Parma), zieht aber fallweise auch spätere Ausgaben mit heran. (Im Unterschied zum Orchestersatz lassen sich die Vokallinien unter der Hülle des Rauschpegels und anderer technisch bedingter Unzulänglichkeiten noch am ehesten beurteilen.) Mit Sängern wie Battistini, de Reszke, Maurel, Tamagno sind Mitarbeiter und Zeitgenossen Verdis vertreten. Bei seinen Analysen folgt Hajtas dem Alphabet von *Aida* über *Macht des Schicksals* und *Maskenball* (die im Anhang als *Forza* und *Ballo* figurieren) bis *Trovatore*. Obwohl es z. B. von *Aida* schon 1906/07 eine Art Gesamtaufnahme gibt, beschränkte sich das Schallplattenrepertoire durchweg auf einzelne „Schlager“. Vom *Falstaff* z. B. zitiert Hajtas nur die Kürzest-Arie *Quand'ero paggio*. Hajtas geht als Sänger und nicht als Philologe an die Interpretation heran — und dabei ziemlich weit. Im Vollzug verwandelt sich die Frage nach der Art und dem Grad interpretatorischer Freiheit in die Frage nurmehr nach dem Wie und Warum. Und die resümierende Antwort lautet: „Eine Aufführung ... ohne alle Verzierungen und extra hohe Noten, die nicht in der Partitur verzeichnet sind, beraubt diese Musik ihres pulsierenden Lebens.“ Das generalisierende Urteil, das Hajtas ästhetisch allgemein mit dem Prinzip Aufführung als Vollendung und Verlebendigung des Werks und speziell mit Berufung auf Verdis Kategorie des *effetto* legitimiert, braucht man nicht zu teilen. Hajtas läßt es aber diskutabel werden, indem er im einzelnen mit zahlreichen minutiös transkribierten Notenbeispielen Text und klangliche Realisierung vergleichbar macht. Bloßer Sängerwillkür

liefert er so durchaus keine Legitimation, vielmehr durch die akribische Versenkung ins Detail Materialien für eine historische, aber auch aktuelle Ästhetik des Operngesangs.
(April 1991) Hanns-Werner Heister

HELGA ZIMMERMANN: Untersuchungen zum Kompositionsunterricht im Spannungsfeld von Traditionalismus und Neudeutscher Schule, dargestellt am Beispiel der Lehrtätigkeit Friedrich Kiels (1821–1885). Hagen: Kommissionsverlag v. d. Linnepe 1987. 233 S., Notenbeisp. (Forschungen zur westfälischen Musikgeschichte. Heft 5.)

Rezensionen pflegen mit der Darstellung und Diskussion des Inhalts eines Buches zu beginnen und Ausstattung und verlegerische Betreuung erst in der Coda zu streifen. Im vorliegenden Fall aber, einer Siegener Dissertation von 1987, ist man zur Umkehrung der üblichen Rang- und Reihenfolge genötigt. Denn die Notenbeispiele, mit denen die Autorin ihre Arbeit aus gutem Grund reichlich ausstattet (welcher Leser hat schon die *Klaviervariationen* op. 1 von Hugo Kaun oder die *Violin-Sonate a-moll* von Zygmunt Noskowski zur Hand?), sind zu einem ganz erheblichen Teil völlig unleserlich. Einigen anderen, sofern sie nicht (S. 194) auf dem Kopf stehen, kann durch Nachziehen der Notenlinien, der Hälse und Fähnchen ein wenig aufgeholfen werden. Der Nutzen des Buches, das den Kompositionsunterricht Friedrich Kiels vor allem auch durch Untersuchungen an Kompositionen seiner Schüler zu erhellen sucht, wird durch diese Nachlässigkeiten erheblich beeinträchtigt.

Die Musik Friedrich Kiels erlangte auch zu seinen Lebzeiten kaum mehr als regionale Bedeutung. Als Lehrer aber, zunächst für Klavier und Theorie, dann für Komposition hat Kiel zwischen 1845 und 1885 mehrere Generationen von Musikern ausgebildet, die in einflussreiche Positionen in den nördlichen Teilen Deutschlands und im Ausland gelangten und dort das Musikleben prägten. Diese pädagogische Tätigkeit Kiels versucht Helga Zimmermann in ihrem Buch zu rekonstruieren. Sie hat zu diesem Zweck im Archiv der Berliner Musikhochschule, an der Kiel seit 1870 unterrichtete, nach Dokumenten gefahndet, sie hat

Schriften der Kiel-Schüler studiert und Kompositionen, die während der Studienzeit bei Kiel entstanden, untereinander und mit entsprechenden Werken des Meisters verglichen.

Zimmermann beginnt mit einer Kurzbiographie und einer knappen Darstellung des Berliner Akademiker-Umfelds, um dann in einem ersten Hauptteil detailliert über Kiels Schülerkreis zu informieren. Neben Siegfried Ochs und Heinrich Barth findet man in ihrer Liste auch Hindemiths Lehrer Arnold Mendelssohn und den Engländer Charles Stanford. Im folgenden Kapitel wertet sie Berichte der Schüler über Kiels Unterricht aus, der wesentlich auf der Verschränkung von Harmonielehre, Kontrapunkt und Formenlehre beruhte. Kiel betonte das lineare Moment des Tonsatzes, welches niemals der harmonischen Progression geopfert werden dürfe, und die formkonstituierende Rolle der Harmonik, die sich in der „durchgehenden Grundtonart als Bezugszentrum“ (S. 84) manifestiere. Die anschließenden „Untersuchungen zu den Schulkompositionen der Kielschüler“ bilden das Herzstück der Arbeit und sind gegliedert in Bemerkungen zur „Melodik und Themenbildung“, zu den „Instrumentalgattungen der Schülerkompositionen“ und „zur Harmonik“. An Charakteristika der Kiel-Schule nennt die Autorin u. a. eine regelmäßige Themenstruktur, eine Vorliebe für kontrapunktische Variationen und für Gruppenbildung innerhalb der Variationszyklen, das Übergewicht der Exposition und des 1. Themas in Sonatensätzen sowie eine weitgehende Beschränkung auf nahverwandte Tonarten und sparsame Verwendung der Chromatik. Ein abschließendes Kapitel, das nicht auf neuem Quellenmaterial beruht, sondern Angaben aus Lexika kompiliert, enthält Hinweise zur „Stellung der Kielschüler im Musikleben der Jahrhundertwende“.

Der methodische Ansatz, den mündlichen Unterricht aus Berichten und Kompositionen der Schüler zu rekonstruieren, leuchtet ein. Zweifelhaft erscheint hingegen, ob der Ansatz in jedem Fall konsequent durchgeführt wurde. So hätte die Untersuchung der Schüler-Berichte, deren Ergebnisse ein wenig unspezifisch ausfallen, aus der Diskussion des Verhältnisses von Kiel zu seinem Lehrer Dehn und ihrer Stellung in der musiktheoretischen Tradition präzisere Kriterien gewinnen können (die Inhalts-

angabe von Cherubinis *Cours de contrepoint et de fugue*, S. 75 ff., reicht dafür nicht aus). Im analytischen Teil herrscht bisweilen Verwirrung in Grundbegriffen (S. 116: Fortspinnung, Entwicklung); harmonische Prozesse sind meist nur grob klassifiziert, nicht im Detail analysiert (und die Klassifizierung scheint stellenweise problematisch, S. 189: In Paderewskis 9. Variation handelt es sich, wenn man aus dem mitgeteilten Ausschnitt urteilt, um eine Zwischendominante, nicht um eine enharmonische Modulation). Die Autorin verwendet darüber hinaus eine Buchstaben-Chiffrierung, von der nicht ganz klar ist, was sie repräsentieren soll (auf den Seiten 101 ff. wohl Motive, auf S. 167 vermutlich Perioden, Phrasen, jedenfalls ausgedehntere Partikel). Die allbekannten Nachteile des Buchstaben-Verfahrens werden noch dadurch gesteigert, daß die Autorin, statt sich auf grobe Charakterisierung von Teilen zu beschränken, um feinste Differenzierungen bemüht ist und so ein Bezeichnungsdickicht produziert, das schlechterdings undurchdringlich ist (S. 119: a_1''' , a_2 , b etc.).

Eine kurze Anmerkung verlangen die reichlichen Zitate aus Schriften von Carl Dahlhaus, die mitunter irritierend verkürzt sind. So hat die Charakterisierung unterschiedlicher kompositorischer Verfahren bei Brahms und Wagner ihre Pointe im Original darin, daß dieser Differenzierung eine gemeinsame Problematik zugrundeliegt (*Zur Problemgeschichte des Komponierens*, in: *Zwischen Romantik und Moderne*, München — Salzburg 1974, S. 59). Außerhalb dieser Fragestellung und außerhalb einer Problemgeschichte des Komponierens liest sich die Passage wie eine Reihung stilistischer Merkmale (Zimmermann S. 85).

(Juni 1991)

Thomas Kabisch

RENATE GRASBERGER: *Bruckner-Ikonographie. Teil 1: Um 1854 bis 1924. Unter Mitarbeit von Uwe HARTEN. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1990. 250 S. (Anton Bruckner, Dokumente und Studien. Band 7.)*

Wenngleich die biographische Literatur zu Anton Bruckner nicht gerade spärlich zu nennen ist und dessen physische Erscheinung von Anfang an mit (photographischem) Bildmaterial einigermäßen gut belegt war, so lag es doch

nahe, die nunmehr vom Linzer Anton-Bruckner-Institut seit längerem zusammengetragenen Dokumente und deren Nachweise (Photographien; Porträtmalerei, -büsten; Graphiken, Scherenschnitte, Medaillen und anderes) in Buchform zu präsentieren.

Was die zu Lebzeiten Bruckners angefertigten Porträts betrifft, so konnte gegenüber der wichtigen Vorarbeit von Heinz Schöny (*Anton Bruckner im zeitgenössischen Bildnis*, 1968) freilich nicht allzu viel Neues mehr beigebracht werden. Nachdem das Ganzporträt mit Noten(?)rolle (Schöny F 2j; dort „1863“) ohne nähere Begründung wieder ins Jahr 1854 vor datiert wurde, liegen nun mit 87 Nummern sämtliche erreichbaren Bildquellen aus vier Lebensjahrzehnten vor; freilich stammt der weitaus größte Anteil davon (über 85 Prozent) aus dem letzten Jahrzehnt.

Insbesondere abhängige Repliken, Karikaturen oder beiläufige Skizzen von Schülerhand sind es, die das Korpus dieser Dokumentation anwachsen haben lassen. Die posthumen Bildnisse zeigen Bruckner unter anderem auf Notgeld, Briefmarken und immer wieder im Kreis der musikalischen Himmelsbewohner; wie zu erwarten, erweist sich dieses Repertoire zu einem großen Teil (etwa die Hälfte) von nur wenigen Stamm-Porträts abgeleitet.

Die vorliegende Ikonographie will als Verzeichnis verstanden sein; wenn auch die bewußte Einschränkung des Informationspotentials, das die Sammeltätigkeit des Bruckner-Instituts angehäuft haben dürfte (Besitzer/Fundorte; Nachweise von Reproduktionen), in diesem Rahmen ein wenig befremdlich wirkt, so wird der Auskunft Suchende im Normalfall (was ist das?) wohl weitgehend zufriedengestellt werden. Im Gegensatz zu H. Schömys detaillierten Beschreibungen beschränkt sich R. Grasberger auf knappe Angaben dessen, was zu sehen ist; leider ist die Wiedergabe vieler Photographien erheblich graustufenärmer als etwa in Schömys Katalog. Hier vermag auch der Farbteil mit seinen 25 Reproduktionen den Benutzer nur halb zu trösten.

Der Bild-Katalog, der die datierbaren Quellen bis 1924 aufführt sowie die Liste der undatierten Bild-Dokumente mit den makabren Aufnahmen von der Sarkophagöffnung 1921 (nach Grasberger dem Bereich der „Dokumentation“ entrückt) schließt, soll mit einem

zweiten Band, der die Produktion nach 1924 (dem hundertsten Geburtsjahr Bruckners) beinhaltet, komplettiert werden. Wünschenswert wäre darüber hinaus jedoch noch ein weiteres Werk, das den interpretierenden Schritt, der den ikonographischen Ansatz erst „bedeutend“ macht, vollzieht.

(Juli 1991)

Thomas Röder

STEFFEN LIEBERWIRTH: *Anton Bruckner und Leipzig. Die Jahre 1884–1902*. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1988. 143 S., Abb. (*Anton Bruckner. Dokumente und Studien. Band 6.*)

Die „dem Gewandhaus zu Leipzig und dem Anton Bruckner Institut Linz“ gewidmete Schrift des langjährigen Dramaturgen des Leipziger Gewandhauses dokumentiert mit einem zum größeren Teil neu erschlossenen und hier erstmals vollständig aufbereiteten Quellenmaterial die Leipziger Bruckner-Rezeption von 1884, als zum ersten Mal ein Bruckner-Werk in Leipzig erklang, bis zum Jahr 1902, von dem an man von einer „zielgerichteten Bruckner-Pflege in Leipzig“ sprechen kann. Der anschaulich geschriebene, mit zahlreichen Bildern und Faksimiles (von Programmzetteln und Rezensionen) reich illustrierte Text Lieberwirths — mit dem nahezu vollständigen Abdruck der relevanten Leipziger Zeitungs-Rezensionen und wichtiger Korrespondenz, mit einem im Anhang mitgeteilten detaillierten chronologischen Verzeichnis der Leipziger Konzerte mit Werken Bruckners und einem umfassenden Register zum Nachschlagen — verleiht dieser Studien insgesamt einen hohen informativen Wert.

