
BESPRECHUNGEN

Tradition and its future in music. Report of SIMS 1990 Ôsaka. Editors: Yosihito TOKUMARU, Makoto OHMIYA, Masakata KANAZAWA, Osamu YAMAGUTI, Tuneko TUKITANI, Akiko TAKAMUTSU, Mari SHIMOSAKO. Tôkyô-Ôsaka: Mita Press 1991. 695 S., Notenbeisp.

Für die erste in Asien abgehaltene Konferenz der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft (IGM), das 4. Symposium vom 21.—25. Juli 1990 in Ôsaka, hatten sich die japanischen Gastgeber beziehungsweise das Programmkomitee unter dem Vorsitz von Ichiro SUMIKURA ein spannendes Generalthema einfallen lassen: *Tradition and its future in music*. Spannend deshalb, weil in asiatischen Hochkulturen anders über Tradition gedacht wird als in den europäischen Kulturkreisen. So meint beispielsweise der japanische Terminus *dentô* nicht einfach „Tradition“, die sich in der Vergangenheit verwirklichte und sich in ihr beobachten läßt; *dentô* und verwandte asiatische Begriffe bedeuten auch eine die Zukunft prägende Kraft, mithin also Tradition als unbedingte Verpflichtung für die Ausgestaltung des Zukünftigen in der Kunst. Leider blieb dieses Generalthema indes leeres Versprechen, kam es doch weder in den beiden öffentlichen Vorträgen, noch in den drei zweistündigen Round tables und den rund 80 Papers — jeweils drei zur gleichen Zeit gehalten — wirklich zur Sprache. Sonderbarerweise setzten sich nicht einmal die beiden „Lectures open to the public“ mit ihm auseinander; hier war die Rede von *The role of the contemporary mass media in the intercultural reception of music* (Charles E. HAMM) und *Double culture contact: diffusion and reformation of Japanese school songs in China* (Chuankai LUO). Die Papers gliederten sich in drei Gruppen: A) „Source criticism and style criticism in musical scholarship“, B) „Symbolism in music: East and West“, C) „Intercultural reception of music“. Hier überwogen die ethnomusikologischen Themen, da am Kongreß von Ôsaka die Erforscher der europäischen Kunstmusik in der Minderzahl waren. Unter diesen Papers, die jetzt in dem

im März 1991 veröffentlichten Kongreßbericht nachgelesen werden können, gibt es eine ganze Reihe bedeutender Forschungsberichte, die hier nicht im einzelnen erwähnt, geschweige denn besprochen werden können.

Von den drei Round tables „Authenticity problems of music“, „Death: its symbolism in music“ und „The future of intercultural reception in music“ hätte wenigstens das dritte (Chairmen: Charles E. Hamm und Masakata Kanazawa; panelists: Tràn Văn Khê, Mwesa Isaiah Mapoma, Bruno Nettle und Gen'ichi Tsuge) Anlaß sein können, das Generalthema anzugehen. Da auch dieser Round table zu wenig straff geführt war und man zu allem Möglichen, nur nicht zum Thema sprach, da selbst der Begriff „reception“ trotz einem mahnenden Votum aus dem Publikum ungeklärt blieb, verlief die Diskussion im Sande. Beim zweiten Round table, wo vor allem zu verschiedenen Lamentierformen und -traditionen gesprochen wurde, konnten die chairmen Yosihiko Tokumaru und Sue Carole De Vale es nicht verhindern, daß die Diskussion in ethnomusikologisches Spezialistentum abglitt und es bisweilen den Anschein hatte, die europäische Musikgeschichte würde gerade noch als eine launige regionale Variante der „Musik des Menschen aller Völker und aller Zeiten“ verstanden.

Ohne Frage vermittelt ein solcher Kongreßbericht einen wertvollen Einblick in die Forschungstuben der musikwissenschaftlichen Welt. Dennoch kann man sich fragen, ob die immer voluminöser werdenden Kongreßberichte mit Blick auf die düstere finanzielle Situation der IGM noch sinnvoll sind. Zwar belasten diese Reports die internationale Gesellschaft nicht direkt, da sie ja von den nationalen Gesellschaften finanziert werden. Gleichwohl erscheint es als absurd, fortgesetzt derart kostspielige Kongreßberichte zu publizieren, die für einen Musikwissenschaftler kaum in toto von Interesse sein können und daher wohl eher partiell kopiert als gekauft werden, dieweil die IGM nicht genügend Geld besitzt, ihre unerläßliche Rolle als Dachorganisation zu spielen und ihr offizielles Organ,

die *Acta Musicologica*, zu finanzieren. Die Struktur der IGM und insbesondere deren Verhältnis zu den nationalen Gesellschaften neu zu überdenken, ist ein dringendes Gebot. An den Kongressen selbst wird vermehrt darauf zu achten sein, daß an den Round tables konsequent zur Sache gesprochen wird, daß die chairmen denjenigen das Wort entziehen, die ihre Steckenpferde am Thema vorbei reiten. Durch bessere wissenschaftliche Vorbereitung von Symposien muß verhindert werden, daß Diskussionen am Ende gerade dort anlangen, von wo sie eigentlich hätten ausgehen sollen. Wie man all das besser macht, könnten Musikwissenschaftler bei den Medizinern und den Naturwissenschaftlern lernen. Und sie sollten es tun, damit künftige Kongresse nicht bloß die Vielfalt individueller Forschung widerspiegeln, sondern wirklich auch zentrale Fragen behandeln.

(Januar 1992)

Hans Oesch

Florilegio Musicale. Festschrift KATAOKA Gidō zum 70. Geburtstag. Hrsg. von TANIMURA Kō, MABUCHI Usaburo und TAKIMOTO Yuzo. Tokyo: Ongaku no Tomo Sha 1990. 383 S., Notenbeisp.

Daß japanische Herausgeber einen japanischen Kollegen mit einer Festschrift in deutscher Sprache ehren, erscheint als außergewöhnlich. Nicht zuletzt dürfte das Faktum die Situation der Musikforschung in Japan widerspiegeln, die Prof. Dr. Kataoka maßgeblich mitbestimmte. „Als erster Stipendiat der Alexander von Humboldt-Stiftung nach dem zweiten Weltkrieg verfaßte er 1956 bei Professor Friedrich Blume in Kiel seine Doktorarbeit über die musiktheoretischen Schriften des Scipione Cerreto“, schreibt Tanimura Kō im Vorwort, und er fügt hinzu, daß es dem Gelehrten damit gelang, die europäische Musikästhetik und Musiktheorie in Japan einzuführen. Andererseits hat der Hohe Geistliche der Tendai-Shinsei-Sekte mit seinen Werken in deutscher Sprache, darunter MGG-Artikel über Shōmō, den buddhistischen Gesang, sowie über Zeami Motokiyo, die bedeutendste Gestalt der Nō-Bühnenkunst u. a. m. den Interessenten im Abendland die japanische Musik nahegebracht. So führen denn auch die dem Jubilar zugedachten Beiträge hinüber und

herüber: Von den 20 Autoren blicken sieben auf die japanische und acht auf die europäische Musik. Zwischen beiden Abteilungen findet sich eine Abhandlung über Rockmusik sowie je ein Beitrag zur Musik in Nord-Thailand, Zambia und Griechenland. Anschließend werden die Anfänge der Schulmusik-Erziehung in Japan und Amerika nachgezeichnet.

Alle Beiträge stehen auf hohem Niveau; einige führen die wissenschaftlichen Erkenntnisse an entscheidenden Punkten weiter. So fragt Mabuchi Usaburo in seiner Erläuterung *Zum Begriff gagaku*, woher das Wort stamme und was es bezeichne. Zunächst stellt er fest, daß *ya-yüeh*, sein chinesisches Äquivalent, nicht immer ein „Terminus mit genau definierter Bedeutung war“, sondern sich erst seit der T'ang-Zeit (618–907) als Begriff für die kaiserliche Hofmusik in China einbürgerte. Teile dieses Repertoires gelangten, gleichwie Musik aus Korea, im frühen 8. Jahrhundert nach Japan, doch der Ausdruck *gagaku* sei nicht auf sie angewendet worden, sondern finde sich nach einem Rechtskodex aus dem Jahre 712 allein im Namen einer staatlichen Behörde, des Musikamtes *gagaku-ryō*. Bei der Durchsicht späterer Quellen stieß der Autor auf manche Unklarheit beim Gebrauch des Wortes, und er kommt zu dem Schluß, seit dem Jahre 1870 habe „*gagaku* die Stelle der traditionellen Bezeichnung *gaku* eingenommen“ und sei somit „zu einem musikalischen Oberbegriff“ geworden.

Buddhistischer Gesang der Shingon-Sekte, die Wahrnehmung von Musik und Naturklängen sowie Gesang und Rezitativ in der *shamisen*-Musik werden darauf zur Sprache gebracht. Sodann beschäftigt sich Silvain Guignard — der einzige Europäer unter den Gratulanten — mit „Aufführungspraxis und Tradition in der Chikuzenbiwa-Kunst“, also mit Gesang und Biwa-Lautenspiel alter Überlieferung, das drei Musiker aus Fukuoka auf Kyushu im Jahre 1909 neu einrichteten, und das bis heute von zwei Schulen, *tachibanakai* und *asahikai* gepflegt wird. Als „traditionell geschulter Musikhistoriker“ sucht der Autor in den Niederschriften die bleibende Gestalt der Werke, stellt dann aber große Abweichungen zwischen verschiedenen Klangversionen, folglich zwischen diesen und den Schriftfassungen der einzelnen Kompositionen fest. Durch sein Studium bei einer Meisterin aus

der 2. Generation der *tachibanakai*-Schule erfuhr er, daß man die Tabulatur zwar kennen müsse, dem Notentext aber nicht allzu eng folgen soll, damit der Ausdruck sich frei entfalten könne. Dies zu vermitteln ist der Lehrer nach wie vor erforderlich, auch heute, wo man das Tonband beim Unterricht zu Hilfe nimmt.

Zwei weitere Beiträge richten sich auf japanische Volksgesänge, ein dritter auf die weltweit, also auch in Japan verbreitete Rockmusik. Anregungen hierzu erhielten die Autoren teils aus japanischen, doch mehr aus deutsch- und englisch-sprachigen Publikationen. Methoden und Vorarbeiten abendländischer Musikethnologen erkennt man vor allem in den Aufsätzen *Rhythmic organization in Mawlum song in Northeast Thailand* von Tanese-Ito Yoko und *Variation and unity in African harmony: A study of Mukanda songs of the Luvale in Zambia* von Tsukada Kenichi. Sie leiten über zu *Zeitstruktur und Rhythmus bei den Griechen — Georgidas' Methode und Möglichkeit, sie auf die Volksmusik anzuwenden* von Ohigashi Junko, und damit auf die Beiträge zur europäischen Musik des 16. bis 20. Jahrhunderts.

Themen bieten Béla Bartóks *Mikrokosmos* und Richard Strauss' *Rosenkavalier*, auch *Friedrich Nietzsche als Musiker*, sprachlich unvollkommen dargestellt von Miura Haruna, sowie *Das Phantasiespiel bei Beethoven*, dem Takimoto Yuzo nachspürt. Sicher würden diese Darstellungen, ins Japanische übersetzt, einen weiteren Leserkreis auch in Japan finden. Als Zusammenfassung eines kritischen Berichts erscheint der Aufsatz *Zu den Entstehungsdaten von Joseph Haydns Lyrenstücken* von Ohmiya Makoto, der lange Zeit an der Haydn-Gesamtausgabe im Joseph-Haydn-Institut Köln mitgewirkt hat. Seine frühen Arbeiten resümiert Kataoka Keiichi in dem Aufsatz *Vocal music works in the Mühlhausen period of Johann Sebastian Bach: From the viewpoint of symbolic expression*, doch bleiben die Ausführungen, zumeist auf die Interaktion von Text und Melodie, daneben auf instrumentale Melodieführung und Zahlverschlüsselungen gerichtet, vielfach spekulativ. Mit zwei Analysen endet die Serie der Aufsätze zur europäischen Musik: *Vorlage und Bearbeitung; die meist von dem Hofhaimerschen Kreis instrumentale bearbeiteten Werke von Josquin Desprez* von Teramoto Mariko, die

wohl formuliert, doch ohne Einsichtnahme der Noten kaum angemessen zu würdigen ist, und *Zwei Magnifikats — J. S. Bach und J. D. Zelenka* von Tanimura Kō, die den Unterschied der beiden Kompositionen an typischen Auszügen deutlich macht. Für Tanimura belegen die Stücke Gegensätze zwischen Ost und West, protestantisch oder katholisch u. a. m.; deren Wechselspiel in Europa zwischen Assimilation und Verfremdung charakterisiert er scharfsichtig im Schlußabschnitt seiner Abhandlung.

Der letzte Artikel, einer Coda vergleichbar, dürfte den pädagogischen Interessen des Jubilars entgegenkommen. Unter dem Titel *Beginning of school music education — A comparative study between Japan and America* bietet Matsumoto Misao einen Rückblick auf die Zeit vor Einführung des preußischen Erziehungssystems in Japan 1883. Danach sind beide Länder im 19. Jahrhundert gegenüber Europa als rückständig zu betrachten, doch während die Schulbildung in Amerika aus dem Volk hervorging, wurde sie in Japan seit 1868 von oben verordnet. Nach Vorstellung der Planer, Izawa Shuji und Megata Tane-taro in Tokyo, Lowell Mason und Luther Whiting Mason aus Boston sollte die Jugend in Japan mit westlicher und östlicher Musik vertraut gemacht werden, doch die ersten Notenbücher enthielten weit überwiegend europäische Melodien mit japanischen Texten — wohl im Sinne der Öffnung zur Meiji-Zeit.

Insgesamt läßt sich mit Recht bemerken, daß die Festschrift in den einzelnen Beiträgen informativ ist und im ganzen als Lesebuch zur Musikforschung in Japan Hochachtung aus Europa verdient.

(Januar 1992)

Josef Kuckertz

In rebus musicis. Zur Musik in Geschichte, Erziehung und Kulturpolitik. Richard Jacoby zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Andreas ECKHARDT und Rudolf STEPHAN. Mainz—London—New York—Paris—Tokyo: Schott (1990). 140 S., Notenbeisp.

Eine Festschrift gleicht einem Blumenstrauß, dessen Buntheit die Breitenwirkung des Jubilars symbolisiert und bei dem die Leuchtkraft der Blüten die Jubilierenden ins rechte Licht rückt, was gebündelt wiederum

den Jubilar ehrt. Betrachtet man die Spanne der Themen in vorliegender Festschrift und liest man sich in die Beiträge ein, wird erlebbar, was das Vorwort auf den Punkt zu bringen sucht: die Wirkungen von Jakob auf die deutsche Musikkultur unserer Zeit.

Carl Dahlhaus' Beitrag zu *Anfängen der europäischen Musik*, von R. Stephan aus dem Nachlaß veröffentlicht, ist — wie könnte es anders sein — von prinzipieller Bedeutung für die von ihm nun nicht mehr geschriebene Musikgeschichte jenes geografisch höchst variablen Gebildes Europa. Hermann Danuser gibt, ausgehend von einem Kapitel der Czernyschen Klavierschule, nachdenkenswerte praxisorientierte Anregungen zu *Agogik als Mittel musiksprachlicher Darstellung*. Helga de la Motte-Haber schreibt zu Eigenheiten des Spätwerks, Rudolf Stephan *Über das deutsche Musiktheater im 20. Jahrhundert*, Peter Becker über ein Lied von Friedrich Spee.

Die zweite Hälfte der Festschrift hebt mit einem den Jubilar in besonderer Weise angehenden Beitrag von Karl Heinrich Ehrenforth an, *Zum Gespräch zwischen Musikwissenschaft und Musikpädagogik*. Sein Plädoyer für die Gleichwertigkeit (nicht Gleichartigkeit) der Annäherung an Musik für Menschen auf den verschiedenen Ebenen ist immer wieder ernstzunehmen. Alfred Koerprens herrlich buntes Mosaik origineller *Gedanken beim Komponieren* bringt dann ebenso eine ganz andere Farbe wie Dieter Zimmerschieds kritisch-brillanter Essay *Warum hat Heinrich Besseler das 20. Jahrhundert nicht erwähnt?* Mit Andreas Eckhardts Artikel zum Projekt des *Musik-Almanachs* und Wolfgang Gönneweins Aufsatz zum Verhältnis von Kunst und Politik *Aushalten oder raushalten?* wird der Kreis geschlossen, bevor dann, wie ein Abgesang, Hans Maiers ganz persönliche *Erfahrungen mit Johann Sebastian Bach* einen letzten Akzent setzen. Welch gelungener Blumenstrauß für einen Großen heutiger deutscher Musikkultur! Beste Gesundheit ihm und Aha-Erlebnisse, Nachdenklichkeit, Schmunzeln, kurz: Freude an der anregenden Lektüre seiner Festschrift uns allen!

[November 1991]

Wolfram Huschke

EGERT PÖHLMANN: *Beiträge zur antiken und neueren Musikgeschichte*. Frankfurt—Bern—New York—Paris: Verlag Peter Lang

(1988). 206 S. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart. Band 17.)

Nach einleitenden Bemerkungen von Michael von Albrecht beginnt die inhaltsreiche Aufsatzsammlung mit einem Bericht Egert Pöhlmanns *Zur Erforschung der antiken Musik: Tendenzen und Desiderata* (S. 9—22). Darin verzeichnet und kommentiert Pöhlmann a) die im Zeitraum von 1958 bis 1987 erschienenen Veröffentlichungen von und zu Neufunden altgriechischer Musik — darunter acht Papyruspublikationen — und b) moderne Ausgaben und Übersetzungen von musiktheoretischen Schriften antiker Autoren. Zur weiteren Erforschung der Musik der Antike schlägt er vor, „die von der griechischen Musiktheorie eher verdeckte Musikpraxis zu erschließen“; literarische Zeugnisse und die zunehmende Kenntnis antiker Instrumente vermögen „Wesentliches zu einem realistischen Bild antiken Musiklebens beizutragen“ (S. 20).

Einige Ausführungen in den folgenden zehn schon früher (zum Teil an schwer zugänglichen Stellen) veröffentlichten Aufsätzen Pöhlmanns demonstrieren es. In ihnen informiert der seit 1980 als Lehrstuhlinhaber für griechische Philologie an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg wirkende Autor mit profunder Quellen- und Sachkenntnis, zugleich unter differenzierter Auswertung der Sekundärliteratur, zunächst über verschiedene Arten der Überlieferung griechischer Bühnendichtung und Bühnenmusik (S. 23—40), über die veränderte Rolle des Chors in der „Neuen Komödie“ (S. 41—55), über die Entstehung und Verwendung und über Berufsmusiker als vorrangige Benutzer der Zeichen der griechischen Vokal- und Instrumentalnotation zur Tradierung des Repertoires der Bühnenmusik. (Vgl. zu diesem Fragenkomplex, zu dem auch einige Vasenbilder wichtige Aufschlüsse vermitteln, neuerdings Pöhlmann in *Mf* 44 [1991], S. 1 ff.). Detailliert werden dann die im British Museum aufbewahrten Bestandteile der sogenannten „Elgin-Leier“ beschrieben und identifiziert (S. 95—108). Es folgen zusammenfassende Betrachtungen zur Musik und Musikpflege in hellenistischer Zeit, zur Musiktheorie, Musik und Dichtung, den Künstlervereinigungen, den bevorzugten Instrumenten und den erhaltenen Musikfragmenten jener Epoche (S. 109—120), ferner

eine spezielle Studie (S. 121—134) zur Akzentlehre des Peripatetikers Athenodor (Ende des 2. Jahrhunderts v. Chr.). Fragen der Aufführungspraxis berührt Pöhlmann in der wiederum mit vorbildlicher Akribie durchgeführten Untersuchung zum gesungenen und/oder gesprochenen Vortrag der Oden von Horaz in verschiedenen Jahrhunderten (S. 135—143). Subtil werden die griechischen Ursprünge und Quellen der Schalltheorie Vitruvs eruiert (S. 145—163).

Differenzierte Beobachtungen zur Funktion und Auswirkung der Antikenrezeption bei den Operntheoretikern der Florentiner Camerata (S. 165—180) und die Beschreibung charakteristischer Merkmale mittelfränkischer Barockorgeln, welche in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts von Johann Christoph Wiegleb und Johann Glis in Ansbach, Erlangen und andernorts errichtet wurden, beschließen die vom Verlag in übersichtlichem Schriftbild vorgelegte und mit 14 informativen Abbildungen ausgestattete Publikation. In Anbetracht des hohen alphilologischen und musikwissenschaftlichen Standards, auch wegen des interdisziplinären Charakters verschiedener Beiträge ist die anspruchsvolle und vielfachen Gewinn bringende Lektüre nachdrücklich zu empfehlen. Wünschenswert für eine Nachauflage wären ein Personen- und ein Sachregister. (Oktober 1991) Günter Fleischhauer

TIMOTHY DAY: A Discography of Tudor Church Music. London: The British Library 1989. 317 S., Abb.

JEROME F. WEBER: A Gregorian Chant Discography. Utica: Selbstverlag 1990. 2 Bände. XXXV, 375, 424 S. (Discography Series. Vol. XX.)

In aller Regel sind Diskographien vereinheitlichende Kompilationen diverser diskographischer Daten, insofern präsentieren die meisten dieser Arbeiten keine originären Forschungsergebnisse. Die beiden zu besprechenden Verzeichnisse fußen hingegen auf intensiver Auseinandersetzung mit dem eigentlichen Klanggeschehen. Obendrein decken sie Bereiche ab, die mit den „normalen“ Arbeitsgängen einer visuellen Tonträgerkatalogisierung nicht hinreichend zu erfassen wären und füllen schon von daher eine große Lücke.

Timothy Days Diskographie der Tudor Church Music entstand als Projekt des National Sound Archive (NSA) in London, das aus dem British Institute for Recorded Sound hervorgegangen und der British Library angegliedert ist. Wer glaubt, hier ein leicht überschaubares Repertoire vor sich zu haben, irrt. Allein von Byrds *Ave verum corpus* — der populärsten Komposition dieses Genres — hat es seit 1924 einundfünfzig Einspielungen gegeben. Der eigentliche diskographische Teil ist chronologisch hinsichtlich des Erstveröffentlichungsjahres der Schallplattenproduktionen angelegt, innerhalb jedes Jahres jedoch alphabetisch nach Interpreten. Die Diskographie nennt Komponisten, Werktitel, Interpreten, Label(s), Art des Tonträgers, Jahr der Erstveröffentlichung, Bestellnummer(n) und — bei Schellackplatten — Spiegelnummern (hier als matrix numbers bezeichnet). Wiederveröffentlichungen sind zwar angeführt, bleiben jedoch ohne Datierung. Außerdem sind ausgewählte Rezensionen bibliographisch nachgewiesen. Spieldauern sind prinzipiell nicht genannt. Es sind übrigens nicht nur kommerzielle Aufnahmen registriert, sondern auch BBC-Produktionen, sofern sie als Bandmitschnitt oder „Transcription“-Schallplatte (nichtkommerzielle Pressung) im NSA archiviert sind. Ich hätte es für nützlich gehalten, wenn generell Bestandsnachweise für das NSA angegeben wären. Zwei gut angelegte Register, eines der Komponisten und Werke und ein weiteres der Interpreten, ergänzen die chronologischen Haupteinträge. Verzichtet wurde indessen auf ein Verzeichnis nach Labels und Bestellnummern.

Der eigentlichen Diskographie ist auf 34 Seiten ein exzellenter Essay über *Tudor Church Music in the Twentieth Century* vorangestellt. In ihm schildert Day die Anfänge des Tudor Music Revival und beleuchtet die vielfältigen ungeklärten und interpretatorischen Moden ausgesetzten Probleme bei der Realisierung dieser Musik mit großer Sachkenntnis. Das ansprechend gestaltete Buch bietet außerdem etliche Illustrationen zur Rezeptionsgeschichte.

Im Falle des Gregorianischen Gesangs reicht es nicht, schriftliche Informationen zu sammeln, zu kompilieren und gegebenenfalls zu verifizieren — zu unzureichend sind die Angaben auf den Schallplattenhüllen und in den

Beiheften. Stattdessen muß das eigentliche Klanggeschehen mittels der verschiedensten Noteneditionen identifiziert und zugeordnet werden. Jerome F. Weber hat 8206 Aufnahmen von 2050 verschiedenen Gesängen auf 930 Tonträgern abgehört und minutiös katalogisiert. Wir erfahren aus seinen eifrigen Recherchen, daß die Ostersequenz *Victimae paschali laudes* der am häufigsten aufgenommene Gregorianische Gesang ist.

Webers Haupteinträge sind in einer "Record List" nach Bestellnummern geordnet; ein lang bewährtes, konsequent durchführbares und inhaltlich neutrales Ordnungsprinzip. Mit einem Minimum an Platzaufwand bringt der Autor an dieser Stelle ein Maximum an Information in codierter Form, die dank einer ausführlichen Einleitung unproblematisch entschlüsselt werden kann. Der zweite Band von Webers Diskographie enthält diverse Indizes, die die Daten des ersten Bandes unter verschiedenen Gesichtspunkten aufschlüsseln. Die "Chant List" ordnet jedem Gesang alle Aufnahmen zu und ermöglicht so einen unmittelbaren Vergleich der Interpretationen untereinander, weil hier auch einige Parameter der Aufführungen kürzelnhaft angegeben sind. Daran schließt sich ein Verzeichnis der Interpreten an. Diese "Performer List" wird durch ein "Directory of Performers" mit kurzen erläuternden Angaben ergänzt. An dieser Stelle möchte ich nicht unerwähnt lassen, daß Weber in der Regel keine originalen Ensemblebezeichnungen nennt, sondern englische Kurzfassungen wählt. Bei diesen Übertragungen hat sich in mindestens einem Fall eine falsche Zuordnung ergeben. Aus der Gregorianischen Arbeitsgemeinschaft der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik zu Berlin wurde "Gregorian choir of the State Academy of Music" (Bd. 2, S. 396), der Chor also der damals konkurrierenden Staatlichen Hochschule für Musik zugewiesen.

Es folgt ein Register der Dirigenten, wobei auf den Ensemble-Eintrag in der "Performer List" verwiesen wird. Ein alphabetisches Titelregister beschließt das wahrhaft monumentale Nachschlagewerk. Mit dieser exzellenten Diskographie ist es erstmals möglich, jeden einzelnen gregorianischen Gesang, der seit 1904 und bis Februar 1990 auf Tonträgern veröffentlicht worden ist, in allen seinen Einspielungen zu identifizieren. Darüber hinaus

demonstriert Weber, wie man mit einem Personal Computer die bewährten Vorzüge traditioneller manueller Registergestaltung sinnvoll adaptieren kann.

(November 1991)

Martin Elste

HERMANN WALTHER: Bibliographie der Musikbuchreihen 1886—1990. Kassel—Basel—London—New York: Bärenreiter (1991). 352 S. (Catalogus Musicus XII.)

Zwei Fragen drängen sich beim ersten Durchblättern auf: Nach welchen Kriterien erfolgte die Auswahl und — wer braucht eine derartige Bibliographie? Laut Vorwort (S. 5) wurden „monographische Musikbuchreihen“ erfaßt. Aber als was lassen sich Katalogreihen einstufen? Oder warum sind in dieser Bibliographie Katalogreihen wie die der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin, der bayerischen Musiksammlungen oder der RISM-Veröffentlichung nicht enthalten, obwohl der vorliegende Band ja selbst innerhalb einer Katalogreihe erschienen ist und auch andere aufgeführte Inventarreihen, etwa die der *Tabulae Musicae Austriacae*, reine Katalogreihen sind?

Auch Sinn und Zweck dieser Veröffentlichung bleibt unklar. Meist wird ein Buch eines bestimmten Verfassers oder nach Sachkriterien gesucht; auch nach sämtlichen Bänden einer Reihe? Dennoch: die vorliegende Bibliographie ist überaus informationsreich und legt aufschlußreiche Zusammenhänge und interessante Aspekte frei. So spiegelt die Bibliographie beispielsweise aufgrund der zahlreichen Reihen musikwissenschaftlicher Institute, in denen Dissertationen und Habilitationsschriften erscheinen, sehr anschaulich nicht nur Themenschwerpunkt und -ansatz von Lehre und Forschung eines Instituts wider, sondern auch seinen quantitativen Ausstoß; abzulesen etwa an der 161 Bände (zwischen 1938 und 1989) umfassenden Kölner Reihe (Koel) — übrigens auch der umfangreichsten der gesamten Bibliographie — und der vergleichsweise kleinen Münchner Reihe (Muel), in der nur 46 Arbeiten (zwischen 1959 und 1988) vorgelegt wurden.

Die Bibliographie ist leicht zu handhaben. Die Reihen sind alphabetisch nach ihren Ti-

teln geordnet und, um das Zitieren und den Registerverweis zu erleichtern, mit einem, aus den ersten zwei bis drei Buchstaben gebildeten Kürzel versehen, dem bei mehreren, ähnlich lautenden Titelanfängen einer Ziffer angehängt ist. Die Titel der einzelnen Bände sind jeweils vollständig mit Erscheinungsjahr wiedergegeben. In einer Reihe enthaltene Notenbände sind jedoch nur mit dem Vermerk „Notenband“ aufgeführt, Sammelbände mit Berichten und Aufsätzen verschiedener Autoren werden nicht einzeln aufgelistet. Das ist ein kleiner Schönheitsfehler. Dafür werden aber noch nicht erschienene und bisher nur in Verlagsverzeichnissen angezeigte Bücher oder ganze Reihen ebenso aufgeführt wie zahlreiche geplante Reihen, die jedoch nie den ersten Band überlebt haben.

Überraschend viele Reihen weisen Lücken auf, die „bibliographisch nicht zu ermitteln“ sind. Bibliographisch vielleicht nicht, beim Arbeiten in einer Bibliothek hätte sich die eine oder andere Lücke jedoch schließen lassen, wie einige Stichproben in der Bayerischen Staatsbibliothek München ergaben. Ihre Titel hier einzeln aufzuführen, würde den Rahmen sprengen, daher nur zwei z. T. korrigierende Beispiele: Die Reihe *Musik in bayerischen Klöstern* (Mus21) ist keine selbständige Buchreihe, sondern eine Unterreihe der *Schriftenreihe der Hochschule für Musik in München* (Sch24). Ihr Band 5 ist zugleich der erste Band der Unterreihe (Mus21/1 und Sch24/5). Der Titel des 1990 erschienenen 6. Bandes lautet: *Musikalische Aufführungspraxis und Edition*. — Bei den *Veröffentlichungen des fürstlichen Instituts zu Bückeberg* ist als Band 1 der Reihe 2 (Ver23) der irrtümlich als Band 1 genannte Titel der Reihe 4 (Ver24) einzufügen (Herausgeber: Ludwig Schieder mair); Reihe 4 (Ver24) besteht aus drei Bänden: Band 1 ist der irrtümlich als Band 4 aufgeführte Titel von Adolf Aber, Band 3: Herbert Biehle, *Musikgeschichte von Bautzen bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts* (1924); Band 1 der Reihe 5: Ernst Bücken, *Der heroische Stil in der Oper* (1924), Band 3: Ernst Flade, *Der Orgelbauer Gottfried Silbermann* (1926).

Doch auch die zahlreichen leicht zu füllenden Lücken mindern in keiner Weise die Anerkennung, die dieser ungeheuren Arbeit und dem beachtenswerten Ergebnis zugestanden werden muß. Die Präsentation des Materials

ist übersichtlich und in wertvollen Registern erschlossen (Namen, Sachen, Orte), der Druck ist sehr lesefreundlich und offensichtlich fast fehlerfrei (der Name Kommacher müßte in Krummacher berichtigt werden, vgl. Kie2). (Dezember 1991) Gertraut Haberkamp

Deutsches Musikgeschichtliches Archiv Kassel. Katalog der Filmsammlung. Zusammengestellt und bearbeitet von Jürgen KINDERMANN.

Nr. 22. *Musikhandschriften aus der Augustinerkirche zu Gotha. Band IV/Nr. 4. Kassel—Basel—London: Bärenreiter 1990. S. 183—247.*

Nr. 23. *Musikhandschriften um 1800 aus thüringischen Pfarrarchiven Niedertrebra—Schönstedt—Tabarz. Band IV/Nr. 5. Kassel—Basel—London: Bärenreiter 1991. S. 252—289.*

Seit 1955 erscheinen in unregelmäßiger Folge Verzeichnisse der in Kassel im Film zugänglichen Werke praktischer und theoretischer Musik. Die Zählung der Verzeichnisse ist etwas verwirrend: die einzelnen Hefte, bisher 23, sind durchnummeriert, diese Zahl steht aber nur auf dem Umschlag, der beim Binden häufig wegfällt. Je sechs Hefte werden zusammengefaßt unter einer fortlaufenden Seitenzählung und unter einer Bandnumerierung, Band I/Nr. 1—6, II/Nr. 1—6 etc., die nur auf der Titelseite zu finden ist. Die einzelnen Hefte sind je nach Inhalt in „Musica practica“, „Musica theoretica“ und „Übertragungen mehrstimmiger Musik“, innerhalb dieser Kategorien nach Drucken bzw. Handschriften einzelner Autoren, nach Sammeldrucken und -handschriften sowie nach handschriftlichen Anonyma geordnet. Jeweils das 6. Heft eines Bandes enthält ein Register der Namen, Druckdaten, Druckorte und Bibliotheken der Sammelhandschriften. (Die Fundorte der übrigen handschriftlichen Vorlagen stehen beim jeweiligen Eintrag selbst.)

Enthalten die ersten 18 Hefte meist eine bunte Mischung von verfilmten Drucken und Handschriften vor allem des 16. und 17. Jahrhunderts — wohl je nach Lieferung aus den verschiedenen Bibliotheken — so wurden die folgenden Hefte auf einzelne, z. T. komplette und in das 18. Jahrhundert reichende Bibliotheksbestände konzentriert: Eutin und Jever (Heft 19), Herdringen (Heft 20/21, hier sogar

mit Faksimile des wichtigen alten thematischen Sonsfeldt-Katalogs).

Diese Verzeichnisse, zusammen mit den neuesten, Heft 22 und 23, erweisen sich als kleine, zur schnellen Erstinformation brauchbare Kataloge: mit Angabe des Titels und Textanfangs, der Besetzung und des einzeiligen Musikincipits, allerdings nur für die Anonyma und leider auch nicht für diese in Heft 22 und 23. Eine Datierung des Manuskripts ist nur vermerkt, wenn sie original ist. Wünschenswert — für die eigene Kostenkalkulation bei einer Filmbestellung — wäre noch die Umfangsangabe. Allerdings sind diese Filmbeschreibungen auch kein Ersatz für eine zukünftige, detaillierte Katalogisierung der Bestände, zumal die Filme, etwa im Fall der Hefte 22 und 23, auch nur eine Auswahl aus den betreffenden Beständen bieten. Daß aber mit ihnen vielleicht ein Anfang gemacht wurde, die zahlreichen kleineren, vor allem kirchlichen Bestände der neuen Bundesländer im Film zu sichern und zugänglich zu machen, ist sehr zu begrüßen.

Das zentrale Sammeln von manchmal in abgelegenen Orten unzureichend aufbewahrten Musikdrucken und Musikhandschriften im Film durch das Kasseler Archiv ist nicht nur eine wichtige Form des Schutzes und Sicherns bedeutender Quellen, sondern erleichtert auch ihr problemloses Bereitstellen für die Forschung. Dies geschieht allerdings nicht immer zur ungeteilten Freude der Besitzer. Es kommt immer wieder vor, daß ein Besitzer, meist eine Bibliothek — bei Vorlagen aus eigenen Beständen — weder von einer Edition erfährt noch überhaupt vorher um Erlaubnis befragt wird, auch wenn eine diesbezügliche Verpflichtung bei Erhalt eines Films aus Kassel unterschrieben werden muß. Das Nichteinhalten dieser Verpflichtung kann aber leider leicht zum Nachteil und Schaden der anderen Benutzer werden.

(November 1991) Gertraut Haberkamp

Kataloge des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg. Die Handschriften des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg. Viertes Band: Die Musikhandschriften. Bearbeitet von Clytus GOTTWALD. Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1988. XV, 317 S.

Die Bedeutung der Nürnberger Sammlung ist allein schon durch die autographe Partitur von Richard Wagners *Meistersingern* gegeben. Daß sich aber eine Reihe von Liszt-Autographen im Germanischen Nationalmuseum befindet, etwa *Die Ideale*, von denen das Autograph Humphrey Searle (Artikel Liszt in *New Grove Dictionary*) zufolge "not traced" sei, zeigt vollends den hohen Stellenwert der Handschriftenbestände des Museums und damit die Unentbehrlichkeit des Katalogs, der — vgl. Liszt — Überraschungen bereithält. Es handelt sich um einen vielfältigen, buntgemischten Bestand, der von mittelalterlichen Choralhandschriften verschiedenster Herkunft bis zu Chormusik des 19. Jahrhunderts reicht, neben Liszt auch Autographen von Johann Walter, Bach (die umstrittene *Trio-Sonate* BWV 1038), Spohr, Lortzing, Wagner, aber auch von wenig bekannten Komponisten wie Rorich oder gar Kuriositäten wie das Autograph von Walter-Choinanus' *Deutschem Flottenlied* (nach 1900) enthält. Weitere Preziosen des Bestandes sind die von der Forschung längst gewürdigten Chorbücher aus Sankt Ägidien.

Die Katalogisierungsprinzipien Gottwalds haben sich gegenüber seinen früheren Arbeiten kaum geändert, wie er selbst betont (S. XIV), so daß dem Benutzer auch mit dem vorliegenden Band ein zuverlässiges Hilfsmittel zur Verfügung steht. Eine Anmerkung sei dennoch gestattet: Gottwald verzichtet weitgehend auf Notincipits. Dies mag für viele der enthaltenen Stücke vertretbar sein, auf jeden Fall dann, wenn es sich um bekannte, in zuverlässigen Editionen vorliegende Musik handelt, möglicherweise auch dann, wenn auf Konkordanzen verwiesen werden kann. Incipits wären aber zumindest bei anonym überlieferten Sätzen wünschenswert, um eine Identifizierung zu erleichtern. Wenn stattdessen bei Nummer 1 aus der Hs. 3138a (S. 7), einer anonymen vierstimmigen Messe, nur angegeben wird „wohl Ende 16. Jh., schwach ausgebildete Polyphonie“, so ist das wenig hilfreich und widerspricht letztlich des Autors eigener Maxime: „Jedoch wurde das Inferiore nie so weit vernachlässigt, daß die Beschreibung zum nackten Hinweis auf dessen Existenz verkümmert“ (S. XI).

Zur Rezension konnten nur Stichproben vorgenommen werden, im folgenden sei deshalb kurz auf die Beschreibung einiger Gra-

dualia eingegangen: Gelegentlich sind kleinere Ungenauigkeiten zu beobachten. So bei der Hs. 22928: S. 72 muß es heißen „in den Nachträgen Hufnagelnotation auf vier s c h w a r z e n“ (statt roten) „Linien“. S. 75: „111r—114r Canon missae mit zahlreichen Nachträgen“ sind wohl die rot geschriebenen Randglossen gemeint; es handelt sich dabei um nähere Angaben zur Zeremonie, die nicht unbedingt nachgetragen sein müssen.

Eine Nachlässigkeit findet sich beispielsweise auch in der Beschreibung der Hs. 21897: Gottwald (S. 64) zufolge enthalten fol. 207r—210v. „Formulare zu Votivmessen; (208r) vollständige Marienmesse.“ Stattdessen liegt nur eine bereits fol. 207r mit dem „Salve sancta parens“ beginnende Marienmesse vor, was sich auch durch die Rubrik bestätigen läßt.

Bei der Hs. 7068, einem möglicherweise aus der Diözese Augsburg stammenden Graduale, diskutiert Gottwald die ungeklärte Frage, welcher Ordensgemeinschaft der Codex zuzuweisen ist (S. 23). Zur näheren Bestimmung könnte evtl. der nicht sehr häufig anzutreffende Passus „Ymnum dicimus tibi“ innerhalb des Gloria XV des *Graduale Romanum* (fol. 79v) beitragen.

Erwähnt sei noch, daß sich Widersprüche zwischen Gottwalds Beschreibung der autographen *Meistersinger*-Partitur und derjenigen des *Wagner Werk-Verzeichnisses* (WWV) ergeben. Gottwald (S. 151) gibt zur Entstehung an: „Genf. Triebtschen. 1866—67“, während die im WWV (S. 478) abgedruckten datierenden Eintragungen im Autograph die sehr viel längere Entstehungszeit belegen.

Mag im Detail auch einiges anzumerken sein, so schlüsselt Gottwalds Katalog doch insgesamt in zuverlässiger Weise die Bestände an Musikhandschriften des Germanischen Nationalmuseums auf und bietet dem Benutzer der Sammlung die gewünschte Information.
(Dezember 1991) Bernhold Schmid

FRANCESCO PASSADORE: *Il fondo musicale dell'Archivio capitolare della cattedrale di Adria*. Roma: Edizioni Torre d'Orfeo 1989. XXXI, 335 S. (Cataloghi fi fondi musicali italiani 11.)

Francesco Passadore hat einen Katalog des Musikalienbestandes des Domkapitel-Archivs

der Kathedrale zu Adria (Venetien) erstellt. In einem einleitenden Kapitel umreißt der Verfasser die Geschichte der Musikkapelle am Dom zu Adria von ihren Anfängen — der erste Nachweis stammt aus dem Jahr 1527, als das Kapitel einen Organisten, „maestro Baldissera“, wählte — bis zum Jahr 1900. Es folgt eine Übersicht über die Kapellmeister von 1527 bis 1900; der bekannteste von ihnen ist Innocenzo Vivarino, der von 1602 bis 1626 an der Kathedrale wirkte; der Bestand enthält allerdings keine seiner Kompositionen. Das weitere Schicksal der Musikkapelle bleibt dem Benutzer des Kataloges verborgen; man erfährt lediglich, daß der Bestand 1983 ins Archiv verlagert wurde; ob er seitdem noch benutzt wurde, bleibt offen. Bei genauer Betrachtung der Katalogaufnahmen entdeckt man, daß einige Handschriften und Drucke noch aus der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts stammen.

Bis auf wenige Ausnahmen handelt es sich um Musik für den Gottesdienstgebrauch. Unter den liturgischen Drucken finden sich einige Raritäten, so z. B. ein Antiphonar aus dem Jahre 1503 (Venedig: Giunta) und ein dreibändiges Graduale aus den Jahren 1499—1500 (Venedig: Giunta). Den Großteil des 633 Bände umfassenden Bestandes bilden aber handschriftliche Musikalien aus dem 19. Jahrhundert, Kompositionen von Musikern der Region oder von Kapellmeistern der Kathedrale. Da diese Komponisten bei uns nahezu allesamt unbekannt sind, wäre die Angabe der Lebensdaten bei der jeweiligen Aufnahme sehr nützlich gewesen. Ansonsten folgt die sehr übersichtliche Beschreibung mit sauberen Incipits den RISM-Richtlinien. Das Personenregister weist Lücken auf; es enthält nur die im Katalogteil vorkommenden Namen. Insgesamt ist der Katalog wohl eher für die Erforschung der regionalen Musikgeschichte Venetiens von Bedeutung.
(März 1992) Jutta Lambrecht

PIERRE GUILLOT: *Les Jésuites et La Musique. Le Collège de la Trinité à Lyon 1565—1762*. Liège: Pierre Mardaga (1991). 285 S., Abb.

Der Verfasser stellt dar, daß der Jesuitenorden seine Aufgabe im apostolischen und missionarischen Wirken sah und deshalb anfänglich der Musik, die er als unnütz ansah, ablehnend gegenüberstand. Doch das änderte

sich allmählich, als der Orden erkannte, daß die Musik die religiöse Unterweisung unterstützen konnte und bei den alljährlichen Theateraufführungen auf das Publikum eine besondere Wirkung ausübte. In Frankreich brachten u. a. P. Michel Coyssard (1547—1623) und P. Jean-Joseph Surin (1600—1665) Liederbücher heraus, die ähnlich wie bei den Reformatoren den Katechismusunterricht effektiver gestalten sollten. Doch mehr als in der praktischen Musikausübung taten sich die Jesuiten in der Musiktheorie hervor. Der Chinamissionar P. Joseph-Marie Amiot (1718—1793) versuchte, die Musik Chinas zu beschreiben. P. Claude Buffier (1661—1737) befaßte sich mit dem Problem der konsonanten und dissonanten Intervalle. P. F. de la Mangeray (1660—1734) entwarf eine Tafel, nach der man von einer Tonart in eine andere transponieren konnte. P. Louis Bertrand Castel (1660—1734) verstieg sich zu Spekulationen über das Verhältnis von akustischen und optischen Eindrücken und ordnete Tönen und Intervallen bestimmte Farben zu.

Das Collège de la Trinité zu Lyon übernahmen die Jesuiten 1565 und leiteten es bis 1762. 1706 wurde dem Kolleg ein Pensionat angeschlossen, in dem Söhne vornehmer und wohlhabender Familien außer im üblichen Fächerkanon auch noch in Musik und Tanz unterrichtet wurden. Die Musik kam vor allem zur Geltung, wenn das Kolleg von Mitgliedern der königlichen Familie oder aus dem Hochadel Besuch erhielt. Zudem kamen jährlich Huldigungsfeste zu Ehren des Königs sowie des Magistrats von Lyon, dem das Kolleg seine Existenz verdankte. Bei solchen Anlässen wurden Dramen aufgeführt und in den Zwischenakten (Intermedien) musikalische Darbietungen. Das Oratorium spielte im Gegensatz zu Italien bei den französischen Jesuiten überhaupt keine Rolle. Desto mehr trat das Ballett in den Vordergrund. Es ist vor allem der Lyoner Jesuit P. Claude François Menestrier (1631—1705) zu nennen, der nicht nur choreographisch zahlreiche Ballette entwarf, sondern auch eine Theorie des Balletts aufstellte. Dabei nahm er auch die Emblemantik zu Hilfe, wie es die Abbildungen mit dem entsprechenden Text verdeutlichen. Für die dazugehörige Musik konnte man sich in Lyon nicht bedeutender Komponisten bedienen wie etwa die Kollegien in Paris, sondern mußte auf

Mitglieder der Oper, Organisten und Musiklehrer des Pensionats zurückgreifen. Auch Tanzlehrer, die meist die Violine beherrschten, betätigten sich kompositorisch. Zahlreiche Namen sind vielleicht zum ersten Mal erwähnt. Im Anhang sind chronologisch die Dramen und alphabetisch die Ballette aufgeführt, die im Jesuitenkolleg zu Lyon zur Aufführung kamen.

(Januar 1992)

Walter Michel

Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Band 1: Die Musik des Altertums. Hrsg. von Albrecht RIETHMÜLLER und Frieder ZAMINER. Laaber: Laaber-Verlag (1989). X, 358 S., 24 Notenbeisp., 160 Abb., 11 Tabellen, 2 Farbtafeln.