Die Leipziger taten sich in dem Berichtszeitraum sehr schwer mit der Rezeption des dortzulande weitgehend unbekanntesten österreichischen Sinfonikers Bruckner, und ohne den künstlerischen Weitblick des Theaterkapellmeisters und späteren Gewandhauskapellmeisters Arthur Nikisch wäre wohl in dieser überwiegend von Traditionalisten beherrschten Musikstadt in Sachen Bruckner kaum etwas geschehen. So aber kam es — nach längerer Vorbereitung — 1884 in Anwesenheit des Komponisten immerhin zur Uraufführung der *Siebenten Symphonie*, 1893 zu einer Wieder-

aufführung (im Liszt-Verein, unter Emil Paur) und im Todesjahr Bruckners 1896 zu einer Darbietung der *Vierten Symphonie* (unter Hans Sitt). Wieder war es Nikisch, der dann zu jener Zeit Bruckners Musik endlich auch im bis dahin sehr konservativen Gewandhaus durchsetzte (*Streichquintett* 1895, *Te Deum* 1897, *Fünfte Symphonie* 1899, *Dritte Symphonie* 1902). Von den Vokalwerken konnten die Leipziger nur Teile aus der frühen *Windhager C-dur-Messe* (1886 im Riedel-Verein), die *e-moll-Messe* sowie den *150. Psalm* (1902 in der Thomaskirche) hören. Das ist insgesamt natürlich relativ wenig, ergibt aber bereits eine Fülle von interessantem Dokumentationsmaterial, welches das Pro und Contra widerspiegelt, mit dem man dem Brucknerschen Werk bzw. den Werken der Liszt/Wagner-Richtung in der Leipziger Presse begegnete.

In seinen Kommentaren zu diesem Material bemüht sich Lieberwirth auch, die lokal- und institutionsgeschichtlichen Tendenzen und Entwicklungen aufzuzeigen, innerhalb deren sich die Bruckner-Rezeption vollzog. Somit bietet diese Schrift auch ein Stück Musikgeschichte Leipzigs, wie überhaupt diese auch technisch aufwendige Publikation wohl eine doppelte Zielrichtung hat: Leipzig und Bruckner, und insgesamt auch auf ein breiteres Leserpublikum zugeschnitten ist. Dabei ist eine gewisse journalistische Diktion ebenso unverkennbar wie ein gehöriger Schuß Enthusiasmus des Autors für Bruckner. Erstere prägt vor allem die historisch-erzählerischen Partien des Textes (z. B. S. 14: Leipziger Geschichte; S. 27: Bruckners Ankunft in Leipzig); letzterer zieht sich wie ein roter Faden durch die Kommentare zu den zitierten Rezensionen, indem die positiven Meinungen zum Brucknerschen Werk offen oder auch nur latent wohlwollend als beachtliche Zeugnisse richtiger Einsicht deklariert, die (überwiegenden) negativen Anmerkungen der Presse pauschal als voreingenommene, den musikalischen Fortschritt verkennende Stellungnahmen charakterisiert werden. Die emphatische ‚Siegesmeldung‘, mit der Lieberwirth seine Ausführungen zu Ende bringt, ist symptomatisch für diese Grundeinstellung: „Dank einer bewußt einsetzenden Bruckner-Pflege in Leipzig wurden die noch allzuoft entstellenden Kritiken immer mehr in den Hintergrund

gedrängt. Nikischs unermüdliches Einsetzen für den verehrten Komponisten hatte sich glücklicherweise gelohnt, denn jetzt endlich war es den Werken des Meisters vergönnt, allmählich ihren Siegeszug in Leipzig anzutreten" (S. 132).

Auf einem so groben Raster eines (übrigens in der Bruckner-Gemeinde sehr beliebten) Freund-Feind-Bildes (auf S. 112 werden die Portraits von Hermann Kretzschmar und Georg Göhler mit der Unterschrift „Ein Bruckner-Gegner“ bzw. „Ein Bruckner-Verehrer“ wiedergegeben!) läßt sich natürlich keine kritische Rezeptionsforschung betreiben. Zu einer solchen bedarf es schon einer eigentlichen, systematischen Auseinandersetzung mit den Texten, einer differenzierten Interpretation des Für und Wider, und zwar sowohl nach der Seite des Kritisierenden als auch nach der des Kritisierten hin. Denn diese historischen Urteile gründen nicht nur im kulturellen Kontext des Rezipienten, sondern auch im rezipierten Gegenstand selbst. Das heißt, historisches Verständnis für ein heute vielleicht einfältig anmutendes, parteiisches Urteil ist hier ebenso gefragt wie kritische Auseinandersetzung mit jener seinerzeit angeblich mißverstandenen Musik, die uns heute scheinbar keine Probleme mehr aufgibt, weil der Name des Komponisten im Nachherein für ihre Schlüssigkeit bürgt.

Aber sicher war eine solche im engeren Sinne wissenschaftliche Vorgehensweise vom Autor prinzipiell gar nichts intendiert, und Lieberwirths Schrift büßt auch dadurch nichts von ihrem bereits beschriebenen Stellenwert ein. Es sollte an dieser Stelle auch nur (wieder) einmal auf diese Aspekte aufmerksam gemacht werden; denn wie es scheint, steht eine Bruckner-Rezeptionsforschung dem Fach unmittelbar ins Haus, und wenigstens diese sollte man vor zuviel sichtverstellendem Bruckner-Enthusiasmus bewahren.

(Juli 1991)

Winfried Kirsch

HANS-JOSEF IRMEN: Hänsel und Gretel. Studien und Dokumente zu Engelbert Humperdincks Märchenoper. Mainz-London-New York-Tokyo: Schott (1989). 334 S., Notenbeisp.

Dem vielversprechenden Titel, der einen gewichtigen Beitrag zu Humperdincks *Märchenoper* (UA 1893) und damit zu einem in der wissenschaftlichen Forschung stark unterbelichteten und mit verzerrenden Fehlurteilen behafteten Opern-Genre der Wagner-Nachfolge erwarten läßt, wird Irmens Untersuchung nicht gerecht. Dies liegt zum einen an der eingegengten Optik, der zugunsten der Überbewertung eines eher peripheren Aspekts die für die musikgeschichtliche Einordnung des Werks entscheidenden Punkte zum Opfer fallen. Zum anderen hat der Autor auf eine Auswertung der zum Teil erstmals veröffentlichten Dokumente (aus dem immerhin seit 1950 zugänglichen Nachlaß des Komponisten) verzichtet, so daß die Publikation insgesamt im diffusen Feld marginaler Betrachtungen steckenbleibt.

Schwer nachvollziehbar und dem Werkverständnis wenig dienlich ist Irmens Versuch, Humperdincks Oper als Vertreter des spätromantischen „Tod und Verklärung“-Motivs und vor diesem Hintergrund betrachtet auch als Exponent des *Fin de siècle* auszuweisen. Ausgangspunkt hierfür ist für ihn die Traumphantomime, mit der das zweite Bild schließt, nachdem die Kinder den „Abendsegen“ gebetet haben und laut Regieanweisung „Arm in Arm verschlungen alsbald eingeschlummert“ sind. Irmens These auf den Punkt gebracht: Hänsel und Gretel sind im Wald vor Müdigkeit nicht eingeschlafen, wie dies sämtliche Märchenversionen und das Libretto vorsehen, sondern des Hungers gestorben, so daß sie später nicht mehr ‚real‘, sondern in verklärter Gestalt in Erscheinung treten. Anhaltspunkte für diese Deutung liefert das Werk nicht, so daß es kaum verwundern darf, wenn Irmens Argumentation nicht überzeugen kann. Vielmehr handelt es sich bei dieser Szene um eine den Schlaf der Kinder transzendierende Schlußapothese, die, was Irmen unterschlägt (S. 25–33), verbal bereits vorweggenommen ist: im Text des „Abendsegens“, der genau das beschreibt, was danach pantomimisch dargestellt wird. Begleitet von einer wahrlich sphärischen Himmelsmusik formieren jene vierzehn Engel, die im Gebet der Kinder gleichsam herbeizitiert wurden: „zwei zu meinen Häupten, zwei zu meinen Füßen, zwei zu meiner Rechten, zwei zu meiner Linken, zweie, die mich decken, zweie, die mich wecken, zweie, die

mich weisen zu Himmels Paradeisen". Wie bereits Constantin Floros (*Gustav Mahler I*, Wiesbaden 1987, S. 172–177, bes. S. 176; von Irmen nicht konsultiert) festgestellt hat, handelt es sich hierbei um das Auftreten der Schutzengel, die nach dem biblischen Motiv der Jakobsleiter auf einer Wolkentreppe herabsteigen und die Kinder fürsorglich umfassen. Die Pantomime ist somit die szenische Visualisierung des Traums der im Wald verirrt Kinder, die durch ihre Unschuld den uneingeschränkten Schutz des Himmels genießen. Die tiefe Religiösität dieses Trost und Vertrauen spendenden Kinderspruchs könnte allemal eine Gleichsetzung mit der psychologischen Kategorie des Urvertrauens erfahren (analog zur modernen Märchenforschung, die Irmen nicht berücksichtigt), eine Umdeutung als Tod und Verklärung der Kinder ist indes durch nichts gerechtfertigt. Um seine Theorie des realen, sozialkritisch intendierten Hungertodes zu stützen, nimmt Irmen bereits in Bechsteins Märchen eine in ihrer radikalen Umdeutungsstrategie die Tendenz des ganzen Buchs spiegelnde Verfälschung vor (S. 32): Aus den „Bettchen“ der Kinder werden kurzerhand „[Toten-]Bettchen“ und wenn die Hexe die Kinder, die laut Bechstein meinten, „im Himmel zu sein“, zur Ruhe legt, dann ist es die „[letzte] Ruhe“, die Hänsel und Gretel finden. Das romantische Motiv des ewigen Schlafs, auf das der Verfasser offenkundig abzielt, wird an keiner Stelle aus Humperdincks Werk selbst entwickelt, sondern mit dem Hinweis auf Wagners *Holländer* (Schlußapotheose) zu erklären versucht (S. 31). Auch das Unterfangen, auf nicht mehr als acht, obendrein durch zahllose Zitate aufgeblähten Seiten mit der Überschrift „Tod und Verklärung als Leitgedanken in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts“ das Ergebnis stützen zu wollen, mißlingt, da die angeführten Beispiele (von Glucks *Orfée*, Beethovens *Fidelio*, Schuberts *Alfonso und Estrella*, Liszts *Lamento e Trionfo* bis hin zu Darstellungen aus der bildenden Kunst ist vieles versammelt, was beim besten Willen nicht mit dem „Tod und Verklärungs“-Motiv in Verbindung gebracht werden kann) nicht dazu geeignet sind, Humperdincks Intention hinreichend zu beleuchten. Die gewaltsame Umdeutung des Opernsujets in Richtung Tod und Verklärung bildet schließlich die

Grundlage für den Ansatz, Humperdincks Oper aufgrund ihrer Entgrenzungstendenz (S. 55 ff.) als Prototyp des Fin de siècle auszuweisen. Schon bei der oberflächlichen Lektüre von Jens Malte Fischers Standardwerk (*Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche*, München 1978) hätte der Autor merken müssen, daß sich die dort erarbeiteten stilistischen Merkmale mit Humperdincks Märchenoper nicht in Einklang bringen lassen. Statt musikalischer Analysen flüchtet sich der Verfasser erneut in die Aufzählung wahllos herausgegriffener Beispiele für das „Tod und Verklärungs“-Motiv, für Traum und Entgrenzung: angeführt werden Zitate von und über Liszt sowie Richard Strauss, *Meyers Enzyklopädisches Lexikon* wird zum Thema Traum konsultiert, eine Passage aus einem „tibetanischen Lama“ (S. 61) vollendet das Sammelsurium. Mit dem Thema — Humperdincks *Hänsel und Gretel*-Oper — hat dies alles nichts zu tun, und spätestens hier bestätigt sich für den Leser der schon anhand des Inhaltsverzeichnisses gewonnene Eindruck, daß es Irmen weit mehr um die dann freilich kaum befriedigend erörterte Problematik von Tod und Verklärung ging als um Humperdincks Oper, die ins Korsett dieser Thematik eingespannt wird. Die Behauptung, Humperdincks Partitur sei im Hinblick auf die Verwandtschaft zu bildhaften Darstellungen von Hans Thoma, Max Klinger, Ferdinand Hodler, Giovanni Segantini durch „ikonographische Stilmerkmale“ (S. 67) gekennzeichnet, bleibt ebenso indifferent wie die Ausführungen zu „Humperdincks Personalstil“ (S. 105 ff.), über den freilich auf nur zwei Seiten wenig Detailliertes festzustellen ist.

Die Dokumentation der Entstehungsgeschichte, die mit zwei Drittel Umfang auch den Hauptteil der Studie bildet, kann die Mängel der eigentlichen Untersuchung nicht wettmachen, da auf eine kritisch kommentierte Auswertung verzichtet wird. Abgedruckt wird hier alles, was zum Thema gehört. So erfahren wir aus bisher unbekanntem Briefen und Tagebuchaufzeichnungen, daß Humperdinck für den Schott-Verlag Aubers Comique *Le Cheval de Bronze* für die deutsche Bühne bearbeitet hat und dort ein „Sphärenballett“ einlegen wollte (S. 121), auch von einem „Midas-Plan“ ist die Rede (S. 124), die Entstehung der einzelnen *Hänsel und Gretel*- Fassungen wird anhand von

Kalendernotizen des Komponisten verfolgt. Die Texte des Liederspiels und des Singspiels werden am Schluß zwar wiedergegeben, auf eine vergleichende Gegenüberstellung wird aber verzichtet. Das Fehlen von Verzeichnissen (sowohl der Literatur als auch der Quellen!) ist ein weiteres Manko, das den wissenschaftlichen Wert der Studie in Frage stellt.