Während Curt Sachs sich in dem von Ernst Bücken herausgegebenen *Handbuch der Musikwissenschaft* (1928) für die Gesamtdarstellung der Musik der Antike mit 32 Seiten begnügen mußte, informieren im vorliegenden Band vom *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft* (1989) Subhi Anwar Rashid über *Die Musik der Keilschriftkulturen* (Kap. I, S. 1—30), Ellen Hickmann und Lise Manniche über *Altägyptische Musik* (Kap. II, S. 31—75), Eric Werner über *Die Musik im alten Israel* (Kap. III, S. 76—112), Frieder Zamminer über *Musik im archaischen und klassischen Griechenland* (Kap. IV, S. 113—206) und Albrecht Riethmüller über *Musik zwischen Hellenismus und Spätantike* (Kap. V, S. 207—325).

Infolge nur spärlich überlieferter Musikaufzeichnungen werden in unterschiedlicher Weise archäologische Zeugnisse ausgewertet, bildliche Darstellungen von Szenen des Musiklebens, von Musikern und Instrumenten, auch einige erhaltene Musikinstrumente beschrieben, vor allem aber literarische Quellen vielfältigster Art analysiert und interpretiert. Aus der Vielzahl dabei gewonnener Erkenntnisse und spezieller Beobachtungen können hier nur einige punktiert hervorgehoben werden: zunächst die von Rashid zur Tätigkeit und Stellung der Musiker in den altorientalischen Hochkulturen (S. 9f., 12ff.) und zu den Verdiensten der einstigen Bewohner Mesopotamiens um die Entwicklung des antiken Musikinstrumentariums (S. 20ff.); dann

die von Ellen Hickmann und Lise Manniche zur Transformation der Klangwerkzeuge (S. 33), zur Vielfalt importierter und einheimischer Instrumente bei den Ägyptern, zu unterschiedlichen Ensemblebildungen und weiteren Merkmalen des Musiklebens im Alten, Mittleren und Neuen Reich (S. 37ff., 43ff., 48ff.), wobei die ikonologische Auswertung bekannter und neuer, erst in den letzten Jahrzehnten ausgegrabener Denkmäler (S. 57f.) besonders zu loben ist; von Eric Werner die zur Stellung und Bedeutung der Musik bei den Hebräern (S. 81ff.), zum Aufbau und Vortrag der Psalmen (S. 91ff.) und dem liturgisch-musikalischen System der acht Psalmtöne (S. 109); von Frieder Zamminer die zur quantifizierenden Rhythmik in der Verskunst der Griechen, zur engen Verbindung von Wort und Ton in epischen und lyrischen Gesängen (S. 122ff., 131f., 135ff., 143ff., 149f.), zum Aufbau und Vortrag von Chorliedern und Monodien attischer Dramen (S. 157ff.), zur Funktion und Bedeutung der Musen und der *Musike* in archaischer und klassischer Zeit (S. 165ff., 169); schließlich von Albrecht Riethmüller, der in der Musiktheorie „das eigentliche Zentrum der Musikgeschichte der griechischen Antike“ (S. 207) erblickt, einige profunde Interpretationen diesbezüglicher Stellen aus Schriften von Aristoteles (S. 218ff.) und Aristoxenos (S. 237ff.) mit detaillierten Ausführungen zur Ethoslehre, zum Primat der *Harmonik*, zur Konstruktion des Tonsystems, zur Vokal- und Instrumental-Notenschrift in erhaltenen Musikfragmenten (S. 280ff.) sowie subtile Exkurse über musiktheoretische Grundbegriffe (Melos, Intervall, Konsonanz u. a.) in Anlehnung an Aristoxenos, Aristeides Quintilianus (S. 259ff.) und Klaudios Ptolemaios (S. 286ff.).

Zu bedauern bleibt, daß die Musikkulturen der Etrusker und der Römer nicht gebührend gewürdigt wurden, obgleich einige Instrumente und Musikszene von Denkmälern etruskischer und römischer Provenienz abgebildet und kommentiert wurden (S. 230, 236, 261, 276, 277 u. ö.) — auch die Orgel von Aquincum (S. 304) als „Zeugnis für die Nahtstelle von musikalischer Praxis und Theorie“.

Zahlreiche Literaturhinweise zu den einzelnen Kapiteln, ein Glossar, Namen- und Sachregister komplettieren die mit Abbildungen, Zeichnungen und Tabellen vom Verlag großzügig ausgestattete Publikation. Die an ein

Handbuch zu stellenden Anforderungen (vgl. dazu den Gesamtherausgeber vom *Neuen Handbuch*, Carl Dahlhaus, in: *NZfM* 144. [1983], Heft 10, S. 22—25 und Helmut Rösing in: *Mf* 38 [1985], S. 244f.) wurden von den Autoren in unterschiedlicher Weise — dabei auch der jeweiligen Quellenlage und ihrer Bewertung folgend — aufgefaßt und eingelöst. (September 1991) Günter Fleischhauer

HARTMUT MÖLLER: *Das Quedlinburger Antiphonar* (Berlin, Staatsbibliothek, Preußischer Kulturbesitz Mus. ms. 40047). Tutzing: Hans Schneider 1990. Teil 1: Untersuchungen. XII, 293 S., Teil 2: Edition und Verzeichnisse. VI, 389 S., Teil 3: Fotografische Wiedergabe. IV, 1r—144r. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 25/1—3.)

Es gab vielerlei Gründe, sich mit dieser Handschrift, obwohl sie meist nicht als eine „zentrale“ Quelle gilt, intensiv auseinanderzusetzen und sie voll zu erschließen. Darunter die Tatsache, daß das Stundengebet gegenüber der Messe von der Forschung notorisch vernachlässigt wird; daß sie zu den vier ältesten vollständig neumierten einschlägigen Handschriften gehört; v. a. aber die Rolle, die sie durch Lipphardts Konjekturen in Hinblick auf das Metzger Tonar erhielt. Um, der Arbeit entsprechend, auch die Kritik methodisch zu beginnen: Der schwächste Punkt (und er ist dem Autor nicht anzulasten) ist die äußerst dürftige Qualität des Faksimilebandes; gerade wenn die Vorlagen mangelhaft gewesen sein mögen, hätte es die Sache verdient, daß der Drucker ein wenig in seine Trickkiste gegriffen hätte. In Band 2 wird der Inhalt jedoch mustergültig erschlossen, in Band 1 kann selbst der Nichtfachmann die einzelnen Untersuchungsschritte zur Kodikologie (S. 11—49), zur Einordnung des Bestandes (S. 53—135) und zum Neumentyp (S. 137—189) ohne weiteres nachvollziehen. Das besticht ebenso wie die Behutsamkeit, mit der diese Schritte gesetzt und Verallgemeinerungen formuliert werden, und die Art, wie der Autor Interdisziplinarität wirklich ernst nimmt: Er kann auf vielen Gebieten mitreden und Detailergebnisse vorlegen, ist trotzdem nie überheblich und in der Berichtigung ebenso gelassen wie vornehm in der Kritik. Notwendige Exkurse über die Quedlin-

burger Weihepräfation, gewisse Annalen, diverse Personenkreise und Spezialfragen zum Bestand wie zur Notation) sind in den Anhang verwiesen und belasten so einerseits den Text nicht, andererseits können sie auch für sich bestehen (S. 193–263). Dazu gibt es nicht nur die üblichen Verzeichnisse (S. 266–293). Die wichtigsten Ergebnisse sind auf wenigen Seiten (S. 187–9) noch einmal zusammengefaßt: die Handschrift, bestehend aus einem voneinander unabhängigen Kalender und Offizium-santiphonar, entstand zwischen 1025 und 1070, mit ziemlicher Sicherheit nicht nur für das, sondern wohl auch im Quedlinburger Servatiusstift; in Hinblick auf ihr Repertoire läßt sich weder die Annahme einer Filiation über die Reichenau mit Metz noch diejenige aufrechterhalten, daß es sich um die Rekanonisierung einer monastischen Vorlage handeln könnte; sie weist hingegen mehrfach vor Metz zurück, ist der älteste Repräsentant der sogenannten „deutschen“ Matutinstaltung und sowohl neumenpaläographisch als auch semiologisch der St. Galler Tradition gegenüber eigenständig; auch die Melodieversion kann nicht mit St. Gallen oder der Reichenau in einfache Verbindung gebracht werden.

Man kann gut verstehen, daß diese 1985 an der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz approbierte Dissertation bereits von dieser ausgezeichnet wurde. Die wenigen Tippfehler belasten den Inhalt nicht. Möller hatte eine Reihe von Mentoren, deren Anregungen er umzusetzen verstand; er muß nicht nur klug sein, sondern auch ausdauernd, von seinem (unserem?) Fach besessen. Er hat vor- und seit-her einiges Weitere publiziert. Das sollte in jeder Hinsicht eine gute Basis für eine wissenschaftliche Karriere sein.

(September 1991) Rudolf Flotzinger

SUSAN RANKIN: *The Music of the Medieval Liturgical Drama in France and England*. New York—London: Garland Publishing, Inc. 1989. Volume One: 321 S., Volume Two: 164 S., Notenbeisp. (*Outstanding Dissertations in Music from British Universities*).

Seit Coussemakers erster einschlägiger Publikation vor 130 Jahren hat das „Liturgische Drama“ zwar immer wieder Interesse gefunden, doch ist dabei der musikalische Anteil

meist vernachlässigt worden. Daß nur ein Teil der Überlieferung mit Notierungen versehen ist, rechtfertigt nicht, daß sämtliche Einteilungen und beinahe alle Thesen zur Entwicklung der verschiedenen Gattungen weitgehend nur auf textlicher Basis formuliert wurden. Schon aus diesem Grund wäre diese Cambridger Dissertation von 1982 und daß sie nun veröffentlicht wurde, lebhaft zu begrüßen. Sie handelt von den wichtigsten Oster- und Weihnachtsspielen, nämlich des Typs *Visitatio Sepulchri*, *Officium Pastorum* und *Officium Peregrinorum* aus dem sogenannten französischen Traditionszusammenhang. Sie zeigt, daß von linearen Entwicklungen keine Rede sein kann, bei den Bearbeitungen die Wiederverwendung älteren Materials stets entscheidend war und diese keine eigene musikalische Gattung hervorbrachten. Die Unterscheidung einer französischen und deutschen Tradition ist im wesentlichen von der *Visitatio* abgeleitet, man wäre aber insgesamt darauf gefaßt, daß Bezugnahmen auf zentral- und osteuropäische Quellen mehrfach notwendig sein würden. Rankin kommt aber nur auf den sogenannten *Codex Buranus* und eine Klosterneuburger Handschrift einigemal zu sprechen, da diese in älterer Literatur die größte Rolle gespielt hatten. Gerade sie gehören aber zu den Problemfällen. Den *Buranus* weist Rankin im Anschluß an Lipphardt ohne weiteres „Sekkau“ zu (inzwischen hat Georg Steer für Neustift bei Brixen plädiert, s. *Zeitschrift für deutsches Altertum und Literatur* 62/1983); mit „Klosterneuburg“ meint sie CCl 574, doch sah auch Lipphardt CCl 1013 — ebenfalls mit einer *Visitatio* — als „aus dem Westen importiert“ an (*Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg* N. F. 7/1971). Damit würden sich nicht nur ihre eigenen Ergebnisse (daß die *Visitatio* des *Buranus* keineswegs die älteste, sondern eher eine ausgesprochene Schrumpfung-Stufe repräsentiere und nicht in den französischen Zusammenhang gehöre, S. 279, was mit dem Befund bezüglich der Lieder keinesfalls korrespondiert, bzw. daß Klosterneuburg aus dem Rahmen falle, S. 79ff.) anders lesen, es zeigt sich vor allem die ganze Bürde solcher vereinzelter Ausnahmen. Im übrigen verfällt Rankin nun nicht ins andere Extrem, ihrerseits die Texte außer acht zu lassen. Stets unterzieht sie vorerst die Quellen der Texte, sodann die der Melodien und zuletzt diese selbst einer eingehenden Beschreibung und

Analyse. Grundlage sind beinahe lückenlose Transkriptionen des gesamten Materials. Diese „gute alte“ Methode führt noch immer zum Ziele: Manch ältere These wird widerlegt (z. B. daß *Quem queritis* kein ursprünglicher Introitus-Tropus sei, S. 22), bestätigt (z. B. die wesentliche Rolle der Normandie im gesamten Zusammenhang, S. 282) oder zurechtgerückt (z. B. daß der entscheidende Ausbau der Gattung vor allem im 13. Jahrhundert erfolgte S. 292), ebensolche unterschiedlicher Tragweite werden erstmals formuliert (z. B. daß vor allem Anfangszeilen auch zu melodischen Anklängen tendieren, S. 20, neue Texte meist mit ihren Melodien weitergegeben wurden, S. 147, die *Perigrinus*-Szene und *Visitatio* aus Fleury wohl von demselben Autor stammen, S. 270, es sich bei den *Peregrinus*-Zeremonien insgesamt um lokale Adaptionen einer zentralen, nämlich normannischen Quelle handeln dürfte, S. 279ff., es neue Musik nicht vor dem späten 11. Jahrhundert gegeben habe, S. 292). Nicht nur die Vorgangs-, auch die Darstellungsweise behält Rankin stets bei, was sicher seine Vorteile hat, aber auch ein wenig ermüdet; ihre Sprache ist klar, manchmal beinahe zu „kurz und bündig“. Zu bedauern, vom Titel her aber immerhin verständlich ist, daß anderen Fragen, wie z. B. nach den Trägern (etwa bestimmte Orden) und Funktionen so gar kein Augenmerk geschenkt wurde. Dies hängt wohl auch damit zusammen, daß es sich nur um die Vervielfältigung einer Dissertation ohne jegliche Bearbeitung (nicht einmal die handschriftlichen Änderungen wurden überklebt) handelt. Daher gibt es zwar ein Literaturverzeichnis, aber auch keine Register, keine Verzeichnisse der zitierten Handschriften oder der Textanfänge (was der weiteren Nutzung sehr zustatten gekommen wäre). Es ist eben keine Gesamtdarstellung, kein „normales Buch“, das stattliche Äußere trägt ein wenig. Ob da der Herausgeber oder Verlag in Zukunft etwas nachhelfen könnte? Vor allem aber bleibt zu hoffen, daß sich nun auch jemand des deutschen Traditionskreises annehme und vielleicht sogar eine wirkliche Gesamtdarstellung wage.

(September 1991)

Rudolf Flotzinger

ALTRO POLO: Essays on Italian Music in the Cinquecento. Edited by Richard CHARTERIS. Sydney: Frederick May Foundation for Italian

Studies, University of Sydney 1990. XVII, 290 S., Notenbeisp.

Der in Verbindung mit dem Italienischen Kulturinstitut in Sydney herausgegebene Sammelband spiegelt in exemplarischer Weise das besondere Interesse der angelsächsischen Musikwissenschaft an der älteren Musikgeschichte. Er vereinigt die Aufsätze einiger bekannter Cinquecento-Forscher aus den USA (7) und aus Australien/Neuseeland (3), die durch einen Schlußbeitrag von Don Harrán (Jerusalem) ergänzt werden. Trotz der durch den Titel scheinbar vorgegebenen thematischen Geschlossenheit hinterläßt die Lektüre zunächst den Eindruck einer eher bunten Zufälligkeit. Doch zeigt sich bei näherer Betrachtung ein deutlicher Schwerpunkt im Bereich der Gattung Madrigal; ohne Zweifel ist hier der Hauptertrag dieser „Essays“ zu verbuchen. Die Frage nach der Bedeutung der Modi in den Madrigalen de Rores, die J. A. Owens im Anschluß an die Arbeiten von Bernhard Meier und Harold Powers diskutiert, kreuzt sich mit der Frage nach der Bedeutung der Rore-Rezeption in der Florentiner Camerata und bei Monteverdi. Liegt das zukunftsweisende des Roreschen Spätwerks vielleicht gerade darin, daß hier das modale System mehr und mehr verlassen und mit neuartigen tonalen Strukturen experimentiert wird? H. M. Brown entdeckt, daß bestimmte „formulae“ vom Typus „aria da cantare ...“, die bisher vor allem mit der Frottola-Epoche in Verbindung gebracht wurden, bis in die Spätzeit des Madrigals fortleben. Besonders in Neapel hat ein Komponistenkreis solche „arie“ auch für die Lyrik Petrarcas und des Petrarkismus verwendet. Liegt hier eine bisher übersehene Wurzel für die Monodie um 1600? J. Steele bietet ein Resümee seiner Forschungen über den römischen Komponisten, Sammler und Verleger Antonio Barré, die er als „preliminary investigation“ verstanden wissen will. Durch den Nachweis eines „aria formula bass patterning“ in den Ariost-Vertonungen Barrés ergeben sich Berührungspunkte mit den Forschungen H. M. Browns. K. Bosi zieht aus der Analyse der Madrigale Pallavicinos Rückschlüsse auf die Entwicklung der Madrigalkomposition an den beiden führenden Höfen in Ferrara und Mantua. Zwar wurde das IV. Buch seiner fünfstimmigen Madrigale für das Mantuaner „concerto delle donne“ geschrieben, doch deuten bei-

stimmte Einzelzüge der Diminutionstechnik auf das Vorbild der „musica segreta“ Ferraras. Von hier aus ergeben sich neue Anhaltspunkte für die Datierung der Madrigale Luzzaschis, die möglicherweise lange vor ihrer Druckveröffentlichung (1601) entstanden sind.

Die übrigen Beiträge stehen untereinander in einem nur losen Zusammenhang und haben überwiegend Miszellencharakter. Doch gelingt es auch hier in einigen Fällen, über die „Einzelfallstudie“ hinaus zu Resultaten von übergreifender Bedeutung zu gelangen. So knüpft J. Haar an Cimellos Notationstraktat Überlegungen zu den besonderen Möglichkeiten und Wegen der Musiklehre und des Musikunterrichts im 16. Jahrhundert. Ähnlich gewinnt Fr. d'Accone aus der Überlieferung der geistlichen Musik Luca Batis Erkenntnisse über Erwerb und Unterhaltung der Musikbibliotheken in den großen italienischen Kirchen des 16./17. Jahrhunderts. H. C. Slim schließlich zieht aus den Musikfragmenten in Peter Candids Allegorie der sieben freien Künste Rückschlüsse auf die Rezeption zeitgenössischer italienischer Musik an süddeutschen Fürstenhöfen. Die Inhaltsübersicht rundet sich mit den Beiträgen von R. Charteris zu Alfonso Ferrabosco d. Ä., von J. E. Glixon zur musikgeschichtlichen Bedeutung der großen venezianischen Bruderschaften und von St. Boorman zu einem häufigen „Satzfehler“ in der geistlichen Vokalmusik des frühen 16. Jahrhunderts. Als gleichsam „exterritorialer“ Beitrag beschließt Don Harráns Studie über den Orpheus-Mythos diesen inhaltsreichen Band, der zu vielen Einzelfragen wertvolle Diskussionsbeiträge liefert, ohne sich jedoch einer größeren thematischen Leitlinie zu verpflichten

(Oktober 1991)

Dietrich Kämper

KARIN WETTIG: *Satztechnische Studien an den Madrigalen Carlo Gesualdos. Frankfurt am Main — Bern — New York — Paris: Peter Lang (1990). 291 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 45.)*

Gesualdos Madrigale, vor allem seine späteren, beschäftigen die Geister nach wie vor. Ihre eigenartige Ambiguität von traditioneller Bindung und provozierender Extravaganz

machte sie im Zusammenhang mit der nicht weniger aufsehenerregenden Biographie dieses „im Irrgarten der Modulation umherschweifenden Kavaliere“ (Ambros) schon früh zu Dokumenten, denen Faszination, Ratlosigkeit und Ablehnung zu gleichen Teilen gegenüberstanden. Es ist kein Zufall, daß die Wiederentdeckung Gesualdos mit dem Beginn unseres Jahrhunderts zusammenfällt, als Torchi die ersten Madrigale veröffentlichte und Ferdinand Keiner 1914 seine Leipziger Dissertation herausgab. Seither ist Gesualdo gegenwärtig, erhält in den Jahren 1959—67 die von Weismann/Watkins besorgte, nicht ganz fehlerfreie Gesamtausgabe und zum 400. Geburtstag 1960 (richtiger wäre 1961 oder 62) gar ein „Monumentum“ aus der Feder Strawinskys. Die Wissenschaft überprüft den im Zusammenhang mit Gesualdos Harmonik verschiedentlich benützten Begriffen der Atonalität (Lowinskys *Triadic Atonality*, 1961, siehe auch Finscher 1972) und schwingt sich im Soge der Kunstgeschichte gar zu einer Manierismus-Diskussion auf, welche Gesualdos Madrigalen einen zentralen Platz einräumt (Finscher 1972, Dahlhaus 1974, Ravizza 1981, Rubio 1982).

Demgegenüber gibt sich der Titel der 1989 in Göttingen vorgelegten Dissertation von Karin Wettig beinahe spröde: *Satztechnische Untersuchungen an den Madrigalen Carlo Gesualdos*. Er tut gut daran und verweist gerade im Zusammenhang mit Gesualdo mit Nachdruck auf die Notwendigkeit einer soliden Basis der satztechnischen Beobachtung und Beschreibung. So befassen sich die 4 zentralen Kapitel der Arbeit erstens mit der „chronologischen Entwicklung und Bedeutung der Chromatik“ (S. 45ff.), dem auffälligsten der ungewöhnlichen Merkmale also, zweitens mit „Stimmführung und Satztechnik“ (S. 99ff.), drittens mit „Formen der Kadenzbildung“ (S. 169ff.) und viertens schließlich mit der „Dispositio modorum“ (S. 199ff.). Eingerahmt werden diese 4 Kapitel von einer einleitenden Zusammenfassung der bis anhin bekanntesten biographischen Daten und Fakten und einem beschließenden „Resumé zum Maniera-Problem“ (S. 249ff.).

Der zweifellos richtige, in älterer Literatur kaum je so konsequent berücksichtigte Grundansatz der Arbeit sieht jegliche merkwürdige satztechnische Entscheidung Gesual-

dos vorab als Reaktion auf den affektiven Gehalt des Textes. Hierin liegt der Gewinn dieser Arbeit, die immer wieder zu reizvollen und behutsam dargestellten Detailbeobachtungen solcher Zusammenhänge findet. Und die Verfasserin betont wohl mit Recht, daß weder Modusdarstellung auf verschiedenen Transpositionsstufen, noch simultane und sukzessive relationes non harmonicae, noch die Bildung zusätzlicher Klänge mit Durterz die chromatische Überwucherung des traditionellen Tonsystems in diesem Maße erfordert hätte, daß es vielmehr die absolute „Vorherrschaft des Wortes durch die musikalische Affektdarstellung“ (S. 49) ist, die hier den Satz in ungewöhnlichem Maße weitet, färbt und „moduliert“. Demgegenüber stehen freilich kompositorische Maßnahmen wie großformale Disposition, imitatorischer Gestus, Festhalten an der Fünfstimmigkeit, Ordnung nach Kirchentönen etc., die nach wie vor nur im gattungsgeschichtlichen Zusammenhang zu beschreiben sind.

Leider verschließt sich die Verfasserin einer Diskussion über den verschiedentlich vorgebrachten Vorwurf, Gesualdo sei als Melodiker nicht immer auf der Höhe seines eigenen Anspruchs gestanden (man vergleiche beispielsweise die hochdifferenzierten 2 ersten Takte des Madrigals *Moro, lasso* mit dem fast peinlich simplen darauf folgenden *Soggetto*). Und im Kapitel über die *Dispositio modorum* ist der Zusammenhang zwischen Moduswahl und affektiver Gestimmtheit des Textes zwar unbestritten und theoretisch abgesichert. Wenn aber zu lesen ist: „Aeolisch ist ... die Tonart der Leidenschaft. Palestrina verwendet a-aeolisch, wenn von der Liebe der Maria Magdalena oder der Kirche als Braut Christi die Rede ist“ (S. 226), dann klingt das doch etwas naiv. Zu überdenken wäre auch die häufige Verwendung des Begriffs der „rhetorischen Figuren“, der bekannterweise in einer ganz anderen Tradition steht.

Das Buch von Karin Wettig berührt dort am stärksten, wo die Verfasserin das einmalige kompositorische Detail zu interpretieren versucht und Feinheiten aufzuspüren vermag, denen man immer wieder gerne zustimmt. Leider steht dem ein etwas allzu salopper Gebrauch der Sprache gegenüber (S. 114: „kontrapunktischer Schnickschnack“, da nützen auch Anführungszeichen nichts); der Gebrauch

funktionsharmonischer Bezeichnungen (Dominante, Subdominante, Wechseldominante etc.) ist kaum zu begründen und der leichthin vollzogene Wechsel von italienischem zu deutschem Zitat und umgekehrt (S. 113, Zeile 12: „öffne“, Zeile 16: „apro“) bestärkt die Vermutung einer etwas flüchtigen Schlußredaktion. Das hartnäckige Festhalten am monotonen Schematismus Frühwerk — mittleres Schaffen — Spätwerk steht im Widerspruch zu der Verfasserin Fähigkeit des schöpferischen Nachvollzugs und mag den Schwierigkeiten bei der Bewältigung eines Erstlingswerkes zuzuschreiben sein. Wohl eher dem Verlag anzulasten ist die allzu große Zurückhaltung bei der Wahl von Notenbeispielen. Gesamthaft aber liegt eine Studie vor, die man begrüßt und gerne der bisherigen Literatur über Gesualdo beifügt.

(Oktober 1991)

Victor Ravizza

MARTA A. GHEZZO: Epic Songs of Sixteenth-Century Hungary. History and Style. Budapest: Akadémiai Kiadó 1989. 232 S., Abb., Notenbeisp. (Studies in Central and Eastern European Music 4.)

Die epischen Melodien des 16. Jahrhunderts sind die ersten ungarischen Musikdrucke, welche im *Gesangbuch des Hoffgreff* und in der *Cronica des Tinódi* uns überliefert wurden. Beide Drucke wurden von Bence Szabolcsi und Kálmán Csomasz Tóth schon eingehend besprochen. Doch hat die Bedeutung der Melodien nicht abgenommen, sondern eher zugenommen, besonders als Gedeon Borsa das *Gesangbuch von Gál Huszár* um 1560/61 in Stuttgart 1975 aufgefunden hat.

In dieser Hinsicht können wir eine neue Arbeit in diesem Bereich der ungarischen Musikgeschichte nur begrüßen. Die Studie ist klar in sechs Kapitel eingeteilt, wozu noch der Anhang mit einigen Hinweisen, der Bibliographie und Diskographie hinzutritt. Im ersten Kapitel wird ein kurzer, objektiver Überblick der ungarischen Geschichte des 16. Jahrhunderts gegeben. Vielleicht hätte man die in der Anmerkung mitgeteilte Vorgeschichte der Magyaren — ehe sie die Karpaten erreichten — auch hier besprechen und bei den zentralasiatischen Wurzeln nur darauf hinweisen

können. Schon hier kommt eine Schwierigkeit zum Vorschein, welche leicht lösbar wäre. Es handelt sich um die Ortsnamen. Viele von ihnen haben heute einen deutschen, slowakischen oder rumänischen Namen. Darum wäre es ratsam gewesen, dem jetzigen europäischen Gebrauch zu folgen: bei erster Erwähnung einer Stadt (z. B. Pozsony, S. 15) in Anmerkung darauf hinzuweisen, daß alle Namen in heutiger Form in einem eigenen Kapitel aufgezählt werden. Hier möchten wir erwähnen, daß Wolfenbüttel nie in der einstigen DDR lag, wie es auf S. 54 angegeben wird.

Weitere Schwierigkeiten ergeben sich aus der Übersetzung. Selbst die einfachsten Wörter wurden nicht korrekt wiedergegeben. Hel-tais *Cantionale or ... Collection* würde richtig heißen: *Cantionale that is ...* (S. 55). Auch solche Titel bekamen eine neue Übersetzung, die in der englischen Literatur schon wohlbekannt sind: Kálmán Csomasz Tóth: *The Sixteenth-Century Hungarian Songs*, statt: *Hungarian Melodies of the XVIth Century*. All diese eigenartigen Lösungen lassen uns die Frage stellen, kennt Ghezso diese Publikationen nicht? Ebenso finden wir in ihrer Bibliographie einige wichtige grundlegende Arbeiten nicht, z. B.: B. Szabolcsi. *A Concise History of Hungarian Music*, Budapest 1964, ²1974; G. Borsa. *Régi Magyarországi Nyomtatványok I. — Res Litteraria Hungariae vetus operum impressorum I*, Budapest 1971. Einige Ortsangaben als Erscheinung der Drucke sind nicht korrekt, z. B.: B. Kisdi: *Cantus Catholici* wurde nicht in Leipzig sondern in Lócse (Leutschau, Levoca) und Gy. Náray: *Lyra Coelestis* ebenfalls nicht in Leipzig sondern in Nagyszombat (Tirnau, Trnava) gedruckt (S. 67f.). Die Wiedergaben der Titelblätter enthalten viele Fehler, man möge nur die Umschriften mit den Tabellen vergleichen. Schwierigere Probleme fanden wir ab Kapitel IV. Schon im Abschnitt 2. "Poetic structure" erwarteten wir vergebens eine Wertung der Reime und Gedichte, wie wir es bei den oben erwähnten zwei ungarischen Autoren finden. Ebenso wird bei der "Syllabification" nicht auf die typisch ungarische Form hingewiesen (S. 77), nur bei der rhythmischen Struktur (S. 91).

Der originale Notendruck weist viele Fehler auf: die Schlüssel wurden nicht ganz korrekt gesetzt; das Vorzeichen *b* steht auf der Höhe des Tones *c*, anderswo fehlt es; einige Noten

stehen auf dem Kopf, andere sind heruntergerutscht usw. Einige dieser Fehler können wir mit wohlbekannten europäischen Quellen beweisen, z. B.: Zahn 4436, 6283a, b. All dies kann mit dem mangelhaften Druckereibestand oder auch mit der unvollkommenen musikalischen Ausbildung des Verfassers und Druckers begründet werden. Die Fußnote S. 102 bemerkt, daß Szabolcsi mehrere Probleme gelöst hat, aber einige seiner Lesungen werden von ihm selbst nicht als letzte Lösung betrachtet. Doch erkennen wir kaum in den Transkriptionen die Erfolge von Szabolcsi oder Csomasz Tóth. So müssen wir sagen, daß dieser Teil der Arbeit (Kapitel VI) und die daraus entstehenden Folgerungen (*Music of the epic songs. A. Pitch structure of the melodies*. S. 82—91) irreführend sind.
(November 1991) Robert Murányi

OLE KONGSTED: Kronborg-Brunnen und Kronborg-Motetten. Ein Notenfund des späten 16. Jahrhunderts aus Flensburg und seine Vorgeschichte. Kopenhagen—Flensburg—Kiel 1991. 107 S., Abb.

Musikhistorisch geht es hier um die Frage, wer die sogenannten Kronborg-Motetten komponiert hat, drei anonyme, aufwendig gedruckte aber titelblattlose Motetten aus der 1984 wiederentdeckten Musiksammlung des Alten Gymnasiums in Flensburg mit „Nürnberg 1582“ datierbar: *In Laudem Regii Fontis* (à 6); *In Connexum Regiarum Literarum* (à 6) und *In Symbola Regis et reginae* (à 5). Sie wurden bereits 1990 in Kopenhagen in praktischer Ausgabe und im Faksimile veröffentlicht; die vorliegende Broschüre ist das ins Deutsche übersetzte Beiheft zu dieser Publikation (und zugleich Band 43 der *Schriften der Gesellschaft für Flensburger Stadtgeschichte*). Nähere Untersuchungen hatten bald ergeben, daß diese Kompositionen in Zusammenhang stehen mit einem Auftrag, den der dänische König Friedrich II. (1559—1588) 1576 an den Nürnberger Bronzegießer Georg Labenwolf vergeben hatte: Dieser sollte ihm einen Springbrunnen für Schloß Kronborg verfertigen. Es vergingen sieben Jahre mit beiderseitigen Verärgerungen, königlichen Mahnungen und Drohungen, auch an den Rat der Stadt Nürnberg, bis der Brunnen endlich stand. In-

zwischen wollten die Nürnberger den ungedulden König beruhigen, und einer ihrer Ratsherren, Joachim Pömer, fragte brieflich bei Tycho Brahe an, der in diesem Handel wohl eine vermittelnde Rolle spielte, ob man Friedrich nicht mit einer musischen Gabe besänftigen könne: zwei lateinische Gedichte und ein deutsches, alles mehrstimmig gesetzt. Als Dichter hatte Pömer den ihm bekannten Paulus Melissus Schede gewonnen (die Gedichte sind in dessen *Schediasmata poetica*, Paris 1586, gedruckt). Auch die Vertonungen hatte Pömer in die Wege geleitet: er habe, schreibt er, die *Carmina* „gesangsweis durch einen berühmten Musicum alhie componiren lassen...“.

Fassen wir zusammen: Der Rat der Stadt Nürnberg macht die Sache ihres Rotschmids (wie er sich nennt) Labenwolf zu ihrer eigenen und Pömer beschwichtigt den König. Pömer kennt Brahe (der seinerseits den König kennt), und er kennt Schede. Schede ist aber auch mit Lasso befreundet. Zweifellos müssen Titelblatt und Widmung Auskunft gegeben haben über die Urheber der Gabe, wenn sie wirklich an den dänischen König gelangte und nicht vielleicht als Einzelexemplar schon beim Sammler der Flensburger Schätze hängenblieb, der vielleicht Titelblatt und Widmung als unnötig entfernte. So bleiben also Fragen über Fragen. Sollte Lasso der „berühmte“ Komponist sein? Der Verfasser geht die in Nürnberg damals tätigen Komponisten durch: Johann Weis, Caspar Rotigast, Wilhelm Endel, Kaspar Hassler, Friedrich Lindner und Leonhard Lechner. Die Vertonungen, besonders die der beiden ersten Gedichte, sind in der Tat so gut, daß man dem Verfasser folgen möchte, wenn er hier nur Lechner anerkennen will. Und vielleicht Lasso, der höchst geeignet erscheint. Auch ließe sich eine Verbindung zu Lasso, der ja öfters in Nürnberg weilte und auch in München erreichbar war, unmittelbar oder durch seinen Schüler Lechner, sehr gut vorstellen. Gegen diese Zuweisung an Lasso sprechen allerdings verschiedene Gründe. Lasso ist mehr als nur „berühmt“ und „alhie“ kann sich nicht gut auf die bayerische Residenzstadt München beziehen. Lechner dagegen wird dem König höchst wahrscheinlich unbekannt gewesen sein, und ein „berühmter“ Komponist (im Sinne von sehr gut) war er sicher. Und dann: Lasso würde mit einiger Ge-

wißheit eine so hübsche Komposition ein zweites Mal, und sei es als Kontrafaktur, wieder verwendet haben. Ob Lechner das tat oder vorhatte, wissen wir nicht — seinen Werken ist ja nicht die editorische Sorgfalt zuteil geworden, wie sie Lasso-Vater und die Söhne für sich aufwendeten. Weiter sind Lechner diese Vertonungen durchaus zuzutrauen. Und einen geringeren Komponisten als ihn wird man dem König nicht anzubieten gewagt haben. Schließlich hat man ja auch den rühmlichst bekannten Schede gewonnen, der sich schon 1572 zur Hochzeit des Königs zu Wort gemeldet hatte. Warum Pömer hier Schedes Namen unterdrückt — immerhin gibt er dessen Grüße an Brahe weiter —, läßt Vermutungen offen. Gewiß standen beider Namen schon auf den zwei „beyligenden Copien“, die Brahe mit dem Brief empfing? Dann kann der Brief nur Lechner meinen. — Lasso brauchte man nicht vorzustellen. Und warum gleich zwei „Copien“? Sind das Kopistenabschriften oder vielleicht schon Abzüge mit Titelblatt und Widmung, aus denen alles zu ersehen war? So wird man sich einstweilen vorsichtshalber mit dem Fazit des sehr sorgsam recherchierenden Verfassers begnügen müssen: „Die Musik ist überliefert — glücklicherweise, aber das Geheimnis um den Komponisten bleibt ungeklärt; das Interesse konzentriert sich auf zwei ‚Verdächtige‘, gegen die beide nur ein Indizienbeweis geführt werden kann“ (S. 83).

(Januar 1992)

Horst Leuchtmann

VLADIMIR IVANOFF: *Eine zentrale Quelle der frühen italienischen Lautenpraxis. Edition der Handschrift Pesaro, Biblioteca Oliveriana, Ms. 1144. Tutzing: Hans Schneider 1988. XXXI, 270 S. (Münchner Editionen zur Musikgeschichte. Band 7.)*

VLADIMIR IVANOFF: *Das Pesaro-Manuskript. Ein Beitrag zur Frühgeschichte der Lautentabulatur. Tutzing: Hans Schneider 1988. 332 S., Abb. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 45.)*

Wenn „zentral“ weder topographisch noch argumentativ zu verstehen ist, sondern lediglich als Substitut für den naheliegenden, doch nicht zwingend zu führenden Nachweis der chronologischen Priorität fungiert, so mögen

Bedenken hinsichtlich des Stils einer Abhandlung aufkommen, die sich mit einer aus der bürgerlichen Lautenspielp Praxis stammenden und wohl gerade aufgrund ihrer peripheren Überlieferung erhaltenen Quelle befaßt. Immerhin liegt, aufwendig hergestellt, jene Handschrift ediert vor, die bereits Walter Rubsam 1968 als ältesten Text in französischer Tabulatur bezeichnet hatte (*JAMS* 21, 1968, S. 286—299). Die herzförmige Handschrift enthält 38 vollständige Stücke: neben sechs Vokalbearbeitungen, Tänzen (für Lira da Braccio) überwiegend Sätze vom Recercare-Typus einfachsten Zuschnitts.

Darf die vorsichtige, nicht-interpretierbare Übertragung gerade aufgrund der in mancher Hinsicht unzuverlässigen, sicherlich von Liebhabern notierten Vorlage als zweckmäßig gelten, so ist um so mehr zu bedauern, daß eine Synopse von (gleichfalls wiedergegebener und computererzeugter) Tabulatur und Transkription nur schwer möglich ist: die letztere befindet sich, umbruchgleich, stets auf der Rückseite. Hierfür entschädigt auch nicht die für die Praxis nochmals verkleinert abgedruckte Tabulatur am Ende des Bandes. Der zur Edition gehörige Textband kann zunächst in seiner Essenz (S. 226—237) gelesen und sodann, bei Bedarf, gezielt befragt werden.

(Februar 1992)

Thomas Röder

EKKEHARD SCHULZE-KURZ: Die Laute und ihre Stimmungen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Wilsingen. Tre Fontane (1990). 467 S., Notenbeisp., Abb.

Zwischen 1600 und 1650 läßt sich in bezug auf Lauteninstrumente ein Prozeß sukzessiver Standardisierung von Bauformen und Stimmungen beobachten, den Schulze-Kurz mit enzyklopädischer Gründlichkeit dokumentiert. Dabei beschränkt er sich nicht auf eine Wiedergabe zahlreicher Aussagen der Theoretiker zu Instrumentenbau und Stimmungen, sondern in eindrucksvoller Weise gelingt es ihm, deren Erkenntnisse an einer Praxis zeitgenössischer Lauten-Kompositionen sowie erhaltenen (wenngleich häufig umgebauten) Instrumenten zu spiegeln; ikonographische Beobachtungen erlauben weitere Rückschlüsse. Schulze-Kurz stellt ein Maximum an Informationen bereit, er erschließt den Gegenstand

so kompetent wie komplex: Etwa die Hälfte des umfangreichen Bandes nehmen lange Verzeichnisse von Instrumenten, Drucken und (Sammel-)Handschriften mit Lautenmusik aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ein. Schon von hier aus steht der Wert der Studie als veritablem Handbuch außer jeder Frage.

So vermag Schulze-Kurz in einem ersten Teil des Buches die vielfältige und nicht leicht zu durchschauende Terminologie der Musiktheoretiker bezüglich des Instrumentariums aufzulösen und eine neue Klassifikation anzubieten (S. 93); dabei ist seine Argumentation stets ebenso vorsichtig wie nicht zuletzt aufgrund des methodisch sorgfältig aufbereiteten Materials schlüssig. Im zweiten Hauptteil zeichnet Schulze-Kurz die Entwicklung von einer „alten“, bis ca. 1600 allgemein verbindlichen, doch noch im 18. Jahrhundert in Italien nachweisbaren Stimmung (*Gcfad'g'*) zu einer ab ca. 1650 vorherrschenden „neuen“ Standardstimmung (*Adfad'f'*) nach. Aus musiktheoretischen Quellen sowie mehr als 1.600 Kompositionen der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts destilliert er insgesamt 21 „Zwischen“-Lösungen, Lauten einzustimmen, die er sowohl spielpraktisch wie — im Anschluß an den ersten Teil seiner Ausführungen — instrumentenbautechnisch überprüft. Drei Phasen seien demnach abzugrenzen: Einem ersten, etwa bis 1625 reichenden Abschnitt, in dem die „alte“ Stimmung noch verbindlich bleibe und nur gelegentlich Anweisungen zu Umstimmungen zu finden seien, folge ein zweiter, in dem fast ausschließlich neue Stimmungen verwendet würden. Ab 1650 herrsche dann die *d*-moll-Stimmung vor.

Lassen sich für die Vielzahl unterschiedlicher Stimmungen mehrere Gründe anführen — etwa die Erweiterung des Spektrums verfügbarer Tonarten, die Betonung bestimmter Klangfarben und spieltechnische Erleichterungen —, so ist die spätere Dominanz der „neuen“, *d*-moll-Stimmung eher soziologisch zu interpretieren: als Folge des Einflusses von Ennemond und Denis Gaultier und der Beliebtheit ihrer Kompositionen. Der Verweis auf „Mode“ und „Geschmack“ als Begründungsinstanzen (S. 238) erscheint jedoch gerade im Kontext der stringenten Argumentation dieser Arbeit eher verlegen und nur bedingt plausibel; zu überlegen wäre immerhin, inwieweit die Betonung einer bestimmten Grund-

tonart durch eine spezifische Stimmung gegenüber einer funktional wenig fixierten Vielzahl von Klängen in diesem Zeitabschnitt kompositionstechnisch (und nicht nur in der Lautenmusik) fundiert ist.

(März 1992)

Michael Heinemann

DAGMAR TEEPE: Die Entwicklung der Fantasie für Tasteninstrumente im 16. und 17. Jahrhundert. Eine gattungsgeschichtliche Studie. Kassel—Basel—London—New York: Bärenreiter 1990. XI, 330 S., Notenbeisp. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band XXXVI.)

Aufgabe des Buches ist es zu zeigen, „daß es — im Gegensatz zur vorherrschenden Meinung in der musikwissenschaftlichen Literatur — sehr wohl Kriterien gibt, die die Fantasie um 1600 charakterisieren und deutlich von den übrigen freien Gattungen absetzen“ (S. 296). Die Beweisführung basiert sowohl auf Zeugnissen zeitgenössischer Theoretiker als auch auf einer Untersuchung des erhaltenen Repertoires für Tasteninstrumente.

Die Studie wird ihrer zentralen These, nämlich der besonderen Stellung der „Fantasia“ und damit deren terminologischer Abgrenzung gegenüber anderen Instrumentalgattungen, im großen und ganzen gesehen wohl gerecht. Eine wichtige Rolle spielt dabei das Modell einer „allmählichen Auflösung“ im Laufe einer Fantasie „von Imitation hin zu Figuration“, das in vielen der befragten Kompositionen nachgewiesen werden konnte. Allerdings wird dieses Modell in den Analysen oft überstrapaziert, besonders bei den Fantasien Frescobaldis, Sweelincks und Frobergers; man hat den Eindruck, als ob die Einzelanalysen zu oft vor dem Hintergrund des Interpretationsmodells durchgeführt worden sind. Ein Beispiel: am Ende einer Fantasie Byrds (*Musica Britannica* Nr. 25) stellt Teepe „einige Takte mit Tanzcharakter“ fest, „bevor ein toccatenhafter Abschnitt das Stück beschließt“ (S. 114). Die unterstellte Freiheit der Schlußgestaltung ist aber eine Täuschung; die gemeinten „Takte mit Tanzcharakter“ sind in Wirklichkeit in imitatorisch-sequenzierender Technik geschrieben ohne jeden Anflug von Tanzcharakter, und der „toccatenhafte Abschnitt“ ist faktisch eine ausgezierte Wiederholung des vorhergehenden Teiles.

Die großen Unterschiede innerhalb der Gattung bei den einzelnen Komponisten beweisen, daß das von Teepe gehandhabte Kriterium nur in sehr allgemeinem Sinne Geltung hat. Weit wichtiger ist daher das andere Kriterium, nämlich der Begriff der „Freiheit“ als zentrale Idee: der relativ geringeren Bedeutung von tradierten Formen und Kompositionstechniken als ein Wesenszug, der den einzelnen Komponisten zu stark persönlich gefärbten Lösungen führen konnte, was bei den wichtigeren Namen ja auch tatsächlich der Fall ist.

Daß die Betonung des formalen Aspektes trotzdem zu im allgemeinen akzeptablen Ergebnissen führen konnte, wurde vielleicht erst durch die thematische Begrenzung des Buches, nämlich seine Einschränkung auf die Clavierfantasie, ermöglicht. Denn die kompositorische Konkretisierung dieser Subgattung setzt geschichtlich später ein als die Ensemble- oder die Lautenfantasia und entgeht damit größtenteils der im terminologischen Sinne ungleich problematischeren Frühgeschichte. Es scheint, als ob erst durch die Beschäftigung von erstangigen Komponisten wie Byrd, Sweelinck oder Frescobaldi mit der Fantasie in Form von Kompositionen für Tasteninstrumente eine scharfe Trennung der Gattung und ihre kompositorische Ausnahmestellung überhaupt zustandekam. Dies wird nicht zuletzt durch die vielen — bei Teepe nur cursorisch behandelten — anonymen und einzelstehenden Clavierfantasien stärkstens suggeriert. Eine vollwertige Einbeziehung dieses Bestandes in die Diskussion hätte unvermeidlich zu einem wesentlich komplizierteren Bild geführt. Die Frage des weiteren Hintergrunds der Ausnahmestellung der Fantasia bei den Hauptkomponisten wird überdies kaum berührt. Deren Lösung soll denn auch nicht in der Enge der Verwendung des Terminus' in der (Clavier-)Musik, sondern in wesentlich weitgesteckteren Zusammenhängen gesucht werden, nämlich dem Konzept der „Fantasia“ als einem der Schlüsselbegriffe der Renaissance als Ganzes.

Problematisch ist das Buch aber besonders in der geleisteten wissenschaftlichen Kleinarbeit. Schon im Literaturverzeichnis vermißt man manche für das Thema unerläßliche Arbeiten, wie z. B. Dietrich Kämpers *Studien zur instrumentalen Ensemblemusik des 16. Jahrhunderts* (1970) oder Walker Cunninghams

The Keyboard Music of John Bull (1984). Aber auch die wohl verzeichneten Titel wurden offenbar nur zum Teil ausgewertet; besonders die englischsprachige Literatur scheint davon betroffen. Unzureichende Sachkenntnis tritt in unzähligen Einzelheiten in Erscheinung. So wird Scheidts *Toccatà super: In te, Domine, speravi* irrtümlich als „Choralbearbeitung“ bezeichnet (S. 244), gilt Johann Steffens' *Fantasia* als unveröffentlicht (S. 236 und 313) — obwohl das Stück seit 1971 im CEKM greifbar ist —, und wurde auch nicht bemerkt (S. 162/199), daß die seit dem zweiten Weltkrieg verschollene Berliner Handschrift *Mus. ms. 40316* schon wieder ein Jahrzehnt der Forschung zur Verfügung steht (Krakow). Zur Erklärung der geringen Zahl der Fantasien von Schülern Sweelincks führt Teepe an, daß „zu dieser Zeit schon der ‚stylus phantasticus‘ an Bedeutung gewonnen hatte; da er jedoch in erster Linie von der *Toccatà* repräsentiert wurde, blühte deren Komposition auf, während die Zahl an Fantasien deutlich zurückging“ (S. 234). Bei dieser Generation spielt aber die *Toccatà* eine ebenso marginale Rolle wie die *Fantasia*, und die wenigen erhalten gebliebenen *Toccaten* sind ganz Sweelinckschen Vorbildern verpflichtet, ohne jegliche Spur des neuen „stylus phantasticus“.

Die den Analysen vorangestellten Quellenberichte sind höchst unzuverlässig. Bei Froberger z. B. sind die drei Wiener Autographe als „Libro secondo 1649, Libro terzo und Libro quarto undatiert“ angegeben (S. 258); ein „Libro terzo“ ist aber gar nicht vorhanden (gemeint ist das ohne Titel überlieferte dritte Autograph von etwa 1658) und das „Libro Quarto“ enthält das Datum „1656“. Außer einem quellenkundlich unbedeutenden Sammelband aus dem Jahre 1840 (!) und den zwei Mainzer Drucken von 1693 und 1696 wird der gesamte umfangreiche Bestand von zum Teil wesentlichen Handschriften mit Frobergiana als von „geringer Bedeutung“ abgetan. Gleiches findet sich im Anhang 1 „Quellen“, bei denen unter „Deutschland“ eine ganz willkürliche Auswahl aus Adlers Liste von Froberger-Quellen vorgenommen ist; Quellen anderer deutscher Komponisten fehlen ganz. Des weiteren besteht dieser Anhang lediglich aus einer Kompilation von Quellenverzeichnissen aus den Byrd-, Bull-, Gibbons- und Sweelinck-Gesamtausgaben.

Das Buch hätte durch Straffung des Textes wesentlich konzentrierter ausfallen können. Durch den Aufbau der einzelnen Kapitel nach dem bewährten Schema Einleitung—Hauptteil—Zusammenfassung werden bestimmte Ansichten bis zu dreimal wiederholt. Auch in kleineren Zusammenhängen wiederholt der Text sich ständig und oft wörtlich. Der Stil der Autorin ruft dazu noch weitere Fragen auf, so sind die befragten Werke immer wieder „erwähnenswert“, „bemerkenswert“, stellen „interessante Stationen“ dar oder „fallen aus den Rahmen“ — Lückenbüßer, die längst überholte „Stationen“ in der musikwissenschaftlichen Sprache sein sollten. Ähnliche Sorglosigkeit schlägt sich nieder in der recht unübersichtlichen Anlage der nach handgeschriebenen Vorlagen reproduzierten Tabelle.

Insgesamt handelt es sich um einen im Grunde interessanten Beitrag mit durchaus legitimer Fragestellung, dessen Wert aber sowohl von mangelhafter Sachkenntnis als auch von völlig unzureichender Redaktion des Textes stark beeinträchtigt wird.

(Dezember 1991)

Pieter Dirksen

1/3r

M. ALEXANDRA EDDY: *The Rost Manuscript of Seventeenth-Century Chamber Music. A Thematic Catalog, Michigan. Harmonie Park Press 1989. XXXII, 83 S. (Detroit Studies in Music Bibliography Nr. 63).*

Die Musikabteilung der Bibliothèque Nationale in Paris bewahrt unter der Signatur Rés. Vm⁷ 673 den Codex Rost, einen dreibändigen Stimmbuchsatz überwiegend mit Triosonaten des 17. Jahrhunderts, auf, den ihre Vorgängerin 1726 von dem Musiker und Musiksammler Sébastien de Brossard erworben hatte. M. Alexandra Eddy hat bereits in ihrer Dissertation *The Rost Codex and Its Music* (Stanford Univ., 1984) die Sammlung untersucht; sie legt nun einen thematischen Katalog vor.

Brossard hat den Codex laut eigenen Angaben in seinem *Catalogue des livres ...* (1724) im Jahre 1688 von den Erben seines Verfassers Franz Rost gekauft. Die ungeprüfte Übernahme dieser Jahresangabe durch die Forschung führte in der Vergangenheit immer wieder zu Ungereimtheiten in der Biographie Rosts. Eddy ist es dank Aktenforschung in Straßbur-

ger Archiven gelungen, neue Quellen zur Erhellung von Rosts Leben und Wirken zutage zu fördern. So weist sie u. a. durch einen Eintrag im Sterberegister nach, daß Rost nicht schon 1688, wie Brossard angibt, gestorben ist, sondern erst 1696. Rosts Geburtsjahr bleibt weiterhin unbekannt. Er war Kantor und Mitglied der Kapitel der Stiftskirche Baden und der Kirche St. Pierre-le-Jeune in Straßburg.

Die Sammlung enthält rund 160 Stücke, hauptsächlich für zwei Violinen und Continuo, doch finden sich auch Werke für kleinere und größere Besetzung darunter; als einziges Vokalwerk ist eine Solo-Motette von G. Carissimi enthalten. Namentlich gekennzeichnet sind nur wenige Stücke; durch Konkordanzen kann Eddy weitere zuschreiben, so daß rund 100 Werke mit Verfassern bekannt sind. Von den 30 enthaltenen Komponisten — Brossard nennt nur 27 — ist J. H. Schmelzer mit 19 Kompositionen am häufigsten vertreten. Weiter zu nennen sind u. a. M. Cazzati, T. Merula, J. M. Nicolai, J. Rosenmüller, J. Stoss, M. Uccellini und G. B. Vitali. Oft dienten gedruckte zeitgenössische Sammlungen Rost als Vorlage; insgesamt 15 lassen sich nachweisen, deren Komponisten sich teilweise in gleicher Anordnung im Codex Rost wiederfinden. Auffallende Übereinstimmungen bestehen mit zeitgenössischen Handschriften z. B. der Düben-Sammlung in Uppsala und der Liechtenstein-Kastelkorn-Sammlung in Kremsier. Insgesamt zeigt die Sammlung starke Nähe zum Wiener Hof (z. B. durch die Hofkapellmeister Valentine, Bertali und Schmelzer); ansonsten sind süd(west)deutsche und italienische Komponisten vertreten. Der Codex umfaßt einen Zeitraum von Kompositionen aus rund 40 Jahren, die größtenteils zwischen 1675 und 1680 zusammengetragen worden sind. Tatsächlich läßt sich laut Eddy kein Stück sicher nach 1680 datieren; daher kommt m. E. auch die Möglichkeit in Betracht, daß Rost selbst schon zu seinen Lebzeiten die Sammlung an Brossard verkauft hat.

Eddy gibt im thematischen Katalog die Incipits in Reihenfolge der Vorlage wieder. Die bibliographische Beschreibung besteht aus Angaben zu handschriftlichen und gedruckten Konkordanzen (wo vorhanden), modernen Ausgaben, Lesarten und eventuellen Einspielungen. Der Katalog ist sehr sorgfältig und übersichtlich gearbeitet.

Die Verfasserin hat mit ihrer Veröffentlichung einen Schlüssel zu einer bemerkenswerten Sammlung von Kammermusik des 17. Jahrhunderts vorgelegt. Ob Rost sie jemals für Aufführungszwecke benutzte, ist ungewiß. Häufige Fehler in den Stimmbüchern sprechen laut Eddy dagegen; sie selbst arbeitet jedoch an praktischen Neuausgaben der Stücke, damit sie wieder zum Klingen gebracht werden. (September 1991) Jutta Lambrecht

CLEMENS GOLDBERG: Stilisierung als kunstvermittelnder Prozeß. Die französischen Tombeau-Stücke im 17. Jahrhundert. Laaber: Laaber-Verlag (1987). 364 S. (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. Band 14.).

Im 16. und 17. Jahrhundert entstanden mit den Tombeaux auf Fürsten und Künstler Klavier- und insbesondere Lautenkompositionen, für die ein „style brisé“ — so Clemens Goldberg — nicht nur kompositionstechnisch, sondern auch semantisch konstitutiv ist. „Durchbrochener Stil“ meint dabei mehr als eine Durchdringung von Polyphonie durch gelegentliche akkordische Zusatztöne oder homophone Einschübe ein „vag-Halten der Stimmtextrur“, die als „durchbrochene Homophonie“ wie „durchbrochene Polyphonie“ zugleich beschrieben werden kann (S. 122). Ob diese instrumentenspezifische Faktor notationstechnisch zu begründen wäre — bei Zupfinstrumenten ist nur der Einsatzzeitpunkt eines Tones relevant, wegen dessen Flüchtigkeit eine Angabe seiner Dauer aber unnötig — diskutiert Goldberg eher beiläufig. Auch die Frage, inwieweit Notentexte möglicherweise Derivate improvisatorischer Praxis sind, scheint nebensächlich. Die in Tabulatur überlieferten Kompositionen behandelt Goldberg als Werke im emphatischen Sinne, die sich erst im (Ausführungs-)Prozeß konstituieren.

Um die disparate Struktur dieser Tombeau-Kompositionen, die sich mit Kategorien thematisch-motivischer Arbeit analytisch nur bedingt fassen lassen, kompositionstechnisch zu beschreiben, entwickelt Goldberg eine „Stilisierungs-Theorie“. Dabei meint „Stilisierung“ das „Kunstspiel mit seinen Vermittlungsstrukturen“ (S. 95), bzw. den „Kunstprozeß in seiner aktuellen Bildung“ (S. 17), rekur-

riert also auf ein Phänomen werkimmanenter Gestaltung wie auf einen erst in der Rezeption generierten Gehalt. „Stilisierung“ ermöglicht so die Beschreibung einer Vermittlung improvisatorischer Momente und motivischer Differenzierung („vag“- und „fix“-Anteile) im Prozeß der Ausführung und damit zugleich die Freilegung eines semantischen Potentials. Dazu wird das konventionelle Repertoire von Analysekatégorien um Begriffe wie „Erwartung“, „Überraschung“, „Bruch“, „Stille“, „Gestus“ erweitert; im ersten Hauptteil der Studie werden sie methodisch sorgfältig eingeführt. Zu diesem Zweck bedient sich Goldberg zahlreicher Philosopheme Adornos, Whiteheads wie auch Heideggers und Ingardens; mehr als solch eklektizistische Verwendung ist jedoch mitunter eine sprachliche und terminologische Unschärfe zu bemängeln, die durch eine beiläufige Einführung weiterer, unzureichend definierter und auch im Kontext nicht eindeutiger Begriffe verstärkt wird („Motivstau“, „musikalisieren“, „Spielform“ etc.).

Im zweiten Teil der Arbeit referiert Goldberg zunächst die Entwicklung und einzelne Probleme der Lautenmusik im 16. und 17. Jahrhundert sowie die Geschichte der Tombeau-Stücke, bevor er in minutiösen Analysen ausgewählte Kompositionen von DuFaut, Ennemond und Denis Gaultier, Froberger, Couperin, Gallot, Mouton und Visé untersucht. Dabei appliziert er jedoch die im ersten Abschnitt gewonnenen Parameter nur selten formelhaft auf die — in Übertragungen im Anhang beigefügten — Werke. Vielmehr gelingt es ihm, gerade im Vergleich von Tanzsätzen und Tombeau-Stücken, insbesondere den vier großen *Tombeaux de Mr Blancrocher* von DuFaut, Denis Gaultier, Froberger und Couperin überaus eindrucksvoll, die komplexe Faktur zu deuten. Das Postulat, der Gedanke des musikalischen Epitaphes sei es, „die Materie zum Immateriellen zu steigern und so den Tod zu besiegen durch die Kunst“ (S. 132), kann analytisch eingelöst werden.

Über manche Details der Deutung mag man sich ebenso streiten wie über einige sprachliche Wendungen. So heißt es etwa in der Betrachtung des *Tombeau de Gogo Allemande* von Charles Mouton zum leeren e-a-Schlußklang des Stückes: „Der Schmerz über den Verlust überwiegt, das Stück endet in der offenen Quart, und doch bleibt das Faktum, daß

die Musik in der Lage ist, dies zu formulieren, in einen zeitlichen Prozeß zu bringen, der uns berührt durch seine zarten Öffnungen. Der Prozeß des Kunstwerkes Tombeau muß auch das sein, was sein Inhalt ist, nämlich irreversibler Verlust. Doch indem er uns dies mitteilt, gewinnen wir den prozessualen Überschuß, jene zeitliche Ebene des Kunstresultates im Vollzug, die durch ihr Mehr über die Trauer hinausweist.“ (S. 275) Goldbergs Ansatz, mit dem eine Deutung dieser Tombeaux glückt, könnte auch zur Beschreibung von Kompositionen anderer (zeitlicher) Kontexte geeignet sein, bedürfte mehr als einer Aktualisierung allerdings einer gedanklich gereinigteren Fassung.

(Dezember 1991)

Michael Heinemann

ARMINDO BORGES: Duarte Lobo (156?—1646). Studien zum Leben und Schaffen des portugiesischen Komponisten. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1986. XII, 377 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 132).

In den letzten Jahren zeichnete sich in Deutschland eine Wiederentdeckung portugiesischer Kultur besonders im Bereich der Literatur ab: Zu nennen wären etwa Fernando Pessoa, Eça de Queiroz oder Camões. Portugals Komponisten fanden jedoch trotz ihrer oft beachtlichen und auch eigenständigen Leistungen bisher nur wenig Beachtung in der hiesigen Musikpraxis und -forschung. Die 1983 von der Kölner Fakultät angenommene Dissertation von Armindo Borges über einen der größten portugiesischen Komponisten klassischer Vokalpolyphonie, Duarte Lobo, greift eines der zahlreichen Desiderata auf.

Borges beginnt zunächst mit ausführlichen Untersuchungen zum Leben und beruflichen Wirken Lobos (Chorknabe und Student in Évora; Kapellmeister am Königlichen Hospital von Lissabon; wahrscheinlich ab 1591 bis zum Tod Domkapellmeister in Lissabon). Er stellt bislang nur verstreut publizierte Dokumente zu Lobo zusammen und verbindet sie mit eigener, durchaus erfolgreicher Quellenforschung. Zusätzliche Erkenntnisse gewinnt der Autor durch Berücksichtigung der Schüler Lobos, die — im Gegensatz zu ihrem Lehrer — z. T. auch

durch Traktate über Musik hervorgetreten sind.

Den zweiten Teil seiner Dissertation widmet Borges einer Übersicht über die erhaltenen und verschollenen Werke, den Editionen und schließlich werkanalytischen Betrachtungen. Die gedruckten Kompositionen (*Opuscula*, 1602; *Cantica Beatae Virginis vulgo Magnificat*, 1605; *Liber Missarum*, 1621; *Liber II Missarum*, 1639) werden auf polyphone Satztechniken, Homophonie, Melodik, Rhythmik und Harmonik hin untersucht. Umfangreiche Anmerkungen zu im Text erwähnten Personen aus Portugals musikalischer und politischer Geschichte tragen sinnvoll zur Information des Lesers bei; allerdings führt Borges hier seine Quellen nicht an. Borges' Forschungen zum Leben von Duarte Lobo und zu den Drucken sind sorgfältig recherchiert, um derzeit mögliche Vollständigkeit bemüht, mit zahlreichen Fotokopien von Quellen anschaulich erläutert.

Auf der anderen Seite trüben Ungenauigkeiten den Eindruck. Läßt sich über Druckfehler und stilistische Schwächen, die den Sinn zuweilen verunklaren, hier noch hinwegsehen, so erscheinen uneinheitliche Schreibweisen von Titeln, nicht immer korrekt belegte Zitate (z. B. S. 204, Anm. 448: der Begriff „Fremdtenor“ stammt von Bessler und nicht von Husmann, Anm. 12: nur Sp. 1073) und Differenzen zwischen den Literaturangaben im Fußnotenapparat und im Literaturverzeichnis vermeidbar. Ab S. 44 diskutiert er sehr ausführlich die Frage, wann die Vokalpolyphonie in den Kirchen Portugals wohl Einzug gehalten habe (sein Vorschlag: 14. Jahrhundert). Die Erwägungen im *Grove* 15 (1980), S. 139, die auf das Jahr 959 rekurrieren, sind dabei jedoch nicht berücksichtigt worden; Borges bezieht nur die 5. Auflage des *Grove* von 1954 ein.

Der werkanalytische Teil vermittelt sicherlich einen ersten Eindruck zu grundlegenden Kompositionstechniken Duarte Lobos. Oft bleibt aber unklar, was Borges mit seinen zuweilen aufwendigen Analysen (vgl. das Kapitel „Melodik“) überhaupt zeigen will: methodische Vorüberlegungen und Schlußfolgerungen fehlen. Nur gelegentlich weist der Autor auf kompositorische Gemeinsamkeiten mit den Niederländern, Magalhães, Cardoso und insbesondere Palestrina hin; noch beiläufiger werden die Eigenheiten Lobos erwähnt.

Armindo Borges sah seine Dissertation lediglich als einen „Anfang“ für weitere Studien zu Duarte Lobo (S. XII). Im biographischen Teil ist ihm dies auf ansprechende Weise gelungen. Die Analysen hinterlassen dagegen noch gewichtige Fragen nach dem persönlichen Stil Lobos, seiner Entwicklung von den frühen *Opuscula* bis zu den späten Messen, seinem Verhältnis zur Vokalpolyphonie der Niederländer bzw. Palestrinas und letztlich, den gesteckten Rahmen dann sprengend, nach der Geschichte portugiesischer Vokalpolyphonie überhaupt.

(Januar 1992)

Anselm Hartmann

HERIBERT KLEIN: Die Toccaten Girolamo Frescobaldis. Mainz—London—New York—Paris—Tokyo: Schott 1989. 209 S., Notenbeisp.

Die Toccaten Frescobaldis bilden, wie schon seit jeher erkannt, die wichtigste der von ihm gepflegten Gattungen und gelten zudem als ein zentrales Repertoire in der Claviermusik als Ganzes. Es mutet deshalb befremdlich an, daß diesem Bestand erst vor kurzem die erste monographische Arbeit gewidmet worden ist. Heribert Kleins Studie füllt diese Lücke in vorzüglicher Weise. Nach einem Forschungsbericht, einer Quellenübersicht sowie einer Begriffsbestimmung wählt der Autor 19 Kompositionen zur Erläuterung der zehn Hauptprägungen der Frescobaldischen Toccata. In den Analysen werden vor allem die motivischen und thematischen Strukturen dieser Werke freigelegt, wobei die Bedeutung des gregorianischen Chorals als motivische Grundlage mancher Toccata stark hervortritt. Die detaillierten Analysen stellen insgesamt eine gelungene Konkretisierung der seit jeher anerkannten besonderen Qualität und „Neuartigkeit“ von Frescobaldis Toccaten dar.

Die übrigen 35 Toccaten werden anschließend in (meist etwas knapper gehaltenen) Einzelanalysen untersucht. Durch diese willkommene Vervollständigung erlangt das Buch den Charakter eines Nachschlagewerkes — ein Zug, den ein möglicher Einwand gegen die Studie erklären helfen mag, nämlich eine vielleicht allzu starke Konzentration auf die analytische Ausschöpfung des Themas. Nachforschungen zum weiteren Kontext sowie zu

Echtheitsfragen werden, wenn nicht ganz vermieden, dann doch eher nebensächlich angegangen. So werden zum Beispiel die recht interessanten, aber problematischen Beziehungen von Frescobaldi offenbar späten Toccaten (hauptsächlich in *Chigi Q. IV. 25* enthalten — Klein Nr. 41—48) zum Werk seiner Schüler Johann Jakob Froberger und Michelangelo Rossi nur gestreift.

Die Konzentration auf Frescobaldi hat auch Kleins Konzept der Toccata im 16. und 17. Jahrhundert gefärbt. Er glaubt, daß „begriffliche Definitionen der Toccata als musikalische Gattung kaum möglich sind. Die Toccata erweist sich als Sammelbegriff für die unterschiedlichsten Formen“ (S. 28) Diese Meinung scheint jedoch zu sehr aus der Sicht des Themas her gedacht zu sein. In Frescobaldis Toccatenwerk wechseln Momente wie Traditionsbezug, Experiment, liturgische Bestimmung, Form und sogar Besetzung von Werk zu Werk. Mit diesem Facettenreichtum steht Frescobaldi aber vereinzelt da. Seine musikalische Umwelt hat ohne Ausnahme eine viel eingeschränktere Idee einer Toccata; die Toccaten (z. B.) der Venezianer, Sweelincks, Rosis, Frobergers oder Buxtehudes lassen sich durchweg ohne Mühe als Gattung definieren. Die stilistische Vielfalt der Frescobaldischen Toccaten — die Klein in aller erwünschten Schärfe nachweist — ist das Eigentum des Komponisten.

Beide hier aufgeworfenen Fragezeichen sind gewiß nicht mehr als Randbemerkungen zu einer gelungenen und ertragreichen Studie, die als ein wichtiger Beitrag sowohl zur Frescobaldi-Forschung wie auch zur Erforschung kompositorischer Prozesse vorbachischer Claviermusik gesehen werden kann. Nicht unerwähnt bleiben soll schließlich die vorzüglich zu nennende Aufarbeitung von Quellen und Literatur sowie die schöne Ausstattung des Buches.

(Dezember 1991)

Pieter Dirksen

KLAUS-PETER KOCH: *Verzeichnis der Werke Samuel Scheidts. Halle a. d. Saale: Händel-Haus 1989. 96 S., 1 Abb. (Schriften des Händel-Hauses in Halle. Band 6.)*

Die Werke Scheidts wurden bis auf wenige Ausnahmen bereits in einer Gesamtausgabe

veröffentlicht. Der Verzicht auf Musikincipits im vorliegenden Verzeichnis läßt sich daher nicht nur aus Kostengründen rechtfertigen, wenn auch dem zu Hause arbeitenden Benutzer des Verzeichnisses ein das Stück eindeutig identifizierendes Musikincipit immer sehr willkommen wäre. Doch dafür werden ihm aber im chronologisch nach Erscheinungsjahr der Drucke angelegten Katalog andere, umfassende Kriterien geboten: vorlagegetreue Titelumschreibung, Inhaltsaufzählung, Text- und Musikvorlage und Schlüsselung der einzelnen Stücke, Angaben zur Entstehungszeit und zum Widmungsträger, ausführliche Darstellung der Rezeption anhand von Messekatalogen, alten Inventaren, Nachdrucken, der relevanten Musikgeschichte u. a., Aufzählung aller gedruckten und handschriftlichen Quellen und schließlich Standort innerhalb der Gesamtausgabe.

Nach demselben ausführlichen Schema werden im zweiten Teil des Verzeichnisses die nur handschriftlich überlieferten Stücke beschrieben (Nr. 541—572). Auch sie liegen, bis auf vier Ausnahmen, in der Gesamtausgabe vor. Zumindest für diese vier Instrumentalstücke (Nr. 558, 564, 570, 571) — dazu kommt ein in der Gesamtausgabe nicht enthaltenes gedrucktes Vokalstück (Nr. 327) — hätte man sich ein Musikincipit gewünscht. Ebenso hätte man eine Liste mit der Auflösung der Bibliothekssigel begrüßt. Sie entsprechen zwar den RISM-Siegeln, doch ist kaum anzunehmen, daß sie dem Benutzer des Scheidt-Verzeichnisses stets gegenwärtig sind (mit D-brd Bs dürfte wohl D-brd B gemeint sein, vgl. Nr. 564, 566, 567, 570).

Doch das schmälert kaum den Wert dieses kleinen, leicht zu benutzenden Heftes: die Stücke, einschließlich ihrer einzelnen Teile, wurden zitierfreundlich durchnummeriert (1 bis 572) und in einem Textincipitregister erschlossen. Dieses umfaßt zwar auch die vokalen Vorlagen der Intavolierungen, leider aber nicht die Titel der reinen Instrumentalstücke. Diese lassen sich jedoch anhand einer den Beschreibungen vorangestellten chronologischen Gliederung der Drucke herausfinden.

Die zweifelhaften Werke wurden nicht erfaßt. Eine Erklärung — sind es zu viele, sind es eindeutige Fehlzuschreibungen? — oder zumindest ihre Auflistung wäre von Nutzen gewesen. Man hätte dann erfahren, daß bei-

spielsweise die in den Lexika noch als Werk von Scheidt aufgeführte — und in der Gesamtausgabe entgegen lexikalischer Angaben nicht veröffentlichte — gedruckte Messe *Nun danket alle Gott* (Erfurt 1630, nicht 1638!) nicht von Scheidt, sondern von Georg Vintz stammt, was bereits Robert Eitner in seinem Quellenlexikon der Musiksammlerwerke (1877) richtiggestellt hatte.

Wertvoll im vorliegenden Verzeichnis ist die Aufstellung der verschollenen Werke, von denen einige, etwa die früher in Breslau, Königsberg und Berlin aufbewahrten Handschriften, vielleicht doch wieder auftauchen. (November 1991) Gertraut Haberkamp

GOTTFRIED DANIEL BRANDENBURG: Zur Geschichte der weltlichen Solokantate in Neapel im frühen Settecento. Die Solokantaten von Domenico Sarro (1679–1744). Frankfurt—Bern—New York—Paris: Peter Lang. 340 S. (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Bd. 60.)

Gewiß ist das Kantatenschaffen Domenico Sarros eine eingehende Untersuchung wert, zumal sich die Fachlexika bislang zu diesem Themengebiet vollkommen ausschweigen. So ist es zu begrüßen, daß Brandenburg hier erstmals einen Überblick über die 75 nachweisbaren Kantaten gibt. Der Katalogteil ist denn auch zweifellos das Nützlichste an dieser Dissertation, wenngleich selbst hier zwei Grundzüge dieser Arbeit deutlich werden: Ungenauigkeit und Neigung zur Redundanz. Der Katalog gliedert sich in ein Quellenverzeichnis, in das eigentliche Kantatenverzeichnis sowie in eine alphabetische Liste der Textincipits. Diese drei Verzeichnisse widersprechen sich gelegentlich, was zu Unstimmigkeiten führt, die sich ohne Quelleneinblick nicht auflösen lassen. So findet sich beispielsweise in einer neapolitanischen Quelle bei der Kantate *Ritorno a rivedervi* laut Quellenverzeichnis die Autorenuweisung an Sarro, laut Kantatenverzeichnis jedoch fehlt eine solche. Vor ähnliche Probleme stellt die Zuschreibung der Kantate *Io son povera pellegrina*, die in einer Quelle F. Mancini, in der anderen Sarro zugeschrieben ist. Aber hier verwechselt eines der Verzeichnisse die Quellen. Vergleicht man den Wortlaut der Quellenangaben innerhalb

der Verzeichnisse, so weisen doch arg viele die ein oder andere Entstellung auf. Das Vertrauen auf Korrektheit der Kataloge minimiert sich noch mehr, wenn man Brandenburgs Ausführungen zur Quellenlage liest, die den Katalogen vorgeschaltet sind. Zu erwarten wäre, daß hier das Problem der widersprüchlichen Autorenuweisungen in verschiedenen Quellen und die methodischen Konsequenzen daraus einigermaßen verbindlich abgehandelt würden. Doch beschränkt sich Brandenburg auf eine recht oberflächliche und umständliche Beschreibung des Sachverhaltes, wobei seine Polemik gegen Edwin Hanleys *Alessandro Scarlatti's Cantate da Camera*, Yale 1963 zu einem Eigentor wird. Immerhin sind Hanleys Kriterien der Zuschreibung von Kantaten an Scarlatti nachvollziehbar; die dagegen erhobenen Einwände resultieren jedoch alleine aus dem Umstand, daß Brandenburg eine weitere Quelle mit der Autorenuweisung an Sarro gefunden hat und nun eine Quelle Scarlatti, aber zwei Quellen Sarro zugeschrieben sind. Ausschließlich aus diesem rein zufälligen quantitativen Verhältnis zu folgern, damit sei die Autorschaft Sarros gesichert, ist natürlich, ohne die Filiation der Quellen zu überprüfen, arg voreilig. Darüber hinaus vermißt man die Diskussion der Zuschreibung bei Sammelhandschriften, in denen lediglich auf dem Titelblatt ein Autorenname erscheint. So stammt die Nr. 9 in der Handschrift Neapel C 251 nach Brandenburg — in Anlehnung an Stanley — von A. Scarlatti. Daß dadurch aber auch die Zuschreibung der übrigen 28 Titel in Frage gestellt ist, wird übergangen. Ähnlich vorschnell wird die Frage nach der Chronologie der überlieferten Kantaten abgehandelt. Daß die wenigen in den Quellen enthaltenen Jahresangaben nicht unbedingt das Datum der Entstehung angeben, sondern möglicherweise nur das der Kopienahme, sollte zumindest beachtet werden, zumal die Datierung später zu weiteren Schlußfolgerungen genutzt wird (S. 178).

Teil 2 der Arbeit umfaßt die Werkbeschreibung. Nach einem Überblick über den „Aufbau der Kantaten als Ganzes“, in dem Altbekanntes wie beispielsweise die tonale Geschlossenheit der Kantaten ‚entdeckt‘ und sehr ausführlich ausgebreitet wird, folgen Einzeluntersuchungen zu Rezitativ, Arioso und Arie. Beim Versuch eines stilistischen Über-

blicks wird bereits mit einer Arientypisierung gearbeitet, deren Kriterien jedoch erst später dargelegt werden. Gelungener ist die Charakterisierung der den Kantaten zugrundeliegenden Texte, zumal einige Einzelbeobachtungen durchaus anregend sind.

Im eigentlichen analytischen Teil werden zunächst einige Rezitative untersucht, wobei sprachliche Ungenauigkeiten ebenso wie falsch gebrauchte termini technici Verständnisprobleme bereiten. So bezeichnet Brandenburg beispielsweise durch Pausen und Ganzschlüsse abgesetzte, musikalisch sehr unterschiedliche Teile eines Rezitativs als „Strophen“ (S. 161). Die Beschreibung der Harmonik mittels Generalbaßgriffsschrift wird dem untersuchten Gegenstand ebenfalls nicht gerecht.

Problematischer als die reine Beschreibung ist die bei den Arien vorgenommene Einteilung „nach vordergründigen Typen [sic!]“, zumal Brandenburg selbst darauf hinweist, daß zahlreiche Abweichungen „eine solche Klassifizierung schwierig erscheinen lassen“ (S. 187). Und in der Tat erweisen sich — vielleicht auch aufgrund unpräziser Kriterien — die Typisierungsversuche als äußerst willkürlich. Der dritte Typ etwa ist gar nur einmal vertreten, weicht jedoch vom vierten Typ allein durch seine „tonale Ordnung“ ab. Jeweils eine Ostinato- und eine Genrearie werden dem zweiten Typ zugeordnet und nicht — wie man vermuten würde — dem siebten Typ (Ostinato- und Genrearie), obwohl der ostinate Baß wohl der ‚vordergründigste Typ‘ sein dürfte. Alles in allem leuchtet der Nutzen einer solchen Typisierung ohnehin wenig ein, wenn daraus — wie hier — keine weiterführenden Schlüsse gezogen werden. Die Analyse selbst beschränkt sich auf eine bloße Beschreibung, die nie zu allgemeineren Aussagen führt. Auch hier zeigen sich neben groben Flüchtigkeiten (wie z. B. die geballten fehlerhaften Intervallangaben auf S. 282) sprachliche Mängel und terminologische Ungenauigkeiten (so bei den Begriffen Ritornell, Sequenz, Emphase, Dissonanz, Kadenz u. w. m.), die zum Glück im wesentlichen dadurch aufgefangen werden, daß der Notentext der Beschreibung vorangestellt wird. So kann sich der Leser selbst ein Bild von der Musik machen, die in der Tat eine genauere Beschäftigung lohnt. Die Notenbeispiele selbst sind

nicht immer gut lesbar; Achtel- und Sechzehntelfähnchen lassen sich kaum unterscheiden, das *a* sieht häufig wie *h* aus. Hinsichtlich der Akzidentiensetzung würde man sich ebenfalls eine größere Genauigkeit und eine bessere Trefferquote wünschen. Zu fragen bliebe z. B. auch, ob in T. 1 der Arie *Se tu spietata* (S. 257 ff.) wirklich eine übermäßige Sekunde (*gis'-f'*) intendiert ist oder ob das fehlende Warnungsakzidens beim *f'* nicht doch eher für *fis'* spräche. Derlei unerkannte Problemstellen gibt es einige.

Brandenburg wäre sicher gut beraten gewesen, wenn er seine Arbeit einer gründlichen Revision unterzogen hätte; die so noch enthaltenen sprachlichen und logischen Schnitzer könnten dazu führen, daß mancher Leser die besser geratenen Abschnitte nicht mehr zur Kenntnis nimmt. Der ein oder andere wird ohnehin über typographische Merkwürdigkeiten (u. a. über beharrliches Vermeiden von *ß*) stolpern. Diesem sei allerdings verraten, daß Brandenburg das *ß* durchaus zur Verfügung steht (so auf S. 139 „Schlüsselworte“).

(Dezember 1991)

Reinmar Emans

MELVIN P. UNGER. *The German Choral Church Compositions of Johann David Heinichen (1683–1729)*. New York — Bern — Frankfurt am Main — Paris: Peter Lang (1990). X, 248 S. *Notenbeisp.* (*American University Studies. Series XX, Fine Arts. Vol. 14*).

Aus der Unzahl von Kirchenkantaten aus dem 17. und 18. Jahrhundert, die in staatlichen und kirchlichen Archiven insbesondere Sachsens noch der Entdeckung harren, wählt Unger mit den fünfzehn überlieferten, deutsch textierten Kompositionen Johann David Heinichens Werke eines Autors, dessen Name fast ausschließlich wegen seines Lehrbuches *Der Generalbaß in der Composition* (Dresden 1728) geläufig ist. Ob er aber als Komponist mithin zu den „Kleinmeistern“ zu rechnen ist, wie Unger gleich eingangs suggeriert, wird man aufgrund einer Untersuchung dieser Kantaten, die nur einen kleinen Teil des Oeuvres Heinichens ausmachen, kaum entscheiden können. Das Urteil der Zeitgenossen über den Komponisten italienischer Opern und lateinischer Kirchenmusik am Hofe zu Dresden war so unvorteilhaft nicht.

In den einleitenden Kapiteln der Studie — eine um einen Notenanhang mit Spartierungen der behandelten Werke gekürzte Fassung seiner 1986 vorgelegten Dissertation — beschreibt Unger gattungsgeschichtliche und biographische Kontexte der Kantaten Heinrichs, beschränkt sich jedoch auf eine schlichte Wiedergabe allseits bekannter Fakten einschlägiger Standardwerke; auch eine kurze Skizze des theologiegeschichtlichen Hintergrunds fehlt nicht. Der Versuch, Heinrichs Kirchenkantaten in diese Zusammenhänge einzuordnen, bleibt jedoch aus. Schon die Textfassungen weiß Unger keinem Autor zuzuordnen. Ergebnisse nicht nur jüngerer Studien zu den Kantaten Johann Sebastian Bachs sollten allerdings mindestens Annäherungen möglich erscheinen lassen. Neben und nach Philipp Spittas Monographie, Alfred Dürs Kantaten-Kompendium und den Dissertationen von Günter Stiller zur Situation des Gottesdienstes in Leipzig zur Bachzeit (Leipzig 1966) und Ferdinand Zander zu Bachs Textdichtern (Köln 1967) scheint Unger keine Erkenntnisse dieser Teilbereiche der Bachforschung mehr zur Kenntnis genommen zu haben. Statt dessen erhält man weitgehend unvermittelt eine tabellarische Übersicht über Reimschemata und Silbenzahl jedes Verses jedes Satzes jeder Kantate — allerdings ohne jeden Kommentar und jeden Text, nicht einmal deren Anfänge.

Ähnlich fragmentarisch wie der Blick auf die textlichen Grundlagen der Kantaten sind leider auch die analytischen Untersuchungen. Die Bewertungen ausgewählter Beispiele weisen zudem oft genug erhebliche Unkenntnis nicht nur satztechnischer Phänomene auf: Die umständliche Beschreibung des melodischen Verlaufes des Comes im Fugato des Kopfsatzes der Kantate *Mag auch ein Blinder* wäre schlicht mit „tonaler Beantwortung“ zu umgehen (Fig. 32), in Fig. 61 wird ein offensichtlicher Schreibfehler in der Tenorstimme nicht erkannt und als — in der Tat — seltsame Kadenzwendung gedeutet, die komplizierte harmonische Deutung einer Passage im 3. Satz der Kantate *Einsamkeit, o stilles Wesen* verkennet elementare Strukturen der Generalbaßkomposition usw. Gerade von hier aus, von einer vertikalen Konzeption des Tonsatzes, die Heinrichs in seiner Generalbaßlehre proklamiert, wären auch die Kompositionen und

damit seine „musikalische Sprache“ zu erschließen. Die geistliche Musik Heinrichs müßte in ein Spannungsfeld zu seinen zahlreichen Opern wie einer Bindung an Gattungs- und Stilkonventionen eingeordnet werden; zudem bedarf die konfessionelle Ausrichtung einer genauen Betrachtung: Heinrich schrieb die Mehrzahl seiner deutschen Kantaten in der ersten Hälfte seines Lebens für Leipzig, die lateinische Kirchenmusik jedoch für den Gottesdienst am Dresdner Hof. Vor allem bedarf es bei einem Autor, der das Komponieren mit „loci topici“ betont, einer genauen Untersuchung, wie sich Regelpoetik und individuelle Ausprägung, Handwerklichkeit und Kunstanspruch in seinen Werken — geistlichen wie weltlichen — durchdringen. Möglicherweise zeigt sich gerade in einer gelungenen Vermittlung dieser Kategorien etwas von der Bedeutung Heinrichs in seiner Zeit, die die Arbeit von Unger kaum ahnen läßt.

(November 1991) Michael Heinemann

Bach und die italienische Musik. Hrsg. von Wolfgang OSTHOFF und Reinhard WIESEND. Venezia: Centro Tedesco di Studi Veneziani 1987. 218 S., Notenbeisp. (Centro Tedesco di Studi Veneziani. Quaderni 36.)

Aus Anlaß des Europäischen Jahres der Musik wurde im Centro Tedesco di Studi Veneziani unter der Federführung von Wolfgang Osthoff am 24. und 25. September 1985 ein Symposium abgehalten, welches — wohl nicht zuletzt bedingt durch den Standort Venedig — dem Themenschwerpunkt Bach und die italienische Musik gewidmet war.

Pierluigi Petrobelli charakterisiert die Kompositionstechniken in Agostino Steffanis Duett *Che volete, o dure pene* und fragt nach Parallelen in Bachschen Kantaten. Etwas unglücklich hierbei ist, daß Petrobellis Notenbeispiel eigentlich primär die stilistischen Unterschiede aufweist; eine wirkliche Anlehnung Bachs an Steffani hingegen findet sich nach Petrobelli in der Behandlung des Obligatinstrumentes. So sieht er beispielsweise in einer Arie aus Steffanis *Tassilone* die Führung der Oboe als der Singstimme absolut gleichberechtigt. Damit nähert sich die Struktur dem Vokalduett an, ähnlich wie dies im 3. Satz von BWV 21 *Ich hatte viel Bekümmernis* der Fall

ist. In seinem Beitrag „*Erbarme dich*“, *alla siciliana* geht Reinhard Wiesend dem Traditionsraum der *Siciliana* nach, um letztlich die individuelle Gestaltung durch Bach herauszuarbeiten.

Lucy Hallman Russell untersucht in ihrem Beitrag, inwieweit Frescobaldis Toccaten für Bachs Klavier-Toccaten Modellcharakter haben. Dabei setzt sie voraus, daß Bach neben Frescobaldis Vorwort zu den *Fiori Musicali* auch das zur 2. Auflage seiner *Toccate e partite d'intavolatura di cimbalò* (1616) gekannt hat, was zunächst ein wenig kühn wirkt. Die verblüffenden Übereinstimmungen der Bachschen Toccaten mit den Forderungen Frescobaldis scheinen ihr allerdings recht zu geben. Daß sowohl die Behandlung der Tonalität und Harmonik als auch der Stellenwert des Affektiven bei Bach anders als bei Frescobaldi ist — hierauf verweist Pierluigi Petrobelli in der Diskussion —, spricht nicht unbedingt gegen eine solche These. Eine Analyse der Bachschen Fuge für Orgel „über ein Thema von Corelli“, BWV 579, legt Luca Tutino vor, wobei insbesondere melodische und rhythmische Ähnlichkeiten sowie die Behandlung der Kontrapunktik und Harmonik zwischen Vorlage und Bearbeitung untersucht werden. Wenig nachvollziehbar gerät der Abschnitt über die Proportionen beider Kompositionen.

Als instruktiv erweist sich Werner Breigs Beitrag über *Bachs Orgelchoral und die italienische Instrumentalmusik*. Anhand einiger ausgewählter Kompositionen zeigt Breig, auf welche unterschiedlichen Weisen Bach versuchte, die italienische Concerto-Form und auch den Sonatensatz in die Choralbearbeitung zu integrieren. Wiewohl diese Werke deutlich experimentell sind, zeigen sie doch zugleich, wie intensiv Bach sich um eine Formverschmelzung bemühte. Wolfgang Osthoff geht in dem wohl gewichtigsten Beitrag dieses Bandes den italienischen Vorbildern für Bachs Credo-Vertonung der *h-moll-Messe* nach. So lassen sich für die kontrastive Besetzung von *Credo* und *Patrem omnipotentem* zahlreiche Vorbilder in der katholischen Meßtradition finden (Hasse, Bassani). Auch für die Kombination von gregorianischem Cantus firmus, motettischem Satz und Basso ostinato kann Osthoff Belege aus dem italienischen Traditionsraum aufweisen. Übernahmen — oder lediglich Anklänge — von Gregorianik finden

sich in Messen von Bassani, Lotti, Ziani, Zelenka und Fux. Auch die Credo-Einwürfe in das *Patrem omnipotentem* könnten auf Bassani zurückgehen. Da Bach jedoch die Bassani-Messen erst 1747/48 kopiert hat (siehe Yoshitake Kobayashi, *Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs*, in: *Bach-Jahrbuch 1988*), können die Pax-Einwürfe im *Gloria* hingegen nicht von diesen Messen beeinflusst sein, wie Osthoff noch vermutet. Nach den Befunden möchte man ihm jedoch Recht geben bei der Fixierung der *h-moll-Messe* auf den katholischen, dann wohl Dresdner, Gottesdienst. Interessant in diesem Zusammenhang ist Osthoffs Beobachtung, daß die im *Credo* verwendete liturgische Melodie als *Credo dictum cardinale* für höhere Feste verwendet wurde; die daraus gezogene Folgerung, die *h-moll-Messe* sei von Bach zur Einweihung der katholischen Hofkirche in Dresden vervollständigt worden, ist sehr plausibel. Pergolesis *Stabat Mater* in der Bearbeitung Bachs steht im Zentrum der Untersuchung von Francesco Degrada, in der dieser einige über die Studien von Emil Platen und Alfred Dürr hinausgehende Aspekte einbezieht.

Über die eigentliche Themenstellung des Kolloquiums hinaus führt der Beitrag von Jürgen Eppelsheim *Italienische und französische Züge in Bachs Orchester*. Nach Versuchen mit französischen und italienischen Besetzungsmodellen in der Weimarer Schaffenszeit gelangte Bach zu einer sehr individuellen Verschmelzung beider Modelle. Diese Sicht der Entwicklung liegt nahe; als Beispiel für den erreichten Standard BWV 104 anzuführen, ist allerdings ein wenig unglücklich, da sowohl Oboen als auch Taille im 1. Satz offenbar nachkomponiert worden sind. Eher rezeptionsgeschichtlich orientiert ist Fabio Fanos improvisiert wirkende Untersuchung *Il culto di Busoni per Bach e progressive Deviazioni*. Einer knappen Charakterisierung der kompositorischen Entwicklung Busonis folgt ein polemischer Ausfall gegen die Verwendung des Begriffs *stile antico*. Der Text von BWV 517 stammt im übrigen nicht, wie Fano behauptet, von Georg Christian Schemelli, sondern von Christoph Dreßler (1692). Den Abschluß des Kongreßberichts bildet ein Beitrag von Christoph Wolff über *Bach und das Pianoforte*, in dem der Beweis angetreten wird, daß Bach zu-

mindest ab 1745/46 ein Pianoforte aus der Werkstatt Silbermanns besessen hat. Unter dieser Prämisse dürfte das dreistimmige Ricercar des *Musikalischen Opfers* speziell für dieses Instrument komponiert worden sein.

Alles in allem bietet der redaktionell sehr sorgfältig eingerichtete Band eine reiche Palette an neuen Forschungsaspekten mit unterschiedlichen Gewichtungen. Daß die Bachforschung von solchen außerhalb ihrer eigentlichen Forschungsaufgaben liegenden Studien nur profitieren kann, steht außer Frage. Dermaßen produktive Anregungen von außen gehören allerdings leider — noch? — zu den Ereignissen mit Seltenheitswert.

(Mai 1992) Reinmar Emans

SA x x 26

Johann Sebastian Bachs historischer Ort. Hrsg. im Auftrag des Forschungskollektives „Johann Sebastian Bach“ an der Universität Leipzig von Reinhard SZESKUS. Wiesbaden—Leipzig: Breitkopf & Härtel Musikverlag (1991). 311 S., Notenbeisp. (*Bach-Studien* 10.)

Der nunmehr 10. Band der *Bach-Studien* enthält im wesentlichen die Vorträge eines 1987 in Leipzig abgehaltenen Kolloquiums. Unter dem wenig eingrenzenden Thema *Johann Sebastian Bachs historischer Ort* sind Arbeiten zu vier unterschiedlichen Aspekten der Bachforschung zusammengefaßt: Bachs Alltagsleben, Analyse Bachscher Werke, Gattungsgeschichte und Aufführungspraxis — alles in allem 22 Aufsätze.

Der erste Bereich — Bachs Alltagsleben — enthält neben sozialgeschichtlichen Beiträgen (Reinhard Szeskus) Untersuchungen zur bürgerlichen Musikpflege (Hubert Henkel), zu Volksmusikinstrumenten (Winfried Schrammek), zur Architektur (Wolfgang Hoquël) und zum Geistesleben (Günther Wartenberg) im Leipzig der Bachzeit. Besonders anregend ist in dieser Gruppe die Arbeit Wartenbergs über den Leipziger Theologen und Philologen Christian Friedrich Börner (1683—1753).