Versucht man, die für eine Neubewertung von Humperdincks *Hänsel und Gretel*-Oper relevanten Ergebnisse zusammenzufassen, so sind diese im Grunde auf zwei Fakten zu beschränken. Zum einen weiß man nun, daß Humperdinck seine Oper nicht, wie bisher angenommen, auf die Grimm'schen *Kinder- und Hausmärchen* (1810) stützte, sondern auf die Bechstein'sche Version von 1845, die ohnehin im 19. Jahrhundert weiter verbreitet war (S. 27). Zum anderen muß Irmens Ausführungen zufolge davon ausgegangen werden, daß nicht Adelheid Wette, die offenbar wenig begabte Schwester Humperdincks, das Libretto verfaßte, sondern deren Gatte Hermann Wette und Humperdincks Vater maßgeblich an der Fertigstellung der Textvorlage beteiligt waren (S. 78f.). Andere Neubewertungen, beispielsweise der Umstand, daß Humperdinck — ebenso wie Bechstein — Freimaurer gewesen sein soll, entbehren jeder gesicherten Grundlage und dienen eher dazu, die nebulöse Einschätzung des vermeintlichen Schöpfers der Märchenoper weiterhin zu fördern als das Schaffen Humperdincks angemessen zu beleuchten.

So ist im Rahmen einer Rezension dieser nicht zuletzt aufgrund des Fehlens analytischer Untersuchungen für die wissenschaftliche Forschung kaum verwertbare Studie nicht nur auf die Mängel, sondern in besonderem Maße auch auf die fehlenden Gesichtspunkte hinzuweisen: 1.) Abgrenzung gegen Richard Wagner, das Trauma einer ganzen Komponistengeneration. 2.) Einbeziehung des späteren Operschaffens Humperdincks einschließlich der für Max Reinhardt komponierten Schauspielmusiken. Bei der Lektüre des Buchs entsteht der Eindruck, Humperdinck habe außer *Hänsel und Gretel* keine weiteren Bühnenwerke mehr geschrieben. 3.) Vergleich zu den übrigen Vertretern der Märchenoper des ausgehenden 19. Jahrhunderts (etwa Siegfried Wagner, August Langert, Ludwig Thuille), die sich ebenso wie die Repräsentanten der komi-

schen Oper dem volkstümlich-heiteren Metier verschrieben, um dem mythologisch befrachteten Musikdrama Wagners zu entrinnen. 4.) Humperdincks Kampf gegen die Erfolge von Mascagnis *Cavalleria rusticana*, ein Werk, das die ersten *Hänsel und Gretel*-Aufführungen schwer überschattete. 5.) Der Einfluß von Humperdincks Märchenoper auf die Kinder-Opern des 20. Jahrhunderts (z. B. von Benjamin Britten, Paul Hindemith, Hans Werner Henze).

(März 1991)

Julia Liebscher

Die Texte der Lieder von Richard Strauss. Kritische Ausgabe von Reinhold SCHLÖTTERER. Pfaffenhofen: W. Ludwig Verlag 1988. 267 S. (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft München. Band 10.)

Richard Strauss' Lieder haben, wie es scheint, seit einiger Zeit in der Musikforschung Konjunktur. Nach Alan Jeffersons erster kurzer Monographie von 1971 erschienen in rascher Folge Ursula Lienenlückes Kölner Dissertation von 1976 (*Lieder von Richard Strauss nach zeitgenössischer Lyrik*) und Barbara Petersens Arbeit *Ton und Wort. The Lieder of Richard Strauss* (1977), die 1986 auch in einer deutschen Bearbeitung als Band 8 der Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft München publiziert wurde. In derselben Reihe hat nun Reinhold Schlöterer eine kritische Ausgabe der Texte der Lieder von Strauss vorgelegt. Seine Edition, so der Herausgeber, sei keineswegs allein „eine praktisch verwertbare Anhäufung von Texten“, sondern wolle vor allem die Möglichkeit schaffen, „den von Strauss vertonten Gedichten in ihrer vollen poetischen Wirklichkeit ... zu begegnen, und so im Lied gleichsam das Gedicht mitzuhören, umgekehrt aber auch vom Lied her auf das zugrundeliegende Gedicht zurückzublicken, das Gedicht also nach seiner Interpretation durch Strauss vielleicht mit neuen Augen zu lesen“ (S. 10). Dieses Ziel mache eine kritische Ausgabe unabdingbar: Jedes Gedicht müsse nach Möglichkeit nach der von Strauss verwendeten Ausgabe diplomatisch getreu wiedergegeben werden; Abweichungen zwischen Lied- und Gedichttext seien in einem Kritischen Apparat festzuhalten.

Dem eigentlichen Textkorpus hat Schlötterer einen „Werkbericht über Bestimmung und Anlage des Buches“ sowie einen ausführlichen, informativen Essay „Richard Strauss und die Texte seiner Lieder“ vorausgeschickt. Im Anhang des Buches finden sich neben einer kurzen Bibliographie (die mindestens um die oben erwähnten Titel von Jefferson und Lienenlücke zu ergänzen wäre) mehrere Register: ein Verzeichnis verschollener Jugendlieder (in dem allerdings TrV 5, publiziert von Schuh in der „Nachlese“, strenggenommen nichts zu suchen hat), eine Auflistung der Dichter in der chronologischen Folge von Liedkomposition und Opuszahl (beginnend mit Schubarts *Weihnachtslied*, einem der ersten Kompositionsversuche des sechsjährigen Strauss, und endend mit den erst 1985 veröffentlichten *Malven* von Betty Knobel, dem allerletzten vollendeten Werk des 84jährigen), sowie alphabetische Verzeichnisse von Dichtern, Übersetzern und Sammlungen, von Komponisten textgleicher Lieder (in zwei Fällen — Schillings 61 und Schumann 68 — handelt es sich jedoch um textgleiche Chöre) und von Titel und Anfangszeilen der Gedichte.

Schlötterers Ausgabe enthält insgesamt 195 Gedichttexte und damit die Vorlagen für sämtliche von Strauss vollständig komponierte und erhaltene Lieder. (Alle übersetzten Gedichte sind zusätzlich in der Originalsprache abgedruckt.) Die Anordnung der Dichter folgt der Chronologie, sie reicht von Michelangelo bis zur erwähnten Betty Knobel. Der Kritische Apparat umfaßt die Lebensdaten der Dichter, Angaben zur Fundstelle des Textes, zu Kompositionsdatum und Erstdruck des Liedes (nach Trenners Werkverzeichnis), zu Abweichungen zwischen Gedicht- und Liedtext sowie gelegentlich zusätzliche Kommentare, die man sich manchmal ausführlicher gewünscht hätte. (Daß Strauss z. B. op. 31,2 mit seinem tonartlich differierenden Schluß die ironische Anmerkung hinzufügte: „Sänger, die noch im 19ten Jahrhundert dieses Lied zu singen beabsichtigen, rät der Componist, dasselbe von hier ab einen halben Ton tiefer [also in Es dur] zu nehmen und das Musikstück somit in der Tonart seines Anfangs auch abzuschliessen!!!“, ist zwar den Eingeweihten bekannt, darf aber in einer solchen Ausgabe eigentlich nicht verschwiegen werden.)

Insgesamt gesehen muß man die vorliegende Edition als eine Bereicherung der Strauss-Literatur bewerten. Die einleitenden Kapitel des Herausgebers liest man mit Gewinn (insbesondere seine Überlegungen zu der Frage, warum Strauss manche Gedichte mehr, andere weniger zur Komposition inspirierten); Text und Apparat, optisch vorzüglich präsentiert, sind im allgemeinen zuverlässig, desgleichen die Register. Hervorzuheben sind schließlich zahlreiche, teilweise bislang unveröffentlichte Briefzitate in den Kommentaren (u. a. von Alfred Kerr und Richard Dehmel), allen voran die Faksimilierung und Übertragung eines vollständigen Briefes Strauss' an Karl Henckell vom 5. Januar 1896, sowie — ganz „nebenbei“ — die bisher fehlende Datierung der Komposition von op. 56,2 (Henckells *Blindenklage*) auf den 21. September 1906.

(April 1991)

Walter Werbeck

BO WALLNER: Wilhelm Stenhammar och hans tid. Stockholm: Norstedts 1991. Band 1—3. 682, 626, 589 S., Abb., Notenbeisp.

Wilhelm Stenhammar (1871—1927), fraglos eine der bedeutendsten Persönlichkeiten in der Musikgeschichte Schwedens, ist bisher von der Forschung kaum seinem Rang entsprechend gewürdigt worden. Als Komponist ein Spätromantiker feinsten Prägung, ist er in seinen Instrumentalwerken (darunter sechs Streichquartetten) beeinflusst von der Wiener Klassik, besonders von Beethoven, von Brahms sowie von nordischen Zeitgenossen wie Sibelius und Carl Nielsen, mit denen er befreundet war, in Bühnen- und anderen Vokalwerken auch von Wagner. Er ist indessen nicht nur durch sein Schaffen bedeutsam. Er war auch ein ausgezeichnete Pianist und hier besonders kammermusikalisch tätig, wobei seine Zusammenarbeit mit dem Geigerkomponisten Tor Aulin und dessen Quartettensemble für das schwedische Musikleben — und zwar keineswegs nur in den größeren Städten — große Bedeutung erhielt. Auch als Dirigent war er lange Jahre wirksam. Mit zahlreichen Vertretern des nordischen Kulturlebens auch außerhalb der Musik verbunden, was z. B. in seinem sehr wertvollen Liedschaffen zum Ausdruck kommt, ist er mit seiner kulturpolitischen

Fortschrittlichkeit ein wichtiger Repräsentant des schwedischen Geisteslebens um die Jahrhundertwende und in den folgenden Dezenen.

Stenhammar ist eine aristokratische Erscheinung, großen Gesten abhold, im Handwerklichen von unbedingter Solidität und u. a. durch seine wachsende Hinneigung zur Diatonik letzten Endes konservativ. Es erscheint nun kaum als ein Zufall, daß die Erforschung seiner Persönlichkeit im wesentlichen in der Hand Bo Wallners liegt. Dieser, in langen Jahren Lehrer für Formenlehre und Musikgeschichte an der Stockholmer Musikhochschule und versierter Kenner der neueren nordischen Musikentwicklung (vgl. seine umfassende Übersicht *Vår tids musik i Norden*, Stockholm etc. 1968), hat seit fast vierzig Jahren einen erheblichen Teil seiner Studien Stenhammar gewidmet und diese nun in einer wahrhaft monumentalen Monographie zusammengefaßt. In seiner Sorgfalt und Sensitivität erscheint Wallner als ein Geistesverwandter seines „Helden“. Auch er vermeidet die großen Gesten und vor allem jeglichen gespreizten Akademismus. Er hat sich in vielen Jahren um eine undogmatische Form der Musikbeschreibung bemüht, die bei gepflegter, aber einfacher Diktion mit einem Minimum von Fachwörtern auskommt, ohne deswegen an Präzision zu verlieren. Wallners Liedanalysen können in ihrem feinsinnigen Poesieverständnis und dem Nachspüren des Zusammenspiels zwischen Wort und Ton als beispielhaft für seinen hohen humanistischen Standard gelten.

Der Buchtitel „... und seine Zeit“ bleibt keine leere Versprechung. Wallner entwirft ein facettenreiches und gut dokumentiertes Bild des nordischen Kultur- und natürlich vor allem Musiklebens in Stenhammars Zeit, das so breit angelegt ist, daß etwa auch Kollegen wie Wilhelm Peterson-Berger, Ture Rangström und Hugo Alfvén in helles Licht treten. Seine ausgesprochen pädagogische Grundhaltung macht, daß er sich nicht selten mit Fragen an den Leser wendet und Probleme gegebenenfalls offenhält. Durch dieses diskursive Verhalten wird die Darstellung mitunter etwas umständlich, ist jedoch ständig fesselnd, leserfreundlich und in jeder Weise solide. Sachliche Irrtümer trifft man nur ganz ausnahmsweise. Man kann sich fragen, ob Wallners Buch wirklich

ganz so umfangreich werden mußte, um seinen Zweck zu erfüllen, und dieser Zweifel gilt natürlich in erhöhtem Maße für eventuelle nicht-nordische Leser. Man würde sich wünschen, daß der Verfasser Gelegenheit fände, ein Konzentrat seiner Arbeit in einer der gängigen Weltsprachen zu veröffentlichen; sie würde es sowohl im Hinblick auf ihren Gegenstand wie ihrer hohen Qualitäten wegen verdienen.

(August 1991)

Hans Eppstein

THOMAS GARMS: Der Flamenco und die spanische Folklore in Manuel de Fallas Werken. Wiesbaden. Breitkopf & Härtel 1990. 305 S., Notenbeisp. (Neue Musikgeschichtliche Forschungen. Band 16.)

Das kompositorische Werk von Manuel de Falla (1876—1946) stand bisher nur wenig im Zentrum deutschsprachiger Musikschritts. (Es seien stellvertretend die Arbeiten von Kurt Pahlen 1952 und Julio Jaenisch 1974 genannt.) Nunmehr legt Thomas Garms eine umfassende Publikation vor, die sich einem charakteristischen Zug im Werk des Andalusiers widmet: der Beziehung zur spanischen Volksmusik, zum Flamenco, zum Cante jondo. Umfangreiche Recherchen und Analysen, die Nutzung spanischsprachiger Literatur (fast zwei Drittel der Titel im Literaturverzeichnis betreffend), dazu der Zugang zu dem Privatarchiv der Nichte des Komponisten mit einer Reihe von unveröffentlichten Dokumenten — das ist eine ausreichende Materialbasis, um zu fundierten Schlußfolgerungen zu kommen.

In einem ersten Teil werden verknüpft Entwicklungszüge der spanischen Musikgeschichte bis zum Wirken de Fallas dargestellt, wobei Eigenständig-Spanisches, aber auch der italienische Einfluß, der wiederum Eigenständiges provozierte (Felipe Pedrell als gewissermaßen Vater des Nationalspanischen), hervorgehoben werden. Sodann werden die Kriterien des Flamenco, jener für das Werk de Fallas so wichtigen andalusischen, mit den Zigeunern (Gitanos) zusammenhängenden Musik und Musizierform, herausgearbeitet. Es wäre wohl für die Forschung wichtig, einmal zu untersuchen, inwieweit sich dabei Analogien zu dem ungarischen Phänomen ergeben, das im allgemeinen als „Zigeunermusik“ falsch bezeichnet wird,

in realiter aber „Zigeunervortrag ungarischer volkstümlicher Kunstmusik“ (Bartók) ist: In Ungarn bestehen bekanntlich zwischen „Zigeunermusik“, tatsächlicher Zigeunermusik und magyarischer Bauernmusik erhebliche Verschiedenheit.

Der zweite Teil beinhaltet die stilistische Entwicklung in de Fallas Werk. Gemäß der Thematik ergeben sich für die Jahre 1907—1914 in Paris und 1914—1919 in Spanien die Schwerpunkte für das „andalusische Idiom“. Besonderes Augenmerk richtete der Verfasser auf das Frühwerk bis 1906 (im Werkeverzeichnis bis 1904 — ein Standpunkt zur Zeitgrenze wäre angebracht), wovon etwa ein Drittel unveröffentlicht ist, und machte dadurch die Veränderung des Verhältnisses de Fallas zur Volksmusik Spaniens transparent. Demgegenüber fällt das Teilkapitel über das Spätwerk 1920—1946 — in dieser Spanne liegt der Argentinien-Aufenthalt 1939—1946 — ab, und doch müßte diese Zeit, eingeleitet mit einer Phase besonders intensiver Beschäftigung mit dem Flamenco (1919—1922), endend mit der unvollendeten szenischen Kantate *Atlantida*, eine spezifische Wertung erhalten: Das „Ringens um ein universalspanisches Idiom“ kann gewiß als Verarbeitung von Kriterien spanischer Musik auf besonders hoher Abstraktionsebene verstanden werden. Ist nicht auch hier „natürliche Musik“ etwas, „was uns unsere Rasse (raza) musikalisch vermacht hat“ (S. 92), sich darin zeigend, daß „der Geist wichtiger als der Buchstabe“ ist (S. 104)?

In einem dritten Teil geht der Verfasser auf die „außermusikalische Beschäftigung“ de Fallas mit der spanischen Volksmusik ein. Interessant wäre ein Vergleich mit der Herangehensweise etwa Janáčeks oder Bartóks an ihre Volksmusik, doch auch so wird de Fallas spezifische Art verdeutlicht. Wie auch immer, man kann wohl nicht von einem „nationalistisch ausgerichteten Stil“ (S. 187, S. 93) sprechen, eher von einem Nationalstil, der als Teil eines auch andere ideale Bereiche umfassenden Nationalbewußtseins zu sehen ist.

Detaillierte ausgewählte Werkbetrachtungen heben im vierten Teil die wesentlichen Formen und Stufen von de Fallas Flamenco- und Volksmusik-Verarbeitung nochmals abschließend hervor. Anhand von sechs Werken zwischen 1904 und 1924, von Klaviermusik

bis zum szenischen Werk, wird die Spannweite vom konkreten Melodie-Zitat bis zum abstrakten Nutzen struktureller Merkmale bei unterschiedlicher Zielstellung ersichtlich. Eine Fülle von Notenbeispielen unterstützt die Darlegung. Ungünstig ist, daß hier wie auch im zweiten Teil Volksmusik-Melodien, auf die sich bezogen wird, nicht immer mitgeteilt wurden, auch daß teilweise auf Ziffern in Partiturdrukken, nicht auf Taktzahlen als neutrale Einheiten, verwiesen wird und manchmal das Nachvollziehen ohne Partitur nicht möglich ist (z. B. Übersicht S. 274 und Darstellung sowie Notenbeispiele S. 275 ff.).

Ein chronologisches Werkeverzeichnis (102 Positionen), ein Literaturverzeichnis und ein Namensregister schließen diese für die internationale de-Falla-Forschung wichtige Monographie ab. Bedauerlich sind allerdings Druckfehler und die mitunter schlechte Lesbarkeit der Notenbeispiele.

(Juli 1991)

Klaus-Peter Koch

HANS ULRICH GÖTTE: Die Kompositionstechniken Josef Matthias Hauers unter besonderer Berücksichtigung deterministischer Verfahren. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1989). 498 S., Notenbeisp. (Kasseler Schriften zur Musik. Band 2.)

„Der Sinn dieser Arbeit liegt ... in dem Bestreben, deterministische Elemente bzw. Verfahren aufzuspüren, zu klassifizieren und ihre ‚Entwicklung‘ zu verfolgen“. Auch „ein Exkurs (im Sinne des Vergleichs) über die Wiener Schule, die serielle Musik, sowie die wichtigsten Schüler Hauers erscheint dem Autor notwendig“ (S. 10).

Die (sprachlich ungelente, daher zu umfangreich geratene) Dissertation bietet nach einer flüchtigen biographischen Skizze Bemerkungen zu „Hauers Welt- und Musikanschauung“, schließlich eine „Systematische Darstellung der in Hauers Kompositionen verwendeten Techniken“. Der Verfasser teilt Hauers Oeuvre in drei Gruppen ein: die opera 1—18, 19—89 (d. h. bis zum Ende der Zählung, wobei fraglich ist, ob die Zäsur nicht früher zu liegen hätte) und die *Zwölftonspiele* seit 1940. Götte bespricht die einzelnen Satzeigenschaften einer jeden Gruppe, ohne daß freilich wesentliche

neue Aspekte erkennbar würden. Nach dem (wenig ergiebigen) Exkurs (S. 134ff.) und einer zusammenfassenden „Schlußbetrachtung“ (S. 171ff.) folgen Einzelanalysen von 19 Werken (opera 2, 3, 5, 9, 10, 15, 16, 17, 19. *Celesta-Präl.*, op. 20/I, 22, 25, 31, 54, 56, 59, sowie zweier *Zwölftonspiele*). Das Hauptgewicht liegt also auf dem Frühwerk. Leider ist die Basis dieser Analysen wenig auf ihre Tragfähigkeit überprüft. Und damit wird ein Hauptmangel dieser (Duisburger) Dissertation erkennbar. Nirgendwo wird erwähnt, welche Ausgabe der Analyse zugrunde liegt. Es gibt von den wichtigen frühen Werken Hauers, z. B. von der *Apokalyptischen Phantasie* op. 5, sehr verschiedene Versionen und auch Ausgaben, über die der Autor sich hätte sachkundig machen müssen (was er nicht getan hat, weil ihm offenbar die dazu notwendigen Hilfsmittel, wie z. B. der Wiener Ausstellungskatalog von 1983, unbekannt geblieben sind).

Der historische Exkurs „Das Werk Hauers im musikgeschichtlichen Kontext“ (S. 134ff.) geht ebenfalls über unsystematische und unkritische Ausbeutung der Literatur nicht hinaus. Und wenn Götte gelegentlich behauptet, es habe eine „Rezeption der Musik Hauers . . . eigentlich so gut wie nicht“ gegeben (S. 178), so hätte er doch darauf hinweisen können, daß es an Aufführungen nicht gefehlt hat, auch nicht an Erfolgen — man denke nur an die aufwendigen Wiener konzertanten Aufführungen der Opern *Die schwarze Spinne* und von *Salambo* —, daß aber all diesen Erfolgen keine Dauer beschieden war. Woran lag das wohl? Daß Götte keine Antwort weiß, ist entschuldigbar, daß er keine sucht, dagegen nicht.

Die Nutzung der vielfach zitierten Literatur ist unkritisch, willkürlich und lückenhaft, wie z. B. bei der Besprechung des *Violinkonzerts* op. 54, wo die Analyse Szmolyans (ÖMZ 24, 1969, S. 578—83) unbeachtet bleibt. Auch herrscht gelegentlich Konfusion, so bei der Vermengung der *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* und der *Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung* als „DB“. Daß sich brauchbare Einzelbefunde in der Arbeit finden, ist nicht zu bestreiten, insgesamt ist die Arbeit jedoch unfertig. Sie bedürfte gründlicher Überarbeitung, Straffung und Präzisierung.

(Juni 1991)

Rudolf Stephan

CARL ORFF — MICHEL HOFMANN: *Briefe zur Entstehung der Carmina Burana*. Hrsg. und kommentiert von Frohmüt DANGEL-HOFMANN. Tutzing: Hans Schneider 1990. 252 S. WERNER THOMAS. *Das Rad der Fortuna. Ausgewählte Aufsätze zu Werk und Wirkung Carl Orffs*. Mainz-London-New York-Paris-Tokyo: Schott (1990). 359 S., Notenbeisp.

Entstehungsgeschichten von beliebt und berühmt gewordenen Werken sind immer wieder spannend und damit interessant für Außenstehende, aber natürlich besonders für Musikforscher und Ausführende. Der vorliegende Briefband legt eine vierjährige Korrespondenz (1933—1937) zwischen Carl Orff und dem als Archivar in München, ab 1933 als Staatsarchivar in Bamberg wirkenden Michel Hofmann vor. Als Liebhaber lateinischer und griechischer Sprache wurde er dem Komponisten für die Arbeit an den *Carmina burana* zum hilfreichen Partner. 65 schriftliche Äußerungen Orffs und 31 Briefe und Karten des Beraters werden vorgelegt und von der Tochter Hofmanns kommentiert. Dabei entfaltet sich ein umfassendes Bild der Arbeit eines akribischen Herangehens an die historischen Texte, der Anlage des Werkes, der notwendigen Umstellungen, der musikalischen Gestaltung bis hin zur Titelseite. Faksimiledrucke von Briefstellen und aus bearbeiteten Textvorlagen samt Übersetzungen von Michel Hofmann, die dann in der Druckausgabe des Schott-Verlags und hier als Anhang vollständig veröffentlicht sind, lockern das Satzbild auf, geben authentische Akzente, Eindrücke nicht nur von den Handschriften, sondern auch von der Arbeitsweise. Der Anhang enthält noch instruktive Einführungstexte, die der literarische Koproductant verfaßte, sowie ein knappes und prägnantes Nachwort *Die Benediktbeurer Liederhandschrift*. Ergänzend angefügt sind zwei Kopien des später nicht verwendeten „*Iste mundus*“.

All das macht das Buch instruktiv und gut handhabbar, noch dazu da am Ende die Quellen aus J. A. Schmellers Ausgabe der *Carmina* und deren Vertonung in den entsprechenden Nummern der Orffschen Musikalisierung angefügt sind, sowie Hinweise zu Vermerken innerhalb der vorgelegten Briefe. Leider fehlt ein allgemeines Sach- und Personenregister, das die wissenschaftliche Arbeit mit dem Material erleichtern würde, und in manchen

Fällen eine umfänglichere Kommentierung zu Personen und Sachverhalten. Z. B. wären durchaus einige Bemerkungen zu den „Olympiade“-Musiken Orffs von 1936 wünschenswert gewesen oder gar eine Chronologie der biographischen und aufführungsgeschichtlichen Daten in dieser Zeit.

Das andere Buch geht nun mehr dem Werk und seiner Wirkung nach. In 21 größeren und kleineren Beiträgen stellt der Autor nicht nur Orffs Oeuvre im jeweiligen biographischen und zeitgeschichtlichen Umfeld dar (Werner Thomas hat wesentliche Teile der achtbändigen Orff-Dokumentation, 1975–1983, beim Schneider Verlag Tutzing betreut), sondern auch seine eigenen Erfahrungen als Musiklehrer in Ludwigshafen bei der Einstudierung Orffscher Werke mit Schülern und die dadurch ausgelöste, auch persönliche Verbindung zum Komponisten. Manches hat etwas didaktischen Charakter, kommt allzu schnell zu systematisierender Verallgemeinerung. Aber andererseits weitet sich dadurch auch der Betrachtungswinkel über das bloß Musikalische hinaus. Der weiten Perspektive, mit der Orff die alten mediterranen Kulturen sich erschließt, sich der Autor als Berater, nicht nur als Beobachter versteht, prägt über weite Strecken die Aufsätze, die natürlich mehr euphorisch zustimmend als kritisch wertend gehalten sind.

Es spannt sich ein weitausgreifender Bogen von den frühesten Werken vor dem Ersten Weltkrieg, der Strauss-, Debussy-, Schönberg-Begeisterung, dem Erschließen der zeithistorischen Literatur eines Werfel und Brecht, der Entdeckung der Dichtung eines Catull und der altgriechischen Dramatiker zuerst in Hölderlins Adaption, später bald im Original, bis zum Orff-Schulwerk samt seiner Wirkung in der Elementarerbziehung als pädagogischem Modell und dem dadurch initiierten improvisatorischen Musiktheater, das vom Bruder Claus und von Wolfgang Roscher und dem Institut für integrale Musikpädagogik und polyästhetische Erziehung am Salzburger Mozarteum aus dieser Tradition heraus gepflegt und gefördert wird (Beispiele sind eingefügt). Antike Symbole werden lebendig, die erotisch-mythischen Szenen der drei Oratorien *Trionfi* im Geiste der Rappresentazione der Renaissance, die bairischen Stücke, die ihn mehr und mehr zu einem

neuen Wort-Ton-Klang-Verhältnis führen und zu „instrumentalen Chiffren“, die das Schaffen Orffs in die Nähe der Symbolik in Art eines Wagnerschen Gesamtkunstwerkes treiben, zu mythischer Grundhaltung eines epischen Theaters, das aber nicht wie bei Brecht der Agitation dient (der *Antigonae*-Aufsatz verweist auf das Für und Wider), sondern zu einer fast religiösen Mythisierung abendländischer Kulturtraditionen führt, den altchristlichen Passionsspielen näher als der Oper.