Im zweiten Teil präsentieren Hans Größ, Martin Petzoldt, Gerd Rienäcker, Michael Märker, Bodo Bischof und Ulrich Siebert ein Spektrum unterschiedlicher Ansätze einer analytischen Annäherung an das Bachsche Werk. Unter diesen Arbeiten ist Märkers Darstellung von Bachs Technik der Themenent-

wicklung und des Motivzusammenhanges innerhalb des Eingangschors von BWV 187 positiv hervorzuheben. Vor allem Rienäckers Beitrag zum Eingangschor von BWV 25 hingegen ist — trotz zahlreicher interessanter Einzelbeobachtungen — mehr meditativ als analytisch und über weite Strecken kaum nachzuvollziehen. Die gattungsgeschichtlichen Beiträge von Jürgen Mainka, Klaus Hofmann, Friedhelm Krummacher und Hans-Joachim Schulze dienen der Einordnung Bachscher Werke in das musikalische Umfeld seiner Zeit. Mainka und Hofmann untersuchen einzelne instrumentale Werkgruppen im Hinblick auf die Entwicklung der Gattungen des späteren 18. Jahrhunderts. Krummacher stellt in seinem Beitrag über Bachs frühe Kantaten im Kontext der Tradition anhand des Kantatenschaffens nord- und besonders mitteleuropäischer Komponisten der Zeit um und vor 1700 Bachs eigenständige Leistung bei der Herausbildung seines Kantatentypus' dar. Die grundsätzliche Verschiedenheit der beiden erhaltenen Passionen Bachs nimmt Schulze zum Anlaß, zwei unterschiedliche Traditionsstränge der Passionsvertonungen im 18. Jahrhundert herauszuarbeiten. Die Zuordnung der beiden Bachschen Passionen zu je einem dieser Typen hilft auch, Bachs unterschiedlichen Umgang mit diesen Werken bei der Vorbereitung von Wiederaufführungen zu erklären.

Den zahlenmäßig größten Anteil am 10. Band der *Bach-Studien* haben mit sieben Beiträgen diejenigen zu Fragen der Aufführungspraxis. Zwei Hauptprobleme kommen zur Sprache: Blechblasinstrumente (Ludwig Güttler, Peter Damm, Werner Gosch, Herbert Heyde und Klaus Gernhardt) und Artikulation (Christoph Albrecht und Don O. Franklin). Güttler und Damm tragen von neuem ihren seit Jahren andauernden Streit über die Oktavlage der Hornstimme des *Quoniam* der *h-moll*-Messe aus. Neben vielen bekannten Argumenten haben beide auch neues vorzuweisen — Güttler in einer detaillierten, teilweise jedoch eher fragwürdigen Auseinandersetzung mit der Emblematis, Damm mit Bach möglicherweise bekannten Parallelvertonungen (der Streit wird auch damit nicht beendet sein). Herbert Heydes instrumentenkundlicher Beitrag über Horn und Trompete bietet zwar keine spektakulären Neuerkenntnisse, verbreitert jedoch die Quellenbasis deutlich (nicht

unerwähnt bleiben soll seine neue These zum Lituus in BWV 118: Lituus ist auch das mittelateinische Wort für „Bischofsstab“, sollten demnach Stocktrompeten gemeint sein?).

Unter den Beiträgen zur Artikulation verdient besonders derjenige von Franklin Beachtung. Trotz des grundsätzlich ähnlichen Ansatzes wie in der Dissertation von Josef Rainerius Fuchs ergeben sich jeweils unterschiedliche, einander nicht widersprechende, sondern ergänzende Aspekte. Ein besonderer Stellenwert kommt dem vorliegenden Band als „Wendepunkt“ zu: Vorträge eines Leipziger Kolloquiums aus dem Jahr 1987, erschienen 1991! So ist z. B. die von Szeskus vorgenommene Geldwertumrechnung von Bachs Einkommen (auf der Basis des Semmelpreises!) in Mark der DDR inzwischen nicht nur veraltet, sondern vom Gang der Geschichte bereits ad absurdum geführt.

(Mai 1992)

Uwe Wolf

ELKE LANG-BECKER: Johann Sebastian Bach. Die Brandenburgischen Konzerte. München: Wilhelm Fink Verlag (1990). 130 S. Notenbeisp. (Meisterwerke der Musik. Heft 51.)

Das Buch, das sich im Reihenuntertitel listigerweise — wohl um die Anhänger Heinrich Schenkers durch das Reizwort Analyse nicht sogleich zum Widerspruch zu provozieren — auch „Werkmonographie“ nennt, gehört gemeinhin zur Gattung der umständlich zu lesenden und schwer verständlichen Literatur. Will der Leser sich einen Begriff von dem vorgestellten musikalischen Werk machen, so benötigt er meist viel Geduld, um den Ausführungen des Autors bzw. der Autorin bei der Beschreibung der einzelnen Phänomene mit Hilfe der Partitur und/oder der klingenden Musik (deren Beschaffung zusätzlich Zeit und Geld kosten) zu folgen.

Der erste Eindruck dieses wohl an einen größeren Leserkreis sich wendenden Taschenbuchs ist positiv: Die Aufmachung wirkt sorgfältig, die inhaltliche Gliederung — den einzelnen Werkbeschreibungen sind je ein Kapitel über „Entstehungsgeschichte und Quellenlage“ und „Bach und das Instrumentalkonzert“ vorangestellt sowie ein Kapitel über die Rezeptionsgeschichte der *Brandenburgischen Konzerte* und eine kleine Dokumentation

nachgestellt — erscheint sinnvoll, und die vielen Tabellen und Notenbeispiele machen neugierig.

Das erste Kapitel beginnt denn auch recht verheißungsvoll, indem es kurz und präzise über Quellenlage und die Problematik der Entstehungsgeschichte informiert. Leider läßt sich die Autorin im weiteren Verlauf auf eine wenig planvolle Wiedergabe unterschiedlicher, teilweise ausdrücklich als „überholt“ bezeichneter Forschermeinungen ein, so daß man sich am Ende des Kapitels ziemlich orientierungslos wiederfindet. Mit dazu bei trägt der etwas nachlässige Umgang mit der Literatur bzw. mit daraus gewonnenen Erkenntnissen: So etwa wird auf S. 14 auf „Schulze a. a. O.“ verwiesen, den man im Literaturverzeichnis vergeblich sucht, bis man sich daran erinnert, ihm schon auf S. 12 begegnet zu sein. Und die apodiktische Behauptung, Bach sei bereits 1713 mit dem Instrumentalkonzert vertraut gewesen, mag der Leser als Erkenntnisgewinn verbuchen, doch leider fehlt hier der Hinweis auf den im Literaturverzeichnis genannten Martin Geck, dem dieses hypothetische Datum zu verdanken ist.

Der zwiespältige Eindruck, den das erste Kapitel hinterläßt, ist symptomatisch für das Folgende. So ist das zweite Kapitel recht informativ in seinem kurzen Überblick über die Entwicklung der Konzertsform und Bachs Auseinandersetzung mit ihr; und bei den einzelnen Werkbesprechungen sind die stets vorangestellten Satzcharakteristiken lesenswert und hilfreich beim musikalischen Nachvollzug, doch fragt es sich, ob sie nicht sinnvoller als Ergebnis der Werkbetrachtung am Schluß des jeweiligen Abschnitts stünden. Wenig glücklich erscheint auch der Einfall, die Architektur der einzelnen Sätze nach thematisch-motivischen Zusammenhängen zu beschreiben (und nicht linear entsprechend dem Hörerlebnis), so daß man beim Nachvollzug in der Partitur ständig hin- und herblättern muß und sehr schnell den Faden zu verlieren droht. Daß die Autorin Musik hier als Ausformung primär musikalischer Ideen beschreibt und analysiert und auf musikalische Erlebnisbeschreibung im Konzertführerstil weitgehend verzichtet, dürfte heutzutage den meisten Lesern angenehm auffallen.

(September 1991)

Frieder Rempp

Göttinger Händel-Beiträge, im Auftrag der Göttinger Händel-Gesellschaft hrsg. von Hans Joachim MARX. Band III: Gedenkschrift für Jens Peter Larsen (1902–1988). Kassel–Basel—London: Bärenreiter-Verlag 1989. 351 S.

Ursprünglich als Festschrift zum 85. Geburtstag konzipiert, ist der Band nun dem international bekannten dänischen Musikologen Jens Peter Larsen in memoriam gewidmet. Der Fachwelt wird Larsen durch seine grundlegenden Händel- und Haydn-Publikationen unvergessen bleiben; außerordentliche Verdienste erwarb er sich auch als langjähriger Vizepräsident der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft in Halle und als Ehrenmitglied der Göttinger Händel-Gesellschaft „durch seine vermittelnden Gaben und sein Charisma“, wie Friedrich Riethmüller als Vorsitzender der Göttinger Händel-Gesellschaft im Geleitwort der Gedenkschrift erklärt.

Die nachfolgenden 14 Aufsätze werden von zwei Festvorträgen der Göttinger Händelfesttage 1986 und 1987 eröffnet, in denen Ludwig Finscher verschiedene Motive und Akzente, Tendenzen und Entwicklungszüge in den Beurteilungen der ungleichen Dioskuren Händel und Bach im musikhistoriographischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts verfolgt und Hermann Jung den Stellenwert der Pastorale und ihre Gestaltung bei Händel an ausgewählten Beispielen verdeutlicht.

Vielfältige Schaffens- und Entlehnungsfragen (borrowings) behandeln dann mit analytischen Untersuchungen und Vergleichen Robin F. C. Fenton (*Mattheson's "Cleopatra" and Handel's "Almira"*), Ellwood Derr (*Handel's Use of Scarlatti's "Essercizi per Gravicembalo" and his Opus 6*) und Reinmar Emans, der im Kammerduett *Và, speme infida* (HWV 199) einige „thematische Entsprechungen“ zu Kantaten Giovanni Legrenzis entdeckt. Auf versatile Kompositionsmodelle, bestimmte melodische Wendungen in Händels Vokal- und Instrumentalmusik weist Walther Siegmund-Schultze hin. Venezianischen Einflüssen in der Oper *Agrippina* (HWV 6) geht Harris Sheridan Saunders nach, und Bernd Edelmann begründet die Überlegenheit der zweiten Fassung von *Radamisto* (HWV 12^b) aus der Entstehungsgeschichte der Oper und mit der Qualität einiger nachkomponierter Nummern.

Verschiedene Aufsätze enthalten auch auführungspraktische und rezeptionsgeschichtliche Aspekte. So beschreibt Andrew D. McCredie am Beispiel von *Riccardo I.* (HWV 23) unterschiedliche Versionen zeitgenössischer Adaptierungen von Händels Opern bei Aufführungen in Braunschweig und in Hamburg (1729). Graham Pont behandelt Bearbeitungen Händelscher Opern und Oratorien-Ouvertüren für Tasteninstrumente von Jonathan Battishill (London, um 1785). Mit zahlreichen Belegen und Verweisen eruiert und informiert Imogen Fellinger, wie sich Johannes Brahms mit Händels Werken theoretisch, auführungspraktisch als Dirigent einiger Oratorien und ausgewählter Chorsätze, als Herausgeber von Kammerduetten und als Komponist im Vokal- und Instrumentalmusikschaffen auseinandersetzte.

Ergebnisse ihrer akribischen Quellenstudien tragen Donald Burrows (*In Pursuit of "Lost" Handel Autographs*), Keiichiro Watanabe und Hans Joachim Marx vor, die beide gemeinsam 32 italienische Kopisten Händels — vorwiegend römische, nur wenige neapolitanische und venezianische — nachweisen können und deren Tätigkeit beschreiben. Werner Braun analysiert einen von der Forschung bisher kaum beachteten zeitgenössischen Bericht über Händels Clavessin-Spiel bei einem Musikertreffen in Rom (1707).

Ferner enthält der Band a) die anregenden sechs, beim XIV. Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft 1987 in Bologna von Hans Joachim Marx, Bernd Baselt, Christine Ickstadt, George J. Buelow, Hans Dieter Clausen und John Walter Hill vorgetragenen Kurzreferate zum „Parodieproblem bei Händel“ mit anschließender Diskussion, zusammengefaßt von Hans Dieter Clausen; b) J. Merrill Knapps Rezension der 1985 als Händel-Handbuch, Band IV, erschienenen Neufassung der bekannten Dokumentar-Biographie von Otto Erich Deutsch (vgl. dazu *Mf* 42 [1989], S. 291); c) eine umfangreiche Bibliographie der Händel-Literatur 1986–1987 und — ebenfalls in Fortsetzung analoger Verzeichnisse in den vorausgegangenen Göttinger Händel-Beiträgen 1984 und 1986 — d) eine stattliche Diskographie der Einspielungen seiner Orchesterwerke (HWV 287–335^b), zu-

sammengestellt von Michael Hurte. Allen Händel-Forschern, -Interpreten und Freunden seiner Musik sei abschließend die Lektüre des vom Herausgeber vorbildlich betreuten, überaus gehaltvollen Bandes der Göttinger Händel-Beiträge angelegentlich empfohlen.
 (September 1991) Günter Fleischhauer

Göttinger Händel-Beiträge, im Auftrag der Göttinger Händel-Gesellschaft hrsg. von Hans Joachim MARX. Band IV. Kassel—Basel—London—New York: Bärenreiter-Verlag 1991. 280 S., Abb., Notenbeisp.

Gleich seinen drei Vorgängern gibt der IV Band der Göttinger Beiträge einen überaus reichhaltigen und anregenden Einblick in Ausmaß und Problematik der gegenwärtigen, äußerst dynamischen Händelforschung. Der Band umfaßt 12 größere Aufsätze, des weiteren vier kleinere Beiträge bzw. Besprechungen; und er führt in verdienstvoller Weise die Bibliographie der Händel-Literatur für die Jahre 1988—1990 weiter. Namhafte, u. a. an der Herausgabe Händelscher Werke maßgeblich beteiligte Autoren bezeichnen auf den ersten Blick Anspruch und Qualität dieser neuen Publikation. So erfährt man allein in den ‚Kleinen Beiträgen‘, daß 1989 in New York ein Mozart-Autograph versteigert wurde, bei dem es sich um eine bisher unbekannte Handschrift des Meisters handelt, die eine Bearbeitung einer Fugenkomposition Händels darstellt und somit — so der Autor Hans Joachim Marx — eine kostbare Rarität für die Mozartwie für die Händelforschung gleichermaßen ist. Eine weitere Neuheit bringen die Ausführungen von Anthony Hicks (*A new Letter of Charles Jennens*). Ein Postskriptum Jennens an den Adressaten des auf den 13. Dezember 1733 datierten Briefes stellt sich als ein wichtiger Hinweis zur Erhellung der Position Händels in der Zeit der zu Ende gehenden Opernsaison im King's Theatre am Haymarket dar. Nicht zuletzt sei in diesem Zusammenhang auf Dorothea Schröders *Wiederentdeckung der Kopie der Chandos-Anthems aus der ehemaligen Sammlung Cummings* verwiesen, über deren kuriose Umstände die Autorin nebst einer detaillierten Beschreibung der Kopie in einem der umfangreicheren Aufsätze Auskunft gibt.

Neben inhaltsreichen Beiträgen zu biographischen und philologischen Problemen, auf deren Benennung wir hier verzichten müssen, sind die Themen des ersten Teils des vorliegenden Bandes (Vorträge und Aufsätze) vorwiegend dem Gegenstand Oper verpflichtet. Das ist gut so: bedarf doch gerade auf diesem Gebiet die Praxis noch vieler Zuarbeiten und exakter Ausgaben. Hans Dieter Clausen widmet sich in seinem Aufsatz *Die Entstehung der Oper Floridante* dankenswerterweise dieser, in der Literatur bislang vernachlässigten Oper, deren Qualität bereits durch die Aufführungen in Halle und Göttingen hinreichend bewiesen sein dürfte. Terence Best unterzieht in seinem Aufsatz *New light on the manuscript copies of Tamerlano* die einzelnen Handschriften einer genauen Betrachtung in Hinblick ihrer unmittelbaren Berücksichtigung bei der anstehenden Herausgabe der Partitur für die HHA (II, 15, 1993). Sehr interessante Einblicke in die 54jährige Genesis des Barock-Librettos *Giustino* — von Händel 1736 vertont — vermittelt Rudolf Bossard (*Von San Lucca nach Covent Garden. Die Wege des Giustino zu Händel*). Im Vordergrund seiner mit wissenswerten quellenkundlichen Informationen angereicherten Darlegungen steht das von Reformbestrebungen geprägte Libretto Pietro Pariatis, dessen Einfluß auf Vivaldi und Händel erwiesen ist. Das in vielen Fragen noch offene Thema der instrumentalen Einleitungen in Händels späten Opern spricht Franz-Josef Fasse an. Wenngleich er zurecht auf die dramaturgische Bedeutung jener Instrumentalsätze verweist, wäre zu fragen, ob er sich nicht zu sehr in der Bewertung am aristotelischen Dramenmodell orientiert.

Bleibt, die beiden, den Band eröffnenden Beiträge hervorzuheben! Es sind Abdrucke zweier Festvorträge, gehalten 1989 im Rahmen der Göttinger Händelfestspiele zu Ehren des Händelforschers Jens Peter Larsen (Magda Marx-Weber) und 1990 im Rahmen der 70. Händelfestspiele in Göttingen *Zu den Anfängen der Göttinger Händel-Renaissance* (Martin Staehelin). Beide äußerst instruktiven Beiträge erschließen in ihrem durchaus voneinander abzugrenzenden Gegenstand eine die unmittelbare Problematik übergreifende Betrachtungsweise musikwissenschaftlicher bzw. musiktheaterwissenschaftlicher Darstellung, die es verdient, besonders in das Blickfeld des

Interesses gestellt zu werden! Sicherlich dürfte sich nicht zuletzt auf Grund der hervorragenden Zusammenstellung aller Beiträge der Leser- und Interessentenkreis der Göttinger Beiträge erheblich erweitern.

(Januar 1992)

Karin Zauft

ALBRECHT TREUHEIT: Johann Georg Pisendel (1687–1755). Geiger — Konzertmeister — Komponist. Dokumentation seines Lebens, seines Wirkens und Umgangs und seines Werkes. Markt Erlbach: Druckerei und Buchbinderei Heinz Feuerlein 1987. 302 S., Abb., Notenbeisp.

Als rühriger Heimatforscher in Pisendels Geburtsort Cadolzburg und als engagierter Initiator der inzwischen (Februar 1991) gegründeten Pisendel-Gesellschaft hat sich Albrecht Treuheit manche Verdienste um das Andenken des Mannes erworben, der zu seiner Zeit der führende deutsche Geiger war. Die vorliegende Dokumentation hat zum Ziel, die Herkunft und das künstlerische Leben und Wirken von Johann Georg Pisendel durch die kommentierte Zusammenstellung zahlreicher Dokumente zu erhellen und seine gesamte Künstlerpersönlichkeit in den ihr angemessenen historischen Rahmen zu stellen.

Nach seinen Kinderjahren in Cadolzburg war Pisendel 1697 an das Gymnasium zu Ansbach gekommen. Unter Pistocchi sang er in der Hofkapelle und erhielt Violinunterricht bei dem berühmten Torelli. Im Leipziger *Collegium musicum* des Melchior Hofmann sammelte er wertvolle Orchestererfahrungen, und ab 1712 bis zu seinem Tode 1755 wirkte Pisendel dann als „Violist und Cammermusicus“ — später als Konzertmeister — in der Sächsischen Hofkapelle zu Dresden. Mehrere Reisen, auf denen er unter anderem 1716/17 in Venedig mit Vivaldi zusammentraf, erweiterten seinen künstlerischen Horizont; freundschaftliche Verbindungen bestanden zu J. S. Bach, Telemann und vielen anderen musikalischen Größen der damaligen Zeit. Zusammen mit dem Dresdner Kapellmeister Hasse führte Pisendel das dortige Orchester zu einer einzigartigen Hochblüte. Neben seiner Tätigkeit als Solist und als maßstabsetzender Orchestererzieher hat Pisendel sich auch als tüchtiger Komponist von Instrumentalmusik sowie als

Sammler und Bearbeiter fremder Werke hervor getan. Überdies wurden seine charakterlichen Qualitäten allenthalben geschätzt.

Der vorliegende Band ist weniger als eigenständige musikwissenschaftliche Forschungsarbeit sondern vielmehr als eine Sammlung all dessen zu verstehen, was in rund 250 Jahren über Pisendel geforscht und publiziert worden ist. In dieser Zusammenstellung von Quellmaterial, Dokumenten, Briefen, zeitgenössischen Berichten und neueren Untersuchungen zu einem regelrechten „Pisendel-Handbuch“ liegt ein unbestreitbarer Wert und Nutzen, zumal viele der vom Verfasser herangezogenen Quellen — manche werden sogar im vollständigen Wortlaut wiedergegeben — weit verstreut und schwer greifbar sind. Treuheit, selbst kein Musikwissenschaftler, beschränkt sich weitgehend darauf, die jeweiligen Zitate einzuleiten, zu verbinden oder zu kommentieren. Werkverzeichnisse, Faksimilia sowie Nachweise von Pisendel-Kompositionen auf Tonträgern runden die ergiebige Dokumentation ab. Der Text ist leider nicht frei von einigen drucktechnischen Ungeschicklichkeiten und gelegentlichen Druckfehlern.

(August 1991)

Wolfgang Hochstein

Quadrivium XXVI¹. La musica come arte e come scienza, ricordando Padre Martini. Bologna: A. M. I. S. 1985. 211 S.

Die Zeitschrift *Quadrivium*, die sich als philologischen und musikwissenschaftlichen Studien verpflichtete Publikation versteht, widmet den ersten Teil ihres 26. Bandes der Veröffentlichung einer Reihe von Beiträgen zu einer Padre Martini gewidmeten Tagung, die 1984, anlässlich des 200. Todestages des Gelehrten, in Bologna stattgefunden hat. Es fällt auf, daß vor allem der Forscher und Theoretiker Martini, weniger der Praktiker Gegenstand der Untersuchungen ist. So befaßt sich Ferdinand Haberl mit *Martin Gerbert di Sankt Blasien e i suoi rapporti con Padre Giambattista Martini*. Der Artikel dokumentiert anschaulich anhand des Briefwechsels, der sich zwischen Gerbert und dem Bologneser Musikgelehrten abgespielt hat, den wissenschaftlichen Gedankenaustausch, den die beiden miteinander gehabt haben. Haberl stellt heraus, daß es nicht rein wissenschaftliche Be-

weggründe waren, die den Benediktiner dazu veranlaßten, mit Martini Kontakt aufzunehmen: seine Studien zielten auch auf eine Reform der liturgischen Musik, weshalb er auch in diesem Sinne auf die Unterstützung des Padre hoffte. Dem Didaktiker Martini widmet sich hingegen Piero Mioli (*Arte e didattica di canto nell'opera di Padre Martini*) und greift einen an und für sich interessanten, weil selten berücksichtigten Aspekt heraus, nämlich den der Gesangsdidaktik. Leider hat uns jedoch der Bologneser außer ein paar Solfeggien keinerlei Zeugnis seiner gesangspädagogischen Tätigkeit hinterlassen. In Ermangelung eines Gesangstraktats oder dgl. kann Mioli daher lediglich zu dem Fazit kommen, daß zwischen dem Vokalstil des Meisters und der Gestaltungsweise der Solfeggien ein enger Zusammenhang besteht. Hinzu kommt, daß sich Mioli z. B. darauf beschränkt, nur Beschreibungen der Intervallfolgen einiger signifikanter Stellen der Kammerduette (Bologna 1763) zu geben, ohne aber, was die Ausführungen aufschlußreicher hätte gestalten können, die entsprechenden Notenbeispiele dazu zu liefern. Bleibt anzumerken, daß es möglicherweise sinnvoller gewesen wäre, sich ausführlicher zur Bologneser Gesangsschule, dem Martini-Schüler G. B. Mancini und dessen *Riflessioni pratiche sul Canto Figurato* zu äußern, als allein auf das spärliche Material Martinis zurückzugreifen.

Ein weiterer Beitrag, verfaßt von Ivano Cavallini, hat den Titel *La lessicografia musicale nel Settecento e Padre Martini*. Er gibt einen kurzen Abriß der Anfänge der musikalischen Lexikographie im 18. Jahrhundert und stellt heraus, welche Rolle in diesem Kontext die handschriftlich auf uns gekommenen lexikographischen Versuche G. B. Martinis spielen. Dabei erweist sich, daß die von dem Gelehrten angewandten Kriterien der Bearbeitung der einzelnen Begriffe noch heute Gültigkeit haben. Ähnlichen Zuschnitt haben die Ausführungen Jan Steszewskis, die die Anfänge der modernen Musikgeschichtsschreibung im 18. Jahrhundert zum Gegenstand haben (*La formazione della scienza musicale moderna nel settecento*). Steszewski erstellt eine vergleichende Analyse der *Zuschrift als Historische Beschreibung der Edelen Sing und Klingkunst* Caspar Printzens und der Einleitung zum ersten Band der *Storia della Musica*

Martinis. Er kommt zu dem Schluß, daß das Werk des Bolognesen zwar Ähnlichkeiten mit der *Historischen Beschreibung* aufweist, dennoch aber methodisch anspruchsvoller ist. Beiträge von M. Perz (*Sul passato musicale dell'Europa centrale. Problemi ed osservazioni*), G. Massera (*Singularità di principio e semplicità di ragione nei fondamenti proporzionali dell'armonia consonante*) und anderer (L. Callegari, R. Wiczorek, I. Poniatowska) ergänzen den Band, der insgesamt ohne wirkliche inhaltliche Höhepunkte ist. Weitere Vorträge der Tagung erscheinen, wie der von Giuseppe Vecchi verfaßten Einleitung zu entnehmen ist, an anderer Stelle.

(Dezember 1991)

Daniel Brandenburg

Christoph Willibald Gluck und die Opernreform. Hrsg. von Klaus HORTSCHANSKY Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (1989). 435 S., Notenbeisp., Abb. (Wege der Forschung. Band 613.)

Als verspätete Festgabe zum Gluck-Jahr 1987 widmete die Darmstädter Reihe (in gewohnter Konzeption) dem Thema Opernreform einen eigenen Band, deren 21 Beiträge von Klaus Hortschansky umsichtig zusammengetragen wurden. Das Buch dokumentiert nicht nur ein halbes Jahrhundert Gluck-Studien, sondern bietet gleichzeitig auch ein Spektrum der Opernforschung insgesamt. In seiner instruktiven Einleitung steckt der Herausgeber gleichsam noch einmal das Koordinatensystem der Gluck-Forschung ab, nicht ohne auf die aktuellen Probleme mit dem „Reformator“ aufmerksam zu machen. — Am Beginn einer solchen Publikation stehen meist wegweisende Arbeiten, in diesem Falle von Rudolf Gerber und Anna Amalie Abert. Die stärkere Gewichtung der psychologischen Seite im Hinblick auf die ästhetische Beurteilung eröffnete der Interpretation von Glucks Oeuvre zweifellos neue Perspektiven (Gerber). Die Erkenntnis, daß die Opernreform zunächst einmal einer grundsätzlichen dramaturgischen Transformation unterlag, also auch eine Librettoform war, brach sich erst langsam Bahn (Abert). — Im Mittelpunkt der meisten Aufsätze stehen die Hauptwerke, allen voran *Orfeo* (Harald Kaufmann, Freimut Friebe, Ludwig Finscher), der von den verschiedensten Ansätzen her beleuchtet wird, wobei

vor allem Finschers Synthese (1964) aus Philologie und zeitgenössischem ästhetischen Urteil der Interpretation neue Perspektiven eröffnete. Stoffgeschichtliche und dramaturgische Probleme der Reformopern wurden von Frederick William Sternfeld, Joseph Müller-Blattau und Wilhelm Weismann diskutiert, wobei sich auch Glucks Tanzdrama als ein wichtiger Bestandteil erwies (Gernot Gruber). Carl Dahlhaus betrachtete Glucks ideengeschichtliche Theoreme im Zusammenhang der Ästhetik der Weimarer Klassik. Wie komplex die Reformbestrebung in der opera seria zwischen 1740 und 1780 war, die mit der einfachen Antithese „Alt-Neu“ kaum noch adäquat beschrieben werden kann, legte Reinhard Strohm dar. Einen eher dramentheoretischen bzw. theaterpraktischen Ansatz verfolgten Rudolph Angermüller und Daniel Heartz. Daß die Reform in der Oper im Zusammenhang mit den Erneuerungsbestrebungen des josephinischen Zeitalters zu sehen ist, unterstrich Kurt Klinger. Aufführungspraktische Probleme (Erich Schenk) haben in diesem Band ebenso ihren Platz wie ikonographische Studien (Otto Erich Deutsch). Auch zwei wichtige Funde kommen zur Sprache (Klaus Hortschansky, Gerhard Croll). — Die beiden Originalbeiträge von Michel Noiray (1981) und Stefan Kunze (1982) stellen wichtige Positionen innerhalb der neueren Gluck-Forschung dar. Noiray zeigt am analytischen Detail, welche Konsequenzen die verlorengegangene Bildlichkeit der seria-Arien bei der französischen Neuvertonung nach sich zog. Kunzes Überlegungen zur „Natur“ des musikalischen Dramas benennen die Schwierigkeiten, die sich der Wissenschaft, aber auch der Praxis, mit dem „Opernreformer“ heute stellen. Kunze sieht das grundsätzliche Problem in einem veränderten Werkbegriff Glucks, für den nicht mehr nur allein die „fertige“ Partitur konstitutiv wäre. Primäre Aufgabe wäre somit, den Konstituenten dieses veränderten Werkbegriffs nachzuspüren. — Aus dem Erstdruck der Beiträge haben sich leider einige Druckfehler tradiert (z. B. S. 116 das Sterbejahr von Habeneck, recte 1849). Schwerer wiegt die Verwechslung einer Abbildung (S. 159): der Stich zeigt nicht etwa Glucks *Alceste*, sondern diejenige Lullys von 1674. Eine der wichtigsten neueren Arbeiten sei der Auswahlbibliogra-

phie nachgetragen: Bruce A. Brown, *Gluck and Opéra-comique in Vienna, 1754—1764* (Berkeley 1986).

(März 1992)

Thomas Betzwieser

Gluck-Studien, Band 1: Gluck in Wien. Kongreßbericht Wien 1987. hrsg. von Gerhard CROLL und Monika WOITAS. Kassel—Basel—London—New York: Bärenreiter (1989). 188 S., Notenbeisp., Abb.

Kongreßberichte erscheinen meist in größerem zeitlichen Abstand zu den jeweiligen Veranstaltungen. Der 1989 publizierte Bericht über das Wiener Gluck-Symposium 1987 macht hier eine positive Ausnahme. Der Band eröffnet gleichzeitig die neue Reihe der *Gluck-Studien*. Die neunzehn Beiträge verteilen sich auf insgesamt sechs Schwerpunkte: Glucks Anfänge in Wien — Gluck in Wien 1750—1774 — Opéra seria, Opéra comique, Ballett — Reformopern — Gluck und seine Zeitgenossen — Wirkungsgeschichte. Zwei Referate des abschließenden Round-Table-Gesprächs widmen sich aktuellen Fragen der Gluck-Forschung. Die Beiträge vermitteln einen reichen Einblick in Glucks Schaffen in Wien. Erstaunlich ist jedoch, wie stark biographische Fragen noch immer das wissenschaftliche Interesse anziehen. Der philologische Aufwand, der in dieser Hinsicht getrieben wird, ist beachtlich. Er geht jedoch eindeutig zu Lasten werkimmanenter Betrachtungen. Dem perspektivenreichen Festvortrag von Ernst Wangermann folgen Beiträge, die allzusehr einer Faktengeschichte verpflichtet sind, die — obgleich bestens dokumentiert — mehr über das Leben als über das Werk aussagen. Auch an thesenhaft formuliertem mangelt es nicht. Manche Spekulation bliebe allerdings der Gluck-Forschung erspart, verfügte sie über ein ähnlich gut erschlossenes Umfeld, wie es beispielsweise die *Händel-Sources* darstellen. (So harren etwa die wichtigen Repertoirelisten von Gumpenhuber immer noch der Publikation, deren Existenz schon seit über 15 Jahren bekannt ist.) — Die Defizite der Forschung, die bislang vor allem in den 1750er Jahren lagen, wurden in den letzten Jahren systematisch aufgearbeitet, nicht zuletzt durch Bruce Brown, der auch hier mit interessanten Ergeb-

nissen zu Glucks institutionellen Pflichten als Ballettkomponist aufwarten kann. Überhaupt tritt Glucks Ballettschaffen zunehmend ins Rampenlicht, vor allem was die Bezüge zur Reformoper anbelangt. Sybille Dahms weist auf den engen ideengeschichtlichen Zusammenhang hin, der zur Entwicklung des "ballet en action" führte. Auch Gernot Gruber spürt der spezifischen Gattungsproblematik des Tanzdramas nach. Ins analytische Detail gehen auch die Beiträge von Siegfried Mauser und Pierluigi Petrobelli, die — mit jeweils verschiedenen Ansatzpunkten — unterstreichen, wie für Gluck die kompositorischen Prinzipien der Kleinform auch für die Dramaturgie der Großform wirksam wurden. Interessante Verbindungen zwischen Gluck und Händel stellt Bernd Baselt her, vor allem was den oratorischen Aspekt anbelangt. Gerhard Croll verweist auf die Dominanz von Glucks musikdramatischen Idiom um 1780, dem sich auch Mozart in Wien nur schwer entziehen konnte. Ausgehend von Glucks Diktum, daß „der lächerliche Unterschied zwischen den Nationalmusiken“ aufhebbar sei, rückt Anna Amelie Abert die kosmopolitische Haltung des Opernreformators in den Blickpunkt, die durch die Anverwandlung verschiedener musikdramatischer Genres (Opera seria, Opéra comique, Ballett) zu einer Überwindung fest umrissener Nationalstile führte. Beiträge zur Wirkungsgeschichte sowie eine Würdigung des vernachlässigten Liedschaffens runden den Kongreßbericht ab. — Da es sich bei einigen Beiträgen nur um leicht modifizierte Vortragsmanuskripte handelt, hätte man sich an der einen oder anderen Stelle ein korrekatives Eingreifen der Herausgeber gewünscht. Auch eine Aufnahme der Diskussion wäre bedenkenswert gewesen, vor allem was das Round-Table anbelangt. Für die künftigen Bände der *Gluck-Studien* wäre eine Verbesserung des Schriftbildes sowie eine Verkleinerung des Satzspiegels ratsam.

(März 1992)

Thomas Betzwieser

PHILIP WHITMORE: Unpremeditated Art. The Cadenza in the Classical Keyboard Concerto. Oxford: Clarendon Press 1991. XVIII, 227 S., Notenbeisp.

Es ist wahrlich ein Kunststück, ein Buch über ein Thema zu schreiben, das sich derart

der schriftlichen Fixierung zu entziehen scheint wie die Kunst des Kadenzspiels im 18. und frühen 19. Jahrhundert. Geht man jedoch diesem Thema so sorgfältig nach, wie Whitmore es tut, gelangt man zu einer überraschenden Fülle von Beispielen, die der Autor in zweifacher Hinsicht untersucht: zum einen unter dem Aspekt des Personalstils von Komponisten, die meist ihre eigenen Interpreten waren, zum anderen als Glieder einer Entwicklung von Händel und Johann Sebastian Bach bis hin zu den Virtuosenkonzerten eines John Field oder Muzio Clementi. Ziel des Autors ist es dabei nicht nur, eine theoretische Darstellung zu liefern, sondern auch dem heutigen Interpreten eine Arbeitsgrundlage für das eigene Kadenzspiel zu schaffen. Da Whitmore über das im Untertitel genannte Gebiet des klassischen Klavierkonzerts hinausgeht und auch Vokal-, Violin- und Gruppenkadenzen als notwendige Ergänzungen heranzieht (und ausführlich veröffentlicht), sei sein Buch *jedem* Solisten empfohlen, der sich mit der authentischen Aufführungspraxis spätbarocker und klassischer Musik beschäftigt.

Während im Deutschen der Begriff „Kadenz“ doppeldeutig ist und stets aus dem Zusammenhang definiert werden muß, kann ein englischsprachiger Autor von vornherein mit zwei Fachwörtern operieren: "cadence" steht für die zielgerichtete harmonische Struktur, "cadenza" für eine improvisierte Passage innerhalb der funktionalen Kadenz. Dank dieser Sprachregelung kann Whitmore klare Definitionen für die 30 (!) Kadenz-Typen geben, die er im ersten Teil des Buches (Begriffsklärung, auch mit Beispielen zu Sonderfällen wie "Perfidia" und "Capriccio", und Hinweise zur Ausführung) einführt, funktional analysiert und in einem "Glossary of Terms" zusammenfaßt, auf das man öfters dankbar zurückgreift. Der zweite Teil ist den individuellen, überlieferten Beispielen gewidmet — Schwerpunkte liegen bei Carl Philipp Emanuel Bach, Mozart (KV 626a), Viotti (Violinkonzerte mit Einführung der integrierten, orchesterbegleiteten Kadenz) und Beethoven. Whitmore erliegt nie der Versuchung, die Entwicklung der Virtuosität nachzuzeichnen, sondern arbeitet konsequent die kennzeichnenden Strukturmerkmale heraus: "... the 'classical' cadenza was rooted in its harmonic function" (S. 61). Die Konzentration auf die Funktion erscheint als einzig gang-

barer Weg, um sich dem Thema systematisch zu nähern: Ein ausschließlich historisch-chronologischer Ansatz wäre unsinnig, denn viele „Spielarten“ (im Sinne des Wortes) der Kadenz existierten nebeneinander. So schlägt Whitmore den Bogen von Händels Orgelkonzerten bis zur Ablehnung der ad-libitum-Kadenz durch Beethoven und die nachfolgende Virtuosen-Generation, die an die Stelle der freien Improvisation die auskomponierte Coda setzte und — dem gewandelten Publikumsgeschmack folgend — statt harmonischer Funktion in klarer Abgrenzung von Solist und Accompagnement nun die dramatische Wirkung großrahmiger Schlußabschnitte zur Schau stellte.

Zum rundum erstklassigen Eindruck von Whitmores Werk tragen die exzellente Ausstattung des Buches (Hardcover, Notenbeispiele und Druckbild von bester Qualität) und die bewährte redaktionelle Sorgfalt der Clarendon Press bei: auf 227 Seiten fand die korrekturgeübte Rezensentin *einen* Druckfehler. Whitmores Stil ist zwar ungemain „dicht“, aber nie ermüdend, sondern stets präzise, plastisch und anregend. Gespannt möchte man auf die nächste Veröffentlichung des jungen Oxford-Absolventen (Jahrgang 1959) warten, doch hier schmecken wir leider den einzigen Wermutstropfen: der Autor hat das Fach gewechselt und bereitet sich in Rom auf die katholische Priesterweihe vor. Wohl der Gemeinde, zu der er predigen wird!

(Januar 1992)

Dorothea Schröder

HELMUT C. JACOBS: Literatur, Musik und Gesellschaft in Italien und Österreich in der Epoche Napoleons und der Restauration. Studien zu Giuseppe Carpani (1751–1825). 2 Bände. Frankfurt—Bern—New York—Paris: Verlag Peter Lang. 893 S. (Bonner Romanistische Arbeiten. Band 28.)

Salieris Freund Carpani (1751–1825) war einer der vielen jahrzehntelang in Wien lebenden Italiener, die es nie für notwendig erachteten oder fertigbrachten, die deutsche Sprache beherrschen zu lernen. (Auch Salieri konnte es sich ja noch leisten, ein halbes Jahrhundert in Wien zu leben ohne gezwungen zu sein, deutsch anders als bestenfalls radebrechend zu sprechen).

Giuseppe Carpani wurde in Oberitalien geboren, entstammte einer nicht unbemittelten und eventuell sogar adeligen Familie (Carpani nannte sich privat „de Carpani“), war von Jesuiten in Brera bei Mailand erzogen worden und lebte zunächst als Literat, Dichter und Librettist in Mailand. Zwischen 1789 und 1796 wurde er als Theaterintendant in Monza tätig. Da er auch musikalisch gebildet war, betätigte er sich gar nicht selten auch als Komponist, allerdings mit nur geringem Erfolg. Musikhistorikern ist er hauptsächlich durch seine in der Form von 17 Briefen abgefaßte Haydn-Biographie bekannt, die bereits 1810 fertig vorlag, aber erst 1812 in Mailand gedruckt wurde und 1823 dann eine zweite Auflage erlebte, vielleicht auch deshalb, weil das Interesse an diesem Büchlein wegen eines Plagiatstreits mit Stendhal (Bleyle) wachgehalten wurde. Carpanis Haydn-Biographie hatte nämlich sichtlich Stendhal (Bleyle) als Vorlage für eine unter dem Namen *Bombet* herausgegebene Schrift über Haydn gedient, was zu einer vieldiskutierten Plagiatkontroverse führte. Auch durch Carpanis Verteidigungsschrift von Salieri, mit der er diesen von dem Vorwurf, Mozart ermordet zu haben, reinzuwaschen suchte, mag sein Name heute erneut wieder einigen Bekanntheitsgrad erreicht haben; weniger hingegen ist seine kenntnisreiche und lesenswerte Schrift über Rossini bekannt, die zu verfassen Carpani nicht nur durch seine musikalische Bildung und seine schriftstellerische Übung in der Lage war, sondern auch — wie bei Haydn — durch seine persönliche Bekanntschaft mit Gioacchino Rossini. Carpani führte übrigens seinen vielbewunderten Landsmann Rossini zu Beethoven, aber ein Gespräch Beethovens mit den Besuchern stellte sich als unmöglich heraus, denn die Unterhaltung litt nicht nur unter Beethovens Schwerhörigkeit, sondern auch unter den mangelnden Sprachkenntnissen auf beiden Seiten.

Wenig bekannt ist unter Musikhistorikern meistens auch, daß Giuseppe Carpani als Dichter und Schriftsteller zu seinen Lebzeiten über die Grenzen seines Landes hinaus Aufsehen erregte. Er war beispielsweise der Verfasser des Gedichts *In questa tomba oscura*, das mindestens sechszigmal vertont wurde, u.a. auch von Beethoven, Salieri und Zelter, aber auch von Carpani selbst (und dies nicht

nur einmal]. Als Opernlibrettist gelang es Carpani wohl nur einmal, in Zusammenarbeit mit Paër einen echten Erfolg zu erringen. Seine Übersetzung von Haydns *Schöpfung* aber blieb bis heute im Repertoire italienischer Chöre.

Carpanis Leben war durch die großen zeitgeschichtlichen Ereignisse: Französische Revolution, Koalitionskriege, Wiener Kongreß und Restauration entscheidend beeinflusst worden. In den Jahren 1790 bis 1796 leitete Carpani neben seiner Tätigkeit als Theaterintendant in Monza die Redaktion der Mailänder Zeitung *Il Corriere Milanese*. Nach eigener Darstellung wurde er „un giornalista politico ed un combattente furioso per la BUONA CAUSA“, der Verteidigung der Habsburger Monarchie gegen liberale und revolutionäre Tendenzen. Als beinahe einziger Journalist, der für diese Zeitung schrieb, war der beträchtliche Arbeitsaufwand dieser Tätigkeit, die er neben seinen Monza-Verpflichtungen erfüllte, ein Beweis für den Fleiß Carpanis. Aber seine in vielen Artikeln bewiesene konservative Haltung und seine feindliche Ablehnung Napoleonischer Eroberungsgelüste brachten ihn natürlich in Schwierigkeiten, als die französische Armee Oberitalien zu erobern begann. Er flüchtete nach Wien und mußte später auch von dort fliehen, als die Franzosen begannen, Wien zu besetzen. Das Jahr 1809 verbrachte er größtenteils in Agram.

Der Romanist Helmut Jacobs hat in der vorliegenden Studie die Vielseitigkeit der Tätigkeiten Carpanis gut herausgearbeitet, hat auf seine vielen Beziehungen zu bedeutenden Persönlichkeiten und auf seine Freundschaft mit dem Bildhauer Canova hingewiesen und hat den kulturhistorischen Wert vor allem auch seiner Briefe aufgezeigt. Jacobs darf zudem als besonderes Verdienst für sich in Anspruch nehmen, viele verstreute Dokumente gesammelt und deren Texte philologisch einwandfrei hier vorgelegt zu haben. Er befaßte sich schließlich auch aufschlußreich mit den Charaktereigenschaften Carpanis und beschrieb die Limitationen dieser Persönlichkeit, die fest an die buona causa glaubte, für den Bestand der Habsburger-Monarchie in Italien kämpfen zu müssen und stets bereit war, die Monarchie als Gott-gewollte Staatsform gegen

revolutionäre Ideen mit allen Mitteln — und somit auch durch Agententätigkeiten — zu verteidigen.

Jacobs Studie ist in vier Teile gegliedert, die in zwei Bänden vorgelegt wurden. Der 1. Teil enthält die Abhandlungen zur Biographie Carpanis, schildert die Stationen seines beruflichen Werdeganges und seine Beziehungen zu bedeutenden Persönlichkeiten seiner Epoche. Jacobs versucht dabei durch eine sorgfältige Sichtung der historischen Materialien, Irrtümer des in der „Biblioteca Italiana“ erschienenen Nekrologs (der bisher zumeist benutzten Quelle für Lebensbeschreibungen Carpanis) aufzudecken und zu vermeiden. — Der 2. Teil bringt eine speziell auf die Arietta *In questa tomba oscura* ausgerichtete Studie, die sich nicht nur mit der Entstehung und dem Hintergrund dieses Textes beschäftigt, sondern auch einige Dokumente hierzu vorlegt. Natürlich fehlt hier auch nicht eine Zusammenstellung der Briefe Beethovens an Carpani. Der 3. Teil enthält den Text von 267 Briefen, die mit wenigen Ausnahmen alle von Carpani stammen. Ein Abdruck von 141 dieser in chronologischer Reihenfolge geordneten Briefe beschließt den I. Band.

Die im II. Band vorgelegten restlichen 126 Briefe des 3. Teils sowie der 4. Teil, ein Werkverzeichnis Carpanis, das nicht nur seine literarischen Erzeugnisse und seine Kompositionen verzeichnet, sondern auch seine Polizeirapporte erfaßt, die er im Auftrag der Habsburger und ihrer Regierungsmitglieder schrieb, zeugen von der beachtlich ausgedehnten Tätigkeit Carpanis. In diesem II. Band sind natürlich zum Schluß auch bibliographische Zusammenstellungen sowie die üblichen hilfreichen Register zu finden.

Die Publikation dieser Studie Jacobs verdient Beachtung und sei jedem Historiker zur Lektüre empfohlen.

(Oktober 1991)

Eva Badura-Skoda

HILDIGUND KRÖPLIN: Wolfgang Amadeus Mozart 1756—1791. Eine Chronik. Wiesbaden—Leipzig: Breitkopf & Härtel 1990. 247 S.

Mozart. Sein Leben und seine Zeit in Texten und Bildern. Hrsg. von Max BECKER. Frankfurt—Leipzig: Insel Verlag 1991. 267 S.

KONRAD KÜSTER: *Formale Aspekte des ersten Allegros in Mozarts Konzerten*. Kassel usw.: Bärenreiter 1991: VIII, 274 S., Notenbeisp. (Bärenreiter Hochschulschriften).

Perspectives on Mozart Performance. Edited by R. Larry TODD and Peter WILLIAMS. Cambridge—New York—Port Chester—Melbourne—Sydney: Cambridge University Press 1991. XIII, 246 S., Notenbeisp. (Cambridge Studies in Performance Practice).

Wolfgang Amadeus Mozart. Ein Beitrag zum 200. Todestag. *Aufführungspraxis-Interpretation-Edition*. Konferenzbericht der XVIII. Wissenschaftlichen Arbeitstagung Michaelstein, 14. bis 17. Juni 1990. Michaelstein/Blankenburg: Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein, Institut für Aufführungspraxis 1991. (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts. Heft 44).

CHRISTOPH WOLFF: *Mozarts Requiem*. Geschichte, Musik, Dokumente. Partitur des Fragments. München: Deutscher Taschenbuch Verlag/Kassel—Basel—London—New York: Bärenreiter Verlag 1991. 255 S., Notenbeisp.

PEDRO ALCALDE: *Strukturierung und Sinn*. Die dramatische Funktion der musikalischen Form in Da Pontes und Mozarts „Don Giovanni“. Frankfurt am Main—Bern—New York—Paris: Peter Lang (1992). 247 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 76).

WOLFGANG PLATH: *Mozart-Schriften*. Ausgewählte Aufsätze. Hrsg. von Marianne DANCKWARDT. Kassel—Basel—London—New York: Bärenreiter (1991). 407 S., Abb. (Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Band 9).

Der Zauberfloete zweyter Theil unter dem Titel: Das Labyrinth oder der Kampf mit den Elementen. Eine große heroisch-komische Oper in zwey Aufzügen von Emanuel Schikaneder. In Musik gesetzt von Herrn Peter Winter, Kapellmeister in Churpfalz-bayrischen Diensten. *Vollständiges Textbuch*. Erstveröffentlichung nach den zeitgenössischen Quellen und mit einem Nachwort hrsg. von Manuela JAHRMÄRKER und Till Gerrit WAIDLICH. Tutzing: Hans Schneider 1992. 175 S., Abb.

Aus der Flut an Literatur zum Mozart-Jahr sind hier neun Titel anzuzeigen: zwei weit-

gehend entbehrliche und sieben zum Teil sehr anregende, zum Teil nicht recht überzeugende. Hildigund Kröplin legt eine Chronik vor, die „einen in knapper und überschaubarer Form gehaltenen Überblick über das Mozartsche Leben und Schaffen“ bieten will. Joseph H. Eibls gleichnamiges Werk (zweite Auflage der Taschenbuchausgabe ebenfalls 1991) stellt den gleichen Anspruch und erfüllte ihn gewiß nicht schlechter, jedenfalls konzentrierter als Kröplin. Denn über den Sinn des In-Beziehung-Setzens von Fakten nach der Art sogenannter „Kulturfahrpläne“, das die Autorin vornimmt, kann man geteilter Meinung sein. Wie fördert etwa die einleitende Datenreihe für das Jahr 1756 unsere Orientierung im historischen Raum? Also: Beginn des Siebenjährigen Krieges — Voltaire veröffentlicht seinen Essay *Über die Sitten und den Geist der Völker* — In Petersburg wird das erste russische Nationaltheater gegründet — Geburt Mozarts? Zweifellos gar nicht.

Max Becker widmet seinen reich ausgestatteten Dokumentenband allen, „die sich mit festgeschriebenen Bildern nicht begnügen“. Man versteht den Doppelsinn, sieht sich als potentieller Widmungsträger aber bald getäuscht. Denn was es an Bildern zu Leben und Zeit Mozarts im engeren Sinne gibt, ist in zahlreichen ähnlichen Unternehmungen bereits vielfach abgedruckt worden. Hebt man aber den Blick über das engere Thema hinaus (wie Becker in Richtung auf die ökonomisch-sozialen Verhältnisse des *ancien régime*), so wird die Zusammenstellung beliebig, was nicht heißt, daß sie nicht gelegentlich belehrend sei. Was die alten Vorstellungen, die ‚festgeschriebenen Bilder‘ von Leben und Zeit Mozarts angeht, so ist man für jede sinnvolle neue Sicht dankbar, nicht aber für die hier wiederholte Propagierung fragwürdiger Versuche wie der Zahlenspekulationen Hans-Josef Irmens oder historisch unhaltbarer Hypothesen wie beispielsweise derjenigen Martin Vogels, die Wiener Geistlichkeit habe Mozart das kirchliche Begräbnis verweigert, weil er zur Randgruppe der Musikanten gehört habe. Wer also schöne Bilder sehen möchte, kann nach wie vor zum Dokumentenband der Neuen Mozart-Ausgabe greifen, und wem das überkommene Mozart-Bild zu Recht nicht genügt, der bleibt weiterhin auf eigenes Denken und Suchen verwiesen.

Auf diesem Weg steht einem die Tübinger Dissertation von Konrad Küster über die Form in den Kopfsätzen von Mozarts Konzerten sehr hilfreich zur Seite. Küsters Fragestellung entzündet sich an dem berechtigten Unbehagen angesichts der terminologisch-historischen Probleme des „Sonatenkonzerts“. Mit strenger Systematik und souveräner Kenntnis des gesamten Repertoires an Konzerten Mozarts entwickelt Küster Vorgehensweisen und Begriffe für die Form-Analyse dieser Gattungsbeiträge. Dabei geht es ihm sowohl um eine exakte Beschreibung der Verhältnisse im Einzelwerk als auch um übergreifende Aussagen zu Mozarts Konzertschaffen insgesamt, besonders hinsichtlich der personalstilistischen Entwicklung (Aussagen, an die sich dann auch Diskussionen über die Echtheit etwa des Violinkonzerts KV 271i und der Sinfonia concertante KV 297b knüpfen). Die Darstellung bleibt stets dicht an der Sache; zum vollen Verständnis der Aussagen ist die ständige Konsultation des Notentextes erforderlich. Küsters Buch ist ein „Arbeitsbuch“, das jedem am Thema Konzert interessierten Leser sehr empfohlen werden kann. Zwei marginale Hinweise: Bei der Analyse des Konzertanten-Fragments KV 315f wurde der grundlegende Aufsatz von Robert Levin im Mozart-Jahrbuch 1968/70 übersehen; bei der Datierung der konzertanten Werke KV 320e, 364 und 365 stellen sich die Verhältnisse etwas anders dar als von Küster angenommen: KV 320e dürfte als erste Komposition dieser Gruppe in der zweiten Jahreshälfte 1779 entstanden sein, während die Konzerte KV 365 und 364 wohl in die zweite Jahreshälfte 1780 zu setzen sind (vgl. dazu meine Ausführungen in der Festschrift Kross, Bonn 1990).

Cambridge University Press eröffnet eine neue Reihe, die allein Problemen der Aufführungspraxis gewidmet sein soll, mit einem sehr sorgfältig redigierten und auch äußerlich ansprechenden Sammelband zu Mozart (solche Beispiele der gediegenen Buchherstellung werden im deutschen musikwissenschaftlichen Schrifttum leider immer seltener). Die Autoren repräsentieren fast durchweg den namentlich im anglo-amerikanischen Raum verbreiteten Typ des musikalisch wie musikwissenschaftlich gleichermaßen geschulten und ausübenden Schreibers; Streben nach Anschauung und verständlicher Mitteilung

schützen ihn vor Gefährdung durch vermeintlichen Tiefsinn. Wenn schon eine Würdigung der insgesamt zehn, z. T. sehr ausführlichen Studien hier nicht geboten werden kann, so sei zumindest die Themenvielfalt dokumentiert: Paul Badura-Skoda (Wien) und Frederick Neumann (Virginia) handeln über einzelne Ornamente (Triller in der Klaviermusik; „prosodic appoggiatura“), Katalin Komlós (Budapest) widmet sich dem klavierspielenden und auf dem Instrument improvisierenden Mozart, Eduard Melkus (Wien) und Christoph Wolff (Harvard) untersuchen Faktur und Detailprobleme in Konzertkadenz. Mozarts Tempoangaben, jüngst wieder Gegenstand unnötig aufgeregter Publikationen, behandelt der Franzose Jean-Pierre Marty (Azille) quellennah und sachlich. Auf den Violinstil aus der Sicht Leopold und Wolfgang A. Mozarts blicken Jaap Schröder (Amsterdam) und Robin Stowell (Cardiff). Peter Williams (Duke University) schließlich verfolgt die „Figur“ des chromatischen Quartgangs im Werk des Komponisten. Nicht nahtlos fügt sich R. Larry Todds (Duke University) gleichwohl lesenswerte, faktenreiche Studie über Felix Mendelssohn Bartholdys Auseinandersetzung mit Mozart in die Konzeption des Bandes ein. Das Buch ist von Musikern und Musikwissenschaftlern für Musiker und Musikwissenschaftler geschrieben worden; der musikalische und denkende Leser wird es mit Gewinn studieren.

Nicht von gleichem Gewicht, aber in Teilen durchaus einsichtfördernd präsentiert sich der Konferenzbericht der XVIII. Wissenschaftlichen Arbeitstagung in Michaelstein vom Juni 1990. Bei dieser Tagung ging es ebenfalls, der Tradition des Michaelsteiner Instituts getreu, im wesentlichen um Fragen der Aufführungspraxis, ergänzt durch eher locker mit diesem Generalthema verbundene quellenkundliche und musikhistorische Beiträge. Von dem insgesamt neunzehn gehaltenen Referaten finden sich sechzehn im Konferenzbericht abgedruckt. Ohne hier jeden Beitrag im einzelnen werten zu wollen, kann man grundsätzlich feststellen, daß bei der Tagung der insgesamt knappen Behandlung eng begrenzter, ja ausgeprochen spezieller Themen der Vorrang vor weiter ausholenden Fragestellungen gewährt wurde. Lediglich Christoph-Hellmut Mahling (*Zum Problem von Aufführungspraxis und Interpretation von Werken Mo-*

zarts), Thomas Seedorf (*Zum Verhältnis zwischen [sic!] Vokal- und Instrumentalmusik in der Wiener Klassik*), Wolfgang Ruf (*Ästhetik und Aufführungspraxis der Symphonie des 18. Jahrhunderts im Blick auf Mozart*) und Hartmut Krones (*Instrumentalmusik der Wiener Klassik — zum Reden gebracht*) weichen mit ihren Ausführungen von dieser Grundlinie ab. Aber auch alle anderen Autoren haben sich oft kenntnisreich, gelegentlich in Wiederverwertung eigener älterer oder fremder Einsichten zu Details der Aufführungspraxis und Überlieferung geäußert. Abgesehen von drei nichtsagenden Photos am Ende des Heftes ist der Konferenzbericht ansprechend gestaltet und sorgfältig redigiert.

Requiem but no peace hatte Friedrich Blume im Jahre 1961 einen Aufsatz über die fortwährenden historisch-philologischen Probleme in Mozarts letzter Komposition betitelt. Seither ist kein Friede eingekehrt, ja in mancher Hinsicht hat sich die Forschung im Laufe der vergangenen dreißig Jahre noch tiefer in Schwierigkeiten gebracht. In dieser Lage unternimmt Christoph Wolff den verdienstvollen Versuch, ein konzentriertes Resümee des bisher erreichten Standes an positivem Wissen zu ziehen, darüber hinaus auch seine eigenen Vorschläge zu besonders komplizierten Detailfragen der Öffentlichkeit zu unterbreiten. Herausgekommen ist ein materialreiches und förderliches Buch. Wolff erläutert zunächst die Geschichte von Komposition und Ergänzung des Mozartschen *Requiem*, vertieft sich dann in die musikalische Konzeption und Faktur des Werks, bietet in der Folge eine Reihe von zum Teil schwer zugänglichen Dokumenten zur Geschichte vor allem des sogenannten „*Requiem-Streits*“ (1826—1839) und beschließt den Band mit einer originalgetreuen Edition der fragmentarischen Komposition. Die Darstellung ist flüssig geschrieben, so daß nicht nur der musikologische Fachmann, sondern auch der lesewillige Musiker und Liebhaber leicht folgen kann.

An keiner Stelle erweckt Wolff den Eindruck, das letzte Wort zum *Requiem* sprechen zu wollen. So steht der Weg offen für eine weitere Auseinandersetzung, die sich vor allem an den Ausführungen zur Kompositionsgeschichte und zu Süßmayrs Ergänzung entzünden dürfte. Welches Material Süßmayr außer dem bekannten Originalmanuskript Mozarts für

seine Fertigstellung des Werks nutzen konnte, muß bei ausbleibendem Quellenzuwachs offen bleiben; schärfer zu fassen wäre allerdings die mögliche Beschaffenheit der „Unterlagen“. Wolffs gewagter Versuch, die Werkstattssituation Süßmayrs bei der Arbeit am *Requiem* mit derjenigen am *Horn-Rondo* KV 514 (= KV 386b = 412) zu vergleichen (KV 514, die vollständige Version des Stücks, stammt von Süßmayr, während der Entwurf KV 386b = 412 von Mozart angelegt worden war), bedarf besonders gründlicher Diskussion. Diese über die verlässliche historische Information hinaus angeregt zu haben, darf man Wolffs mutigen Thesen danken: „*Requiem but no peace*“.

Gleichen Dank wird man dem jungen spanischen Dirigenten Pedro Alcalde nach der Lektüre seiner Berliner Dissertation über die *dramatische Funktion der musikalischen Form in Da Pontes und Mozarts Don Giovanni* nicht ausdrücken können. Die zweiteilige Arbeit bietet zunächst unter Grundlegung der Theorie russischer Formalisten, welche die „Oper als System von Systemen“ zu verstehen sucht — hier sind es die „Produktionssysteme“ Libretto, Vertonung, Aufführung, Rezeption — analytische Ausführungen im weitesten Sinne zu den einzelnen Nummern des *Don Giovanni*. Daran schließt sich auf 86 Druckseiten eine sogenannte „Formanalyse“ an, die den Gesamtverlauf der Komposition in Tabellenform (Angaben u. a. zur Periodenfolge, Harmonik, Versstruktur) wiedergibt. Es soll keineswegs bezweifelt werden, daß Alcaldes Buch eine Reihe von richtigen Beobachtungen enthält und die nicht nachlassende intellektuelle Anspannung des Autors Respekt verdient. Aber schon nach wenigen Seiten beunruhigt den Leser die Frage, zu welchem Erkenntnisziel, zu welchem besserem Verständnis der — nach E. T. A. Hoffmann — „Oper aller Opern“ Alcaldes theoriebefrachtetes Nachdenken führen soll. Daß unentwegt geistige Größen von Aristoteles, Barthes und Borges über Joyce und Kierkegaard bis hin zu Wittgenstein bemüht werden, dagegen einschlägige Literatur großzügig unbeachtet bleibt (beispielsweise zum diskutierten Problem der Fassungen die Kontroverse Rehm/Kunze, *MJb* 1987/88, S. 195—215) und *poetae minores* ziemlich herbe Schläge, zudem gelegentlich noch unverdiente, einstecken müssen,

fördern den Willen zu einer Antwort auf diese Frage nicht gerade (ehe sich die Falschmeldung durchsetzt, hier gleich eine Richtigstellung zu Anm. 1 auf S. 14: Der in Wien, ÖNB unter der Signatur „O. A. 361“ aufbewahrte Handschriftenbestand zum *Don Giovanni* enthält neben der Partitur zur deutschen auch diejenige zur italienischen Version der Oper und mit ihr die *scena ultima*). Eine Formanalyse, die alle Einsichten in eine tabellarische Darstellung zwingt, bleibt wegen der fehlenden Verknüpfung und Gewichtung der Beobachtungen an den verschiedenen Formelementen immer mißlich, auch wenn sie wortreich gerechtfertigt wird; die Richtigkeit des Tabellierten bleibt von dieser Feststellung unberührt.

Die Auseinandersetzung mit so mancher Ansicht Alcaldes kann hier nicht geführt werden. Lediglich ein Gedanke sei berührt: In der Verbindung der „Produktionssysteme“ Libretto und Vertonung scheint der Autor von einem abgeschlossenen „System“ Textbuch und einem diesem folgenden der Vertonung auszugehen. Mit Gewißheit können wir aber sagen, daß Mozart nicht ein gedrucktes Libretto des *Don Giovanni* vertont hat, sondern bei der Arbeit einem von Da Ponte oder einem Kopisten angefertigten Manuskript gefolgt ist. Ob diese Vorlage abgeschlossen war oder ob sie ein „work in progress“ darstellte, das im lebendigen Austausch zwischen Librettisten und Komponisten bis zuletzt — selbst nach der Drucklegung des Buches von 1787 — in Details geändert werden konnte, wissen wir nicht. Wenn wir aber mit der letztgenannten Möglichkeit rechnen, dann ist die gezielte Verbindung allein vom Libretto zur Vertonung zu relativieren zugunsten eines sich wechselseitig beeinflussenden „Systems“. Fazit: Der hohe Anspruch, der Alcaldes Unternehmen leitet, bleibt letztlich zielloß, weil der theoretische Apparat weitgehend zur Einsicht in das Selbstverständliche führt, freilich auf gedanklich verschlungenen Umwegen.

Der Kontrast zwischen Alcaldes Dissertation und der von Marianne Danckwardt besorgten Auswahledition der Schriften Wolfgang Plaths könnte kaum größer sein. Auch Plath folgt, wenn man so will, einer Theorie, wenn sie auch etwas schlichter unter dem Titel einer philologischen Methode firmiert. Seit über dreißig Jahren ist Plath bemüht, auf dem

Wege der systematischen Quellenforschung zu begründeten Aussagen über das Komponieren Mozarts zu gelangen. Uneinholbares Sachwissen und scharfer Verstand haben dieses Bemühen immer wieder zum Erfolg der wirklichen Einsicht, will sagen der dauerhaften Erkenntnis geführt. Einundzwanzig Belege für diese Aussage finden sich in dem Band versammelt, der dem Editionsleiter der Neuen Mozart-Ausgabe anlässlich seines sechzigsten Geburtstages geschenkt worden ist. Auf das Inhaltliche näher einzugehen, erübrigt sich. Wer Plaths Arbeiten kennt, bedarf einer solchen Beschreibung nicht, wem sie unbekannt sind, ist mit einer Paraphrase kaum gedient. Dem Nicht-Kenner steht dafür das Vergnügen der Lektüre in dem ordentlich ausgestatteten Band bevor. Eine Bibliographie verzeichnet alle, auch die nicht in die Sammlung aufgenommenen Schriften Plaths; sorgfältig kompilierte Register erleichtern die Suche nach Einzelauskünften.

Der *Zauberflöte zweiten Teil* lesen Kenner und Liebhaber gerne in dem 1794 entstandenen fragmentarischen Versuch Goethes nach, wohl nie aber in der Fortsetzung, die Emanuel Schikaneder selbst zu seinem einstmaligen Erfolgsstück geschrieben hat. Das liegt nicht nur daran, daß dieser *großen heroisch-komischen Oper in zwey Aufzügen* aus dem Jahre 1798 schon bei den Zeitgenossen kein besonders nachhaltiger Erfolg beschieden war und sie zusammen mit der Musik von Peter Winter schon im frühen 19. Jahrhundert in Vergessenheit geraten ist, sondern auch an der Tatsache, daß bis heute keine vollständige Fassung von Schikaneders Text veröffentlicht war. Diesem Umstand haben Manuela Jahrmärker und Till Gerrit Waidelich jüngst abgeholfen. Nicht in einer historisch-kritischen, aber in einer die Quellenüberlieferung sorgsam beachtenden Edition liegt das Stück jetzt vor, versehen mit kenntnisreichen Kommentaren und Wiedergaben authentischer Zeugnisse; die bekannte Tutzingener Offizin hat sich die schöne Präsentation der „neuen“ *Zauberflöte* angelegen sein lassen. In der ziemlich verworrenen Handlung begegnen uns neben dem bekannten Personal auch neue Figuren wie beispielsweise Tipheus, König zu Paphros, dessen Freund Sithos, Gura, eine Mohrin und, zur Klärung der Genealogie in der Vogelhändlerwelt, die Eltern Papagenos sowie „viele kleine Papage-

nos und Papagenas". Was im einzelnen an Großem, Heroischem und Komischem vorgeht, sei nicht erzählt; es wird kaum verwundern, daß am Ende Tamino wiederum siegreich aus allen Anfechtungen hervorgeht und das hohe Lied der Liebe erklingt. Mit der Publikation ist ein wichtiges Dokument aus der Wirkungsgeschichte von Mozarts letzter Oper zugänglich gemacht worden; inwieweit Schikaneders Fortsetzung „neue Ansatzpunkte“ zur Interpretation der *Zauberflöte* Mozarts bieten könnte — die Hoffnung darauf bewegt die Herausgeber in ihrem Nachwort —, dieser Frage wird wohl mit einiger Zurückhaltung zu begegnen sein.

Mit Absicht wurde bislang der eigentliche Titel von Schikaneders Produkt unerwähnt gelassen. Wer sich wie der Rezensent nicht nur mit den hier angezeigten neun Titeln, sondern mit dem Großteil der Mozart-Publikationen aus dem Gedenkjahr beschäftigt hat, der ist dankbar für das Motto, das ihm mit diesem Titel für seine Arbeit bereitgestellt wird: *Das Labyrinth oder Der Kampf mit den Elementen*. (Juli 1992) Ulrich Konrad

GEORG KNEPLER: *Wolfgang Amadé Mozart. Annäherungen*. Berlin: Henschel Verlag (1991). 524 S., Abb., Notenbeisp.

Das Mozartjahr 1991 brachte eine Fülle an Literatur über den Wiener Meister. Nicht immer kam es zu neuen Erkenntnissen, wurden neue Aspekte deutlich. Das neue Buch von Georg Knepler, das absichtsvoll mit dem Vornamen Amadé arbeitet, da „Amadeus“ von der Nachwelt, nicht vom Komponisten verwendet wurde (S. 9), und den Untertitel *Annäherungen* trägt, weil Berge von Interpretationen und Urteilen auf Mozart vorurteilsfördernd abgelagert sind und abgetragen werden müssen (S. 7), unternimmt den Versuch, neue Gesichtspunkte, auch interdisziplinärer Forschungs- und Darstellungsmethoden, anzuwenden (S. 11). Dadurch ergeben sich eine Reihe neuer Aspekte und Untersuchungsakzente, die nicht nur schaffenspsychologische Fragen neu stellen oder mit sympathisierendem, aber kritischem Blick die Tendenz einer Dechiffrierung von Mozarts Musiksprache im Sinne Gunthard Borns zu nutzen und zu werten suchen, sondern sich besonders auch mit

Akribie der ideologischen Umwelt des Meisters zuwenden und den Einflüssen auf Haltungen und Gesinnungen Mozarts im Strom der Zeit nachgehen. Behutsam vorgehend, abwägend, sich dokumentarisch absichernd, geschieht das, um zu dem Ergebnis zu kommen, daß Ideen der französischen Aufklärung, der Freimaurerei, ja selbst wissenschaftliche Erkenntnisse wesentlich auf den aufgeschlossenen und — wie hier nachgewiesen (u. a. S. 31 ff.) — belesenen, hochgebildeten Künstler einwirkten und — das ist ein zwar ein nicht immer ganz schlüssiger, aber löblicher Versuch — auch die musikalischen Gestaltungsformen prägten.

Viele Anregungen vermitteln diese *Annäherungen*, auch die des zeitgeschichtlichen Bezugs von damals und heute, einer Umbruchsituation, einer „Wende“. So steht am Ende nicht nur die aus Deutung der Briefe gewonnene These, daß es den Wiener Meister 1790, als er in Frankfurt war und mit Mainzer Musikern freundlichst bekannt und eingeladen wurde (wie vormals nach dem bürgerlich-liberalen Prag), ins spätere Zentrum der cisrhennischen Republik Georg Forsters, nach Mainz, gezogen habe (S. 390 ff.), sondern auch im Schlußkapitel (S. 400 ff.) „Mozart in seiner Zeit und in der unseren“ ein Bekenntnis des Autors zu jenen Fragen, die damals — das Buch wurde 1989 beendet — alle Menschen in Ost und West bewegten, ein Versuch, die sozialistische Utopie des 20. Jahrhunderts, für die er als Nestor einer DDR-Musikwissenschaft steht, für sich zu werten, in Beziehung zu setzen zu den Ereignissen von 1789/90, die Mozart in seinem letzten Lebensjahr unter den beschriebenen Voraussetzungen bewegt haben mußten.

(November 1991)

Friedbert Streller

BARRY COOPER: *Beethoven and the Creative Process*. Oxford: Clarendon Press 1990. X, 325 S., Notenbeisp.

Beethovens künstlerischer Schaffensprozeß — welch ein anspruchsvolles, kompliziertes Thema! Gerade in den letzten Jahren, dank der Skizzenforschung von Sieghard Brandenburg, Douglas Johnson, Lewis Lockwood, Alan Tyson, Robert Winter u. a., auch der biographischen Studien von Maynard Solomon, sind

viele neue Perspektiven und vielleicht auch die Umriss eines wesentlich neuen Gesamtbildes von Beethovens Schaffensprozeß entstanden. In *Beethoven and the Creative Process* versucht Barry Cooper, die bisherigen Kenntnisse und letzten Forschungsergebnisse zusammenzufassen, und er bezieht sich dabei sowohl auf biographische wie auf kompositorische Quellen, d. h., die Skizzenbücher, Autographen und andere Manuskripte, die bei Beethoven so reichlich vorhanden sind. Sein Buch ist in drei Teile aufgeteilt. Im ersten Teil werden „äußere“ Faktoren wie Beethovens Verhältnis zu seinen Verlegern und seine Finanzen, aber auch die zahlreichen Beziehungen motivischer oder harmonischer Natur zwischen seinen Werken diskutiert. Der zweite Teil betrifft Beethovens Skizzen und kompositorische Methoden im allgemeinen. Im letzten Teil des Buches gibt es sechs detaillierte Untersuchungen der Entstehung verschiedener Werke: das zweite Klavierkonzert op. 19; die *d*-moll-Sonate op. 31, Nr. 2; die *Egmont-Ouvertüre*; *Meeresstille und glückliche Fahrt* op. 112; die *Bagatellen* op. 119 und das *Streichquartett in B-dur* op. 130.

Coopers Arbeit ist informativ, klar geschrieben, umfassend und ehrgeizig im Konzept. Leider wird der damit gestellte Anspruch oft nicht erfüllt, weil der künstlerische Werkbezug viel zu kurz kommt. Die Beziehung von Kunst und Leben bei Beethoven wird zum Teil zu einfach und naiv dargestellt. Er schreibt beispielsweise, Beethoven "was generally regarded as an irascible person, and he clearly had bursts of anger more often than most people. His music in places reflects this trait: it contains probably a higher proportion of violent off-beat sforzandos than that of any other major composer" (S. 46–47). Als Beispiele dieser „Wutanfälle“ nennt Cooper dann den Höhepunkt der Durchführung im ersten Satz der *Eroica* und die „Schreckensfanfare“ in der Überleitung zum Finale der *Neunten Symphonie*. Der Vergleich ist oberflächlich und höchst fragwürdig; die musikalischen Charaktere werden dabei nicht angesprochen. Der symbolische Gehalt der „Schreckensfanfare“ müßte eher als Drohung oder als Ausdruck einer Verzweiflung interpretiert werden.

Wesentlich bei jeder solchen Untersuchung ist die Erkenntnis, daß die erhaltenen musikalischen Skizzen nur einen Teil des gesamten

kompositorischen Schaffensprozesses spiegeln. Wie Richard Kramer unlängst geschrieben hat: "what Beethoven manages to get down on the page in the act of preserving the larger rhythms of a concept is very often the barest shorthand for very much more" (*The Sketch Itself*, in: *Beethoven's Compositional Process* hrsg. v. W. Kinderman, Lincoln and London 1991, S. 4). Cooper ist sich dessen bewußt, macht aber manchmal den Fehler, Beethovens Absichten zu rasch mit dem oft fragmentarischen Skizzeninhalt gleichzusetzen, ohne den Kontext desselben überzeugend zu vermitteln. Dieselbe Tendenz zeigt sich bei Coopers bekannter „Rekonstruktion“ des ersten Satzes der *Zehnten Symphonie*, die in der Tat keinen Symphoniesatz von Beethoven, sondern eher eine Fantasie von Cooper selbst über Motive aus den Skizzenbüchern darstellt.

Eines der interessantesten Kapitel betrifft die komplizierte Entstehungsgeschichte der späten *Bagatellen*, insbesondere die ersten sechs Stücke von op. 119. Diese Stücke bilden nach Cooper eindeutig einen Zyklus, obwohl sie in keiner engen Beziehung zu den folgenden *Bagatellen* stehen. Die ersten fünf *Bagatellen* stammen zwar aus früheren Jahren; erst 1822 hat Beethoven sie eingeordnet und revidiert. In das neukomponierte Schlußstück dieser Gruppe (Nr. 6) hat Beethoven jedoch rhythmische und thematische Beziehungen zu den vorangehenden *Bagatellen* eingebracht, die einen Eindruck der Zusammengehörigkeit vermitteln.

Gewisse Schwachstellen dieses Buches kommen bei der Analyse des Skizzenbefundes des *B-dur-Quartetts* op. 130 zum Vorschein. Cooper möchte zeigen, daß die *Große Fuge* "something of an intrusion" in das Werk sei, und daß "the [fugal] theme itself — not the rest of the quartet — demanded a big movement" (S. 214). Für Cooper, "Beethoven's decision to replace [the *Große Fuge*] with a different movement ... must seem entirely justified" (S. 214). Klaus Kropfinger hat aber vor einigen Jahren eine entgegengesetzte Interpretation der Entstehung dieses Werkes angeboten, eine Deutung, die viel umfassender und dem Leser überzeugender scheint (*Das Gespaltene Werk. Beethovens Streichquartett Op. 130/133*, in: *Beiträge zu Beethovens Kammermusik*, hrsg.

v. S. Brandenburg u. H. Loos, München 1987, S. 296—335). Kropfinger betrachtet die Eingliederung des Quartetts in Beethovens Spätstil und geht insbesondere der Beziehung mit dem vorangehenden *a-moll-Quartett* op. 132 nach. Für ihn ist die *Große Fuge* keinesfalls ein "intrusion" oder Fremdkörper im Quartett, sondern bildet im Gegenteil die „Summa“ des Ganzen. Nach Kropfingers Analyse hat Beethoven nach der im ersten Satz vorhandenen „schwergängigen Einleitung“ (Beethovens Worte) mehrere Sätze „in einer Art perspektivischer Raffung präsentiert“ — Kropfinger bezieht sich hier auf einen Entwurf der Satzfolge, der bei Cooper nur flüchtig erwähnt wird (*Das Gespaltene Werk*, S. 310—11; siehe auch Cooper, *Beethoven and the Creative Process*, S. 208). Es ist überraschend, daß Cooper sich mit Kropfinger nicht auseinandersetzt, obwohl Kropfingers Aufsatz in seiner Bibliographie vorkommt. Eine tiefgreifendere Berücksichtigung der Forschung und Behandlung des Schaffensprozesses könnte damit erreicht werden.

(Oktober 1991)

William Kinderman

Beethoven. Zwischen Revolution und Restauration. Hrsg. von Helga LÜHNING und Sieghard BRANDENBURG. Bonn. Beethoven-Haus 1989. 308 S., Abb., Notenbeisp.

Das Jahr 1989 war für die Stadt Bonn in besonderer Weise Jubiläum: Einerseits feierte man den 2000. Geburtstag der Stadt, andererseits konnte auch hier der 200. Jahrestag des Sturms auf die Bastille nicht unbemerkt vorübergehen, zumal Bonn auch historisch mit den Entwicklungen im revolutionären Frankreich eng verbunden ist (von 1794 bis 1815 stand die Stadt unter französischer Herrschaft). So lag es für den Verein Beethoven-Haus nahe, als Beitrag zur 2000-Jahrfeier der Stadt eine Ausstellung zu Beethoven und der französischen Revolution zu präsentieren. Im Alten Bonner Rathaus fand sie denn auch — mit Unterstützung des Arbeitskreises selbständiger Kultur-Institute e. V., in dem das Beethoven-Haus Mitglied ist — im zeitlich passenden Rahmen statt.

Zur Ausstellung erschienen zwei Begleitpublikationen, durch identischen Titel wie Um-schlag als zusammengehörig ausgewiesen, doch unabhängig voneinander verwendbar.

Hierbei handelt es sich um einen Ausstellungskatalog sowie um den hier behandelten Aufsatzband.

Die in der Ausstellung illustrierten Themenkreise werden im Aufsatzband in neun Beiträgen untersucht: *Beethovens politische Erfahrungen in Bonn* (Sieghard Brandenburg), *Ludwig van Beethoven, „Freiherr“ zwischen Adel und Bürgertum* (Martella Gutiérrez-Denhoff), *Freiheit und Brüderlichkeit in der Musik Ludwig van Beethovens* (Rudolf Bockholdt), *Die Rettungsoper. Musiktheater im Wechselspiel politischer und ästhetischer Prozesse* (Sieghart Döhring), *Florestans Kerker im Rampenlicht. Zur Tradition des Sotterraneo* (Helga Lühning), *Politische Lieder im Schaffen Beethovens* (Günter Schnitzler), *Beethovens Sieg über die Schlachtenmusik. Opus 91 und die Tradition der Battaglia* (Thomas Röder), *„Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria“*. *Beethoven und das Epochenproblem Napoleon* (Hans-Werner Kühlen) und *Der Wiener Kongreß im Spiegel der Musik* (Michael Ladenburger). Ohne auf den Inhalt jedes Beitrages eingehen zu wollen, sei eine Gesamteinschätzung versucht: Das große Verdienst der Publikation liegt darin, daß hier umfassende Materialien zu allen Bereichen von Beethovens Leben und Werk zusammengetragen wurden, die in irgendeiner Weise mit den gesellschaftlichen und politischen Gegebenheiten dieser unruhigen und für die abendländische Kultur folgenschweren Zeit zusammenhängen. Auf diese Weise geraten in der Rezeptionsgeschichte des Beethovenschen Werkes so disparate Kompositionen wie das den Beethoven-Mythos immer weiter nährende Schlüsselwerk 5. *Symphonie* plötzlich auf eine Ebene mit den normalerweise eher als „Ausrutschern“ empfundenen Kongreß-Kompositionen wie der Kantate *Der glorreiche Augenblick* oder der Verherrlichung der den Untergang Napoleons besiegelnden Schlacht bei Vittoria (1813) in *Wellingtons Sieg*. Ausgespart bleibt bei dieser in ihrer Abweichung vom Üblichen erfrischenden — wenn auch wohl durch Zufall entstandenen — Perspektive zwar jegliche Aufarbeitung des immer prekären Verhältnisses von Ästhetik und Politik (Ladenburger weist immerhin hierauf hin, indem er seine Darstellung des umfangreichen musikalischen Begleitprogramms des Wiener Kongresses mit dem Zitat Benns schließt:

„Das Gegenteil von Kunst ist nicht Natur, sondern gut gemeint“), doch läßt sich derartige nur schwer in einer Ausstellung sinnfällig machen, die ja auch dem Aufsatzband zugrunde lag. Wie sehr Beethoven als „zoon politikon“ dachte, handelte und komponierte, spricht aus den Dokumenten selbst. Insofern bietet der Band eine gute Materialbasis für jeden, der sich mit dem politischen Aspekt bei Beethoven weitergehend beschäftigen möchte.

Die Herstellung der Publikation ist sorgfältig, das Abbildungsmaterial aufschlußreich und recht vielfältig. Leider ist das gerade bei einem so materialreichen Buch wünschenswerte Register vermutlich dem bei Ausstellungen in der Regel herrschenden Zeitdruck zum Opfer gefallen.

(November 1991)

Susanne Shigihara

Johann Nepomuk Hummel. Ein Komponist zur Zeit der Wiener Klassik. Drei Vorträge. Redaktion: Gerhard WINKLER. Eisenstadt 1989. 50 S., Notenbeisp. (Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland. Heft 81).

Im Vergleich mit dem umfangreichen Verzeichnis der Werke Johann Nepomuk Hummels erscheint die Zahl der Veröffentlichungen über diesen zu seiner Zeit europaweit bekannten und geschätzten Klaviervirtuosen, Pädagogen und Komponisten ganz erstaunlich gering. Nach der grundlegenden Monographie von Karl Benyovszky (1934) erschienen erst in den letzten 25 Jahren einige größere Arbeiten — fast alle im englischen Sprachraum —, die über die vorherrschende Betrachtung von Hummels Klaviermusik hinausgehen und seine Kammermusik, die geistlichen Kompositionen und vor allem seine Rolle im internationalen Musikleben um 1800 analysieren. Wie weitgreifend ältere (Vor-)Urteile hinsichtlich Hummels Persönlichkeit und Œuvre dadurch korrigiert werden müssen, hat Joel Sachs in einem umfassenden, engagiert geschriebenen Personalartikel für *The New Grove Dictionary* gezeigt.

Anläßlich des 150. Todestages des Komponisten fand 1987 in Eisenstadt (Hummels Wirkungsstätte von 1804 bis 1811) ein Symposium in kleiner Besetzung statt, dessen drei Referate in der Publikation des Burgenländi-

schen Landesmuseums vorliegen. Wie der Herausgeber vorweg betont, sollte Hummel bei der Veranstaltung nicht als Einzelpersönlichkeit im Mittelpunkt stehen, sondern als „Repräsentant der Musikproduktion seiner Zeit, sozusagen als Anlaßfall zur Erforschung einer Musikkultur, die sich in seinen Werken vielleicht getreuer spiegelt als in den durch das klassische Repertoire überlieferten Meisterwerken von Hummels großen Zeitgenossen ...“

Dem Thema *Johann Nepomuk Hummel als Komponist bürgerlichen Musizierens* widmete Cornelia Knotik (Eisenstadt/Wien) ihren ausführlichen Beitrag, der zunächst kurz die Schaffensbedingungen eines auf den öffentlichen Markt angewiesenen Komponisten um 1800 umreißt. Detailliert beschreibt und analysiert Knotik die populären Wiener Werkreihen *Musée musical des Clavecinistes* (sic — das erste Heft enthielt Beethovens *Sonate A-dur* op. 101!) und *Répertoire de Musique (des Dames)* sowie Hummels Beiträge dazu unter dem Gesichtspunkt des Komponierens für Liebhaber: Rondos und die überaus beliebten Potpourris über modische Opernmelodien seien als ungekünstelte, abwechslungsreiche, oftmals witzige Unterhaltungsmusik für die private Geselligkeit entstanden. Eine weitergehende Untersuchung des Genres könne, so Knotik, wertvolles Material zur ästhetischen Entwicklung der modernen „U-Musik“ liefern.

Auch Gerhard J. Winkler (Eisenstadt) bleibt mit seinem Referat über *Johann Nepomuk Hummel als Zeitgenosse der „Wiener Klassik“* im Bereich der Klaviermusik, jedoch mit dem Ziel, an einem charakteristischen Beispiel Hummels Personalstil in Beziehung zu den „Großen Drei“ zu setzen. Winkler stellt Hummels *Es-dur-Sonate* op. 13 (1805) der *Sonate in f-moll* op. 2/1 von Beethoven (1796) gegenüber, da beide Werke als „Gesellenstücke“ eingeordnet werden können und in beiden Fällen Joseph Haydn gewidmet sind. Während es bei Beethovens Musterbeispiel eines Sonatenhauptsatzes „weniger um Vorführung von ‚Musik‘, sondern um die Didaktik ihrer Funktionen“ (S. 31) geht, ist bei Hummel eine Additionstechnik zu beobachten, die zwar die formale Stringenz Beethovens vermissen läßt, dafür aber das zeitgenössische musikalische Idiom in seiner ganzen Bandbreite vorführt

und das Gewicht nicht so sehr auf die Form als auf den Inhalt legt.

Wolfgang Marggraf (Weimar) betritt mit seinen *Bemerkungen zum Operschaffen Johann Nepomuk Hummels* wissenschaftliches Neuland: Obwohl bibliographisch erfaßt, blieben Hummels musikdramatische Werke (Opern, Singspiele, Schauspiel- und Ballettmusiken) bislang völlig unbeachtet. Dem Autor standen offenbar die Ergänzungen von Joel Sachs zu Dieter Zimmerschieds Hummel-Werkverzeichnis nicht zur Verfügung, so daß die angegebene Zahl der Bühnenwerke geringer ist als der inzwischen ermittelte Bestand. In manchen Fällen schrieb Hummel lediglich einige neue Nummern für Werke anderer Komponisten, wie z. B. für N. Isouards Oper *Jeanne et Colin*, die Marggraf vollständig Hummel zuschreibt. Der Hauptteil des Vortrages gilt der Oper *Margarethe von Guise*, 1807 in Wien uraufgeführt und 1821 für das Weimarer Theater überarbeitet. Das äußerst schwache Libretto vermochte den Komponisten offenbar nicht sonderlich zu beflügeln. — Außer einer Romanze, die in ihrem lyrischen Tonfall an Weber erinnert, erscheinen die übrigen Musikbeispiele blaß und konventionell und bestätigen das überwiegend negative Urteil des zeitgenössischen Publikums. Freilich kann und soll mit diesem Beitrag nur ein erster Anstoß zur eingehenderen Beschäftigung mit Hummels Kompositionen für die Bühne gegeben werden.

(November 1991) Dorothea Schröder

Romanticism (1830—1890). Edited by Gerald ABRAHAM. Oxford—New York: Oxford University Press 1990. XX, 935 S., Notenbeisp. (*New Oxford History of Music*. Vol. IX.)

Vorliegender Band erschien zwei Jahre nach dem Tode seines Herausgebers (März 1988) und wurde von Robert Pascall vollendet. Mit diesem Band ist die *New Oxford History of Music* (NOHM) fast abgeschlossen, von insgesamt zehn geplanten Bänden fehlt nur noch der achte, *The Age of Beethoven (1790—1830)*. Gerald Abraham hat die NOHM entscheidend mitgetragen, vier Bände selbst herausgegeben und zahlreiche Beiträge zum 10. Band (*The Modern Age*) verfaßt. Auch von vorliegendem Band hat er einen großen Teil selbst geschrie-

ben, nämlich sieben von insgesamt 15 Abschnitten. Beim Aufschlagen des Inhaltsverzeichnisses liest man mit Überraschung die Namen der beiden einzigen deutschen Mitarbeiter: Siegfried Goslich (*Romantic Opera: 1830—1850 — Germany*) und Willi Kahl (verstorben 1962) (*Romantic Piano Music: 1830—1850*). Die übrigen Beiträger sind fast alle Engländer und gehören überwiegend zur Generation der um 1930 Geborenen. Der erste Band der NOHM erschien bereits 1954 und das Gesamtwerk wurde eben auch schon in den fünfziger Jahren konzipiert. Allerdings ist die neuere musikgeschichtliche Forschung bis in die späteren achtziger Jahre in Fußnoten berücksichtigt, wobei für den Leser nicht immer erkennbar ist, ob die zitierten Arbeiten mit ihren Ergebnissen im Haupttext wirklich berücksichtigt wurden. Auf dem neuesten Stand (bis etwa 1986) ist auch das umfangreiche Literaturverzeichnis von Rosemary Dooley. Es folgt in seiner Gliederung den Abschnitten des Buches und stellt moderne Editionen und Werkverzeichnisse jeweils voran. Die deutschsprachige Literatur ist angemessen vertreten (z. B. die Schriften von Carl Dahlhaus), selbstverständlich vor allem mit den Werken, die in englischer Übersetzung vorliegen. Kopftitel hätten die Benutzung dieser reichhaltigen Bibliographie sehr erleichtert.

Für die deutsche Musikgeschichtsschreibung war das Wort Romantik „zur Abgrenzung einer geschichtlichen Epoche ungeeignet“ (Friedrich Blume in *MGG*, Artikel *Romantik*). Für Blume bilden außerdem „Klassik und Romantik eine Einheit“ (ebenda). Wegen der Fülle des Stoffs behandelt die NOHM die Zeit von 1790 bis 1890 in zwei verschiedenen Bänden, was zur Folge hat, daß in dem Band, der den Titel *Romanticism* trägt, Franz Schubert nur noch in seiner Nachwirkung vorkommt. Deutsche Darstellungen dieser Epoche von Hugo Riemann über Ernst Bücken bis Carl Dahlhaus spannen den zeitlichen Rahmen weiter und vermeiden im Titel das Wort Romantik. Demgegenüber wollte Alfred Einstein in seinem Werk *Music in the Romantic Era* (New York 1947) nur *romantische* Musik behandeln, während Rey M. Longyear in seinem Buch *Nineteenth-Century Romanticism in Music* (New Jersey 1969) „nichtromantische“ Musik nicht ausgeschlossen hat. Seinem ersten Buch über die Epoche gab Gerald Abra-

ham noch den vorsichtigen Titel *A Hundred Years of Music* (London 1949). In vorliegendem Band faßt er den Begriff "Romanticism" — man vergleiche die Introduction — so weit, daß er zur Bezeichnung der Epoche taugt. Damit steht Abraham durchaus in der Tradition englischsprachiger Musikgeschichtsschreibung.

Wie in allen vergleichbaren Werken mischen sich auch hier bei der Disposition des Stoffes die Gesichtspunkte Zeit — Nation — Gattung. In der Anordnung der 10 Kapitel lassen sich drei große Teile erkennen: (A): Oper, Orchester- und Kammermusik 1830—1850, (B): Oper und Orchestermusik 1850—1890, (C): Lied und Chorwerke 1830—1890. Der Band ist also, wie andere Bände der NOHM auch, als Werkgeschichte angelegt, mit der Konsequenz, daß die für die neuere Forschung über das 19. Jahrhundert besonders interessanten Themen wie Rezeptionsgeschichte, Sozialgeschichte der Musik, Trivialmusik u. a. nicht zum Tragen kommen, aber auch so gut wie gar keine biographischen Daten vermittelt werden (vgl. dazu Werner Braun in *Mf* 41, 1988, S. 76). Die konsequente Anlage als Werkgeschichte läßt einzelne Kapitel, z. B. das über die *Grand Opéra* 1830—1850 bedrohlich in die Nähe eines Opern- oder Konzertführers geraten. Besonders nachteilig hat sich diese Konzeption auf das Kapitel "Choral Music" ausgewirkt. Hier werden nur Oratorien (geistlich und weltlich) und "major works" für Chor und Orchester vorgestellt, man erfährt nicht, daß es z. B. auch Männerchöre oder kirchliche Gebrauchsmusik gab, es fehlen Namen wie Friedrich Silcher, Franz Xaver Witt oder die Mönche von Solesmes. Besser gelungen ist das umfangreiche Kapitel über das Sololied. Im Abschnitt über Deutschland (Leslie Orrey) werden z. B. auch Robert Franz und Franz Liszt angemessen gewürdigt, im Abschnitt über Frankreich (David Tunley) Romance und Mélodie ausführlich besprochen. Eigene längere Abschnitte gelten dem russischen, polnischen, tschechischen und skandinavischen Sololied. Bei der Behandlung des Liedes in England und den Vereinigten Staaten kommen endlich auch Gesichtspunkte der neueren Forschung zum Tragen, so in den Abschnitten über "Woman Composers" oder "Indigenous Song in The United States" (Nicholas Temperley).

Es ist unmöglich, die Behandlung aller großen Komponisten in diesem Buch zu würdi-

gen. Neben Wagner tritt vor allem Robert Schumann als entscheidend wichtige Gestalt des Jahrhunderts hervor. Dvořák und Tschai-kowsky spielen eine größere Rolle als in älteren Darstellungen des 19. Jahrhunderts. Überhaupt liegt die Stärke dieses Buches in der ausführlichen Würdigung der Musik der angelsächsischen und osteuropäischen Länder. Aber auch deutsche Komponisten, die anderswo vernachlässigt wurden, erfahren hier eine eingehende Beurteilung, z. B. Franz Lachner, Adolf Jensen, Joachim Raff. Wo sonst findet man ein eigenes Kapitel über die Symphonien Joachim Raffs?