Einzelanalysen bis in die Details stehen neben umfassenden Begriffserläuterungen, wie die der *Fortuna*, der Antike in Orffs Musiktheater überhaupt, der Orff-Bühne als *Theatrum Emblematicum* oder der Wortmagie und Klangmagie bei dem Münchner Komponisten, stets sind die Darstellungen fundamental nicht nur für das Verständnis Orffs, sondern auch für die Antike-Rezeption heute. Natürlich entstehen bei solcher Art von Aufsatzsammlungen Wiederholungen, die aber nur bei systematischem Studium der Texte redundant auffallen; angemerkt seien auch verbesserungswürdige Kleinigkeiten: Gründgens schrieb sich aus Prinzip Gustaf, nicht wie auf Seite 30 Gustav, bei der Chronologie der *Antigonae*-Aufführungen (S. 219) muß 1980 ergänzt werden: Dresden konzertant (Siegfried Kurz).

Im Anhang des Buches gibt es eine äußerst instruktive Materialübersicht zum „Lateinischen im Musiktheater Orffs“ sowie eine Bibliographie des Autors Werner Thomas, der sich neben Orff auch mit Schubert beschäftigt hat, neben der Antike-Rezeption auch vieles zu theaterwissenschaftlichen Problemen und zur Musikpädagogik (natürlich meist im Zusammenhang mit Orff) beisteuerte. Zum Nachteil eines praktikablen Umgehens mit diesem gründlichen, für Musikforscher anregenden und unumgänglichen Orff-Kompodium ist leider auch hier ein Sach- und Personenregister ausgespart.

(Juni 1991)

Friedbert Streller

REGINA BUSCH: *Leopold Spinner. Bonn: Boosey & Hawkes (1987). 211 S., Notenbeisp. (Musik der Zeit. Dokumentationen und Studien 6. Sonderband.)*

„Spinner gehört weder zu den unbekannteren lebenden noch zu den bekannten verstorbenen

Komponisten; nicht einmal als ‚vergessen‘ könnte man ihn bezeichnen, da er nie wirklich ins Bewußtsein der Öffentlichkeit gelangt ist“, formuliert Regina Busch im Vorwort ihres Buches über den Komponisten Leopold Spinner (1906–1980). Spinner hatte sich bereits in den frühen 30er Jahren kompositorisch der Zwölftontechnik angeschlossen, bevor er 1935 für drei Jahre Schüler Anton Weberns wurde. 1939 emigrierte er nach England, wo er bis zu seinem Tode lebte. Die ersten Kompositionserfolge aus den 30er Jahren ließen sich in England nicht fortsetzen. Auch nach 1945 kam es weder dort noch in Deutschland oder Österreich zu regelmäßigen Aufführungen von Werken Spinners. Seinen Lebensunterhalt verdiente der Komponist schließlich als Editor bzw. Chef-Editor beim Musikverlag Boosey & Hawkes seit 1958.

Bei Boosey & Hawkes erschien nun auch die erste deutschsprachige Publikation über Spinner. Die Autorin Regina Busch versteht ihre Arbeit zu Recht als eine grundlegende. Mühselig waren die Sichtung und Sammlung von Material über den Komponisten, der immer sehr zurückgezogen lebte und überhaupt nicht mitteilensam in bezug auf sein Privatleben und sein Schaffen war. (Unklar bleibt allerdings, warum gerade die Tätigkeit bei Boosey & Hawkes nicht mehr beleuchtet werden konnte, da doch die einschlägigen Unterlagen darüber beim Verlag liegen. Regina Busch schreibt dazu nur „... diese sind bis auf wenige Ausnahmen unveröffentlicht und nur schwer zugänglich“.)

So bringt die Autorin nach einer Einleitung, die sich allgemein mit dem Komponisten, seinem Werdegang, seinen Werken und ihrer Rezeption beschäftigt, eine ausführliche Zeittafel, der die wenigen erhaltenen Photos von Spinner vorangestellt sind. Die Zeittafel belegt u. a. die vielfältigen, aber meist wenig erfolgreichen Bemühungen Spinners um Aufführungen seiner Werke. Den umfangreichsten Teil des Buches bildet das kommentierte Werkverzeichnis, das chronologisch angeordnet ist und auch die Bearbeitungen (z. B. die Klavierauszüge von Werken I. Strawinskys) und Schriften aufführt. Natürlich können die Kommentare nicht den Anspruch erheben, ausführliche Analysen zu sein. Aber die Charakteristika eines jeden Werkes werden neben den selbstverständlichen Bemerkungen zu Quellenlage

und Entstehung immer vermittelt. Innerhalb dieses Werkverzeichnisses sind auch faksimilierte Briefe des Komponisten abgedruckt, so u. a. einige an den Dirigenten und Komponisten René Leibowitz. Interessant lesen sich zwei Beiträge Spinners zur Analyse zweier Scherzo-Sätze sowie einer eigenen Komposition, besonders aufschlußreich ist aber sein Aufsatz mit dem Titel *Über die strukturelle Bedeutung der Methode der Zwölftonkomposition und einen „Abbau des Thematischen“*, da sich aus ihm Umrisse des kompositorischen Denkens des Komponisten ergeben.

Regina Busch ist ohne Zweifel ein wichtiges und sachlich fundiertes Buch gelungen, das vom Verlag angemessen ausgestattet wurde. Möge es dazu beitragen, das Interesse am Komponisten Leopold Spinner zu fördern.

(Mai 1991)

Lutz-Werner Hesse

SIMON HARRIS: A Proposed Classification of Chords in Early Twentieth-Century Music. New York-London: Garland Publishing, Inc. 1989. 393 S., 163 S. Notenbeisp. (Outstanding Dissertations in Music From British Universities.)

Das Interesse an der Rolle der Harmonik in neuer und neuester Musik ist erstaunlich gewachsen. Es schießen geradezu Harmonielehren, die die verschiedensten Ziele verfolgen, im deutschsprachigen Bereich aus dem Boden, allerdings mit unterschiedlicher Qualität. Heraus ragen die Harmonielehren von Diether de la Motte und Claus Ganter, die das Historische, also auch das Veränderliche in der Harmonik traditioneller Musik betonen. Daneben steht Müllichs Versuch, mit seinem „Klangsystem“ (1986 und ²1987) die Vielfalt neuartiger Klänge begrifflich zu fassen. Verblüfft wird aber der Betrachter der englischsprachigen Szene sein, wenn er hier die Überfülle neuer Publikationen zum Thema Harmonik gewahrt. Es wird Zeit, von diesen Gedanken bei uns mehr Kenntnis zu nehmen.

Zwar ist in letzter Zeit die Beschäftigung mit dem pitch-class-system von Allen Forte verstärkt zu bemerken. Aber die Lektüre des neuen Buches von Simon Harris erweitert unseren Blick erheblich. Hier sehe ich die besondere Bedeutung dieser Veröffentlichung von 1989.

Vielleicht darf man (speziell für die USA) sagen, daß bis 1950 die theoretische Diskussion „europäisch“ bestimmt gewesen ist: Der Einfluß damals von Hindemith, Strawinsky, Schenker und Schönberg (im wesentlichen beschränkt auf seine *Harmonielehre*) ist unverkennbar.

Wenn mich nicht alles täuscht, beginnen die genuinen amerikanischen Darstellungen in der Breite erst um 1960. Mit Howard Hanson *The harmonic materials of modern music* (New York 1960) und Wilfred Dunwell *The evolution of twentieth-century harmony* (London 1960). Neben George Perle, Wallace Berry und James Tenney erscheint dann auch A. Forte mit *The structure of atonal music* (New Haven and London 1973)

All diesen Büchern über neue Harmonik ist eines gemeinsam. Die Einsicht, daß für harmonische Phänomene neuer Musik in der sogenannten atonalen Epoche Schönbergs am meisten zu finden sei, und der Wunsch, neue Simultanklänge klassifizieren und damit auch benennen zu können.

Jedoch sind bei aller Gemeinsamkeit zwei unterschiedliche Richtungen feststellbar: Bei den einen steht die klingende Musik im Vordergrund (besonders bei Tenney, der sich als veritabler Musiker und Komponist zu erkennen gibt), bei den anderen ein theoretisches System, das sich gewissermaßen über die Musik legt und sie gelegentlich sogar verdunkelt, weil das System sich immer mehr selbstständig. Dieses letztere technokratische Moment glaube ich bei Forte am stärksten feststellen zu können. Folgerichtig steht bei den ersteren das Bemühen, einem künftigen Komponisten etwas Substantielles an die Hand zu geben und dem Interpreten (also dem Instrumentalisten, Sänger und Dirigenten) behilflich zu sein. Bei den letzteren gewinnt die Analyse gegenüber der klingenden Musik Eigenwert, wobei man sich fragen muß: Wem sollen solche Analysen dienen?

Hier steht Simon Harris meinem Eindruck nach ganz auf der Seite der Musiker. Seine Akkord-Klassifizierungen geraten nicht in die Fänge abstraktester Benennungen, die nirgendwo mehr an Musik erinnern, sondern die Nähe des Computer-Jargons erahnen lassen. Sie sind dem Musiker sofort verständlich: Es gibt Dreiklänge, aus verschiedensten Terzen gebildet,

pentatonische und Ganztonklänge, Klänge aus kleinen Sekunden mit den verschiedensten Ableitungen. Erweitert wird das Klang-Arsenal (in ähnlicher Fortschreitung) bis zu Vier- und Sechs-Klängen.

Die reichhaltige Zahl der Notenbeispiele (bei Orchester-Beispielen von Harris selbst reduziert auf 2 oder 3 Notensysteme) und die neuartige Auswahl der Beispiele (fernab von dem, was heute häufigst in Beispielen erscheint) machen das Buch zu einer Fundgrube für den Musiker, bringen Musik und theoretischen Durchblick gleichermaßen. Eine Orientierung, was Harmonik in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts bedeutet, ist hier in reichem Maße gegeben. Von hier aus nun einen Blick in unsere Jahre zu werfen, in die 50er bis 90er Jahre also, dürfte vor diesem Hintergrund nicht so schwer fallen. Harris' Buch gibt einen soliden Boden dafür ab.

(Juni 1991)

Walter Gieseler

HORST-PETER HESSE: Grundlagen der Harmonik in mikrotonaler Musik. Innsbruck: Edition Helbling (1989). 144 S., Abb. (Veröffentlichungen der Gesellschaft für Ekmelische Musik. Band V.)

Seit den siebziger Jahren wird am Mozarteum in Salzburg musikalische Grundlagenforschung betrieben, welche, ausgehend von akustischen Messungen an Volksmusik aus dem Balkan, die Verwendbarkeit von sogenannten ekmelischen Intervallen und Akkorden untersucht, somit also eine Erweiterung der klanglichen Möglichkeiten unseres etablierten zwölftönigen Systems anstrebt.

Die innerhalb dieser „Mikrotonforschung“ behandelten Phänomene des musikalischen Hörens werden nun in der vorgelegten Schrift dargestellt, und es wird insbesondere versucht, Gesetzmäßigkeiten bezüglich der Bewertung und Klassifizierung von Akkorden zu erarbeiten, bei denen ekmelische Töne beteiligt sind. Vorangestellt ist den beiden zentralen Kapiteln „Gesetze der Akkordbildung“ und „Grundlagen der Harmonik“ eine umfangreiche Abhandlung von akustisch-hörpsychologischen Phänomenen, welche eine gute Zusammenfassung von Forschungsergebnissen zur Ton-, Intervall- und Akkordwahrnehmung sowie den

damit zusammenhängenden physikalisch-akustischen Vorgängen bietet. Von besonderer Bedeutung für die Entwicklung der Akkordklassifikation im letzten Drittel des Buches ist die Behandlung der Neuralen Hörtheorie, nach welcher in erster Linie die Zeitstruktur der Schallwelle als Informationsträger für die Hörwahrnehmung angenommen wird.

Im zehnteiligen Anhang sind 80 achttimmige Akkorde mit Angabe der cent-Werte der Akkordintervalle und der Proportionszahlen aufgelistet, deren Größe einen Anhaltspunkt für den geringeren oder größeren inneren Zusammenhalt des Gesamtmusters und damit der unterschiedlichen Geschlossenheit bietet.

Um die Wirkung der Mehrklänge zu verdeutlichen, konstruiert Hesse einen Sonanzraum mit Bündelungen der Klangbeschreibungen in drei Richtungen: 1.) Klangreichtum und Durchhörbarkeit 2.) Geschlossenheit und Schwerpunktbezogenheit 3.) Rauigkeit und Fluktuation.

Die Einbindung der Akkorde in einen übergeordneten Zusammenhang sei nun möglich durch Spannungsverläufe entsprechend der Sonanzabstufung, durch gemeinsame Töne, Stimmführung oder Grundtonbeziehungen. Um den Leser davon zu überzeugen, daß mit den neuen Akkorden eine Musik möglich ist, die „als neu apperzipiert wird, ohne klanglich spröde sein zu müssen“ (S. 114), wäre es zu begrüßen, wenn der insgesamt interessante Abhandlung eine Kasette mit Klangbeispielen beigefügt werden könnte.

(Mai 1991)

Wolfgang Voigt

ROLAND EBERLEIN: *Theorien und Experimente zur Wahrnehmung musikalischer Klänge. Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris. Peter Lang (1990). 174 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 44.)*

Die im Jahr 1988 an der Universität zu Köln als Dissertation eingereichte Arbeit geht der fundamentalen und viel zu selten gestellten Frage nach, auf welche Weise denn eigentlich Hören in musikalischen Kategorien zustande kommt, genauer, das Gehirn aus komplexen Schallfolgen ein musikalisches Ereignis werden läßt. Mit den Worten des Autors: „Wie

gelingt es dem Gehirn, diese komplexen Reize rasch und scheinbar mühelos zu verarbeiten, welche Strategien wendet es dabei an?“ (S. 4)

Die Vorgehensweise auf der Suche nach Antworten ist so einfach wie einleuchtend. In einem ersten Teil werden die bislang geläufigen psychoakustischen und neurophysiologischen Theorien zur Wahrnehmung und Verarbeitung von komplexen Schallen vorgestellt und kritisch diskutiert. Die Darstellung mündet, auf der Grundlage einer aus der Psycholinguistik übernommenen Theorie der Merkmalsdetektoren, in ein Modell zur Wahrnehmung musikalischer Klänge. Dieses wird im zweiten Teil der Arbeit durch sieben Experimente überprüft. Die Experimente weisen eine derartige Struktur auf, daß die Ergebnisse im Sinn des Modells voraussagbar sind. Abweichungen von der Voraussage stellen das Modell in Frage.

Das Modell selbst läßt sich als in wesentlichen Punkten sozialisationsabhängig beschreiben. Entsprechend der musikalischen Erfahrung werden „Detektoren“ gebildet, die eine kategoriale Struktur der Wahrnehmung bei häufig auftretenden Klangabläufen bewirken. Bei selten auftretenden Klängen dagegen ist eine kategoriale Wahrnehmung nicht möglich, also z. B. bei Akkorden mit Grundtönen über 2,5 kHz; bei melodischen Intervallen ab der Größenordnung einer None; bei Klängen mit konstanter Rauigkeit oberhalb 2,5 kHz bezüglich des Konsonanz-/Dissonanzempfindens (weil dieses Empfinden als „Folge des Wissens über die Syntax [verstanden wird], in der der Klang auftritt“, S. 62). Die Experimente (mit genauer Beschreibung der Versuchsanordnung und der Stimulusgenerierung sowie ausführlicher Darlegung und Interpretation der Ergebnisse) bestätigen durchweg die Annahmen des Modells. Allerdings scheint der Verlust der kategorialen Wahrnehmung erst ab etwa 5 kHz (und nicht schon ab 2,5 kHz) einzutreten. Besondere Aufmerksamkeit verdient das Ergebnis von Experiment Nr. 5. Es legt den Schluß nahe, „daß die Oktavtransposition von Tönen ein Konzept ist, das über Jahre hinweg erlernt werden muß“ (S. 116), also nicht physikalisch und/oder physiologisch bedingt ist.

Insgesamt enthält die Arbeit eine Fülle von wichtigen Hinweisen und Beobachtungen zur Theorie der Musikwahrnehmung. Viele von

ihnen bedürften natürlich der weiteren ernsthaften Überprüfung. Da es um grundlegende musikalische Phänomene der Wahrnehmung geht, wäre es dabei in der Tat wünschenswert, wenn weiterführende Versuchsanordnungen mehr noch als die bisherigen zur Erhöhung der Aussagekraft „grundsätzlich in einen eindeutig musikalischen Kontext eingebettet sind“ (S. 107).

In einem Punkt ist der Anspruch der höchst anregenden Untersuchung allerdings nicht eingelöst. Die im Vorwort in Aussicht gestellte Nutzenwendung für Musikpädagogen und Komponisten erscheint problematisch. Zeitgenössischen Komponisten wird empfohlen, sich möglichst wenig über die von Musikgenerationen geprägten Wahrnehmungskventionen hinwegzusetzen (wie es u. a. die Komponisten serieller Musik getan hätten). Denn es sei dem Hörer nicht ohne weiteres möglich, den Klängen derartiger Musik gerecht werdende Wahrnehmungskategorien zu entwickeln. Erziehung zu musikalisch mündigem Verhalten besteht aber gerade darin, die Freude am Schaffen von neuen auf der Grundlage tradierter Rezeptionskategorien zu wecken. Und Kennzeichen bedeutender Musik des Abendlandes ist es allemal gewesen, diesen Vorgang zu unterstützen.

(Mai 1991)

Helmut Rösing

DAVID WARD-STEINMAN: *Toward a comparative structural theory of the arts*. San Diego State University Press (1989). IX, 212 S., Abb.

Ein Buch hat Ward-Steinman nicht geschrieben, vielmehr handelt es sich bei dem genannten Titel um die Transkription eines mündlich gehaltenen Vortrags, bei dem Zitate belegt wurden und ein Literaturverzeichnis ergänzend hinzugefügt wurde. Dennoch aber muß sich der Leser durch überflüssige Begrüßungsansprachen, Good mornings, hindurchquälen, ehe er zu den engagiert vorgetragenen und durch viele Beispiele bereicherten Thesen des Redners gelangt.

Es geht um einen Vergleich, den noch niemand so umfänglich gewagt hat, nämlich den von Musik, bildender Kunst und Dichtung. Dieser Vergleich wird ausdrücklich abgesetzt von dem Versuch, stilistische Ähnlichkeiten

zu finden oder wechselseitige Einflußnahmen der Künste darzustellen. Ward-Steinman versucht, eine gemeinsame Tiefenstruktur aller Künste aufzuweisen. Ein solches abstraktes Gemeinsames kann beispielsweise eine triadische Struktur sein, wie die dreiteilige Form in der Musik, ein Triptychon in der Malerei. Hat der Nachweis solcher universeller Formen einen Nutzen, fragt in der ebenfalls abgedruckten Diskussion ein Teilnehmer skeptisch (S. 148) und erhält als Antwort, der Nutzen sei ein Aha-Erlebnis, das uns eine größere Vielfalt ästhetischen Empfindens beschert.

Die Schrift hat implizit einen theoretischen Standort, und zwar einen typisch amerikanischen. Deutlich wird er durch das Wort Tiefenstruktur, das an die von Noam Chomsky entwickelte Theorie erinnert, derzufolge quasi als eingeborene Idee hinter allen Sprachen eine gemeinsame grammatikalische Struktur stehe, die durch Transformationen zu je verschiedenen Oberflächen führen kann. Dieser Gedanke hat in der amerikanischen Musiktheorie der Schenkerschen Annahme eines Ursatzes zu großer Wirksamkeit verholfen. Ward-Steinman „vertieft“ noch etwas mehr, indem er die immerhin noch inhaltlich, sprachlich oder musikalisch, bestimmte Tiefenstruktur auf die zu zählenden Formteile reduziert und damit Gemeinsamkeiten zwischen den Künsten belegt. Daraus gehen Thesen hervor, die mündlich geäußert sicher sehr anregend gewesen sind, vor einer Drucklegung jedoch einer gründlichen Bearbeitung bedurft hätten, um die reine Spekulation von belegbarem Wissen zu unterscheiden.

(März 1991)

Helga de la Motte-Haber

Musica Asiatica 5. Edited by Richard WIDDESS. Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sidney: Cambridge University Press (1988). VI, 269 S., Notenbeisp.

Das Periodicum *Musica Asiatica*, bis Band 4 von Laurence Picken ediert, wird mit dem vorliegenden Band erstmals von einem Editorial Board betreut. Der Board besteht aus Schülern und Mitarbeitern des ersten Herausgebers, die bisher mehrfach als Autoren hervorgetreten sind und damit auch für die Zukunft eine Kon-

tinuität in der Ausrichtung auf "history and documentation of Asian music" (S. VI) sowie ein hohes Niveau der Beiträge gewährleisten. Die Geschichte der Musik in Asien zu erforschen bedeutet — wie in Europa — an und mit Schriftzeugnissen der Vergangenheit zu arbeiten. Hier liegt der Schwerpunkt der Bemühungen, und wenn die Gegenwart ins Blickfeld rückt, begnügen sich die Autoren nicht mit Beschreibungen von Fakten oder Reflektionen von Beobachtungen, sondern suchen stets nach Regeln oder Gesetzmäßigkeiten der im Text oder im Notenbild eingefangenen musikalischen Ereignisse. Selbst dort, wo die Lückenhaftigkeit von Manuskripten und Notenschriften oder die Eigenart musiktheoretischer Bemerkungen den Forscher zur Spekulation herausgefordert, bleiben die Darstellungen nachvollziehbar, und so liest man sie mit großem Gewinn.

Entlang dieser Linie fragt Owen Wright in seinem Aufsatz "Aspects of historical change in the Turkish classical repertoire", ob man die recht einfach notierten *peşrev*-Instrumentalkompositionen des 17. Jahrhunderts schon damals mit reichem Melodieornament aufgeführt oder dieses, wie die späteren Niederschriften suggerieren, erst im Laufe der Zeit zugesetzt hat. Zur Beantwortung vergleicht der Autor einzelne Partien oder Tongruppen aus Niederschriften Cantemirs (17. Jahrhundert) mit deren ausgedehnten Äquivalenten in den Fassungen von Heper (20. Jahrhundert). Ausgehend von den späteren Versionen spürt er den Regeln der Ornamentierung nach und sucht festzustellen, wie umspielende Tongruppen auf längere, tragende, zusammen ein Melodieskelett bildende Tonstufen reduziert werden können (S. 27 ff.) Wichtig ist dabei die Formgliederung, und diese kann auch nützlich sein, wenn sich verlorene Abschnitte eines Stücks durch Vergleich mit anderen Kompositionen rekonstruieren lassen (S. 35 ff.). Die insoweit klare Methode wird nun unter der Überschrift "Application" (S. 46) auf verschiedene Stücke angewandt, doch setzt die Analyse voraus, daß man die Notenausgaben zur Hand hat. Fehlen sie dem Leser, dann kann er ein Formschema wie jenes auf Seite 47 oben nur hinnehmen und muß offenlassen, wie sich die erste und zugleich stärkste Reduktion in Beispiel 20 (S. 48) auf dieses Schema bezieht. Die ,elaborierte

Reduktion' in Beispiel 21 (S. 53f.) läßt sich dann aber leicht mit Beispiel 20 in Verbindung bringen und damit die überlieferte Fassung erraten. Sicher praxisnahe sind die Überlegungen zum Modus in alten und neuen Fassungen (S. 61 ff.) sowie zur Veränderung der melodischen Dichte und zur Beschleunigung des Tempos in Aufführungen zwischen 1650 und 1850 (S. 71 ff.). Ist damit die Überlieferung im Großen bezeichnet, so zeigt sich doch, daß die kleinen Schritte der Veränderung eines jeden *peşrev* im Laufe der Zeit schwer zu bestimmen sind. Zu beweglich ist das Ornament, als daß es nach abgeleiteten Regeln zweifelsfrei festzulegen wäre, wie Wright im letzten Abschnitt "Beginning and end. Cantemir revisited" selbst hervorhebt.

Die Praxis unserer Zeit spiegelt sich in den Ausführungen über "The relationship between speech-tones and vocal melody in Thai court songs" von Yoko Tanese-Ito. Recht kurze textierte Partien stehen in solchen Gesängen zwischen langen Vokalisen, und nur erstere untersucht die Autorin. Infrage stehen die Regeln, nach welchen die Sprachtöne in musikalischen Tongruppen aufgefangen werden. Dabei stellt sie Abweichungen bei Lage der Tongruppen auf der 1., 2. und 5. oder der 3. und 6. Stufe der Skala fest, bemerkt aber, daß der Gesangsstil weitere Unterschiede bewirken kann.

Ganz der Vergangenheit ist dagegen der Beitrag „Form in the ritual theatre music of ancient India" von Lewis Rowell zugewandt. Die sieben *gītaka*, im Nāṭyaśāstra und im Dattilam als Gesänge für das Vorspiel zu einem Theaterstück beschrieben, hat der Autor auf ihre vom *tāla*-Metrum getragene musikalische Form untersucht. Vortrefflich sind seine Erläuterungen, die zur Darstellung der Formschemata durch Ziffernreihen mit Silben für klingende und klanglose Zählzeiten in festen Zeilen- und Strophenverbänden führen. So wird der Formaufbau der Gesänge deutlich, wenn auch keine Worte oder Töne überliefert sind, die etwas von der einstmaligen klingenden Gestalt vermitteln. Gleichwohl ist die Rekonstruktion nicht nur Relikt; denn sie zeigt einerseits, daß das musikalische *tāla*-Metrum schwerlich auf vedische Textstrophen zurückgeführt werden kann, daß der *tāla* aber andererseits als Mittel der Zeitgliederung und als Orientierung für das Trom-

menspiel, ferner für die Gestaltung gegenläufiger Schlüsse, vor 2000 Jahren bereits eine ähnliche Bedeutung besaß wie heute (vgl. S. 185f.).

In die Musikpraxis älterer Zeit führen auch die fünf "Pieces for *biwa* in calendricly correct tunings, from a manuscript in the Haiian Museum, Kyōtō" von Elizabeth Markham, Laurence Picken und Rembrandt Wolpert. Das Manuskript, auf das Jahr 1386 datiert, legt die für *biwa*-Laute arrangierten Tōgaku-Orchesterstücke in Transpositionen vor, die in ihren Finaltönen — übereinstimmend mit chinesischen Zuweisungen der 12 chromatischen Töne zu den 12 Monaten im Jahreskreis — dem ersten, achten und vierten Monat entsprechen. Überraschend ist dabei, daß sich dieses im 12. Jahrhundert in Japan propagierte Musikdenken bis in das späte 14. Jahrhundert erhalten hat.

Das Buch schließt mit "An investigation of sources for *Chū Oga ryūteki yōroko-fu*, a Japanese flute score of the 14th century" von Allan Marrett. Dort faßt der Autor eine große Zahl von Manuskripten zusammen, die als Abschriften der ältesten vollständigen Sammlung von Flötenstimmen-Notierungen für alle Arten der aus China eingeführten Tōgaku und der aus Korea stammenden *Komagaku* zu betrachten sind. Erforderlich war die Untersuchung, weil keines der erhaltenen Manuskripte als ursprüngliche Sammlung gelten kann. Einer Beschreibung all dieser Handschriften, gruppiert in drei Familien, folgt ein Vergleich von 29 metrisierten Stücken aus verschiedenen Manuskripten zu dem Zweck, Übereinstimmungen und Abweichungen zwischen den Melodien festzustellen. Zur Illustration sind Ausschnitte von vier Flötenstimmen beigelegt. Vielfach scheinen die Varianten gering, doch Marrett schlägt vor, gerade mit ihrer Hilfe die Zeit- oder Reihenfolge der Abschriften zu erhellen und damit den Werdegang der heute in der Tōgaku erklingenden Flötenparts offenzulegen.