Diese Fülle von Informationen wird durch ein vorzügliches Register (Frederick Smyth) erschlossen, das durch seine Gliederung und übersichtliche typographische Gestaltung besticht.

(November 1991)

Magda Marx-Weber

HARALD PFEIFFER. Heidelberger Musikleben in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Heidelberg: Verlag Brigitte Guderjahn 1989. 344 S. (Buchreihe der Stadt Heidelberg. Band 1.)

Wollte man sich bislang über die Musikgeschichte der Stadt Heidelberg im 19. Jahrhundert informieren, mußte man schon etliche Anstrengungen auf sich nehmen, um über die allgemeinen Angaben in Lexika und anderen Nachschlagewerken hinauszukommen. Harald Pfeiffer hat diese Mühen nicht gescheut und in jahrelangen Archivstudien entlegene Zeitungsberichte, Pressemitteilungen, handschriftliche Aufzeichnungen, Programmzettel und andere Dokumente ausfindig gemacht. 1989 legte er die Auswertung dieser Quellen in einer Dissertation, schließlich in vorliegendem Buch nieder.

Heidelberg — im 19. Jahrhundert durchaus als eines der Zentren bürgerlicher Musikpflege anzusehen — strahlt nicht nur in dieser Zeit eine Faszination aus, der man sich schwerlich entziehen kann. Pfeiffer entwirft in angemessenem Stil ein facettenreiches Bild der so lebendigen und vielschichtigen Epoche. Die Arbeit schließt zum einen die empfindliche Lücke in der regionalen Musikhistoriographie, ist andererseits kulturgeschichtlich höchst aufschlußreich und instruktiv. Der

Autor läßt besonders im zentralen Kapitel über die Heidelberger Musikfeste (1834–43) deren Vorgeschichte und Rahmenbedingungen für die Entwicklung vor dem Leser entstehen. Er bringt sie darüber hinaus ins Verhältnis zu anderen deutschen Städten, legt ihre Organisationsformen und Spezifika frei. Kaum scheint es einen Punkt zu geben, der bei der Dokumentation dieser Höhepunkte im bürgerlichen Konzertleben der Stadt nicht berücksichtigt worden ist, sei es die Anreise per Bahn, Kutsche, zu Fuß oder auf dem Wasser, seien es Angaben zum Wetter, zu Quartierwesen oder zu organisatorischen Fragen wie die Deckung der Unkosten, Erstellung von Orchester- und Chorgerüsten, die Ausgestaltung der parallel laufenden Volksfeste etc. Eingeleitet wird dieser Teil durch ein Kapitel, das auf das Musikleben Heidelbergs zwischen 1802 und 1834 eingeht, also den Zeitraum von der Jahrhundertwende bis zum Beginn der Musikfeste näher beleuchtet und neben einer Aufstellung der Konzerte in diesen reichlich drei Jahrzehnten auch Bemerkungen zum Musikunterricht sowie zum Musikvereinswesen enthält.

Im dritten Hauptteil zeichnet Pfeiffer das Bild des akademischen Musikdirektors und Komponisten Carl Ludwig Friedrich Hetsch. Von besonderem Wert ist ein Verzeichnis seiner Werke sowie die genaue Dokumentation des Lebensweges dieses agilen Musikers, dem die Stadt Heidelberg beachtliche Impulse verdankt. Verständlich ist, daß bei der Faktenfülle kaum Platz für werkanalytische Details bleibt. Ein Faksimile des Liedes *Unter den Linden* läßt ahnen, in welche Richtung sich zumindest das Liedschaffen von Hetsch bewegt hat.

Der Autor schreibt wohlthuend flüssig und weicht von der mitunter in Dissertationen anzutreffenden trockenen Wissenschaftssprache ab. Daß die Faktenfülle bisweilen erdrückend wirkt, ist weniger dem Autor, mehr der Thematik anzulasten. Jedes Zitat ist sorgfältig belegt, jede Quelle exakt ausgewiesen (über 1500 Fußnoten, zum Teil recht ausführlich). Die Schrift ist wertvoll auch für Leser ohne unmittelbaren Heidelberg-Bezug, kennzeichnet sie doch vor allem in der ersten Hälfte Problemkreise (Musikfeste, Entwicklung des Konzertlebens), die charakteristisch für ganz Deutschland waren. Man möchte wünschen,

daß sich Wissenschaftler von diesem Profil häufiger fänden, um, wo dies noch nicht geschehen, die Geschichte bedeutender Musikzentren Deutschlands gerade im 19. Jahrhundert aufzuarbeiten.

Dem Heidelberger Verlag Brigitte Guderjahn schließlich ist für die ansprechende und saubere drucktechnische Gestaltung zu danken. Dieser erste Band der *Buchreihe der Stadt Heidelberg* stimmt optimistisch und läßt hoffen, daß weitere so profunde Beiträge folgen mögen.

(Dezember 1991)

Ralf Wehner

NICOLE WILD: *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX^e siècle. Les théâtres et la musique. Paris: Aux Amateurs de Livres (1989). 509 S., Abb.*

Für den Opernforscher, der sich mit den Werken der französischen Bühne befaßte, war es nicht immer leicht, die verwirrende, im Wandel der Jahrhunderte sich ständig verändernde Pariser Theaterlandschaft zu überschauen. Selbst da, wo man sich auf ein einziges Theater konzentrierte, bewirkten die häufig politisch bedingte Änderung des Namens und der Wechsel der Spielorte Irritationen. Wie kompliziert sich die Geschichte der Oper darstellt, verrät schon der Umstand, daß allein die Große Oper von Paris im Laufe der Jahrhunderte in nicht weniger als dreizehn Örtlichkeiten (Salles) untergebracht war, daß das Haus in der Rue Le Peletier, in dem sich im 19. Jahrhundert der Siegeszug der Grand Opéra vollzog, längst wieder seinen Standort wechselte.

Hier bietet neuerdings das *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX^e siècle* von Nicole Wild eine wichtige Orientierungshilfe. Die Arbeit wurde von Jean Mongrédien betreut, von der Sorbonne als "Thèse de doctorat" angenommen und ist in der verdienstvollen, von François Lesure edierten wissenschaftlichen Reihe *Domaine musicologique* erschienen. Mit beachtlichem Fleiß und penibler Sorgfalt hat die Autorin die öffentlichen Archive und Bibliotheken durchstöbert, Theater-Almanache erschlossen, handschriftliche Aufzeichnungen, Memoirenliteratur und Bibliographien ausgewertet und die Ergebnisse in ihrem Nachschlagewerk konzentriert.

Die Autorin beschränkt ihre Arbeit sachlich auf solche Unternehmungen des 19. Jahrhunderts, an denen die Musik beteiligt war und begrenzt sie durch die kaiserlichen Dekrete von 1807 und 1864. Bei einigen bedeutenden Theatern, wie der Académie Royale de Musique, die schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts auf eine hervorragende Tradition zurückblickten, führt Nicole Wild ihre Untersuchung bis auf den Ursprung zurück, bei anderen werden die Untersuchungen weitergeführt bis zum Jahr 1875. Nicht eingeschlossen in die Definition des „Theaters unter Beteiligung der Musik“ sind die Privat-Salles, die Gesellschaftstheater, bloße festliche Vereinigungen, die Panoramen, Dioramen, Marionettenspiele, Tierdressuren, Pferdespiele, die gemäß Dekret vom 8. Juni 1806 unter die Kategorie der „Spectacles de curiosités“ zusammengefaßt wurden. Konnte man sich bisher nur durch Einzelstudien wie z. B. von Lecomte, Soubies, Pougin, Malherbe, Prod'homme, Chouquet, Lajarte u. a. informieren, so bietet nunmehr Nicole Wild mit ihrem *Dictionnaire* das ganze Panorama der Pariser Theaterlandschaft in einmaliger Geschlossenheit.

Mit Recht verweist die Autorin in ihrer Einleitung auf den engen Zusammenhang der künstlerischen Ausrichtung eines Theaters mit seiner Rechtsstellung. Einem *Dictionnaire* angemessen, wählt Nicole Wild für die Anordnung der Theater die alphabetische Reihenfolge, wobei die Académie Royale de Musique schließlich unter das Stichwort „Opéra“ gerät, wo man sie auch sucht. Der zeitliche Wechsel der Theater wird durch eine geraffte Synopse übersichtlich dargestellt. Dieser alphabetischen Anordnung der Theater ist eine systematische Einteilung subsumiert, aus der sich die jeweiligen Spielorte (Salles) entnehmen lassen und unter der das leitende Personal aufgeschlüsselt ist. Auch die Namen der Architekten, das Datum der Eröffnung und die Zahl der Zuschauerplätze sind exakt aufgeführt. Für die Opernforschung ist es ein besonderer Gewinn, daß diese Auflistung nicht nur die Namen der Direktoren mit ihren genauen Amtszeiten enthält, sondern auch die weiteren Beteiligten erfaßt, die eine Operaufführung in ihrer bunten Vielfalt erst ermöglichen. die Directeurs oder Inspecteurs de la musique, die Chefs d'Orchestre, die Chefs de Chant und Chefs des choeurs. Auch die Accompagna-

teurs, die Kopisten, die Bibliothekare und Archivare werden angeführt, nicht zuletzt die Ballettmeister, die Directeurs de la scène, die Chef- und Ateliermaler, die Kostümzeichner mit den Daten ihrer Zugehörigkeit zu dem betreffenden Institut. So lassen sich jetzt auch die oft unbekanntesten Hersteller von Bühnenzeichnungen und Modellbauten (Maquettes) leichter ermitteln. Auffällig und bemerkenswert, wie sich erst allmählich aus der Gruppe der Beteiligten die eigenständige Funktion des Opernregisseurs herauslöst, in der Opéra erst 1817 mit Louis Loiseau de Persuis. Von Du-bois und Solomé, der Aubers *Muette de Portici* in Szene setzte und noch im selben Jahr hierzu seine Anweisungen mit Positionszeichnungen veröffentlichte (1828), kennt man nicht einmal die Vornamen. Dankbar wird der Benutzer dieses Nachschlagewerkes auch die jeweils zugeordneten bibliographischen Hinweise für weitere Recherchen benutzen, zumal die Beigabe der Signaturen von Archivalien auch schriftliche Anfragen ermöglicht.

Die Autorin beläßt es nicht bei einem bloßen trockenen Datengerüst, sondern fügt den einzelnen Abschnitten auch knappe Kommentare bei, die über die geschichtlichen Besonderheiten der einzelnen Häuser unterrichten, auch was die Begrenzung und Bestimmung des jeweiligen Repertoires anlag, so daß sich das *Dictionnaire* zu einer informativen Historie erweitert. Bildzugaben, Pläne, zuverlässige Register runden dieses Nachschlagewerk ab und machen es zu einem unentbehrlichen Hilfsmittel, das in jede wissenschaftliche Bibliothek gehört. Man kann die Autorin zu ihrer Leistung nur beglückwünschen und Jean Mongrédien, unter dessen Kompetenz diese Arbeit entstand, nur beipflichten, daß hier der erste Stein zu einer weitgreifenden Opernforschung in Frankreich gelegt wurde.

(Januar 1992)

Heinz Becker

REINER ZIMMERMANN: *Giacomo Meyerbeer. Eine Biographie nach Dokumenten*. Berlin. Henschel Verlag 1991. 480 S., 43 Notenbeisp.

Der Dresdner Musikwissenschaftler Reiner Zimmermann legt mit der neuen Meyerbeer-Biographie ein Buch vor, in dem er mit kultur-

geschichtlichen und musikhistorischen dokumentarischen Material ein relativ breitgefächertes Zeitbild der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts möglichst authentisch zu vermitteln sucht, in dem die deutsche Umwelt um Abbé Vogler und seine Schüler Carl Maria von Weber und Gottfried Weber, Meyerbeer, J. B. Gänsbacher samt deren „Harmonischem Verein“ in Darmstadt genauso bewertet wird, wie die italienische Schule, der der aus Berlin stammende Komponist mit eigenen Werken in Padua, Turin, Venedig und Mailand erfolgreich gerecht wurde. Aus Jakob Liebmann Meyer wurde Giacomo Meyerbeer. Aber es drängte ihn nach Paris. Das umfangreiche Buch widmet dem französischen Milieu eingehende dokumentarische Studien, die Meyerbeers Stellung und Entwicklung im Pariser Musikleben der Julimonarchie kennzeichnen, seinen Weg zur *Grand Opéra*, die er nach Aubers *Stummer von Portici* und Rossinis *Tell* erst so recht prägte, die große historische Oper inthronisierte, nach realen historischen Zusammenhängen suchte, sie nach Vorbild der historischen Romane von Scott, Dumas oder Hugo künstlerisch von Scribe aufbereiten ließ. Das alles ist sehr instruktiv dargestellt. Aber auch dokumentarische Nachweise werden über Meyerbeers geschäftsmäßige Vorbereitung des Erfolgs seiner Opern (u. a. nach französischen Quellen aufbereitet) vorgelegt, indem er für bestimmte Sänger die Partien maßgerecht ausarbeitete, den günstigsten Zeitpunkt für die Uraufführung auswählte. Hier wurde Erfolg vorprogrammiert.

Diese Arbeit stellt die von Wagner und seinen Nachbetern in die Welt gesetzten Legenden und Fehlurteile ins rechte Licht, entwirft ein klares Bild des Komponisten und Theaterpraktikers, das einen neuen vorurteilsfreien Zugang zu diesem einstmals mit den Opern *Robert der Teufel*, *Die Hugenotten*, *Der Prophet* oder auch noch *Die Afrikanerin* in Paris und ganz Europa gefeierten Meister eröffnet. Er schuf ein neues Musiktheater, ein totales Theater, in dem alle Mittel, die die Zeit an Technik (auf der Bühne) und Kompositionsweise (in der Musik) zur Verfügung stellte, verarbeitet wurden, um den stärksten musikdramatischen Effekt zu erreichen. Ekklektizismus wird ihm deshalb bis heute zum Vorwurf gemacht. Theatralische Wirkung aber erzielte er, großes Theater mit großen Sängern. Ein

Meyerbeerforscher von heute, ein Theaterpraktiker, der sich ein Bild machen will oder gar eine Inszenierung vorbereitet, findet hier instruktive Informationen aus den Quellen, aber auch eine Darlegung fern jeder antisemitischen Verunglimpfung, die das Meyerbeerbild über eineinhalb Jahrhunderte belastete. (November 1991) Friedbert Streller

Mendelssohn and his world. Edited by R. LARRY TODD. Princeton: Princeton University Press (1991). XIII, 401 S., Notenbeisp.

Felix Mendelssohn und seine Welt zu erforschen, ist ein gleichermaßen faszinierendes und kompliziertes, in gewisser Hinsicht jedoch scheinbar hoffnungsloses Unterfangen. So mancher Wissenschaftler hat vor der gewaltigen Menge an aufzuarbeitenden Dokumenten und unerschlossenem Material kapituliert. Um so mehr ist der Mut des Kreises um Ralph Larry Todd (Duke University) zu würdigen, sich der Herausforderung zu stellen und von verschiedenen Aspekten aus zu versuchen, dem Phänomen Mendelssohn beizukommen. Das reichlich vierhundert Seiten starke Buch enthält in der ersten Hälfte überwiegend Originalbeiträge amerikanischer Musikologen. Ansatzpunkte und Methodik der einzelnen Autoren sind wie die Thematik heterogen. Die angeschnittenen Schwerpunkte umspannen einen weiten Rahmen. Neben ästhetischen und biographischen Aspekten, etwa der Problematik des Judentums bei Mendelssohn (Leon Botstein), seinen Beziehungen zur Berliner Singakademie (Wilhelm Little) sowie dem Einfluß seiner Schwester Fanny (Nancy Reich) steht vor allem das Werk im Mittelpunkt der Betrachtungen. Hervorzuheben sind David Brodbeck's Essay zum Anthem *Why, o Lord, delay forever* sowie Todds Bemerkungen zum *Unfinished Mendelssohn*, die u. a. mit einer unveröffentlichten Klavierkomposition vertraut machen. Während Michael P. Steinberg die Hintergründe der Schauspielmusik *Antigone* beleuchtet, widmet sich Claudio Spies analytischen Details in der *Italienischen Sinfonie* und einigen Konzertouvertüren. Aufnahme fand darüber hinaus ein bereits in der *Festschrift Günter Massenkeil* veröffentlichter Artikel von Martin Staehelin über die *Elias-Arie* *Es ist genug*.

Drei weitere Abschnitte des Buches bringen Dokumente zu Leben und Schaffen des Komponisten. Es handelt sich in erster Linie um Erinnerungen von Zeitgenossen (Lobe, Marx, Schubring, Horsley etc.), Briefe Mendelssohns an Aloys Fuchs und Wilhelm von Boguslawski sowie ältere Aufsätze, die unter der Rubrik "Criticism and Reception" versammelt wurden. Das Kapitel bringt die Begegnung mit Gedanken von Heinrich Heine, Hans von Bülow, Otto Jahn, Franz Brendel sowie Friedrich Niecks. Die sorgfältig kommentierte Zusammenstellung verrät Sachkenntnis, muß aber — als Auswahl — andere, mindestens ebenso wichtige Artikel unberücksichtigt lassen; das entstehende Bild ist facettenreich, doch bruchstückhaft. Der überwiegende Teil (immerhin zehn) der zitierten Dokumente aus dem vorigen Jahrhundert sind zudem Übersetzungen aus dem Deutschen.

Für den deutschen Benutzer freilich wäre eine Rückübersetzung wenig sinnvoll, es bleibt der Griff zum bisweilen schwer erreichbaren Original. Dem englischsprachigen Leser aber wird mit diesem historischen Schriftgut eine wesentliche Quelle für das Verständnis und das tiefere Eindringen in *Mendelssohn and his world* in die Hand gegeben.

(April 1992)

Ralf Wehner

PIETRO ZAPPALÁ. *Le „Choralkantaten“ di Felix Mendelssohn-Bartholdy. Premessa di Maria CARACI VELA. Venezia. Edizioni Fondazione Levi 1991 XXIII, 205 S., Notenbeisp.*

Zu den am wenigsten bekannten und kaum erforschten Schaffensgebieten Felix Mendelssohn Bartholdys gehören seine zwischen 1827 und 1832 entstandenen Choralkantaten. Diese Werke über Texte bzw. Melodien von Chorälen lehnen sich eng an die Tradition des 17 und 18. Jahrhunderts an, wenngleich Mendelssohn durchaus zu eigener Sprache findet. Dennoch ist bis auf eine Ausnahme keines dieser Werke zu Lebzeiten im Druck erschienen und erst in jüngster Zeit durch eine Reihe von Editionen für die Öffentlichkeit „wiederentdeckt“ worden.

In der Mendelssohnliteratur erschienen zwar nach R. Werners bahnbrechender Schrift (1930) seit den sechziger Jahren vereinzelte Aufsätze zu den Choralkantaten. Eine umfas-

sende Studie zu dieser hochinteressanten Werkgruppe stand allerdings noch aus. Dieses Desideratum nun erfüllte Pietro Zappalá in seiner Dissertation (Padua 1984) in einer umfassenden, akribischen Untersuchung, nach der es — zumindest aus analytischer und quellenphilologischer Sicht — zu den Choralkantaten wenig zu sagen gibt. Der einzige „Nachteil“ für die Forschung lag in ihrer relativ schweren Erreichbarkeit. Nun ist das um einiges aktualisierte Werk in der Edition *Fondazione Levi* in Venedig erschienen. Ausgehend von der Begriffsbestimmung und den Ursprüngen der Gattung zeichnet der Autor zu Beginn einen Überblick zur Frühgeschichte der protestantischen Kantate im 17 und 18. Jahrhundert, um sodann auf das Mendelssohnsche Schaffen einzugehen. Wie Zappalá nachweist, gibt es bis in die jüngste Zeit Unklarheiten mit der Zuweisung der entsprechenden Werke. Der Autor wendet sich den insgesamt sieben Werken über Choralmelodien zu (*Verleih uns Frieden* mit lediglich textlicher Choralgebundenheit wird nicht behandelt).

Bemerkenswert ist neben der vollständigen Wiedergabe der Kantate *Wir glauben all' an einen Gott* vor allem die exakte Beschreibung der Quellen (mit kritischem Apparat im 2. Kapitel), die einen verdienstvollen Baustein zu einem künftigen Werkverzeichnis darstellen dürfte, sowie die im 3. Kapitel vorgenommene Betrachtung "La genesi". Hier wird die Entstehungsgeschichte anhand der überwiegend unveröffentlichten und weit verstreuten Briefe und Dokumente rekonstruiert. Gleichzeitig verdeutlicht Zappalá, daß Mendelssohn die Werke keinesfalls nur für die Schublade komponierte (wie der Eindruck bisweilen in der Literatur entstand, da kein Werk durch den Komponisten veröffentlicht wurde), ein Teil war sogar für Aufführungen in England vorgesehen. — Etwa ein Viertel des Buches ist der ausführlichen Analyse gewidmet, wobei vor allem auf die Nähe zum Schaffen Bachs eingegangen wird und mögliche andere Einflußquellen untersucht werden. Von welcher Sammlung Lutherischer Lieder aber Anregungen ausgegangen sind, die Mendelssohn von Franz Hauser in Wien geschenkt bekam, konnte selbst Zappalá nicht ermitteln.

Für die wissenschaftliche Korrektheit des Autors spricht, daß er die Dokumente nicht nur in italienisch zitiert, sondern sie stets in

der Originalsprache als Fußnote erscheinen läßt. — Man möchte hoffen, daß sich ein deutscher Verleger fände, diese herausragende Arbeit in Übersetzung zu bringen, um sie aus dem engen Kreis der Spezialisten hinauszutragen.

(April 1992)

Ralf Wehner

KAZUKO OZAWA: Quellenstudien zu Robert Schumanns Liedern nach Adelbert von Chamisso. Frankfurt—Bern—New York: Peter Lang (1989). 457 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 18).

Bedeutende wissenschaftliche Untersuchungen zum philologischen Problembereich galten in der Schumann-Forschung lange Zeit als Raritäten. Obwohl diese Thematik in den 80er Jahren einen wesentlichen Aufschwung erlebte, harren noch immer zahllose Bereiche einer kundigen Aufarbeitung. Die vorliegende Bonner Dissertation leistet in diesem Zusammenhang mit Studien zu Robert Schumanns 17 Chamisso-Vertonungen einen entscheidenden Beitrag, der um so ertragreicher erscheint, als damit die Entdeckung einer verschollen geglaubten, wichtigen Quelle in Kopenhagen (einer Kopistenabschrift mit autographen Korrekturen zu Schumanns op. 40) verbunden ist.

Nachdem die Autorin einleitend Terminologie-Fragen zur Klassifizierung der Autographie klärt, nennt und beschreibt sie anschließend detailliert alle für ihre Untersuchungen relevanten handschriftlichen und gedruckten Quellen, auf die sie — dank einer außerordentlich guten Quellenlage — sämtlich zurückgreifen konnte. Sie erspart sich in diesem Zusammenhang auch nicht die mühevollen Auseinandersetzungen mit den entsprechenden Niederschriften Schumanns im schwierig zu interpretierenden Konvolut der sogenannten *Liederbücher*. Überzeugend dargelegte Bewertungen der angeführten Quellen sowie um genaue Datierungen bemühte Bemerkungen zur Entstehungsgeschichte der einzelnen Lieder runden diesen Bereich gelungen ab.

Bezüglich der Liedtexte werden die gedruckten Quellen, inklusive eventuell vorhandener Vorabdrucke der Gedichte, aufgesucht, miteinander verglichen und die Abweichungen zwischen den einzelnen Texten offengelegt.

Den weitaus größten Teil der Arbeit nehmen die Übertragungen der konsultierten handschriftlichen Quellen ein, wobei die Autorin in synoptischer Weise verfährt, so daß die unterschiedlichen Lesarten einander gegenüberstehen und problemlos verglichen werden können. Jedes der Lieder wird nach einem einheitlichen Schema minutiös durchgearbeitet, wobei Detailuntersuchungen zu einer Fülle von Informationen führen, die einleuchtend und präzise dokumentiert werden. Die Ausführungen zu den durch Schumann während des Kompositionsgeschehens vorgenommenen Änderungen und deren Auswirkungen ermöglichen einen erhellenden Blick auf die Arbeitsweise des Komponisten.

Abschließend unternimmt die Autorin den Versuch, sämtliche angeführten Einzelbeobachtungen systematisch zusammenzufassen und auszuwerten. Ozawa geht davon aus, daß die entscheidende Anregung für Schumann der zu vertonende Gedichttext darstellt, dessen Form und Sinngehalt für die unmittelbar folgende Konzeption der Singstimme wesentlich bleibt. Erst im weiteren Verlauf des Kompositionsprozesses — so Ozawa — gewinnt die musikalische Gestaltung an Bedeutung, wobei Schumann nun häufig selbst dann an den Gesetzmäßigkeiten seiner Vertonung festhält, wenn textliche Änderungen auftreten.

Alles in allem offenbart die Dissertation wissenschaftlich fundierte und reichhaltige Ergebnisse. Die enge thematische Eingrenzung auf ein Spezialgebiet ermöglicht akribische Detailuntersuchungen, unterläßt aber nicht die erforderliche Auswertung hinsichtlich des gesamten Schumannschen Schaffens. (November 1991)

Irmgard Knechtges-Obrecht

SIXX 57

ELIZABETH MAGEE: Richard Wagner and the Nibelungs. Oxford: Clarendon Press 1990. 230 S.

Man ist es mittlerweile gewohnt, daß Germanisten und nicht Musikwissenschaftler Bücher über Wagner schreiben, und insbesondere als Musikwissenschaftler ist man geneigt, so manche allein text- oder sujetbezogene Arbeit für peripher zu halten angesichts der Tatsache, daß es doch wesentlich die Musik ist, freilich im Zusammenwirken mit

Szene und Theater, die die Wagnersche Kunst ausmacht. Die vorliegende Studie aber gehört gewiß nicht zu den entbehrlichen Arbeiten.

Die Autorin geht den literarisch-motivischen Quellen von Wagners *Ring*-Text nach, im Unterschied jedoch zu bereits vorliegenden Arbeiten über diesen Gegenstand interessiert sie sich nicht hauptsächlich für den Nachweis der Abkunft etwa von der Völsungasaga oder dem Nibelungenlied, sondern: "our subject is the influence of the Nibelung activity of Wagner's contemporaries, not of the primary sources" (S. 15). Wagner bezog die Bausteine, aus denen er den *Ring*-Text erstellte, zwar nahezu ausnahmslos aus altnordischen und mittelhochdeutschen Dichtungen, aber er bezog sie, wie die Autorin nachweist, nicht direkt, sondern auf Umwegen, über Mittelsmänner gleichsam, eben über die "contemporaries", Poeten einerseits wie Ludwig Uhland oder Friedrich de la Motte-Fouqué, dessen nordische Dramen wie *Sigurd der Schlangentöter* als Quelle für den *Ring* bislang nicht gehörig ins Bewußtsein gerückt zu sein scheinen, Literaten und Wissenschaftler andererseits wie Friedrich Heinrich von der Hagen, Karl Simrock oder die Brüder Grimm. Es mag manches Spekulation sein, weil man selbstverständlich niemals ganz zweifelsfrei nachweisen können, was Wagner gelesen hat und was nicht (die Lektüre beispielsweise der Theaterstücke von Fouqué ist nicht erwiesen); aber die Argumentation der Autorin ist meist so überzeugend, daß alle Zweifel zerstreut werden. Dabei geht sie sehr vorsichtig zu Werke, stets die Gegenargumente erwägend und Zweifel einbeziehend, wo sie geboten sind. Bestechend sind ihre Literaturkenntnisse, ohne die die Arbeit allerdings kaum zu nennenswerten Ergebnissen gekommen wäre; bestechend ist aber auch die Akribie, mit der diese Kenntnisse auf das Thema angewendet werden. Das Wesentliche liegt oft im Detail und nur, wer dieses genau und minutiös untersucht, findet jenes.

Das Buch folgt in seinem Aufbau der Chronologie der Entstehung des *Ring*-Textes vom ersten Prosaentwurf von 1848 über *Siegfrieds Tod* vom gleichen Jahr und *Der junge Siegfried* von 1851 bis hin zu den ersten Druckausgaben des gesamten Textes von 1853 bzw. 1863. Dabei wird der jeweilige Entwicklungsstand des Sujets und seiner Ausformung auf seine Quel-

len und deren mögliche Vermittler hin untersucht. Den Nachweis, daß die potentiellen Vermittler auch die tatsächlichen waren, erbringt die Darlegung dessen, was Wagner gelesen hat. Daß eine solche Darlegung möglich ist, verdankt man dem Umstand, daß einerseits Wagner selbst in einem berühmten Brief vom 9. Januar 1856 an den Weimarer Regierungsrat Franz Müller einige seiner Quellen genannt hat, andererseits Wagners an einschlägiger Literatur reiche Dresdner Bibliothek weitgehend erhalten ist (sie befindet sich heute in Bayreuth). Es ist das ganz besondere Verdienst der Autorin, daß sie eine weitere, bislang ungenutzte Quelle herangezogen hat, nämlich den Bestand und vor allem das Ausleihverzeichnis der Hofbibliothek in Dresden. Modernen Standards des Leihverkehrs entspricht dieses Ausleihverzeichnis allerdings nicht; denn es ist sowohl hinsichtlich der ausgeliehenen Werke als auch bezüglich der Entleiher nicht immer eindeutig, da weder die vollen Titel und die Erscheinungsjahre der Bücher noch die Vornamen der Entleiher festgehalten sind. So ist nicht immer genau eruierbar, um was es sich bei dem entliehenen Buch jeweils handelt und ob tatsächlich Richard Wagner der Entleiher war. Bei der Häufigkeit des Namens Wagner ist gar nicht verwunderlich, daß offenkundig nicht alle auf Wagner entliehenen Bücher von Richard Wagner ausgeliehen wurden. Immerhin aber scheinen die Interessen der verschiedenen Wagner, die als Entleiher vorkommen, so unterschiedlich gewesen zu sein, daß sich die von Richard Wagner entliehenen Werke mit einiger Sicherheit herausfiltern lassen. Es erweist sich, daß Wagner bereits am 17. Januar 1844 eines der Bücher von der Hagens entlieh, das den Namen der Nibelungen im Titel führt (genauere Auskunft gestattet das Ausleihverzeichnis nicht). Wagners Interesse an dem Stoff oder gar die Beschäftigung damit setzte also deutlich früher ein, als man bislang wußte. Diese erste Entleihe blieb freilich ein Einzelfall, und auch die folgenden Ausleihen, im Frühjahr 1845, wiederum die Nibelungen betreffend, deuten noch nicht auf kontinuierliche Beschäftigung oder gar Arbeit am Sujet. Diese scheint erst im Juni 1848 eingesetzt zu haben; denn von dieser Zeit an sind die Ausleihen regelmäßig, betreffen nun allerdings weniger die Nibelungen als

vielmehr die Edda sowie Werke wie Grimms *Altdeutsche Wälder* und *Deutsche Rechtsaltertümer*. Am 21. Oktober 1848 entlieh Wagner — um ein weiteres bedeutsames Ergebnis der Arbeit zu nennen — von der Hagens Übertragung der Völsungasaga, also erst mehrere Wochen nach Fertigstellung des Prosaentwurfs, dessen zahlreiche Bezüge zur Völsungasaga demnach auf andere Quellen bzw. Vermittler zurückgehen dürften, beispielsweise Fouqués Dramen. Mit Wagners Flucht aus Dresden hört die Entleihe von Büchern dieses Genres auf, so daß kaum Zweifel bestehen, daß Richard Wagner der Entleiher war.

Daß die Autorin auf ein vollständiges Verzeichnis all jener Bücher verzichtet hat, die im Zeitraum von 1842 bis 1849 aus der Dresdner Hofbibliothek auf den Namen Wagner entliehen wurden, ist zu bedauern, schränkt jedoch das Lob, das ihrem Buch gebührt, in keiner Weise ein.

(Januar 1992)

Egon Voss

ANDREA MORCK: Richard Wagner als politischer Schriftsteller. Weltanschauung und Wirkungsgeschichte. Frankfurt—New York: Campus Verlag (1990). 275 S.

Es ist schon erstaunlich, was hierzulande als Dissertation die akademischen Hürden passiert. Dabei ist weniger bedeutsam, daß die vorliegende Arbeit kaum Resultate zu bieten hat, die nicht schon irgendwo in der einschlägigen Wagnerliteratur, etwa bei Hartmut Zelinski, zu finden wären, als vielmehr ihre methodische Unzulänglichkeit. Da Wagner weder Politiker noch politischer Schriftsteller von Metier war, wäre die erste Bedingung zur Erfüllung des Themas die Definition dessen gewesen, was in diesem Zusammenhang unter einem politischen Schriftsteller zu verstehen sei. Wer erwartet, daß in erster Linie oder doch vorab erst einmal jene Schriften Wagners behandelt würden, die die Politik primär oder zumindest partiell zum Gegenstand haben — also die dann auch publizierte Rede vor dem Dresdner Vaterlandsverein *Wie verhalten sich republikanische Bestrebungen dem Königtum gegenüber?*, die Beiträge zu August Röckels *Volksblättern*, *Über Staat und Religion* oder *Deutsche Kunst und deutsche Politik* —, sieht sich getäuscht; von ihnen ist nicht die Rede.

Die Autorin nimmt kurzerhand alles, was Wagner jemals geäußert hat, als „politische Schrift“, als politische Äußerung und merkt dabei gar nicht, daß ihr auf diese Weise das spezifisch Politische, nach dem sie doch sucht und auf das es ihr laut Thema der Arbeit ankommt, zwischen den Fingern zerrinnt. Wenn alles politisch ist, ist am Ende gar nichts mehr politisch. Es bleibt völlig außerhalb der Betrachtung, welcher Art ein Text ist, aus dem zitiert wird, welche Funktion er hatte, was für einer Gattung er angehört usw. Nur so ist möglich, einen Satz wie „O, diese unselige Gelehrtheit, — dieser Quell aller deutschen Übel!“ aus Wagners Aufsatz *Die deutsche Oper* von 1834, der sich auf weiter nichts bezieht als den Kompositionsstil, als Zeugnis von Wagners „Zweifel am aufklärerischen Vernunftanspruch“ (S. 21) zu lesen. Nur so ist möglich, keinen Unterschied zu machen zwischen Publiziertem und Nichtpubliziertem, zwischen einer Broschüre, die sich an die Öffentlichkeit wendet, und einem Brief, der ein privates Dokument darstellt. Aber so wie nicht unterschieden wird zwischen der Art der Zeugnisse, so bleibt auch deren jeweilige Entstehungszeit außerhalb der Betrachtung. Als Beweise ihrer Thesen reichen der Autorin allein die äußere Ähnlichkeit der Formulierungen, die Verwendung gleicher Vokabeln. Daß sich dahinter je nach Entstehungszeit und -zusammenhang sehr verschiedene Bedeutungen verbergen können, kommt ihr nicht in den Sinn. Diese Betrachtungsweise kann, weil sie unhistorisch ist, der Sache beim besten Willen nicht gerecht werden. Zu erwarten und zu fordern wäre gewesen die streng chronologische Darstellung des Schriftstellers Wagner, was bedeutet hätte: Rückgriff auf die Erstausgaben und selbstverständlich deren ausführliche Kommentierung gemäß den zur Entstehungszeit gerade aktuellen politischen Verhältnissen sowie Wagners jeweiliger Lebens- und Schaffenssituation. Nur so wäre ein umfassendes und einigermaßen angemessenes Bild des „politischen Schriftstellers“ Wagner zu gewinnen, wobei sowohl Entwicklung und Wandel von Wagners Einstellungen sichtbar würden als auch die Vielzahl der Facetten, Extreme, Gemeinplätze, Fragwürdigkeiten und Fatalitäten. Die Autorin hat die Mühe, die eine solche Untersuchung machen würde, offenkundig gescheut und es stattdessen vorgezo-

gen, die Schriften Wagners als geschlossenes Corpus aufzufassen, als einheitliches Werk, dem ein System zugrundeliegt. Der starre Blick aufs vermeintliche System aber führt dazu, die Zitate zu nehmen, wo man sie gerade findet, ohne jeden Gedanken daran, aus welchen Kontexten man sie reißt, welcher Hintergründe man sie beraubt. Kein Wunder also, wenn es zu Feststellungen kommt wie der folgenden, die alles andere als ein Einzelfall ist: „Der Ton des Religionsstifters durchzieht Wagners Schriften von Anfang an“ (S. 54).

Ein gravierender Mangel der Arbeit ist ihre unverhohlene Tendenz zur Pauschalisierung, zur Unschärfe der Begriffe. Wagner war gewiß eher ein Gegner als ein Anhänger Hegels, aber von „Wagners Antihegelianismus“ (S. 36) zu sprechen, als handle es sich dabei um ein Konzept, ist verfehlt. Wagners Angriffe auf Rationalität, Intelligenz, Vernunft usw. unterschiedslos gleichzusetzen mit Antiaufklärung und Irrationalismus, reduziert die Welt auf einen Dualismus, ein Entweder-Oder, als wäre Kritik an Aufklärung gleichbedeutend mit deren Ablehnung. Wagner vertrat zudem, was immer wieder ignoriert wird, in erster Linie die eigene Position, nämlich die des Künstlers, und diese ist per definitionem allenfalls in zweiter Linie durch Rationalität, Vernunft usw. bestimmt.

Genauigkeit und Angemessenheit der Begriffe sind besonders dann gefordert, wenn, wie es hier geschieht, die Verbindung der Wagnerschen Gedanken mit Weltanschauungen und Ideologien späterer Tage unter Beweis gestellt werden soll. Die Hälfte des Buches ist nämlich nicht Wagner selbst, sondern der Rezeption Wagners durch den Bayreuther Kreis (nach Wagners Tod) und den Nationalsozialismus gewidmet. Was soll man aber dazu sagen, wenn jemand nicht merkt, daß man das Wort „völkisch“ auf Wagner, zu dessen Wortschatz es nicht gehörte, nicht anwenden kann? Wenn Begriffe aus der Weltanschauung von Rezipienten derart gedankenlos auf die Gedankenwelt des Rezipienten übertragen werden, dann drängt sich der Verdacht auf, daß es gar nicht um die Darstellung tatsächlicher Rezeption geht, sondern lediglich um den Nachweis von Zusammenhängen oder gar Kausalitäten aufgrund vorgefaßter Meinungen.

(Januar 1992)

Egon Voss

DAN FOG: Heise-Katalog. Verzeichnis der gedruckten Kompositionen von Peter Heise (1830—1879). Kopenhagen: Dan Fog Musikforlag 1991. 111 S.

Da der Musikantiquar und -verleger Dan Fog weiß, wie nützlich und hilfreich — nicht nur für seine Zunft — Werk- und Verlagsverzeichnisse sind, erarbeitet er sie für die dänischen Komponisten und Verlage gleich selbst. Nach Verzeichnissen der Werke Carl Niensens, Friedrich Kuhlaus, Christoph Ernst Friedrich Weyeses, Edvard Griegs und Niels Wilhelm Gades folgt nun der *Heise-Katalog*.

Schwerpunkt im Schaffen des Komponisten, Musiklehrers, Organisten und Dirigenten Peter Heise war die Vokalmusik. Neben einigen Opern und mehrstimmigen Gesängen, vor allem für Männerchor, gelten etwa 300 Lieder mit Klavierbegleitung, meist nach dänischen und norwegischen Gedichten, noch heute „als der Kern unsrer nationalen Romanzenkunst“ (Vorwort S. 9).

Während der größte Teil seiner Vokalmusik noch zu Lebzeiten im Druck erschien, kamen die im Vergleich dazu wenigen Instrumentalwerke — eine Sinfonie, ein Klavierquintett, sieben Streichquartette, ein Klaviertrio, zwei Violinsonaten, eine Cellosolone, zwei Klavier-sonaten und einige kleinere Klavierstücke — erst nach seinem Tod heraus oder blieben ungedruckt und gerieten in Vergessenheit.

Leider läßt auch der vorliegende *Heise-Katalog* diese wenigen ungedruckten Instrumentalwerke weiter im Verborgenen schlummern, da es „nur“ ein Katalog der gedruckten Werke ist. Es hätte wenig Aufwands bedurft, diesen Katalog zu einem vollständigen Werkverzeichnis Heises zu machen, indem man die ungedruckten Werke, mit einem Musikincipit versehen, angehängt hätte.

Außer dieser kleinen Einschränkung bringt der in dänischer Sprache abgefaßte *Heise-Katalog* — nur das Vorwort ist auch in deutscher Sprache enthalten — alle wünschenswerten Informationen: Originaler Titel und Inhalt des Drucks, Kompositions- und Erscheinungsdatum, Verlags- und Plattenummer, Textvorlage, Bearbeitungen u. a. Da Heise keine Opuszahlen verwendete, ist der Katalog nach Gattungen, innerhalb einer Gattung chronologisch angelegt. Register nach Titeln und Textanfängen und nach Personen mit ihren Lebensdaten lassen den Katalog problemlos handhaben.

(Dezember 1991)

Gertraut Haberkamp

FRANZ ZAUNSCHIRM: *Der frühe und der späte Brahms. Eine Fallstudie anhand der autographen Korrekturen und gedruckten Fassungen zum Trio Nr. 1 für Klavier, Violine und Violoncello opus 8. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1988. 260 S., Notenbeisp. (Schriftenreihe zur Musik. Band 26.)*

Die Untersuchung zielt auf eine seltsame Forschungslücke: Zwar haben Brahms-Monographien und kürzere Studien die zwei Fassungen des Trios op. 8 von 1854 bzw. 1889/90 ansatzweise verglichen. Doch so eingehend, wie eine Dissertation es ermöglicht und fordert, wurden sie offenbar noch nicht aufeinander bezogen. Zumindest die jeweiligen Ecksätze sind ja eigenständige Kompositionen, die lediglich von fast kongruenten Eröffnungsthemen ausgehen. An keinem anderen Werk kann man Brahms' oft zitierte Aussagen zum Verhältnis von „Einfall“ und „Ausarbeitung“ ähnlich fruchtbar erörtern.

In seiner Hamburger Dissertation bezieht Zaunschirm, durchaus sinnvoll, quellenkritische und analytische Fragestellungen aufeinander. Zweifellos liefern seine Quellenvergleiche einleuchtend begründete Revisionsvorschläge für eine künftige Neuedition beider Fassungen, und auch manche analytischen Erkenntnisse überzeugen. Dennoch legt man die Arbeit ernüchtert aus der Hand. Brahms' „Kompositionstechnik“ will der Autor vergleichen, wobei die „Bewertung“ grundsätzlich „von der Sichtweise des späten Brahms“ ausgeht (S. 11). Das inhaltliche Vorgehen spiegelt sich in den Proportionen der Arbeit: Ohne fundierte Diskussion seines Untersuchungsansatzes oder jedenfalls des Werkkontextes beginnt Zaunschirm nach knappster Einleitung mit einer sechsseitigen Beschreibung der relevanten Manuskript- und Druckquellen. Mit Recht weist er auf die Bedeutung einer Kopistenabschrift der Spätfassung hin (von ihm etwas unglücklich als „originale Abschrift“ bezeichnet), in der Brahms noch gravierende kompositorische Änderungen vornahm. Auf 81 Seiten werden die Korrekturen dieses Arbeitsmanuskriptes dann untersucht und satztechnisch-analytisch interpretiert; sie dokumentieren natürlich nur Brahms' kompositorisches Denken um 1889. Ein 75seitiger Teil konfrontiert „Themenmaterial“ und „Satztechniken“, die Brahms in der Spätfassung

ersetzte, während die folgenden 53 Seiten Detailänderungen in den Partien der Spätfassung erörtern (und oft weitschweifig beschreiben), die Brahms aus der Frühfassung übernahm. Für einen Vergleich der „formalen Gestaltung beider Fassungen“ und eine Zusammenfassung braucht der Autor abschließend nur knapp 15 Seiten.

Als eine Crux der Untersuchung erweist sich, daß die Konzeption der frühen Version vor allem als negative Folie zur ‚idealen‘ Spätfassung erhalten muß. Dadurch bringt sich Zaunschirm um wesentliche Erkenntnisse über die Positionen und den Wandel in Brahms' kompositorischem Denken. Indem er sich zugleich primär für die Brahms'sche „Kompositionstechnik“ interessiert — d. h., vornehmlich aus einer analytischen Mikroskop- oder Froschperspektive argumentiert —, verengt sich der Blick vielfach auf momentane, sehr konventionelle satztechnische Detailkritik. Kompositionsgeschichtliche Dimensionen — etwa Brahms' Sonatensatz-Gestaltung in den zeitlich benachbarten Klaviersonaten oder die Bedeutung des Fugatos als Ausprägung motivisch-thematischer Arbeit — bleiben unterbelichtet. Aussagen zur großformalen Konzeption sind oft vage oder problematisch, argumentieren zu selten prozessual. So kommt bei der Erörterung der beiden Finalsätze die wechselnde strukturelle Funktion der refrainhaften Hauptthematik samt ihrer Verarbeitung zu kurz. Und daß der Allegro-Teil im langsamen Satz der Frühfassung Durchführungscharakter hat, zieht Zaunschirm kaum in Betracht (s. S. 166ff., 235). Zum Fugato aus dem Kopfsatz der Frühfassung reproduziert er lediglich übliche Aburteilungen der Brahms-Literatur. Daß möglicherweise nicht so sehr das Fugato — als Satz-Pointe, die das Seitenthema in der Reprise durchführungshaft aufhebt — die Struktur des Kopfsatzes strapaziert, sondern eher die Legitimation dieser Pointe im Seitensatz der Exposition, bleibt unbedacht. Zahlreiche einzelne Feststellungen wirken überdies fragwürdig, etwa schon die unangebrachte Klage über eine angeblich fehlerhafte Tonartbezeichnung des Werkes (S. 140f.): Trotz des Moll-Schlusses geht es, historisch formuliert, ebenso sehr, *aus H-dur* wie etwa die *1. Sinfonie* ‚aus c-moll‘. Andererseits hätte Zaunschirm bei seinen

Quellenvergleichen zur Spätfassung an vielen Detailabweichungen innerhalb kongruenter Partien merken müssen, daß das Arbeitsmanuskript der Spätfassung (s. o.) nicht partiell aus dem „Handexemplar“ der Frühfassung kopiert worden sein kann, in das Brahms erste Umarbeitungsvermerke eintrug (S. 15 und passim). Es muß ein vollständiges Autograph der Spätfassung gegeben haben. Besonders gravierend bleibt indes, daß das kompositorische Denken des jungen Brahms nicht ernsthaft erörtert wird. Nur so aber ließen sich „der frühe und der späte Brahms“ adäquat vergleichen. (November 1991) Michael Struck

auf dem es Rheinberger als Meister der Sonate und der Kontrapunktik so einfach nicht hatte. Aufschlußreich, lehrreich in diesem Kontext die Exkurse, die eingeblenet werden: quasi interdisziplinär zur Kunst- und Musikpflege in München am Beispiel des Oratoriums und des Oratorienvereins, zur Wagner-Rezeption in der Isar-Metropole, zur Musikausbildung am Königlichen Konservatorium, daraus erwachsend Biographisches zu den Rheinberger-Meisterschülern Humperdinck und Luise Adolpha Le Beau. Eine insgesamt überaus lohnende Lektüre! (März 1992) Joachim Dorf Müller

ELISABETH IRMEN/HANS-JOSEF IRMEN: Gabriel Josef Rheinberger und Franziska von Hoffnaab. Eine Musikerehe im 19. Jahrhundert. Zülpich. Prisca-Verlag (1990). 307 S., Abb.