Vieles ist also in den Beiträgen zur Sprache gebracht, das die noch immer schwer durchschaubare Geschichte der Musik in Asien an einigen Punkten ins hellere Licht hebt.

(Juli 1991)

Josef Kuckertz

ANGELIKA JUNG: *Quellen der traditionellen Kunstmusik der Usbeken und Tadshiken Mittelasiens. Untersuchungen zur Entstehung und Entwicklung des šašmaqām. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1989. 348 S., Abb., Notenbeisp.*

Die 1984 an der Humboldt-Universität zu Berlin als Dissertation angenommene und als Band 23 der von Josef Kuckertz herausgegebenen *Beiträge zur Ethnomusikologie* erschiene Studie von Angelika Jung stellt einen wesentlichen Beitrag zur *maqām*-Tradition Mittelasiens dar und zeigt sich dabei der Schule Jürgen Elsners verpflichtet. Aufgrund von Quellenstudien in Taschkent befaßt sich die mit dem Arabischen, Persischen, Tadschikischen und Russischen vertraute Autorin nicht nur mit dem *šašmaqām* ("šas" = persisch „sechs“; *maqām* im Sinne von Zyklus mit distinkten tonalmelodischen Charakteristika), sondern auch mit den vielfältigen Beziehungen dieser zyklischen Musikform zu andern *maqām*-Traditionen. Dies ist in einem Gebiet vordringlich und ergiebig, das schon im Altertum ein Kreuzweg der Kulturen zwischen Byzanz und China war, in dem chinesische, indische, hellenistische, türkische, byzantinische und persische Einflüsse sich geltend machten und buddhistische, manichäische, zoroastri-sche, animistische und schamanische Traditionen aufeinanderstießen. Die kulturelle Vielfalt blieb auch nach der Eingliederung Transoxaniens (mit den Herrscherzentren Samarkand, Buchara und Chiwa) ins arabisch-islamische Imperium erhalten. So berichtet etwa der Historiker Ḥāfiṣ-e Ābrī (gest. 1430) von Instrumentalisten und Sängern am Hofe von Samarkand, die damit beschäftigt waren, „in der Art und Weise (ṭarīqa) der Perser, der Ordnung (tartīb) der Iraner (aḡam) der Regel (qā'ida) der Araber, der Methode (jūsūn) der Türken, dem Tonfall (ajālḡū) der Mongolen, dem Brauch (rasm) der Chinesen und dem Stil (sijāq) der Altaier auf den Instrumenten zu spielen, Lieder zu verfassen und vorzutragen“.

Nach einer Einleitung, der dieses Zitat (S. 14) entnommen ist, beginnt Angelika Jung ihre Studie mit einem Bericht über die bisherige Erforschung der usbekisch-tadschikischen Kunstmusik in Europa und in den USA (hier blieb die relativ eigenständige Entwicklung, welche die städtisch-höfische Musik seit dem

16. Jahrhundert genommen hat, weitgehend unbeachtet) sowie in der UdSSR (eine außerordentlich intensive, dem westlichen Ethnomusikologen bisher nur bruchstückhaft bekannte Auseinandersetzung mit dem Gegenstand). In Kapitel 3 (S. 61–166) vermittelt die Verfasserin die Voraussetzungen zum Verständnis der Entstehung des *šāšmaqām*, indem sie die *maqāmāt*, die rhythmischen Perioden sowie die musikalischen Formen und Gattungen gemäß der Musiktheorie vom 11. bis 19. Jahrhundert kompetent zur Darstellung bringt. Im Unterkapitel über die transoxanischen Autoren des 16. und 17. Jahrhunderts — die Dichtermusiker Nağm al-Dīn Kawkabī und Darwīš 'Alī-yi Čengī — stellt man fest, daß es zu dieser Zeit noch keine Hinweise auf die Existenz der sechs großen *maqām*-Zyklen gibt. Wenn die früheste Quelle auch erst aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammt, so ist allerdings unbestreitbar, daß die sechs *maqām* Buzruk, Rāst, Nawā, Dūgāh, Segāh und 'Irāq einzeln zum Teil schon seit dem 11. Jahrhundert (allerdings mit anderer Struktur) bekannt waren.

Im 4. Kapitel (Seite 168–285) werden nun die sechs *maqām*, die den *šāšmaqām* bilden, zusammen mit ihren „Zweigen“ (*šu'bāt*) einzeln vorgestellt, wobei sich die Autorin neben den Textquellen auf vier Notenausgaben des bucharischen *šāšmaqām* stützt, die Editionen von Uspenskij, Beljaev, Akbarov und Karomatorov. Die Darstellung bezieht sich nicht nur auf die Tonhöhen, sondern auch die rhythmischen Perioden (*uṣūl*), nach denen die Teile des Zyklus benannt sind. Des weiteren werden die Gattungsbeziehungen besprochen, die in den instrumental- und den vokalen Stücken vorkommen. Anhand von Notenbeispielen analysiert die Verfasserin je ein Beispiel dieses Genres, wobei sowohl die einzelnen Teile wie auch das aus ihnen gebildete geschlossene Ganze klar veranschaulicht wird. Im Unterkapitel „Maqām als Zyklus“ (S. 237–285) wird gezeigt, in welcher Reihenfolge die auf unterschiedlichen Versmetren und rhythmischen Perioden basierenden, durch den gemeinsamen *maqām* aber miteinander verbundenen zyklischen Teile aufeinanderfolgen und daß es hier unterschiedliche Traditionen gibt. Die auf Seite 238 ausgesprochene Vermutung, daß die gegenwärtig in den verschiedenen Ländern des

Vorderen und Mittleren Orients noch existierenden Aufführungsfolgen letztlich auf die alte *nawbat-i murattab* (13./14. Jahrhundert) beziehungsweise auf deren Vorformen zurückgehen, ist einleuchtend, aber einstweilen nicht durchwegs bewiesen. Im Nachwort (S. 286–291) relativiert Angelika Jung ihre Schlußfolgerungen über die historischen Wurzeln des *šāšmaqām* und seine Beziehungen zu anderen *maqām*-Traditionen mit der Forderung, daß noch andere schriftliche Quellen heranzuziehen wären, um die Entwicklungsstränge lückenloser verfolgen zu können. Insbesondere müßten auch die Traditionen Nordindiens (insbesondere Kashmirs), die afghanische Kunstmusik und die sogenannten turkmenischen Dutarmukāme einbezogen werden. Interessante Ergebnisse verspricht sich die Autorin auch von vergleichenden Analysen der maghribinischen *nūba* und uigurischen *muqām*-Zyklen. Das kurze Nachwort skizziert Forschungsprogramme kommender Jahrzehnte, die geleistet werden müssen und zu denen die vorliegende Studie (neben Arbeiten anderer Forscher wie Harold S. Powers) so kompetent und sorgfältig hinführt.

(April 1991)

Hans Oesch

JOHN BAILY: *Music of Afghanistan. Professional musicians in the city of Herat. Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1988). XIV, 183 S., Abb., Notenbeisp., Kassette.*

Die umfassende Studie über das Musikleben in der Stadt Herat eröffnet dem westlichen Leser eine Fülle von detaillierten, neuen Informationen und interessante Verbindungen zu den Musikkulturen der Nachbarländer. Sie basiert auf drei Feldforschungsaufenthalten: Von 1973 bis 1977 verbrachte der Autor mehr als zwei Jahre in Afghanistan. Dadurch, daß Herat nach dem kommunistischen Staatsstreich im Dezember 1979 stark verwüstet und ein Großteil der Musiker vertrieben oder sogar getötet wurde, hat die Untersuchung bereits wichtige dokumentarische Bedeutung erlangt.

Die Stadt Herat, von Alexander d. Gr. um 330 v. Chr. gegründet, liegt in einer fruchtbaren Flußoase und zählt rund 100 000 Einwohner.

Das Musikleben der Herater ist sehr vielschichtig. Ihre Koranrezitationen, die Gesänge bei Ritualen der Sufis und Gedenkfeiern der shiitischen Märtyrer betrachten sie nicht als eigentliche Musik und grenzen sie streng von der Instrumentalmusik ab. Letztere sehen sie als verwerflich an, da sie aufgrund von religiösen Vorstellungen Sünde nach sich zieht. Für die Fundamentalisten gilt die Musik daher als Werk des Satans, während die weniger orthodoxen Vertreter sie zur Verehrung Gottes und zur Erheiterung des Gemüts dulden. Entsprechend geringschätzig behandelt man die Musiker. Die Sorna (Oboe)- und Dhol (zweifelhafte Rahmentrommel)-Spieler werden verachtet, dürfen aber bei keiner ländlichen Hochzeit fehlen. In Herat entstammen sie der ethnischen Minderheit der Gharibzadeh (wörtlich: „Fremde“), die neben Musikern auch Barbieri und Schauspieler für Volksdramen stellen und über die mehr zu erfahren interessant wäre. Auch kein hohes Ansehen genießen Musikerinnen, weil sie in der Öffentlichkeit auftreten. Die Laienmusiker (Shauqi) werden geduldet. Die aufgrund ihres Könnens innerhalb der Musikerhierarchie am meisten anerkannten Berufsmusiker, die Sazandeh, erfahren in der übrigen Gesellschaft geringe Wertschätzung. Ihnen und ihrem Repertoire wendet Baily sein Hauptaugenmerk zu. Die Sazandeh blicken zumeist auf eine lange Familientradition zurück. Zur Zeit der Feldforschungen rivalisierten in Herat vier Sazandeh-Gruppen miteinander. Die beiden bedeutendsten bildeten Mitglieder der alten Musikerfamilien Khushnawazha (Schiiten) und Golpasandha (Sunniten). Die Sazandeh schließen sich zu Ensembles zusammen mit einem Sänger, der sich auf dem Harmonium begleitet und der von einem Rabab-, Dutar- und Tabla-Spieler unterstützt wird. Hinzu kommen können die Streichlaute Dilruba, die Langhalslaute Tanbura und die Brettzither Sormandel. Einen Großteil ihres Einkommens verdienen die Musiker bei Hochzeiten. Einträglich sind auch die Nachtkonzerte im Fastenmonat Ramadan und das Spiel bei privaten Festen. Einige der Sazandeh sind mit der indischen Musiktheorie in vereinfachter Form vertraut. Die afghanischen Modi erfahren durch die indischen Raga, von denen aber nur acht oft erklingen, eine Bereicherung, und die

rhythmischen Systeme erlangen durch die Tala eine größere Vielfalt.

In den zentralen Kapiteln 5 und 6 des Buches geht Baily auf die Musik selbst ein, welche die Sazandeh in Herat aufführten. Er bietet morphologische Analysen und Übersetzungen von Liedtexten der Klangbeispiele auf der beigegeführten Kassette. Auf Seite 1 erklingt Kunstmusik, die über Kabul ihren Weg in den Norden gefunden hat, auf der Rückseite Kiliwali (paschtunisch: „aus dem Dorfe“)-Musik, also Lokalstile aus verschiedenen Regionen des Landes, denen nach wie vor die Vorliebe der Herater gilt.

Baily beantwortet in seiner Schrift viele Fragen, die bei Felix Hoerburger offen geblieben sind (*Volksmusik in Afghanistan*, Regensburg 1969), und zeigt, wie gewinnbringend längere Forschungsaufenthalte sein können, die es ermöglichen, eine intensive Auseinandersetzung mit der Sprache, Kultur und den Lebensformen eines Landes in die musikwissenschaftlichen Untersuchungen mit einzubeziehen.

(Mai 1991) Gretel Schwörer-Kohl

Ausgewählte Stücke aus dem Celler Clavierbuch (um 1662). Werke von Heinrich Scheidemann, Wolfgang Weßnitzer, Johann Schöp, Johann Loewe von Eisenach, Anonymi für ein Tasteninstrument (Cembalo, Orgel, Klavier). Hrsg. von Martin Böcker. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1990). 48 S. (Edition Breitkopf 8545.)

1965 entdeckte Jost Harro Schmidt in der Bibliothek des Bomann-Museums in Celle eine handschriftliche Sammlung von Stücken für ein Tasteninstrument aus der Zeit um 1662, die er kurz darauf im *Archiv für Musikwissenschaft* (12. Jg., 1965) erstmals beschrieb und datierte. Schmidt empfahl, dem Manuskript im Unterschied zur älteren *Celler Tabulatur* (1601) die Bezeichnung *Celler Klavierbuch 1662* zu geben. Das Manuskript enthält eine für die Zeit typische ungeordnete Zusammenstellung von Tanzsätzen, Variationen, Lied- und Choralbearbeitungen in neuer deutscher Orgeltabulatur. Es darf angenommen werden, daß die Stücke zum Musizieren nicht allein auf der Orgel, sondern auf den verschiedenen zeitüblichen Tasteninstrumenten bestimmt waren.

Während ein großer Teil der Sätze anonym ist, verteilen sich die bezeichneten Stücke — von wenigen Ausnahmen abgesehen — auf drei Autoren: Heinrich Scheidemann, dessen Lehrer Jan Pieterszoon Sweelinck, und dessen Schüler Wolfgang Weßnitzer. Weßnitzer, Hoforganist in Celle, wird heute gemeinhin als Urheber des *Celler Klavierbuches* angenommen, wenn auch fraglich ist, ob die Tabulaturaufzeichnungen von seiner Hand stammen.