Hans-Josef Irmen, seit seiner Dissertation *J. G. Rheinberger als Antipode des Caecilianismus* (Köln 1969) mit Leben und Werk des großen Repräsentanten der konservativen Münchner Schule am Ende des 19. Jahrhunderts ambitioniert und längst durch eine Reihe von Publikationen als Rheinberger-Historiker ausgewiesen, schlägt hier mit seiner Frau Elisabeth ein neues Kapitel auf, keine „Szenen einer Ehe“ im Sinne dramatisierender Schlagzeilen als vielmehr eine faszinierende Synopse gegenseitiger künstlerischer Förderung und Optimierung. Basis der Recherchen des Ehepaars Irmen boten die zwei Dutzend Tagebücher der Rheinberger-Gattin Franziska von Hoffnaab, einer in Münchner Adels- und Kirchenkreisen bestens eingeführten, auch sängerisch ausgebildeten Schriftstellerin. 1865 nach 13jähriger Ehe mit einem Offizier verwitwet, hatte sie den acht Jahre jüngeren Komponisten bereits 1858 kennengelernt und kurz nach einer Tumoroperation, die Medizingeschichte machte, 1867 geheiratet; drei Jahrzehnte bis zu ihrem Tod 1892 war sie gleichsam „Managerin der Karriere“ ihres zweiten Mannes, begleitete ihn auf Schritt und Tritt, erarbeitete mit ihm Textbücher, beriet ihn darüber hinaus in allen Fragen künstlerischen Tuns, diskutierte mit ihm über aktuelle Probleme zwischen Tradition und Fortschritt — gerade München war damals ein „heißes Pflaster“,

DAN FOG: Zur Datierung der Edition Peters. Auf Grundlage der Grieg-Ausgaben. Kopenhagen: Dan Fog Musikforlag 1990. 35 S., Abb.

Der am 1. Dezember 1800 von Franz Anton Hoffmeister und Ambrosius Kühnel in Leipzig gegründete Verlag wurde 1814 an Carl Friedrich Peters verkauft. Nach dessen Tod (1827) wechselten zwar die Namen der Eigentümer, der Name Peters blieb in der Firmenbezeichnung jedoch bis heute erhalten.

In der 1867 begründeten Reihe *Edition Peters* wurden in schneller Folge preiswerte, aber dennoch sorgfältig redigierte Werke vor allem der berühmten Komponisten herausgebracht, bis heute über 10000 Nummern.

Der Umschlag einer Ausgabe enthält die Nummer des Werkes innerhalb der Reihe, die nach Dan Fog als eine Art „Bestellcode“ zu verstehen ist (EP-Nummer), die Notenseiten weisen wie üblich eine Plattennummer auf. Die für ein Werk einmal vergebene EP-Nummer wurde auch beim Neustich und sogar bei verschiedenen Fassungen eines Werks beibehalten, während sich die Plattennummer für jede Ausgabe gemäß ihres zeitlichen Erscheinens änderte.

Diese Diskrepanz verleitet zu Datierungs-„Fallgruben“ (S. 17), vor denen uns Dan Fog bewahren will. Auf der Grundlage der Ausgaben der Werke Griegs, die seit 1888 allein bei Peters erschienen, stellt Fog fest, daß die EP-Nummer zwar die „gängige“ Ausgabe deckt, nicht aber eine bestimmte Fassung, geschweige denn das Herstellungsdatum. Für die Datierung einer Ausgabe innerhalb der *Edition Peters* sind daher neben der Plattennummer

der Notenseiten weitere Faktoren zu berücksichtigen: Rahmen und Farbe von Umschlag und Titelseite, Formulierung des Impressums, die aufgeführten Werke im Verlagsverzeichnis, das häufig auf dem rückwärtigen Umschlagblatt einer Ausgabe angebracht ist, u. a.

Jeder, der zukünftig eine Ausgabe der *Edition Peters* datieren will, sollte vorher Dan Fogs kleine Broschüre zur Hand nehmen.
(November 1991) Gertraut Haberkamp

MICHEL STOCKHEM: Eugène Ysaÿe et la musique de chambre. Conseil de la Communauté française de Belgique. Liège: Pierre Mar-daga 1990. 270 S.

Gemessen an dem vielschichtigen Engagement, mit dem die Musikwissenschaft sich schöpferischen Musikern und ihrer künstlerischen Hinterlassenschaft zuwendet, bleibt das ihren Interpreten entgegengebrachte recherchierende Bemühen in bescheidenem Rahmen, hält sich nicht selten allein an testamentarisch Greifbares (vom eigenen Spiel beflügelte Kompositionen oder schriftlich niedergelegte pädagogische Erfahrungen). Dennoch kann kritische Forschung zu facettenreichen Interpretenporträts gelangen, in die Verdienstvolles an Werkverbreitung, Neu- oder Wiederentdeckungen, mitunter auch Bedeutsames an fruchtbaren Impulsen für das zeitgenössische Schaffen eingehen kann. Bietet sich unter diesem Aspekt eine in der Geschichte des Violinspiels so aufragende Erscheinung wie Eugène Ysaÿe zu umfassender Darstellung an, so lohnt gerade auch eine eingehendere Untersuchung der unvermutet weitgespannten kammermusikalischen Aktivitäten des vorwiegend als Virtuose bekannten Geigers. Der junge belgische Musikologe Michel Stockhem hat sich unter Auswertung aller erreichbaren, im umfangreichen bibliographischen Anhang aufgelisteten Quellen dieser Aufgabe ertragreich unterzogen.

In je eigenen, biographisch konzipierten Kapiteln verfolgt er minutiös die künstlerischen Entwicklungslinien des Quartettprimarius wie des Duopartners und läßt dennoch den überwölbenden, mit einem vorskizzierten Lebensbild eingeleiteten Schicksalsbogen der Interpretenpersönlichkeit Ysaÿes deutlich erkennen: den phänomenalen Aufstieg zu euro-

päischem, bald auch kontinentüberschreitendem Ruhm, den zähen Kampf um die Überwindung früh schon auftretender physiologisch-spieltechnischer Probleme und schließlich die tragikumflorten "derniers feux" des nach Kriegsende aus Amerika in die belgische Heimat Zurückgekehrten. Diesen Schicksalsbogen spiegeln auf eigene Weise die Quartettaktivitäten Ysaÿes: die aus wechselnden kammermusikalischen Initiativen des jungen Konservatoriumsprofessors herangereifte Gründung eines ersten Ensembles, Besetzungsänderungen im Zusammenhang anderer Neugründungen, Restituierung und abermalige Umgruppierungen (während eines Betreuungskonzerts in einem alliierten Lazarett saß gar die belgische Königin Elisabeth am Bratschenpult), am Ende der Rückzug in die Sphäre privaten Musizierens. Kennzeichnend ist aber auch die zunehmende Beeinträchtigung kontinuierlicher Quartettarbeit durch Ysaÿes Duopartnerschaften, die ihm, neben seinen Solistenauftritten, erst eigentlich die Podien der Welt eröffneten. Hat der Geiger allein schon durch sein vielgerühmtes Zusammenwirken mit Raoul Pugno ein bedeutendes Kapitel in der Geschichte des Sonatenspiels geschrieben, so tritt überdies eine Vielzahl anderer Pianisten ihm noch partnerschaftlich zur Seite: eine Zelebrität wie Busoni und, in kurzen Begegnungen, so unterschiedliche Künstlerpersönlichkeiten wie Rachmaninow oder Backhaus (nachzuprüfen wäre vielleicht, ob Ysaÿe im Rahmen der St. Petersburger Siloti-Konzerte 1906 tatsächlich auch mit Max Reger konzertiert hat, wie dessen Witwe in ihren Erinnerungen vermerkt).

Ysaÿes kammermusikalisches Repertoire war weit gefächert, deckte die deutsche Standardliteratur von Bach bis R. Strauss, von der Solosonate bis zum Klavierquintett weitgehend ab (wiederholte Beethoven-Zyklen markieren Höhepunkte). Wichtiger noch wurde indessen sein werbendes Engagement für die im Aufbruch begriffene französisch-belgische Musik: zuerst in exklusiv avantgardistischen, dann in programmatisch erweiterten, auf ein größeres Publikum zielenden Kammerkonzerten, wofür sich Gemäldeausstellungen als kooperativer Rahmen boten (renommiert der Cercle des Vingt und die Libre Esthétique) und die schließlich in den Concerts Ysaÿe (wenngleich mit symphonischen Schwerpunkten)

eine öffentlichkeitswirksame Ergänzung fanden. Im Spiegel solch umfangreicher Aktivitäten erscheint eine stolze Anzahl von Dedikationen (insgesamt 50 allein im kammermusikalischen Bereich), in deren Mittelpunkt die Violinsonate von C. Franck und das Streichquartett von Debussy stehen (Ysaÿe habe gespielt "comme un ange", begeisterte sich der nach Brüssel eingeladene Komponist). Wenn sich neben bekannteren Namen wie Saint-Saëns, Fauré, d'Indy, Chausson oder dem früh verstorbenen Guillaume Lekeu viele andere von lediglich ephemeren Rang finden, so entsteht dennoch ein bemerkenswertes Gesamtbild lebendig reicher Kontakte zwischen schöpferischem und nachschöpferischem Künstlertum (Ysaÿe verstand stets sehr persönliche Interpretationsakzente zu setzen). Der großzügig ausgestattete Bildteil ergänzt diesen Eindruck in anschaulicher Weise. (März 1992) Günter Weiß-Aigner

ELISABETH SCHMIERER. Die Orchesterlieder Gustav Mahlers. Kassel—Basel—London—New York: Bärenreiter (1991). VII, 293 S., Notenbeisp. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band XXXVIII.)

Damit keine Mißverständnisse entstehen. Es werden keineswegs alle 33 originären Orchesterlieder („das *Lied von der Erde*, *Urlicht* und *Das himmlische Leben* miteinbezogen“) behandelt, sondern nur die „bis einschließlich 1901 komponierten“, d. h. die *Lieder eines fahrenden Gesellen*, die *Wunderhornlieder*, die *Rückert-Lieder* sowie 3 weitere Einzellieder, die Mahler später dem Zyklus der *Kindertotenlieder* zuordnete. Nicht behandelt werden folglich das *Lied von der Erde* und die *Kindertotenlieder* als Zyklus, weil — wie die Verfasserin zu Recht anmerkt — „beiden Werken schon nach Länge und Umfang eine separate Arbeit gewidmet werden mußte“.

Trotz dieser Einschränkung bzw. Begrenzung bleibt noch eine vergleichsweise riesige Stofffülle übrig, die gegliedert, geordnet und aufbereitet werden will. Die Großgliederung ergibt sich quasi von selbst — durch die Werkgruppen, von denen jede „auch kompositorisch eine Einheit bildet, in der jeweils eine andere Problematik wesentlich ist. Der erste Abschnitt behandelt die Gesellenlieder unter

dem Aspekt des Liederzyklus und Orchester gesangs, der zweite diskutiert die Entwicklung zur symphonischen Form im Einzellied bei den Wunderhornliedern, und der dritte thematisiert die Auseinandersetzung mit dem Liedideal in den Rückert-Liedern.“

Schon diese kurzen Hinweise zum Aufbau und Inhalt der nahezu 300seitigen Studie deuten an, wie gründlich und umfassend das gewählte Thema behandelt wird. Je nachdem, welche Anknüpfungspunkte sich ergeben bzw. sich anbieten, werden Fragen der Liedästhetik und Gattungstradition angeschnitten, Textvorlagen und -strukturen untersucht, entstehungsgeschichtliche Fakten resümiert, ehe es in den Einzelanalysen um thematisch-motivische Gestaltung, harmonische und instrumentationstechnische Differenzierungen geht, also um das, was das Verhältnis von Text und Musik ausmacht. Alles in allem: eine sehr gründliche, auch sprachlich und begrifflich herausragende Arbeit, die die Anforderungen, die man üblicherweise an eine Dissertation stellt, bei weitem übersteigt. Der Verlag hat es sich nicht nehmen lassen, den potentiellen Käufer auf dem Umschlag auf die „exzellente Studie Elisabeth Schmierers“ hinzuweisen: mag das auch ein bißchen aufdringlich sein — falsch ist es gewiß nicht.

(April 1992) Hans-Jürgen Winterhoff

HANS-HERWIG GEYER: Hugo Wolfs Mörike-Vertonungen. Vermannigfaltigung in lyrischer Konzentration. Kassel—Basel—London—New York: Bärenreiter (1991). 409 S., Notenbeisp. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band XXXIX.)

Die Rezeption Hugo Wolfs ist wesentlich geprägt von dem gegenüber kontrastierender Bewertungen seines Liedschaffens. Sahen die einen in ihm einen Höhepunkt der romantischen Liedtradition, so akzentuierten die anderen gerade das Innovative von Wolfs musikalischer Lyrik. Hans-Herwig Geyers Kieler Dissertation aus dem Jahr 1989 unternimmt auf überzeugende Weise den Versuch zu zeigen, daß beide Pole im Oeuvre Wolfs aufgehoben sind und daß Wolf die Gattungstradition auf überaus subtile Weise aufgreift und weiterentwickelt. Geyer beschränkt sich dabei in doppelter Hinsicht, indem er seiner Untersu-

chung zum einen ausschließlich die Lieder des Mörrike-Bandes zugrundelegt und zum anderen von diesen nur einige wenige analytisch betrachtet, dies aber mit einer für Wolf bisher kaum geleisteten Akribie. Er unterscheidet zwischen „liednahen Vertonungen“ wie etwa *Denk' es, o Seele!*, deren vordergründige Volkstümlichkeit von Geyer als bewußt gesetztes Moment eines vielschichtigen Komponierens dargestellt wird, und „Erweiterungsformen“, zu denen etwa *An eine Aeolsharfe* zählt. In dieser letzten — umfangreichen und überaus vielgestaltigen — Gruppe ist das eigentlich Neue des Wolfschen Liedes zu entdecken, jener „Schritt von melodischer zu motivisch-thematischer Prägung“ (S. 351), der vor allem in den Liedkompositionen der Wiener Schule nachwirkte. Durch seine detaillierten Analysen ausgewählter Lieder, denen in den meisten Fällen eine das Wesentliche hervorhebende Interpretation des jeweiligen Gedichts vorangeht, vermag Geyer das faszinierende Spektrum der Liedästhetik Wolfs exemplarisch zu umreißen.

Bei der Lektüre des Bandes drängt sich indes gelegentlich die Frage auf, ob der Autor seine Darstellung nicht knapper und prägnanter hätte fassen können. Vor allem im ersten Teil der Arbeit traktiert Geyer seinen Leser in einer Fülle von inhaltlichen Wiederholungen, die im Grunde im Zuge einer gründlichen Revision zu vermeiden gewesen wären.

(Februar 1992)

Thomas Seedorf

KLAUS REINHARDT: Eine Musiker-Jugend in Bremen. Die Wiederentdeckung des Komponisten Wilhelm Berger (1861—1911): Nach Dokumenten des Nachlasses und zeitgenössischen Quellen. Mit Chronik des Lebens und Schaffens, Abbildungen und Notenteil sowie einem literarischen Anhang. Bremen: Verlag H. M. Hauschild (1989). 144 S.

Wilhelm Berger, dem Berliner Konservatoriumslehrer und nachmaligen Hofkapellmeister in Meiningen, eine Monographie zu widmen, ist ein begrüßenswertes Unternehmen, durchdringen sich doch, wie Klaus Reinhardt im Vorwort seiner Studie bemerkt, in seinen Werken mit „Akademismus, Brahms-Nachfolge und neudeutschen Einflüssen“ zentrale kompositorische Strömungen seiner Zeit. Diese in

Bergers Kompositionen zu differenzieren und seine individuelle Lösung analytisch zu fassen, könnte ein nicht unwesentlicher Beitrag zum Verständnis der vielfältigen kompositionsgeschichtlichen Problematik zur Zeit der Jahrhundertwende sein.

Reinhardt beschränkt sich indes auf eine biographische Darstellung der Entwicklung des Komponisten; die Studie bricht 1888 ab, dem Zeitpunkt der Anstellung Bergers als Lehrer für Klavier und Komposition am Scharwenka-Konservatorium in Berlin. Die Quellen und Dokumente, die er heranzieht, um frühe Musikstudien und erste Konzerte Bergers zu beschreiben, sind jedoch kaum geeignet, dessen Bedeutung verständlich zu machen. Zumeist übernimmt Reinhardt Passagen aus der bislang einzigen umfangreichen Studie Gustav Emerts (*Wilhelm Berger. Ein deutscher Musiker*, Berlin 1931), die — schon wegen ihres Elogen-Duktus — einiger kritischer Anmerkungen bedürften. Auch einzelne Rezensionen früher Konzertauftritte vermögen dem Bild des jungen Berger nur geringe Konturen zu verleihen, ebenso ist der Einfluß des Bremer Musiklebens, so wie Reinhardt es in einigen aufschlußreichen zeitgenössischen Berichten schildert, auf die Entwicklung des Komponisten nur schwer zu ersehen. Der Versuch einer Vermittlung von Sozialgeschichte und Künstlerbiographie, den Haupt- und Untertitel des Buches erwarten lassen könnte, gelingt kaum.

In einem zweiten Teil entwirft Reinhardt mittels einiger Aussagen aus den Erinnerungen von Siegfried Ochs und Paul Höcker ein lebendiges Bild des Unterrichts bei Joseph Joachim und Woldemar Bargiel, deren Schüler auch Berger war; etwaige Einflüsse auf seine Kompositionen verzeichnet Reinhardt allerdings nicht.

Im Anhang beigefügte Faksimiles früher Bergerscher Kompositionen lassen nur wenig originelle Züge erkennen; so vermag allein das aus dem Jahre 1890 stammende Lied *Haide nacht* (op. 41,4) größere kompositorische Qualitäten ahnen zu lassen.

Ungleich ergiebiger als die Beschreibung der Jugendjahre Wilhelm Bergers dürfte eine Darstellung der Kompositionen aus der zweiten Lebenshälfte sein. Hierzu sind die mitunter lesenswerten Dokumente, die Reinhardt in seinem liebevoll und sorgfältig ausgestatteten Bändchen erschließt — nicht zuletzt die No-

velle *Zukunftsmusik* von Wilhelm Berger sen., dem Vater des Komponisten —, nützliche Grundlagen.
(Oktober 1991) Michael Heinemann

KARI KILPELÄINEN: The Jean Sibelius Musical Manuscripts at Helsinki University Library A Complete Catalogue. Wiesbaden—Leipzig—Paris: Breitkopf & Härtel (1991). XXXII, 487 S.

Seit 1932 sammelt die Universitätsbibliothek Helsinki die Werke von Jean Sibelius. Zwar konnte sie den Bestand durch Ankäufe und Stiftungen ständig vergrößern. Aber erst seit 1982, als sämtliche Manuskripte aus dem Besitz des Komponisten durch eine großzügige Schenkung der Familie Sibelius in die Bibliothek gelangten — 1987 folgten noch einige Stücke aus dem Nachlaß der Tochter des Komponisten und 1989 Korrekturfahnen und Drucke mit autographen Eintragungen aus dem finnischen Staatsarchiv — entstand in der Universitätsbibliothek die bedeutendste und fast vollständige Sammlung an handschriftlichen und gedruckten Werken von Jean Sibelius.

Mit der Schenkung der Erben verbunden war der Wunsch nach einer Katalogisierung des Materials. Und unter dem trockenen und bescheidenen Titel des nun vorgelegten Katalogs verbirgt sich eine enorme und akribische „Schwerstarbeit“, die dieser Veröffentlichung vorausgegangen sein muß. Vor allem der größte Teil der bisher unbekanntten Fragmente, Entwürfe und Skizzen mußte geordnet, datiert und aufgrund von Schrift-, Papier- und Wasserzeichenuntersuchungen einem Werk zugeordnet werden, wobei immer noch eine große Anzahl von unidentifizierten Blättern übrigbleiben mußte (Gruppe X).

Alle diese Vorarbeiten schlagen sich in einem bestechend kompakten, informationsreichen und jedes Detail beschreibenden Katalog nieder (Angaben zu Schrift, Papiersorte, Wasserzeichen, Vorbesitzer, Anzahl der Leerseiten, der Takte u. a.).

Angelegt ist der Katalog nicht wie üblicherweise nach Opuszahlen, sondern nach Gattungen, die unter sieben großen Gruppen zusammengefaßt sind: Instrumentalwerke, Theatermusik, Vokalmusik, Freimaurenmusik und

geistliche Werke, Studentenmusik, unidentifizierte Fragmente und Skizzen, Verschiedenes. Innerhalb der mit Großbuchstaben von A bis Z bezeichneten Gattungen erfolgt die Anordnung nach Werken mit und ohne Opuszahlen. Die Beschreibung der zu einem Werk gehörenden Materialien beginnt mit der Endfassung, die eine Reinschrift oder auch ein Druck sein kann, und geht zurück über vorhergehende Fassungen und Entwürfe zu den Skizzen, alles jeweils chronologisch aufgeführt.

Einige Abkürzungen, etwa für die Besetzung der Orchesterwerke (Zahlenfolge) und für die Papiersorten, sowie die bei jedem beschriebenen Stück am linken Rand angebrachten, nicht numerisch folgenden, den zahlreichen Querweisen dienenden Zahlen, sind auf den ersten Blick etwas verwirrend. Sie werden aber nicht nur im einleitenden deutsch-englischen Text ausführlich erläutert, sondern erweisen sich auch beim schnellen Nachschlagen nicht als unüberwindbare Hürde.

Im Gegenteil, je intensiver man sich mit dem Katalog befaßt, umso überzeugender und einleuchtender wird die hier vorgelegte Anordnung der Beschreibungen des fast unübersehbaren Materials. Zumal es nicht nur typographisch sehr ansprechend präsentiert wird — Opuszahlen und Werktitel im Fettdruck, Gruppenbezeichnung und Opuszahl im Leistentitel — sondern auch durch zahlreiche Register umfassend erschlossen ist: nach Titeln, Textanfängen, Namen, Orten, Opuszahlen, Plattennummern, Daten, Leihgebern, sogar nach allen vorkommenden autographen Notizen, wie Brief- und Telegrammentwürfe, Noten, Einkaufszettel, Adressen- und Telefonnummern, Geldsummen und Kostenvorschlägen u. a.

Der vorliegende Katalog bildet, zusammen mit dem 1987 erschienenen, in seiner Anordnung des Materials in etwa korrespondierenden Werkverzeichnis von Fabian Dahlström, eine wichtige und bedeutsame Vorstufe für den noch zu erarbeitenden, vollständigen thematischen Katalog der Werke von Jean Sibelius.

(Dezember 1991) Gertraut Haberkamp

WERNER HUBER: Leben und Werk des Regensburger Domorganisten und Komponisten Joseph Renner jun. (1868—1934). Ein Beitrag

zum süddeutschen Spät-Cäcilianismus. *Tutzing: Hans Schneider 1991. 354 S., Notenbeisp. (Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft. Band 8.)*

Die historiographische Aufarbeitung des Cäcilianismus ist heute, nach einhundertjährigem Abstand von dieser kirchenmusikalischen Reformbewegung, längst überfällig. Sie kann nur Schritt für Schritt geschehen und hat nunmehr zunächst vor allem einmal die cäcilianische Musik selbst in den Blickpunkt ihrer Untersuchungen zu stellen, um von hier aus zu einer neuen, vorurteilsfreieren Sicht cäcilianischer Ideen als bisher zu gelangen. Komponistenmonographien, die sich sowohl analytisch mit den Werken, als auch interpretativ mit deren geistesgeschichtlichen Kontext auseinandersetzen, besitzen daher an sich einen hohen Stellenwert, sofern sie sich nicht in positivistischer Musikmaterialanalyse und bloßer Literaturdokumentation erschöpfen.

Unter diesen Prämissen beschreitet auch die vorliegende Eichstätter Dissertation von Werner Huber, bei einem durchaus richtigen methodischen Ansatz, gleichsam nur den halben Weg. Sie bietet mit ihrer gut dokumentierten frühen Rezeptionsgeschichte der Werke des Regensburger Domorganisten und Komponisten Joseph Renner jun. einen instruktiven Forschungsbeitrag zum süddeutschen Spät-Cäcilianismus, d. h. zum ideengeschichtlichen Auflösungsprozeß cäcilianischer Kirchenmusikreform um die Jahrhundertwende, exemplifiziert an Leben und Werk eines offensichtlich hochbegabten, fortschrittlichen Kirchenmusikers, der — Sancta Cäcilia sei's geklagt — qua Amt zur unmittelbaren künstlerischen Auseinandersetzung mit den konservativen Regensburger Kräften um F. X. Witt und F. X. Haberl gezwungen war. Insofern wirft die Arbeit Hubers auch ein erhellendes Schlaglicht auf eine gleichsam zwischen den Fronten lavierende Künstlerpersönlichkeit, die es sicher verdiente, auch für die heutige kirchenmusikalische Praxis „wiederentdeckt“ zu werden. Den Kapiteln, die sich ausführlich mit Renners „Auseinandersetzung mit cäcilianischem Gedankengut“, bzw. mit der Beurteilung seines reichen Vokal- und Orgelmusikschaffens durch die Cäcilianer (vor allem in deren berühmt-berüchtigten Cäcilien-Vereins-Catalog) und durch andere Rezensenten befassen (S. 123—208), kommt somit die eigent-

liche Bedeutung der Schrift Hubers zu. Hier wurde ein umfangreiches Quellenmaterial zusammengetragen und durchaus leserfreundlich aufbereitet. Die (vor allem anfänglich) von harscher Ablehnung und später (nach 1900) mehr und mehr von liberaler Akzeptanz getragene wechselvolle Rezeptionsgeschichte der Rennerschen Kirchenmusik (seinen Orgelwerken begegnete man prinzipiell wohlwollender) wird von Huber — was die Beurteilungsfakten betrifft — einsichtig dargestellt. Was man jedoch leider vermißt, ist eine differenziertere Hinterfragung des zwischen Ablehnung und Lob vielfältig changierenden Meinungsbildes (etwa im Sinne der fundamentalen rezeptionsgeschichtlichen Fragestellung: wer sagt was, wie, und unter welchen Bedingungen?) sowie eine für eine schlüssige Interpretation geeignete systematische Gliederung der von den Zeitgenossen gegen Renner vorgebrachten Kritikpunkte. Die in einer Zitatreihung erfolgende bloße Gegenüberstellung von konservativer, unkünstlerischer Ideologie einerseits und pauschalen Aussagen über eine fortschrittliche, spätromantische Kompositionsweise andererseits, erscheint letztlich zu einfach, dieses komplexe rezeptionsgeschichtliche Phänomen voll auszuleuchten. Den stilphänomenologisch tieferliegenden Wechselbeziehungen zwischen den Werken Renners und ihrer Rezeption — auch durch die Apologeten des Komponisten (zu denen u. a. kein geringerer als Max Reger gehörte) — geht der Verfasser kaum nach.

Zu einer stringenten interpretativen Rückkopplung vom aufbereiteten literarischen Rezeptionsmaterial zum Status der Werke selbst hätte es auch einer anderen werkanalytischen Basis bedurft, als sie der Verfasser in seinem vorangestellten Kapitel („Das musikalische Schaffen“) bietet. In dieser rund 70seitigen Besprechung von ausgewählten Chor- und Orgelkompositionen Renners beschränkt sich Huber entweder auf rein äußerliche Beschreibung des Notentextes (etwa S. 86, 91, 113), setzt zeitgenössische Rezensionsstimmen an die Stelle eigener Interpretation, gibt (hier unangebrachte) aufführungspragmatische Hinweise (etwa: „ein Werk, dessen Aufführung sich für Musiker und Zuhörer lohnt“, S. 80), gelangt nicht selten zu lapidaren Feststellungen (wie: „In diesen [...] Kompositionen schrieb Renner

vornehme und edle Werke"), oder arbeitet — auch sprachlich hier nicht immer sehr gewandt — pseudoanalytisch mit verwaschenen Ausdrucks- und Stimmungskategorien: „Sie [die Motette *Miseremini mei*] deutet den düsteren und schwermütigen Text [der von Huber aber nicht mitgeteilt wird] ergreifend und erschütternd aus" (S. 53) „Renner erlebt seine Harmonik innerlich [...]“ (S. 56). „Die Rennersche Melodie ist oft ins Transzendente gewandt, das heißt, sie versucht, das Klangliche mit dem Hintergründigen zu verbinden“ (S. 58); — von gelegentlichen Stilblüten („Solistisch hat Renner die Sopranistin am vorteilhaftesten ausgestattet“, S. 115) einmal ganz abgesehen. Zu einer eigentlichen, analytisch-interpretativen Werkbeschreibung kommt es unter diesen Voraussetzungen ebensowenig wie zu einer klaren historischen Einordnung des Rennerschen Kompositionsstiles. Gleichsam auf der Hand liegende, eingehendere Vergleiche mit Werken anderer Komponisten der Zeit (etwa Regers oder Bruckners) werden versäumt; andere, sporadische Vergleichshinweise (Expressionismus bei Schönberg, S. 64; Textwiederholungen und Sequenztechnik bei Palestrina und Lasso, S. 68 bzw. 73; „Klangpracht“ der Venezianischen Schule, S. 80) sind schief bzw. unangebracht.

Somit ist der Leser letztlich darauf angewiesen, anhand der glücklicherweise zahlreichen Notenbeispiele sich sein eigenes (vorläufiges) Bild von der Kompositionstechnik und -stilistik Renners zu machen. Dessen Vita, Ausbildungsgang (Studien in Regensburg und in München, u. a. bei Rheinberger) und Wirkungsfeld (u. a. die Regensburger Kirchenmusikschule) werden von Huber, der als Regensburger Sängerknabe Renner noch persönlich erlebt hat, im einleitenden Kapitel seiner Schrift, u. a. unter Verwendung von handschriftlichen Aufzeichnungen der Tochter des Komponisten, liebevoll (und mit manchen Anekdoten geschmückt) beschrieben.

Ein Anhang bietet den Abdruck einiger Briefe Regers an Renner sowie ein ausführliches, über 100seitiges Werkverzeichnis, das sicher eine willkommene Grundlage für eine noch ausstehende umfassendere Werkmonographie bildet. — Im Literaturverzeichnis und auf S. 167 wäre bei dem Titel *Maß und Milde in kirchenmusikalischen Dingen* (Freiburg 1901) wohl Leopold M. Kantner durch Ambrosius

Kienle zu ersetzen; und — man verzeihe diese kleine Beckmesserei! — „a cappella“ sollte man heute nicht mehr mit nur einem „p“ schreiben, wie es in der Schrift durchweg geschieht.

Mit einem am Schluß des Textteils aus Renners Nachlaß erstmalig mitgeteilten bissigen Gedicht des Komponisten (*Was ist ein Cäcilianer?*) aus dem Jahre 1929 bietet Huber seinen Lesern noch ein köstliches Bonbon: Diese satirischen Verse spiegeln cäcilianische Untugenden treffend wider und wenden sich wohl auch an so manchen spät-cäcilianischen Irrläufer unseres Jahrhunderts.

(April 1992)

Winfried Kirsch

MARIA BIESOLD: Sergej Rachmaninoff 1873—1943. Zwischen Moskau und New York. Eine Künstlerbiografie. Weinheim. Beltz 1991 479 S., Abb.

Die Autorin hat seinerzeit, eigene pianistische Erfahrungen einbringend, strukturelle und stilgeschichtliche Analysen am Klavierwerk Schostakowitschs veröffentlicht. Die Hoffnung, sie werde dergleichen nun auch am Klavierwerk Rachmaninoffs unternehmen und seinen Baugeheimnissen auf die Spur kommen, trägt jedoch. Und wo dergleichen Gedanken (z. B. „Die Kunst, den Hörer auf die Pointe hin zu spannen ...“, S. 267) in Erwägung kommen, stammen sie von Busoni, den Marietta Šaginjan zitierte. Rachmaninoffs Flirt mit dieser seinerzeit bildhübschen Literatin, die später zu einer Galeonsfigur stalinistischer Ideologie wurde, gehört zu den Neuigkeiten, die man aus dem Buch erfährt: einer insgesamt fleißigen, ausführlichen und eher lesbaren als tiefschürfenden „Künstlerbiografie“, wie es sich ja auch betitelt. Wir erfahren über weitere unglückliche Lieben, Hypochondrien und Verzweiflungen nach ersten kompositorischen Mißerfolgen, auch über seine Rivalität mit Skrjabin, über die man wenig wußte, oder daß er nach antisemitischen Intrigen sein Amt als Inspektor der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft (RMO) niederlegte; wir erfahren über die Künstlerkolonie Abramcevo, eine Art russisches Worswede, und schließlich über seine entschlossene Hinwendung zur Pianistenkarriere in der westlichen Emigration, die ihn zum permanenten Mäzen unglück-

licher russischer Künstler werden ließ. Für sein weltberühmtes *cis-Moll-Präludium*, das z. B. Clara Schumann nicht mochte und das zunächst völlig unbeachtet blieb, bekam er ganze 40 Rubel; von Lev Tolstoj's Kulturfeindlichkeit und seiner Ablehnung bürgerlicher Musikkultur als „schädlich“ sah er sich tief gekränkt und entmutigt.

Bei allem Lesegewinn läßt das Buch die Frage aufkommen, wie lange es wohl noch dauern werde, bis alle sowjetischen Geschichtsklitterungen aus den Köpfen und Manuskripten westlicher Zitierer endlich verschwunden sein werden. Zweifellos ist die Autorin keine Predigerin von Gewalt, aber wenn man da liest: „Die Ermordung des Innenministers Plehwe im Juli 1904 versetzt dem zaristischen Regime einen weiteren empfindlichen Schlag“ (S. 150), sträubt sich einem da schon einiges; Kompositionen der Avantgarde werden ganz in sowjetischem Zungenschlag als „linke novatorische Werke“ bezeichnet (S. 237), auch wenn sich auf der nächsten Seite ihre Gültigkeit herausstellt — aber viel Worte werden über diese Seite der russischen Kultur ohnehin nicht verloren: Das gehört mit zu den obligatorischen Einengungen des Weltbilds. Die Familie Rachmaninow's stand (wie die vieler anderer Intellektueller, z. B. Glasunow, z. B. die von Roslavetz) auf Seiten der parlamentarischen Demokratie, also liest man in der so vertrauten Sprache der Gewalt: „Der weitverzweigte Rachmaninoff-Clan steht den neuen Regierungskreisen sehr nahe“ (S. 275), oder: „Die KaDetten [Konstitutionelle Demokraten] votierten hartnäckig für die unveräußerlichen Rechte des Privateigentums“ (S. 276) — wie unverschämt von den Konstitutionellen Demokraten, den russischen Entwicklungen 75 Jahre vorzugreifen! Auf Seite 278 heißt es gar: „Die KaDettenpartei sucht verzweifelt, durch Sabotage des öffentlichen Lebens die Revolution zu diskreditieren“ — wieso denn ihre eigene Februarrevolution von 1917? Da scheint also in den Begriffen und Zeitvorstellungen einiges aus dem Lot geraten. Rachmaninow protestiert in den 30er Jahren gegen sowjetische Zwangsmaßnahmen, und das ist dann (S. 354), ein „antisowjetisches Pamphlet“ aus „konservativer Sicht“ (S. 368) — von den Schauprozessen jener Jahre, vom Terror gerade gegen Künstler und Intellektuelle gerät nichts in den Gesichtskreis dieses Buches. Sein Pro-

test brachte ihm sowjetischen Boykott ein, der ihn künftig sogar vorsichtiger taktieren ließ, und der erst nach seiner Spende für sowjetische Kriegsoffer (S. 400) aufgehoben wurde. Ästhetisch hat sein spätromantisch inspiriertes Werk allerdings nie sowjetischen Anstoß erregt, oder allenfalls dort, wo es seine religiöse Inspiration offenlegte.

(März 1992)

Detlef Gojowy

CLAYTON W. HENDERSON: *The Charles Ives Tunebook*. Michigan: Harmonie Park Press 1990. XVI, 292 S. (Bibliographies in American Music. Number 14.)

In seinem Vorwort weist der Autor auf die Wichtigkeit des musikalischen Zitats in Ives' Werk hin, überblickt die Gründe für das Einbeziehen der Zitate (aus nostalgischen, programmatischen, auch philosophischen Gründen), und teilt die Zitate, mit Bezug auf ihre Herkunft, in sechs Gruppen auf: Kirchenlieder, militärische oder patriotische Lieder, 'popular songs', 'college songs', 'popular' Instrumentalmusik und klassische Musik. Im Hauptteil des Buches gibt er dann die Quellen der Zitate als Notenbeispiele wieder, nach den sechs Rubriken geordnet. Die ersten sechs Kapitel behandeln je eine Rubrik. Jedes wird eingeleitet durch ein kurzes Vorwort, in dem die Wichtigkeit der betreffenden Rubrik für Ives behandelt wird. Die Quellenmelodien werden dann wiedergegeben, und zwar nicht in der Form, in der Ives sie zitiert, sondern so, wie Ives sie zu seiner Zeit vorgefunden haben mag; d. h., Henderson hat Quellen aus der Zeit 1830—1890 aufgesucht. Über jeder Melodie finden sich Notizen zum Ursprung der Melodien wie auch der Textunterlagen. Unter jeder Melodie sind die Zitatstellen aus den Werken des Komponisten genau angegeben.

Das siebente Kapitel enthält 33 Melodien, deren Quelle der Autor nicht feststellen konnte; im Vergleich mit den 191 identifizierten Zitaten ist diese Zahl recht klein! Im achten Kapitel sind die Zitate nochmals aufgezählt, diesmal nach der Werkreihenfolge (nach John Kirkpatrick). Unter jedem Werktitel werden alle Zitate in dem betreffenden Werk genannt, mit Kreuzverweisen auf die Notenbeispiele. Das neunte Kapitel ist von besonderem Nut-

zen beim Hören der Musik. Henderson gibt die Rhythmen und Notennamen (nach C transponiert) der Anfänge aller von Ives zitierten Melodien wieder; die Melodien sind alphabetisch (nach dem ersten Notennamen) geordnet. Man kann den Anfang einer eben gehörten Melodie in diesem Kapitel schnell aufsuchen, und findet dann neben dem Incipit die Überschrift der Quellenmelodie (und einen Kreuzverweis an die Notenbeispiele.) Hendersons Buch wird ohne Zweifel für alle Iveshörer und -kenner von großem Nutzen sein.

(Januar 1992) Harald Krebs

WOLFGANG RATHERT: *The Seen and Unseen. Studien zum Werk von Charles Ives.* München—Salzburg: Musikverlag Emil Katz-bichler 1991 326 S., Notenbeisp. (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 38.)

Charles Ives und seine Musik galten lange Zeit als ein Kuriosum der Musikgeschichte. Hinter Verlegenheitsbezeichnungen wie „Pionier“ oder „Außenseiter“ verbarg die Musikwissenschaft ihre tiefe Ratlosigkeit gegenüber einem Komponisten, der in der Tat — besonders aus europäischer Sicht — eine einzigartige Stellung in der Frühgeschichte der Neuen Musik einnimmt. Neue Interpretationsansätze amerikanischer Forscher (u. a. Perry, Rossiter, Burkholder) wurden hierzulande kaum zur Kenntnis genommen. Nun liegt aus der Feder von Wolfgang Rathert, der bereits 1989 in den *Erträgen der Forschung* der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft ein Resümee des bisherigen Forschungsstandes gegeben hatte, eine weitere, höchst anspruchsvolle Arbeit vor, die der Ives-Forschung neue Maßstäbe setzt. Die überarbeitete Fassung der bereits 1987 angenommenen Berliner Dissertation erschließt den Zugang auf zwei Ebenen: auf der Ebene der Einführung in die „geistesgeschichtlichen und ästhetischen Grundlagen“ und auf der Ebene ausgewählter Analysen des musikalischen Werks. Was hier auf den ersten Blick als eine unzulässige „Kopflastigkeit“ zugunsten philosophischer und ästhetischer Reflexion erscheinen mag, erweist sich bei genauerer Lektüre als die dringend notwendige, längst überfällige Aufarbeitung der geistesgeschichtlichen Voraussetzungen, die allein ein vertieftes Verständnis der Musik von Ives

möglich machen. Als Ziel seiner Arbeit nennt der Autor die „Entwicklung eines interpretatorischen Ansatzes, der (vielleicht) befriedigende Antworten auf die Vielfalt der Erscheinungsformen in Ives' Musik zu geben vermag“ Wie vollständig und überzeugend dieses Versprechen eingelöst wird, ließe sich exemplarisch an den Ausführungen zur Concord-Sonate zeigen, der auch das umfangreichste Analysekapitel des Buches gewidmet ist. Aus der Fülle neuer Interpretationsansätze, die aus bestimmten Denkformen des Neuengland-Transzendentalismus entwickelt werden, sei hier der schon von Coleridge und Shelley aufgezeigte „Konflikt zwischen Potentialität und Aktualität“ im Kunstwerk herausgegriffen, der auch auf die Concord-Sonate neues Licht wirft. Trotz des Namens Sonate und des Festhaltens am tradierten Werkbegriff bedeutet die Schriftlichkeit hier „einen defizitären Modus einer fragmentarischen Annäherung an eine potentielle Vollkommenheit“ Der Notentext dieser Sonate, überliefert in zahlreichen voneinander abweichenden Fassungen, weist viele Züge dieses „Potentiellen“ auf; er repräsentiert gleichsam „den Augenblick vor der Erstarrung zur Schrift, den status nascendi“. Insbesondere zum *Hawthorne-Satz* der Sonate eröffnet das Buch neue Zugänge. Traum und Erinnerung erweisen sich als zentrale Kategorien, und die Zitate bilden nicht allein „Chiffren eines autobiographischen Reflexes“, sondern zugleich eine musikalische Entsprechung zu der von Hawthorne verwendeten literarischen Technik der Orientierung an einem Modell (Bunyan, *Pilgrim's Progress*). In dem gleichfalls auf Hawthorne bezogenen zweiten Satz der 4. *Sinfonie* stellt sich das Problem der Analysierbarkeit mit ungewöhnlicher Schärfe, da kein herkömmliches Formmodell auch nur annähernd passen will. Wenn Rathert dennoch eine tabellarische „Kontur der Form“ (S. 228/229) gibt, dann vor allem in der Absicht, eine „Konkordanz“ zum *Hawthorne-Satz* der *Concord-Sonate* bereitzustellen, den Ives im Klavierpart des Orchesterwerks selbstzitatthaft heraufbeschwört, um das Traumbild der Pilgerfahrt zur Himmlischen Stadt auch hier zur gedankenmusikalischen Grundlage zu machen. Allzu kühn erscheint allerdings die Behauptung Ratherts, in der 4. *Sinfonie* seien (wenn auch rudimentär) die „traditionellen Satzcharaktere“ ge-

wahrt; auch erscheint die These von einer "double function form" — Synthese von Sonatensatz und Sonatenzyklus — nicht ausreichend begründet. Kleinere Einwände beziehen sich auf Marginalien: Hätte nicht im Rhetorik-Abschnitt des Transzendentalismus-Kapitels noch deutlicher auf die Predigten der Erweckungsgottesdienste hingewiesen werden müssen? Nicht allein deren Gesangs-, sondern auch deren Predigtstil haben Ives nach eigener Aussage nachhaltig beeinflusst. Und ist nicht die Einlösung von Emersons Forderung nach dem Einfachen, Alltäglichen ("the common, the familiar, the low") eher in bestimmten Liedern nachzuweisen, in denen die Alltagssprache des einfachen Mannes beschworen wird, als in der Familienidylle der Alcotts? Kritische Randbemerkungen wie diese schmälern jedoch nicht im geringsten das Verdienst eines Buches, das die Ives-Forschung einen entscheidenden Schritt vorwärtsbringt, ja geradezu auf eine neue Stufe hebt. „Die scheinbare Voraussetzungslosigkeit der Musik von Ives relativiert sich“ — dieser Satz, von Rathert als Zwischenbilanz des 1. Kapitels formuliert, darf abschließend als Fazit des ganzen Buches festgehalten werden.

(Januar 1992)

Dietrich Kämper

Edgard Varèse, 1883—1965: Dokumente zu Leben und Werk. Zusammengestellt von Helga de la MOTTE-HABER und Klaus ANGERMANN. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris: Peter Lang, 1990. 103 S.

Der Nachlaß Edgard Varèses ist der Öffentlichkeit noch nicht zugänglich; diese Sammlung, gegründet auf eine Ausstellung in Berlin, die sich mit dem Wirken des Komponisten in Europa befaßte, stellt also nur eine Auswahl der vorhandenen Dokumente dar. Trotz dieser Einschränkung bietet das Buch hochinteressante Einblicke in die Entwicklung des Komponisten und in sein Verhältnis mit seiner künstlerischen Umwelt.

Die Dokumentensammlung, vorwiegend chronologisch geordnet, beginnt mit den Studienjahren in Paris (1905—1907) und erstreckt sich auf die Zeit des *Poème électronique* (1956—1958.) Einbegriffen sind Briefe von, über und an den Komponisten, teilweise in Faksimile (darunter ein Empfehlungsschrei-

ben Gustav Mahlers und ein Brief von Debussy an Varèse); Pressenotizen (viele abweisender, einige aber auch anerkennender Haltung); Bekenntnisse des Komponisten wie auch Werkkommentare, die er anlässlich der Uraufführungen einzelner Werke abfaßte; eine Seite des im Jahre 1906 gedruckten Frühwerks *Un grand sommeil noir*; und einige Photos.

Neben der Dokumentensammlung enthält das Buch noch eine Zeittafel der wichtigen Ereignisse des Lebens des Komponisten; einen Aufsatz von Klaus Angermann, der die *Hintergründe und Traditionen im Frühwerk* des Komponisten behandelt; einen Aufsatz von Helga de la Motte-Haber, in dem Varèses Arbeiten mit „schwingender Klangmaterie“ (anstatt mit Ton- und Intervallbeziehungen) erörtert wird anhand von Beispielen der Klangschichtung und dynamischer Kontrapunktierung; eine Reihe von Zeugnissen anderer Komponisten über Varèse (darunter Boulez, Xenakis und Stockhausen); ein Werkverzeichnis; und eine eingehende Dokumentation des Bestandes an Originaldokumenten in europäischen Bibliotheken und Archiven.

(Februar 1992)

Harald Krebs

ALEXANDER L. RINGER: Arnold Schoenberg. The composer as Jew. Clarendon Press. Oxford 1990. XVI, 260 S., Abb.