Die Ausgabe, die Martin Böcker 25 Jahre nach der Entdeckung der Quelle unternimmt, stellt nach eigener Angabe eine Auswahl aller namentlich bezeichneten Kompositionen zuzüglich fünf anonymer Stücke dar. Lediglich auf die Werke Sweelincks verzichtet Böcker zu Recht: Sie veröffentlichte Schmidt noch im Jahre 1965 im zweiten Band der *Exempla Musica Neerlandica* (Frits Noske bezweifelt übrigens deren Echtheit).

Anders verhält es sich dagegen bei den mit „H. S. M.“ (für Heinrich Scheidemann) bezeichneten Kompositionen: Da sie eben für beliebige Tasteninstrumente bestimmt sind, möchte Werner Breig sie nicht unter die Orgelwerke Scheidemanns zählen. Entsprechend fehlen die Stücke in seiner gemeinsam mit Gustav Fock unternommenen Gesamtausgabe der Orgelmusik des Sweelinck-Schülers. Martin Böcker legt damit diese Werke des bedeutenden Organisten Scheidemann zum ersten Mal der Öffentlichkeit vor.

Wolfgang Weßnitzer war bis zum Auftauchen des *Celler Klavierbuches* ausschließlich als Schöpfer von Chormelodien verschiedener Gesangbücher bekannt. Die in der Handschrift überlieferten Stücke, die seine Initialen tragen, sind die einzigen, die ihn auch als Komponisten von Musik für Tasteninstrumente ausweisen. Auch diese werden mit der Ausgabe Böckers zum ersten Mal veröffentlicht. Abweichend von Schmidts 1965 erstelltem Verzeichnis der im Manuskript enthaltenen Stücke — danach sind derer vierzehn mit „W. W.“ gezeichnet — findet man hier aber lediglich neun Kompositionen Weßnitzers wieder.

Auch die übrigen namentlich überlieferten Werke sind, verglichen mit Schmidts Verzeichnis, nicht ganz vollzählig: Hier fehlt eine mit den Initialen „L. W.“ versehene „Allemand“. Eine entsprechende Bemerkung im Vorwort

hätte über den Grund für das Fehlen der genannten Stücke Aufschluß geben können.

Abgesehen von diesem Mangel ist die vorliegende Ausgabe eine nützliche Ergänzung des norddeutschen Repertoires für Tasteninstrumente im 17. Jahrhundert. Obgleich eine praktische Ausgabe ohne wissenschaftlichen Anspruch — Böcker denkt vor allem an den Gebrauch im Instrumentalunterricht —, sind die Orgeltabaturen textgetreu übertragen; die wenigen Korrekturen und Ergänzungen des Herausgebers sind sorgfältig angemerkt. Zur schnellen und eindeutigen Identifikation der Stücke wäre allerdings die Angabe der Seitenzahl im Originalmanuskript wünschenswert gewesen.

(März 1991)

Jürgen May

Early Viennese Chamber Music with Obligato Keyboard. Part I: Six Keyboard Trios, Part II: Six Ensemble Works for Two to Five Performers. Edited by Michelle Fillion. Madison: A-R Editions, Inc. (1989). Part I: XVII, 77 S., Part II: XVII, 96 S. (Recent Researches in the Music of the Classical Era. Volume XXXII, Volume XXXIII.)

Fillion wertet hier Ergebnisse seiner Dissertation *The Accompanied Keyboard Divertimenti of Joseph Haydn and His Viennese Contemporaries (c. 1750—1780)* von 1982 aus. Im 1. Teil werden — nach moderner Terminologie — Klaviertrios, nach der Bezeichnung der damaligen Zeit *Divertimenti* für Clavicembalo mit zwei weiteren Musikinstrumenten, und im 2. Teil Klavierquartette, ein Klavierquintett, ein Klaviertrio und eine Klavier-Violinsonate bzw. nach den originalen Titeln eine *Partitta* für Cembalo und drei Musikinstrumente bzw. *Concertinos* für die gleiche Besetzung und ein *Divertimento* für Violino ad libitum und Violoncello obligato bzw. eine *Sonate* für Cembalo und Violine zuverlässig ediert, und zwar Kompositionen von Leopold Hofmann (Hoffmann), Johann Christoph Mann Joseph Anton Stephan, Johann Baptist Vanhal, Georg Christoph Wagenseil und Anton Zimmermann. Es handelt sich durchweg um Werke der sechziger und allenfalls anfangs der siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts.

Während bei der Herausgabe der Trios im 1. Teil nur eine Quelle oder zwei Quellen zugrunde gelegt werden konnten, standen für die Werke des 2. Teils bei drei Kompositionen sogar drei Abschriften zur Verfügung. Vor dem Notentext werden die erforderlichen Informationen zu den Komponisten und ihren Werken, zu den Quellen, zur Editions- und Aufführungspraxis und schließlich der Kritische Bericht eingebracht. Ein ausführlicher Fußnotenapparat bietet die Belege und weitere Hinweise.

Mit der vorliegenden Auswahl stehen für wissenschaftliche Vergleichszwecke interessante Werke der Wiener Frühklassik zur Verfügung. Accompanied bzw. obbligato bedeutet, daß die Cembalostimme ausgearbeitet und damit auskomponiert ist, wenn auch stellenweise Generalbaßspiel nicht ausgenommen werden kann. Die entsprechenden Takte ohne und mit Bezifferung sind vom Herausgeber für die Praxis ausgesetzt. Wissenschaftlichen und praktischen Anforderungen wird damit in gleicher Weise entsprochen.

Der Notentext ist trotz der teilweisen Dürftigkeit der Quelle bzw. der Quellen gut im frühklassischen Sinne gestaltet. Auf Probleme in den Vortragszeichnungen (z. B. Verzierungen und ihre Widersprüchlichkeiten, die in der vorliegenden Ausgabe übernommen werden, sowie Staccato-Strich und Staccato-Punkt) wird vom Herausgeber zureichend aufmerksam gemacht. Hinsichtlich der Besetzungsfrage der fast durchgängig als „Basso“ deklarierten Stimme, ob Violoncello bzw. Contrabasso gewünscht sei, schließt sich Fillion der Interpretation James Websters an, daß Violoncello gemeint sei. Diese Ansicht ist in den USA weitgehend verbreitet im Gegensatz zu der davon etwas abweichenden Deutung des deutschen Sprachraums (siehe *Kontrabaß und Baßfunktion. Bericht über die vom 28. 8. bis 30. 8. 1984 in Innsbruck abgehaltene Fachtagung*, hrsg. von Walter Salmen, Innsbruck 1986).

Mit dieser vorzüglichen Ausgabe werden weithin unbekannte Werke der Wiener Frühklassik für Wissenschaft und Praxis angeboten, die jedem Interessierten an der Wiener Klassik zu empfehlen sind. Neben dem obligaten Klavierspiel sind bei den Trios Violine oder Flöte und Basso (Violoncello) auch Viola und Basso (Violoncello) bzw. Violine und Viola sowie in

den gemischten bzw. mehrstimmigen Kompositionen zwei Violinen und Baß (Violoncello), Flöte-Violine-Violoncello und Basso, Flöte-Violine und Violoncello sowie einmal Violine gefordert. Damit werden Werke auch in sehr reizvoller seltener kammermusikalischer Besetzung angeboten. Mit Recht weist Fillion bei der Frage nach dem Titel *Concertino* darauf hin, daß — wie es zu dieser Zeit auch belegt werden kann — solistische Besetzung in allen Stimmen gewünscht ist.

(Juni 1991)

Hubert Unverricht

WOLFGANG AMADEUS MOZART: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV: Orchesterwerke. Werkgruppe 13: Tänze und Märsche. Abteilung 1: Tänze, Band 2. Vorgelegt von Marius FLOTHUIS. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1988. XXVII, 252 S.*

Der Band enthält die für Orchester komponierten Tänze aus Mozarts Wiener Zeit: die *Menuette* KV 363, 461 (448a), 568, 585 und 599/601/604, die *Kontretänze* KV 462 (448b), 534, 535, 587, 603, 609 und 610, die *Zwei Quadrillen* bzw. *Zwei Menuette mit eingefügten Kontretänzen* KV 463 (448c) sowie die *Deutschen Tänze* KV 509, 536/567, 571, 586 und 600/602/605. Im Anhang finden sich u. a. die Fragmente von dem bei KV 532 erwähnten *Menuett-Trio*, KV Anh. 107 (535b), einem bei Köchel nicht verzeichneten Tanz (?) im 4/4-Takt, KV 565 a, 607 (605 a) und 606, dazu die Klavierfassungen von KV 509 und 534 sowie 24 Kontretänze, „die unter Mozarts Namen in einer erst 1987 in der Széchényi Nationalbibliothek Budapest aufgefundenen zeitgenössischen (Stimmen-)Handschrift überliefert“ sind und deren No. 17 auch die Quelle für den Abdruck der Orchesterfassung von KV 534 bildet. Nicht aufgenommen wurden KV 106 (588a), 535a und zwei fragmentarische Menuette der Staatsbibliothek zu Berlin. KV 565 ist nach wie vor verschollen.

In der *Neuen-Mozart-Ausgabe* liegt damit nebst den von Rudolf Elvers vorgelegten frühen Tänzen (1961) und den von Wolfgang Plath vorgelegten Märschen (1978) auch die Werkgruppe 13 der Serie IV komplett vor. Die Kritischen Berichte stehen freilich noch aus.

So bleibt, vorderhand, bei diesem Band wieder vieles ungesagt. Daß Mozart etwa in No. 1 von KV 363 die Oboen nicht auf einem System, sondern auf zwei Systemen schreibt, die Hörner samt Trompeten im dritten Viertel von Takt 3 nicht doppelt stielt und die Trompeten im ersten Viertel von Takt 7 mit einem *f* versteht, kann man nur aus der abgebildeten ersten Seite des Autographs ersehen. In Takt 6 hätte der Bindebogen beim zweiten Horn übrigens nicht gestrichelt werden dürfen. Ob es eine glückliche Entscheidung war, die in Budapest aufgetauchten 24 Kontretänze zu veröffentlichen, bleibt abzuwarten. Bei No. 10 fehlt der Vermerk, daß es sich um No. 2 von KV 535a handelt.

Eine Anmerkung zum Vorwort: Etikettierungen wie die, das Menuett wäre ein „ausgesprochen höfischer Tanz“, der Deutsche hingegen ein „bürgerlicher“, sollten der Vergessenheit anheimfallen. Sie gründen sich auf die Auslegung der Ballszene aus *Don Giovanni* durch Leo Balet und E. Gerhard alias Eberhard Rebling, die durch Paul Nettel, Justus Mahr u. a. modifiziert wurde. Flothuis' Charakterisierung des Deutschen entspricht der Darstellung bei Balet/Rebling. Seit Mahr kursiert indes die Legende vom höfischen Menuett, vom bürgerlichen Kontretanz und von dem mit dem bäuerlichen Stand verbundenen Deutschen. Wie abwegig es ist, die Tanztypen dergestalt abzustempeln, veranschaulicht allein der Brief vom 16. Juni 1771 aus Goethes *Leiden des jungen Werthers*.
(Januar 1991)

Günter Thomas

Mitteilungen

Es verstarb:

am 7. Mai 1992 Professor Dr. Hans OESCH, Basel, völlig unerwartet im Alter von 65 Jahren.

Wir gratulieren.

Professor Dr. Hubert UNVERRICHT, Mainz, am 4. Juli 1992 zum 65. Geburtstag.

*

Frau Dr. Sabine HENZE-DÖHRING hat den Ruf auf die Professur (C 3) für Musikwissenschaft an der Philipps-Universität Marburg angenommen.

Dr. Matthias BRZOSKA (Berlin) hat sich im Wintersemester 1991/92 an der Universität Bayreuth mit einer Arbeit über das Thema *Die Idee des Gesamtkunstwerks und ihre Ursprünge in der Opernästhetik und Musikpublizistik der Julimonarchie* im Fach „Theaterwissenschaft unter besonderer Berücksichtigung des Musiktheaters“ habilitiert und einen Ruf auf die C 4-Professur für Musikwissenschaft an der Folkwangschule Essen angenommen.

Prof. Dr. Wolfgang SUPPAN hat für das Wintersemester 1992/93 die Vertretung des musikwissenschaftlichen Lehrstuhls an der Universität Innsbruck übernommen.

Prof. Dr. Helmut KIRCHMEYER, Rektor an der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf und Privatdozent für Musikwissenschaft und musikwissenschaftliche Meidenkunde an der Universität Düsseldorf, wurde zum Korrespondierenden Mitglied der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig berufen.

*

Vom 8. bis 10. Oktober 1992 veranstaltet die Stadt Weißenfels (Amt für Kultur, Sport und Bildung beim Magistrat der Stadt Weißenfels, D-O-4850 Weißenfels) ein wissenschaftliches Kolloquium zu dem Thema *Weißenfels als Ort literarischer und künstlerischer Kultur im Barockzeitalter*.

Im Jahr 1990 wurde der Fond zur Herausgabe der Werke *Niels W. Gades* (1817–1890) gegründet. An der Edition, die sowohl für den praktischen als auch für den wissenschaftlichen Gebrauch konzipiert ist, beteiligten sich dänische und ausländische Musikwissenschaftler. In diesem Zusammenhang hat der Fond ein Niels W. Gades-Archiv an der Kgl. Bibliothek in Kopenhagen eingerichtet.

Wir bitten daher freundlich die Besitzer von Autographen (Noten, Briefe etc.), Abschriften, Bilder etc. uns relevantes Material für die Ausgabe zur Verfügung zu stellen. Diese Anfrage richtet sich sowohl an Privatpersonen als auch an öffentliche Bibliotheken und Archive. Die Kontaktadresse lautet: Fonden til udgivelse af Niels W. Gades værker, Det kgl. Bibliotek, Postboks 2149, DK-1060 København K.

Das Hessische Musikarchiv/Musikwissenschaftliche Institut der Philipps-Universität Marburg, Biegenstr. 11, 3550 Marburg, sucht für sein Projekt