Der Musikwissenschaftler, wohl auch der Musikliebhaber, mögen sich vielleicht über den Titel eines Buches wundern, in dem die Religionszugehörigkeit eines Komponisten zum Hauptthema eines umfangreichen Bandes erklärt wird. Es stellt sich die Frage: Ist jemals ein Komponistenbiograph auf den Gedanken gekommen, ein Buch zu schreiben, das „Johann Sebastian Bach. Der Komponist als Protestant“ betitelt ist, oder „Anton Bruckner. Der Komponist als Katholik“? Wer mit dem Lebensweg, der musikalischen Entwicklung und der Ideenwelt Arnold Schönbergs nur wenig vertraut ist, möchte meinen, daß der Protestantismus bei J. S. Bach und der katholische Glaube bei Bruckner für die Musik dieser Meister weit bedeutungsvoller sei als das Judentum bei Schönberg; die Musik Schönbergs wird im allgemeinen nur aus der Sicht seiner Musikästhetik und seiner für die Nachfolgezeit umwälzenden kompositorischer Neue-

rungen gesehen. Es ist jedoch unumgänglich für das geistige, kulturgeschichtliche, ideologische und auch musikalische Verständnis des Schönbergschen Werkes, seine historischen und rein persönlichen Gedanken zum Wesen des Judentums, sein Bekenntnis zu Tradition und religiösem Inhalt des jüdischen Denkens zu kennen. Nicht nur ist ein bedeutender Teil des kompositorischen Werkes Arnold Schönbergs jüdischen Themen gewidmet oder von ihnen beeinflusst; der zum großen Teil noch unveröffentlichte Nachlaß, der im Institut an der University of Southern California aufbewahrt wird, enthält hunderte von handschriftlichen Notizen, Programme, Gedanken, Essays, Betrachtungen zu Geschichte und Gegenwart des Judentums, seiner Religion und Politik, seiner Gebete und Hoffnungen. Auch kämpferische Aufrufe zur — wenn notwendig gewaltsamen — Lösung des jüdischen Problems angesichts von Verfolgung und Schmähung hat Schönberg niedergeschrieben und an Freunde und Mitleidende versandt. Zu bemerken ist hier, daß dieser jüdische Teil von Schönbergs Aufzeichnungen nicht nur Ergebnis des durch die Naziherrschaft erzwungenen Exils in den U.S.A. ist, sondern daß sie bis in die Periode des Ersten Weltkriegs zurückliegen.

Schon 1959 hat Karl Wörner in seinem Buch *Gotteswort und Magie* auf die Verbindung religiöser Vorstellungen und musikalischer Gestaltung in Schönbergs Oper *Moses und Aron* hingewiesen: Odil Hannes Steck hat in *Moses und Aron. Die Oper Moses und Aron und ihr biblischer Stoff* (1981) religiös-musikalische Zusammenhänge behandelt; ein grundlegendes Werk hat der früh verstorbene Michael Mäckelmann in *Arnold Schönberg und das Judentum* 1984 vorgelegt: 512 enggefüllte Seiten, in denen *Der Komponist und sein religiöses, nationales und politisches Selbstverständnis nach 1921* ausführlich dokumentiert ist — leider in allzu winzigem, dem großen Thema nicht entsprechendem Schreibmaschinenreproduktions-Druck herausgegeben (1984). H. H. Stuckenschmidt und der Autor dieser Zeilen haben verschiedene Aspekte des Zusammenhangs zwischen Glauben und Lehre, Tradition und Erneuerung in Schönbergs religiös fundierten Kompositionen beleuchtet. A. L. Ringers Buch ist der erste ausführliche Beitrag zum Thema in englischer Sprache, für

eine breite Leserschaft in Amerika und England konzipiert, und stellt eine Reihe früherer von ihm veröffentlichter Aufsätze zusammen, um das Problem in Schönbergs Glauben, Denken und Schaffen von allen nur möglichen Seiten her zu beleuchten, das im Leben wie in den Werken Schönbergs eine tatsächlich vorrangige Bedeutung hat. Seit der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg, als Schönberg ein großes sinfonisches Oratorium schreiben wollte — für das er sich, schließlich vergeblich, Richard Dehmel als Textautor wünschte — bis zu seinem allerletzten, unvollendeten *Gebet* hat Schönberg eine Reihe seiner wichtigsten Kompositionen nach Themen der biblischen Geschichte, des jüdischen Glaubens, des jüdischen Gebets und der Hoffnung einer Erneuerung jüdischen Lebens in der biblischen Heimat verfaßt und komponiert; seine erste charakteristische zwölftönige Reihe ist in den Skizzen zu einem unvollendeten Teil des Oratoriums *Die Jakobsleiter* notiert. Ringers Buch geht über die bisherige Literatur zum Thema hauptsächlich darin hinaus, daß er die Umfeldler von Schönbergs Lebens- und Schaffensweg, seine jüdische und antijüdische Umwelt eingehend umreißt. Zum jüdischen Denken zieht Ringer Philosophie und Mystik — die Kabbalah — heran und trägt auch zur möglichen Unterscheidung zwischen „jüdischer Musik“ und „Musik eines jüdischen Komponisten“ bei. Vor allem der angelsächsische und amerikanische Leser wird in den einzelnen Kapiteln viel ihm Unbekanntes finden — gerade über die vornazistische und nazistische Umwelt; die Umstände, denen im deutschsprachigen Kreis gerade in letzter Zeit recht viel Aufmerksamkeit geschenkt wird, sind in der englischsprachigen Welt bisher noch viel zu wenig zur Sprache gekommen. Ein ins Englische übersetzter Artikel von Alfred Heuß: *Arnold Schönberg, Preußischer Kompositionslehrer* (1925 „... das Ende der Tage des gegenwärtigen musikalischen Regimes in Preußen ist also nahe“ in unserer Zurückübersetzung, da uns das Original nicht vorliegt) und weitere „Appendices“: der Beschluß des Ersten Aktes von Schönbergs Drama *Der biblische Weg* (im deutschen Original noch nicht veröffentlicht), Schönbergs *Programm für das Judentum und einen jüdischen Staat* und Schönbergs Brief an die Musikakademie in Jerusalem in seinem

vollständigen Wortlaut (entgegen der in der veröffentlichten Briefsammlung tendenziös gekürzten Fassung) vervollständigen das Buch. Einige Namen erscheinen im Buch in inkorrekt Schreibeise, so Szöke Szakall (S. 108), Oscar Straus (S. 109) und Werner Fink (S. 114), von dem erzählt wird (bei Ringer nicht erwähnt), er habe, als er von einem Naziburschen angepöbelte wurde, gesagt „Das ist ein Irrtum. Ich bin kein Jude, ich sehe nur so intelligent aus!“

(November 1991)

Peter Gradenwitz

GABRIELE BEINHORN: *Das Grotleske in der Musik. Arnold Schönbergs "Pierrot lunaire". Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1989. 266 S. (Musikwissenschaftliche Studien. Band 11.)*

So häufig der Begriff des Grotlesken zur Kennzeichnung eines musikästhetischen Sachverhalts auch benutzt wird, so wenig ist er wirklich definiert. Gabriele Beinhorn sucht daher, den Zugang zum Gegenstand ihrer Untersuchung durch Exkurse in Nachbardisziplinen wie Germanistik oder Philosophie zu ebnen. Sie greift dabei bis ins 18. Jahrhundert zurück und bezieht auch Standpunkte ausländischer Schriften bis in die Gegenwart hinein ein. Damit ist ein zumindest theoretischer Ausgangspunkt geschaffen, „die Darstellung der ästhetischen Kategorie des Grotlesken in der Moderne seit dem Ende des 19. Jahrhunderts am Beispiel der Musik“ (S. 19) transparent zu machen.

Ihr Prinzip, das Grotleske durch Werkanalyse in enger Verbindung mit der „Geschichtsbedingtheit“ auf dem Hintergrund „historisch-politisch-kultureller Konstellationen“ (S. 251) zu erfassen, hält die Autorin konsequent durch. Ihr scheint die Abgrenzung des Grotlesken gegenüber dem Komischen und Unheimlichen bzw. die Interaktion zwischen diesen Phänomenen charakteristisch für eine Zeit des Umbruchs, in der gesellschaftliche Sicherheit ins Wanken gerät. Das Grotleske drückt der Komik gleichsam den Stempel verunsichernder Häßlichkeit oder gar des Grauens auf. Beispiele aus der Fachkritik gelegentlich der Uraufführung des *Pierrot lunaire* belegen, daß dies auch durchaus von den Zeitgenossen so empfunden wurde. Denn „Musik vermag

affektiv und assoziativ Aussagen über einen Seelenzustand zu machen, die mittels Sprache nur abstrakt und ungenügend erfaßt werden können“ (S. 26). Um ihren Thesen allgemeinere Gültigkeit zu verleihen, streift Beinhorn auch andere Werke der Zeit, etwa Ravels *La Valse*, in der der Walzer, das Aushängeschild einer heilen Welt, in verfremdender Verzerrung präsentiert wird und zum „grotlesken Denkmal der Beziehung von Politik und seelischer Verfassung im Wien des fin de siècle gerinnt“ (S. 42). Läßt man die Frage offen, ob solche Schlußfolgerungen bis hin zur definitiven Lokalisierung des Problemkomplexes in Österreichs Hauptstadt nicht ein wenig über das Ziel hinausschießen, so kann der Ansatz als durchaus adäquat für die Erreichung des gesteckten Ziels angesehen werden.

Die ins Künstliche hinein stilisierte Figur des *Pierrot lunaire* als Abbild des weltfremden, den Regularien des Alltags enthobenen Künstlers der Jahrhundertwende mit Tendenzen zur Psychopathie, entdeckt die Verfasserin auch in anderen musikalischen und literarischen Werken als Nachfahren Arlecchinos aus der *Commedia dell'arte*.

Welche Bedeutung der Wahl des Genres Melodram für die Verwirklichung von Schönbergs Absichten zukommt, wird in einem gesonderten Kapitel untersucht. „Als primäre Funktion des Melodrams steht immer die deutliche Vermittlung der semantischen Textebene ... im Vordergrund. Gleichzeitig fungiert das Melodram einerseits als Mittel musikalischer Komik, andererseits als Mittel unheimlich schauderhafter Stimmungsverdüstterung; mit diesen ambivalenten Ausdrucksmodi erweist sich das Melodram als ... Stilmittel des Grotlesken“ (S. 167), wobei speziell Schönbergs Deklamationstechnik zwischen Gesang und Sprache den Effekt des Grotlesken auf die Spitze treibt, so daß beim Hörer Zweifel „an der ernsthaften, ungewollt komischen oder ironischen Absicht des Komponisten“ (S. 168) aufkommen.

Die unmittelbar analytischen Ausführungen zu den 21 Sätzen des Zyklus umfassen rund 70 Seiten der Arbeit und bringen eine Fülle von Detailerkennntnissen ans Licht. Dabei steht jedoch mitunter die Frage im Raum, inwieweit solche Ergebnisse direkt den Tatbestand des Grotlesken belegen. Der Umstand, daß z. B. in *Nacht* aufgrund „des minimalsten

Aufwands an thematisch-motivischem Material" in Gestalt einer dreitönigen „Variationszelle" und deren weiterer struktureller Behandlung „groteske Verfremdung" (S. 184) und eine „alpträumhafte Angstatmosphäre" (S. 187) hervorgerufen wird, mag als These akzeptiert werden, ein zwingender Schluß scheint das in dessen kaum.

Gleichwohl findet die Autorin auch vor allem im Kapitel „Text und Musik" eine Fülle überzeugender Belege für ihre Interpretation, die allerdings nicht allein auf den Nachweis des Grotesken im engeren Sinn beschränkt bleibt.

Unangenehm fällt dagegen auf, daß sich gelegentliche Lesefehler bei transponierenden Instrumenten oder alten Schlüsseln einstellen. So behauptet Beinhorn, daß in *Der Mondfleck* zwischen Piccoloflöte und B-Klarinette sich ein Unterquartkanon abspiele, wo es doch um eine Unterquinte geht (S. 194). In *Nacht* wird ebenfalls die Klarinette falsch gelesen (S. 185, Anm. 11). Und auf S. 208 wird die Violoncello-Stimme im Alt- statt im Tenorschlüssel entziffert, so daß von Tritonusparallelen am Ende von *O alter Duft* die Rede ist. Dies führt angesichts der tatsächlichen Terzenparallelen im E-dur-Umfeld zu unhaltbaren Folgerungen. Vielleicht sind solche Irrtümer doch mehr als nur Schönheitsfehler in einer sonst sehr anregenden Schrift.

(Januar 1992)

Hans Elmar Bach

Die Wiener Schule. Hrsg. v. Rudolf STEPHAN. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (1989). VII, 425 S., Notenbeisp. (Wege der Forschung, Bd. 643.)

Rudolf Stephans Ansehen als profunder Kenner der Wiener Schule ist unbestritten. Somit begrüßt man den von ihm herausgegebenen Band in der Darmstädter Reihe der *Wege der Forschung* in vollem Vertrauen auch auf die vorgenommene Wahl der wiedergegebenen Aufsätze. Und besonders aufmerksam liest man die von ihm selbst verfaßte Einleitung (S. 1–19). Wenn sich bei dieser Lektüre doch einige Fragen stellen, so tangieren diese kaum die Kompetenz des Verfassers, sind vielmehr Ausdruck grundsätzlicher Überlegungen zum mittlerweile doch recht gut überschaubaren Werk jener Trias, die nach wie vor den enge-

ren Kreis dieser Schule definiert (Schönberg: „Man wird uns drei — Berg, Webern, Schönberg — zusammen nennen müssen, wie eine Einheit“).

Diese Überlegungen können beispielsweise bei der Frage anknüpfen, wieso denn auch in diesem Rahmen nach wie vor der Ton des Verteidigens anklingt, wie es zu erklären ist, daß diese Musik offenbar nach wie vor der Fürsprache bedarf. Wenn diese Fürsprache dann gar ins Apologetische fällt, befremdet weniger das inhaltlich Vermittelte, als die unerbittliche Strenge, der man sich zu Unrecht ausgesetzt fühlt. Ist dieser Ton heute noch notwendig, und besteht nicht gar die Gefahr, daß er Diskussionen zu verhindern sucht, die aus heutiger Sicht fast unumgänglich scheinen. Zum Beispiel. Allerspätstens 1949 hat Adorno seine bekannten kritischen Einwände gegen die Dodekaphonie veröffentlicht, mitnichten zerebrales Resultat einer dialektisch-geschichtsphilosophischen Kritik, sondern Einsichten eines durch und durch musikalisch argumentierenden Kritikers und Komponisten (Schüler von Berg). Bezeichnenderweise aber führten diese Einwände kaum zu einer differenzierten Diskussion, sie wurden totgeschwiegen oder zurechtgebogen oder aber auch offensichtlich mißbraucht. Diese Gedanken gehen einem durch den Kopf bei Stephans Feststellung „Die Zwölftonmethode gab Schönberg wieder die Möglichkeit zu schaffen, ohne über jeden Ton grübeln zu müssen" (S. 11). Adorno freilich hatte in diesem Zusammenhang vor dem „melodisch Ungefähren" gewarnt und Stephans ausnahmsweise etwas saloppe Formulierung steht in Widerspruch zu seiner eigenen Feststellung, daß eben diese Dodekaphonie mindestens in ihren Anfängen kontrapunktischem Denken verpflichtet war. Oder: Stephans uneingeschränkte Bewunderung gilt berechtigterweise Schönbergs opera 7 und 9: „D-moll-Quartett und Kammer-sinfonie sind vielleicht Schönbergs erste Meisterwerke obersten Rangs und in ihrer Art selbst von ihm nie übertroffen worden (und wohl überhaupt unübertrefflich)" (S. 3). Begründet wird solche Wertschätzung u. a. mit dem Hinweis auf die „beispiellose Konzentration", sicher ein wesentliches Merkmal, von der Wiener Schule (Webern) selbst als solches propagiert und seither eigentlich diskussionslos übernommen und ausgeweitet zu einem zentralen Begriff

der Werkbeschreibung allgemein. Auch er wäre als Kriterium künstlerischer Qualitätsfindung zu überprüfen. Rudolf Stephan ist sich dessen wohl bewußt. Wir unterstellen ihm weder unreflektiertes Schreiben noch Mangel an differenzierter Diskussion. Woran wir uns etwas stoßen, ist der aus einer Position des Überzeugenwollens gewählte apodiktische Ton, dem sich auch Biederer zugesellen kann: „Der Idee der großen Musik ... hatten diese Meister ... ihr Leben geweiht, ohne Seitenblick auf Erfolge ..., stets in treuem Dienst an der selbstgestellten Aufgabe“ (S. 19). Um nicht mißverstanden zu werden: Nicht einer unverbindlichen Kunstbetrachtung ist hier das Wort geredet, sondern einer gerade im Zusammenhang mit der Wiener Schule differenzierten. Und dies wohl ganz im Sinne Stephans.

Über die Auswahl der zusammengestellten Aufsätze sei hier nicht nachgedacht, sie ist immer auch arbiträr und persönlich. $\frac{2}{3}$ der Beiträge betreffen Schönbergs Musik, wobei zwei Studien von Adorno zu op. 16 resp. zu op. 29/30 die Reihe eröffnen. Warum der Aufsatz von Brinkmann *Zur Entstehung der Zwölftontechnik* (1970) trotz des Autors Eingeständnis, er sei „überholt“, seinen Platz behielt, ist allerdings nicht einzusehen. Je vier Aufsätze beschäftigen sich mit der Musik von Berg und Webern. Auswahlkriterium war u. a. die Absicht, „unbequem zugängliches Material an die Hand zu geben“. Inwieweit dies auf Zeitschriften wie JAMS, Mf, Musica, MQ, SMZ, AfMw zutrifft, sei dahingestellt. Wirklich schwer zugänglich und als Dokument doch zentral wäre hingegen (und damit sei doch noch ein Desiderat angemeldet) Erwin Steins „Protokoll“ *Neue Formprinzipien* (1924).

Trotz der angemeldeten Bedenken ist der Band hochwillkommen, vielleicht gerade, weil er im besten Sinne zu Widerspruch einlädt. Daß die Wissenschaft das braucht, weiß keiner besser als Stephan selbst.

(März 1992)

Victor Ravizza

Briefwechsel Hans Pfitzner—Gerhard Frommel 1925—1948. Hrsg. von Wolfgang OSTHOFF. Tutzing: Hans Schneider 1990. 121 S., Notenbeisp., Abb. (Veröffentlichungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft. Band 5.)

Ist die Veröffentlichung des Briefwechsels zwischen Hans Pfitzner und Gerhard Frommel wirklich durch den „Rang der Persönlichkeiten und den sachlichen Gehalt“ gerechtfertigt, wie Herausgeber Wolfgang Osthoff im Vorwort schreibt? — Zumindest der Auskunftswert darf für einen erheblichen Teil des Briefwechsels bezweifelt werden. Denn zwischen 1925 und 1940 haben Frommel und Pfitzner — von einigen Ausnahmen abgesehen — nur unpersönliche Dankadressen und kurze Mitteilungen ausgetauscht. Aufschlüsse über das Verhältnis der beiden Komponisten liefert in diesen Partien des Bandes fast ausschließlich der verbindende Kommentar, der die Briefe an Umfang oft um ein Mehrfaches übertrifft. Die hier auszugsweise zitierten Briefe Frommels an seine spätere Frau Gertrud — bisher ebenfalls unveröffentlicht — bieten, was man in den Briefen an den Lehrer vermißt: lebendige Situationsschilderungen — etwa aus jener Zeit um 1929, in der sich Frommel durch seine Kontakte zum George-Kreis allmählich von Pfitzner entfremdete. Durch den hohen Kommentar-Anteil nähert sich das Buch streckenweise dem Charakter einer monographischen Studie zum Verhältnis Pfitzner — Frommel, und die Frage stellt sich, ob es nicht effektiver gewesen wäre, das Thema konsequent in dieser Form abzuhandeln.

Dennoch: auch der vorliegende Band vermittelt anschaulich das Bild einer Meister-Schüler-Beziehung, wie sie für bürgerlich-konservative Kreise der 20er und 30er typisch gewesen sein dürfte: förmlich auch noch im aufrichtigen Enthusiasmus des Schülers und im Brieftonfall mitunter irritierend nahe bei vergleichbaren Briefwechseln des vorigen Jahrhunderts.

Erst die nach Ende des 2. Weltkriegs gewechselten Briefe rechtfertigen durch ihren eigenen Informationsgehalt die Veröffentlichung. Sie zeigen unter anderem, wie zwei unpolitische deutsche Konservative auf die beginnende Aufarbeitung des Nationalsozialismus reagierten: Sowohl Pfitzner als auch Frommel zogen sich, ohne sich eigenen Fehleinschätzungen (Antisemitismus!) zu stellen, wieder in die Sphäre der Kunst zurück.

(Januar 1992)

Markus Waldura

F. KRAUTWURST/F. MESSMER/W. REIN/
H. SCHMIDT-MANNHEIM/F. ZIPP: *Armin
Knab. Tutzing: Hans Schneider 1991. 147 S.,
Notenbeisp., Abb. (Komponisten in Bayern.
Band 13.)*

Es gehört zweifelsohne zu den besonderen Verdiensten des Landesverbandes Bayerischer Tonkünstler e. V., im VDKM die umfangreiche Monographienreihe *Komponisten in Bayern — Dokumente musikalischen Schaffens im 20. Jahrhundert* mit der stattlichen Zahl von bisher 21 erschienenen Bänden initiiert zu haben. Kommt doch der Aufarbeitung regionaler musikkultureller Entwicklungsprobleme, der Geschichte der musikkulturellen Institutionen immer größere Bedeutung zu. Das heißt, auch die Darstellung des musikalischen Alltags in den einzelnen Regionen, das Wirken von Musiker- und Komponistenpersönlichkeiten, deren Aktionsradius häufig nur regionale bzw. nationale Bedeutung besaß, ist wichtig für eine umfassende Beschreibung eines Gesamtbildes der Musikkultur. Dabei muß das Schaffen dieser Komponisten keineswegs die Kompositionsgeschichte revolutioniert haben, wenn auch ihre Werke über einen längeren Zeitraum und über ein bestimmtes Territorium lebendig waren. Ohne deren Wirken und Schaffen könnten nur die Gipfel der Musikgeschichte beschrieben werden, die Schönheit der Täler bliebe aber im dunkeln.

Diese verdienstvolle Publikationsreihe *Komponisten in Bayern*, deren 13. Band Armin Knab gewidmet ist und aus Anlaß seines 110. Geburtstages 1991 herausgegeben wurde, ist beispielgebend für andere Regionen und Bundesländer, da hier in umfassender Weise versucht wird, Biographik, Werk- und Wirkungsgeschichte als Einheit darzustellen. Im Falle des Bandes *Armin Knab* wird dies in außerordentlich konsequenter Weise praktiziert, indem eine gut lesbare Biographie, ein Interview mit der Gattin des Komponisten, ein Ausschnitt aus dem theoretischen Hauptwerk *Denken und Tun*, Erinnerungen seiner Schüler und Freunde, ein gut ausgewählter Bildteil sowie eine umfangreiche Werkbetrachtung mit vielen aussagekräftigen Notenbeispielen ein lebendiges Bild des Komponisten und Menschen Armin Knab vermittelt. Bei aller Wertschätzung dieses Herangehens erscheint dann aber letztlich diese Komponistenpersönlichkeit zu sehr auf den Denkmalsockel erhoben,

so daß der Rezensent die Frage stellt, wieso zählt er dann nicht zu den ganz Großen des deutschen Musiklebens? Die angesprochene „Reserviertheit vieler Fachleute gegenüber dem Vollblutmusiker Knab erklärt sich wohl — wie er selbst meinte — aus dem Unverständnis dafür, „daß dies keine Musik fürs Podium, sondern fürs Leben sein wollte“ (vgl. S. 125). Diese Erklärung fällt dann wohl doch zu allgemein und dürftig aus.

Trotz offener Fragen eine gut lesbare Monographie, die das kompositorische Schaffen Armin Knabs in umfassender Weise darstellt und sicher mit beitragen wird, das umfangreiche Lied-, Chorlied- und vielseitige instrumentale Kammermusikschaffen Musikfreunden zu erschließen.

(März 1992)

Lutz Winkler

Musik in Bayern. Halbjahresschrift der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e. V. Heft 40. Tutzing: Hans Schneider 1990. 114 S., Abb.

Musik in Bayern. Halbjahresschrift der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e. V. Heft 41. Tutzing: Hans Schneider 1990. 217 S., Abb.

Bereits seit zwei Jahrzehnten macht Musik in Bayern dank eines mäzenatischen Verlegers zweimal jährlich die Freunde der Gesellschaft Bayerischer Musikgeschichte mit neuen Forschungsergebnissen, mit Veranstaltungsterminen, den besonders wertvollen Hinweisen auf Veröffentlichungen zu Themen der bayerischen Musikgeschichte und mit einem von der Thematik her breit gefächerten Besprechungsteil vertraut. In stattlicher Aufmachung präsentieren sich die Beiträge, die durchwegs auch auf außerbayerisches Terrain übergreifen und zum größten Teil von Mitgliedern der Gesellschaft stammen.

Heft 40 beginnt mit einem voller Ehrfurcht verfaßten Aufsatz *Adolf Sandberger (1864—1943) und die Etablierung der Musikwissenschaft in Bayern*, einer annotierten Fassung eines Vortrags vom 21. November 1989 in München im Rahmen eines Konzerts mit Werken Sandbergers aus Anlaß seines 125. Geburtstags. Robert Münster geht *Heinrich von Sahr. Spuren eines Musikerlebens aus dem*

Brahms-Kreis nach, einem Musiker und Komponisten, der zu den Großen seiner Zeit Kontakt gehabt hat, heute aber kaum mehr in Lexikas erscheint, wohl deshalb, weil Saar in den letzten Jahren seines Lebens immer mehr vereinsamte, seinen Namen aus dem Münchner Adreßbuch gestrichen haben wollte (im Polizeimelderegister ließ er sich nicht mehr als Musiklehrer, sondern als Privatier eintragen) und sich so schon zu Lebzeiten als einen „Verschollenen“ zu deklarieren suchte. Kein Beethoven, aber dem zeitgenössischen Urteil zufolge ein durchaus passabler Schumann-„Jünger“! Der neue Custos der Proskeschen Musikbibliothek in Regensburg, Rafael Köhler, verfaßte zur Eröffnung einer Ausstellung „Carl Ditters von Dittersdorf — Mozarts Rivale in der Oper“ in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg den Vortrag *Dittersdorf und Mozart in der Geschichte des Singspiels*, der hier im Originaltext ohne nachträgliche Erweiterung durch einen Anmerkungsapparat zur Veröffentlichung gelangt. Wenn die Katalogisierung und Erfassung der Bestände der Proske-Bibliothek einmal zu Ende geführt sein werden, wären Bedeutung und Wirkung des deutschen Singspiels am Beispiel des Regensburger Theaterlebens exemplarisch zu demonstrieren.

Horst Leuchtman, der exzellente Kenner des Gesamtwerks von Orlando di Lasso, steuert Deliberationen *Zum Ordnungsprinzip in Lassos Magnum Opus Musicum* bei; dazu erfolgt ein Abdruck der Titel der zwei- bis zwölfstimmigen Motetten aus den Bänden I, III, V, VII, IX, XI, XIII, XV, XVII, XIX und XXI. Hans Gollwitzer durchforstete die Mühldorfer Stadtkammer-Rechnungen auf *Ausgaben für fremde Musiker*, wobei er bereits zum Jahre 1468 fündig wurde. Im Verlauf der Zeit bis 1803 nehmen die Einträge an Umfang und Bedeutung stark ab. Schließlich bringt Thomas Emmerig (*Noch einmal: Der „verschollene“ Max Jobst*) einen Nachtrag zur Biographie und zum Werk des frühvollendeten Komponisten aus der Joseph-Haas-Schule, dem 1943 Stalingrad zum Verhängnis geworden ist.

Im umfangreicheren Heft 41 setzt der Aufsatzteil mit drei Arbeiten zur Forschung von Vater und Sohn Franz und Richard Strauss ein. Stephan Kohler hält ein *Plädoyer für einen Unbekannten*. Er behandelt in seinem, dem Andenken von Glenn Gould gewidmeten Er-

öffnungsreferat zum Strauss-Symposion 1989 in Leipzig „Verdrängungsprozesse und Ideologiebildungen in der Musikgeschichtsschreibung“ anhand der Aufgaben und Perspektiven einer künftigen Strauss-Forschung. Gerhard Splitt untersucht *Richard Strauss' Idee vom Ende der deutschen Musik 1945*. Den großen Opernkomponisten bedrückte die „kulturelle (Fehl-)Entwicklung in Deutschland . . . Dieses Volk habe nicht mehr musiziert, es sei vielmehr darauf aus gewesen, die Welt mit Kriegsgewalt zu erobern . . .“ Er fühlte sich dort (in Deutschland) nicht mehr daheim. Die wirklichkeitsfremde Einschätzung der deutschen Geschichte um 1945 kommt noch Jahre später in einem Brief an Willi Schuh zum Ausdruck, wenn er das Oktett der Wiener Philharmoniker bezaubernd findet und zugleich die rhetorische Frage stellt „Was geht Einen da die Zerstörung der übrigen sog. Welt an!“ Christian Speck befaßt sich mit dem *Ottensteiner-Horn aus dem Nachlaß von Franz Strauss (1822—1905)*. Dieses Instrument spielte Franz Strauss, der zweiundvierzig Jahre als Hornist dem königlichen Hoforchester in München angehörte, zweiundzwanzig Jahre in dieser Kapelle. Der Augsburger Archivar Josef Mančal hat für seine breite und umfangreiche Darstellung *Zu musikgeschichtlichen Bezügen zwischen Schwaben und Tirol vom 15. bis zum 19. Jahrhundert* eine Fülle von Materialien zusammengetragen. Die musikgeschichtlichen Bindungen und Strömungen zwischen beiden Ländern werden in vielfältiger Weise belegt. Gedenkblätter sind dem Musiker und Komponisten Ludwig Bazil (1931—1990) und dem Musikwissenschaftler Folker Göthel (1910—1990) gewidmet.

Die Bayerische Staatsbibliothek München, bestrebt, ihren Bestand an Musikhandschriften laufend weiter auszubauen, konnte in der letzten Zeit bemerkenswerte Erwerbungen tätigen, darunter auch Autographen bayerischer Komponisten von Weltgeltung, wie von Richard Strauss, Max Reger, Carl Orff. Bereits 1981 gelangte die Bibliothek in den Besitz von Gustav Mahlers Partitur der 8. Symphonie; weitere Handschriften von Ermanno Wolf-Ferrari (1876—1948), Karl Höller (1907—1987) und Max Bruch (1838—1920) folgten nach. Besonderen Nachdruck legt die Bayerische Staatsbibliothek auf die Sammlung von Nach-

lassen bedeutender Komponisten und Interpreten. In den zurückliegenden Jahren wurden Nachlässe von Karl Amadeus Hartmann, Werner Egek, Winfried Zillig und Felix Mottl erworben, nunmehr kamen als Deposita die Nachlässe von Walter Braunfels (1882—1954) und Joseph Haas (1879—1960) dazu.

Abgeschlossen werden die Hefte jeweils mit den von Michael Bernhard, dem Beauftragten für die Orgelinventarisierung in Bayern, zusammengestellten *Neuen Orgeln in Bayern*, die in Wort und Bild über Disposition und Prospekt der Instrumente informieren.

(September 1991) Raimund W. Sterl

RUTH C. LAKEWAY/ROBERT C. WHITE, Jr.
Italian Art Song. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press (1989), IX, 399 S., Notenbeisp.

Italienische Kunstlieder oder „*liriche da camera*“ begegnen in Liederabendprogrammen nur selten; Ausnahmen wie O. Respighis *Nebbie* bestätigen lediglich die Regel. Der geringe Bekanntheitsgrad dieser Liedkunst beruht indes keineswegs darauf, daß es nur wenige solcher Lieder gibt, vielmehr war die Komposition von „*liriche da camera*“ in den Jahrzehnten nach 1900 in Italien überaus beliebt. R. C. Lakeway und R. White, jr. haben bei ihren Recherchen ein Repertoire von über 2000 Liedern ausfindig machen können, auf das hinzuweisen ein Hauptziel ihres Buches ist. Eingegrenzt ist ihre Darstellung auf Werke mit spezifischem Liedcharakter, Kammerarien, wie Bellini, Verdi u. a. sie komponiert haben, bleiben daher ebenso ausgeschlossen wie die zu Schlagern gewordenen „*canzoni*“ von Tosti und Denza.

Das Buch wendet sich in erster Linie an Praktiker (Sänger und Gesangspädagogen), denen auf diese Weise ein neuer Repertoirebereich eröffnet werden soll. Dies bedingt, daß die Kommentare zu den ausgewählten Werken, deren Texte im Original (mit Hinweisen zur Aussprache) und in englischer Übersetzung abgedruckt sind, sich so gut wie gar nicht mit kompositorischen Momenten beschäftigen, sondern fast ausschließlich auf Hilfestellungen für die sängerische Interpretation beschränkt bleiben. Die gelegentlich eingestreuten analytischen Bemerkungen sind zu-

dem wenig aussagekräftig und verraten eine sehr geringe kritische Distanz zur besprochenen Musik, deren historische Bedeutung die Autoren nicht diskutieren.

Der Hauptteil des Buches besteht aus drei großen Kapiteln, deren beide erste chronologisch aufeinanderfolgend die relevanten Vertreter der „*generazione dell'80*“ (F. Alfano, O. Respighi, I. Pizetti, G. F. Malipiero, A. Casella) und der nächsten Generation (V. Davico, G. F. Ghedini, M. Castelnuovo-Tedesco, G. Petrassi) vorstellen, ein drittes Kapitel ist „*Additional Composers*“ gewidmet (A. Bustini, U. Giordano, M. Persico, E. Wolf-Ferrari u. a.).

Diesen z. T. sehr ausführlichen Einzelbetrachtungen geht ein kurzer Überblick über die „*History of Italian Art Song*“ voraus, der bis zur Florentiner Camerata zurückreicht. Weder hier noch an anderer Stelle wird der Versuch unternommen, die italienische Sonderform des Kunstliedes als „*lirica da camera*“ gattungs-ästhetisch und historisch sinnvoll zu definieren, also beispielsweise zu erläutern, was einen monodischen Gesang Caccinis mit den *Cinque liriche* von Pizetti (1908) verbindet. Unverständlicherweise haben die Autoren es unterlassen, auf die Ende des 19. Jahrhunderts erschienene Sammlung *Arie antiche* von Alessandro Parisotti aufmerksam zu machen, die noch heute, zumal im Gesangsunterricht, viel verwendet wird. Arien und vergleichbare Gesänge des 17. und 18. Jahrhunderts (sowie einige Fälschungen wie etwa das Pergolesi unterschobene *Se tu m'ami*) erscheinen hier mit einer aufwendigen Klavierbegleitung versehen, die sich nicht an der historischen Praxis sondern am Geschmack des 19. Jahrhunderts orientiert. Neben der deutschen Liedtradition, die in den einzelnen „*liriche da camera*“ zweifellos wirksam ist, scheinen Sammlungen dieser Art einen wesentlichen Anknüpfungspunkt für die spezifische italienische Ausprägung des Liedes darzustellen.

Als kritische Untersuchung eines weithin unbeachteten Repertoires ist das Buch also nicht zu verstehen, sein Wert liegt vor allem in dem vermittelten Überblick. Eine große Anzahl detaillierter bibliographischer Hinweise ermöglicht dem Interessenten einen schnellen Einstieg in die Materie, deren kritische Aufarbeitung allerdings noch zu leisten ist.

(Dezember 1991) Thomas Seedorf

HANNO EHRLER: *Untersuchungen zur Klaviermusik von Francis Poulenc, Arthur Honegger und Darius Milhaud. Tutzing: Hans Schneider 1990. VII, 287 S., Notenbeisp. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 26.)*

Groupe des Six — es heißt hier Eulen nach Athen zu tragen, wollte man die Namen der Komponisten aufzählen, die zwischen 1918 und 1925 in Paris eine ebenso eigenständige wie in sich sehr differente Antiposition zu Romantik und Impressionismus suchten und fanden, freilich nur im Sinne eines temporären Phänomens ohne historisch relevanten Stellenwert. Wissenschaftlich bisher allerdings nach dem Zeugnis des aus der Mahling-Schule hervortretenden Verfassers kaum aufbereitet und wenn, dann lediglich unkritisch, stößt die Arbeit in eine Lücke vor. Die Methode ist überzeugend: *Conditiones sine quibus non* sind Jean Cocteau's *Le coq et l'Arlequin* als eher literarisch bedeutsamer Text denn nach gelegentlicher Definition ein musikästhetisches Manifest zum einen und Erik Saties kompositionstechnische Neuerungen zum anderen. Ehrler arbeitet sich von den Positionen beider systematisch und konsequent an einen kleinen, aber prägnanten Ausschnitt dreier Komponisten der "Six" heran unter der Goetheschen Sonett-Maxime des Inhalts, daß sich in der Beschränkung der Meister zeigt. Es sind nur wenige Klavierstücke, exemplarisch aber prägnant genug: Poulencs *Sonate für Klavier* zu vier Händen als Signum romantisierenden Stils, Honeggers *B-A-C-H-Hommage* und das fünfte der *Sept Pièces Breves* als Markierungen auf dem Weg vom Konstruktivismus zum Futurismus, Milhauds *Sonate, Saudados do Brazil* und *Scaramouche* als Chancen zwischen Polytonalität und Atonalität. So vereinfacht die Placierungen hier sein müssen, nur andeuten können, was die Analysen Ehrlers in detail bieten: Die genannten Drei dürfen bei aller Gemeinsamkeit unter dem Lichte Cocteau's und Saties nicht über einen Kamm geschoren werden. Sie sind absolute Individuen, bringen differierende Aspekte von Modernität ein, stellen also keineswegs eine homogene Gruppe dar. Wichtiges Nebenprodukt der Recherchen Ehrlers: die quellenkritische Beleuchtung aller klavierbezogenen Originalwerke und Bearbeitungen der Drei. Wer sich mit der Klaviermusik unseres zu Ende gehen-

den Jahrhunderts beschäftigt, sollte diese fundierte Dissertation gelesen haben.

(März 1992)

Joachim Dorfmüller

GÜNTER WOLTER: *Dmitri Schostakowitsch — Eine sowjetische Tragödie. Rezeptionsgeschichte. Frankfurt am Main—Bern—New York—Paris: Peter Lang (1991). 197 S. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart. Band 27.)*

Die vorliegende Publikation versteht sich als Beitrag zu der Frage, ob Schostakowitsch ein staatstreuer Komponist oder ein Dissident gewesen ist. Der Autor stellt sich die Aufgabe, anhand der Rezeptionsgeschichte ausgewählter Kompositionen diesen „Zwiespalt“ aufzuzeigen. Abgesehen davon, daß in der Problemstellung zwei gewaltige Komplexe (Werkinterpretation und Rezeption) angesprochen werden, die auf 200 Seiten sicher nicht erschöpfend behandelt werden können, erhebt sich die Frage, wie das eine das andere erklären soll. Das, was im Titel vielversprechend als Rezeptionsgeschichte angekündigt wird, beschränkt sich auf die Gegenüberstellung und Diskussion des westlichen (Bundesrepublik, Schweiz, Österreich) und östlichen (DDR, UdSSR) Schrifttums zum Schaffen Schostakowitschs. Damit wird nur ein Teilbereich des Komplexes Rezeptionsgeschichte bearbeitet, was entsprechend deklariert ja legitim ist; bedauerlich ist, daß dieser gänzlich unmethodisch bearbeitet wird. Der Verfasser versäumt es, die grundsätzliche Verschiedenheit der westlichen und östlichen Publizistik hinsichtlich ihrer Möglichkeiten, Ansprüche und Funktionen zu thematisieren: Weder die kulturpolitischen und ästhetischen Hintergründe, die individuelle Motivation eines jeden Autors noch die spezielle Situation der Publizisten in der UdSSR und der DDR — ihre Eingebundenheit in die gleichen Kontroll- und Repressionsmechanismen wie die Komponisten — wird herausgearbeitet. Die Frage nach der publizistischen Rezeption — nicht nur in den Ostblockstaaten — müßte folglich nicht lauten „Was wird geschrieben?“, sondern „Wer schreibt was warum unter welchen Umständen?“. Das Ergebnis der Untersuchung, daß in der sowjetischen und in der DDR-Literatur die Werke Schostakowitschs im Sinne der jeweils herrschenden ästhetischen Normen (die als

bekannt vorausgesetzt werden) vereinnahmt oder verurteilt werden, während im Westen man sich ihnen vom Standpunkt der Werkindividualität nähert, ist angesichts der verschiedenen kulturpolitischen Systeme weder verwunderlich noch neu. Ein weiterer methodischer Fehler der Arbeit besteht darin, daß der Autor als Bezugspunkt seiner Rezeptionsgeschichte die Schaffensphasen Schostakowitschs setzt und beschreibt, wie diese in Ost und West beurteilt wurden, anstatt die Phasen der Rezeption und damit ihren Wandel, der in beiden Systemen stattgefunden hat, aufzuzeigen. Auf Grund der methodischen Unzulänglichkeit kann die Arbeit nicht als Rezeptionsgeschichte angesehen werden und auch ihr Beitrag zur Frage „Staatskomponist oder Dissident?“ geht nicht über die (unsystematische) Erörterung vorhandener Literatur hinaus.
(November 1991) Karen Kopp

JELENA MILOJKOVIĆ-DJURIĆ: Aspects of Soviet Culture: Voices of Glasnost', 1960—1990. New York: Columbia University Press 1991 190 S. (East European Monographs. No. CCCVII.)

Wenn die Autorin, die Musikwissenschaftlerin, aber keineswegs eingeengt auf die Spezifik dieses Faches ist (und wie anders käme man der komplexen russischen Kultur auf die Spur!), wenn sie also ganz legitim die wichtigsten Parteitagbeschlüsse und -referate seitenlang zitiert, die Entwicklungen und Rehabilitierungen auf der literarischen Szene beobachtet und bewertet, dann wirkt ihr Buch heute, ein Jahr nach seinem Erscheinen und ein Vierteljahr nach dem definitiven Zusammenbruch des Sowjetsystems, zu drei Vierteln überholt: Wen muß dies alles heute noch interessieren? Niemand kann noch von uns verlangen, die zögernden Einsichten kommunistischer Machtträger, und hießen sie Michail Gorbatschow, als weltbewegende Fortschritte zu feiern. Genauer genommen offenbart sich aber in den Defiziten dieser Art nicht das Unvermögen eines Autors, sondern das Debakel eines ganzen Forschungszweiges: der westlichen Ostforschung. (Manches an Jelena Milojković-Djurićs Erkenntnis- und Darstellungsmethode erinnert durchaus an die bahnbrechenden Arbeiten von Boris Schwarz.) Immer war diese in

einem trügerischen Positivismus ängstlich bemüht, sich an „offizielle Quellen“ zu halten, den Gegnern und Kritikern (also in dessen Sicht Verleumdern) des sozialistischen Wertesystems nicht in erster Linie Glauben zu schenken, sondern zunächst zur Kenntnis zu nehmen, was die Herren über sich selbst dachten und verlautbarten. Das Ergebnis wäre zu vergleichen, als wenn jemand eine Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts schriebe und dort Johann Sebastian Bach aus der Sicht des Weimarer Herzogs oder des Rektors Ernesti behandelte oder Haydn aus der Perspektive des Fürsten Esterházy, Mozart aus der des Salzburger Erzbischofs. Der Fehler bestand darin, Hofberichte für Quellen zu nehmen und dabei die Einengungen und Verdrängungen ihres Weltverständnisses wie die Katze im Sack zu kaufen, und so steht man nun hilflos vor den aufgebrochenen Phänomenen wie dem neuen Nationalismus oder der neuen Religiosität, weil man allzu tiefschürfenden Analysen oder gar subjektiven Bewertungen auswich.

Wie es schließlich zur entscheidenden Wende kam, dies in Vorstadien zu untersuchen ist natürlich nicht wertlos. Die Revolution auch des sowjetischen Feudalsystems kam genau so von „oben“ wie von „unten“ — dies macht die Autorin vor allem am Prozeß der literarischen Rehabilitierungen deutlich. Wie die seit den 30er Jahren verfemten Dichter — Babel, Mandelstam, Gumilev, Anna Achmatova, Velemir Chlebnikov, die später Verfemten wie Boris Pasternak oder Theoretiker wie Boris Eichenbaum wieder akzeptiert wurden, das war kein Akt von heute auf morgen, sondern langwierig und mühselig.

Eigentlich eher unausgesprochen und in dieser Gegenüberstellung wird deutlich, daß ein vergleichbarer Glasnost-Prozeß in der Musik eben bis zuletzt nicht stattfand. Die Namen, die er betreffen mußte — Roslavec, Lourié, Mosolov, Knipper, Schillinger, Polovinkin und viele andere — fehlen samt und sonders im Namensregister. Was an Musik „rehabilitiert“ wurde, war der bis in die 50er Jahre verfemte Strawinsky und sein neoklassizistisches Konzept, und das war's dann. Noch in der Julinummer 1991 der *Sovetskaja Muzyka* wettete schließlich Georgij Pantielew gegen westliches Interesse an russischen Avantgardekomponisten! Bei Jelena Milojković-Djurić ist unter ihnen gerade noch Mikalojus Čiurlionis einer

Erwähnung würdig (S. 146), aber nur, weil er als Maler und Komponist in einem Schauspiel erwähnt wird, das die Neubewertung des Jazz zum Thema hat — sonst löst er kein Aha-Erlebnis aus. Das Bild der russischen Musikgeschichte bleibt in dieser Studie so, wie es die sowjetischen Machthaber zu sehen beliebten: unvollständig wie eine präkolumbianische Landkarte.

Wie lange es dauern wird, bis sich dies in der westlichen Ostforschung ändert, ist schwer abzuschätzen. Vermutlich wird der Unsinn kommunistischer Geschichtsklitterungen noch auf Jahrzehnte hinaus aus ehrwürdigen Büchern zitiert. Eher besteht Aussicht auf gewaltige Neubewertungen bei russischen Autoren selbst. Dann werden sich vielleicht auch westliche Autoren getrauen, sich ihren Ergebnissen nicht länger zu verschließen.

(März 1992)

Detlef Gojowy

JOACHIM STANGE: Die Bedeutung der elektroakustischen Medien für die Musik im 20. Jahrhundert. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1989. VIII, 391 S., Abb. (Musikwissenschaftliche Studien. Band 10.)

Joachim Stange füllt mit seiner Freiburger Dissertation insofern eine Lücke, als er in ihr einen Großteil des theoretischen wie auch des für die Tagesberichterstattung verfaßten Schrifttums zur frühen Ästhetik der Musik im Rundfunk gesichtet hat und ausgiebig zitierend referiert. In fünf Hauptteile gegliedert, beschreibt die Arbeit zunächst die Entwicklung der Schallübertragung vor dem eigentlichen Aufkommen des Rundfunks. Daran anschließend diskutiert Stange ausgiebig die Problematik einer angesichts der einengenden technischen Möglichkeiten rundfunkgerechten Musik, eine Problematik, die seit den 20er Jahren bis in die frühen 50er Jahre hinein in musikpolitischen und musikwissenschaftlichen Schriften erörtert wurde. Als zentrale Komposition für das Beispiel einer frühen Rundfunkkomposition behandelt Stange dann den *Lindbergh-Flug* von Brecht/Weill/Hindemith und würdigt mit durchaus kritischen Tönen die Aktivitäten der Rundfunkversuchsstelle an der Berliner Musikhochschule.

Im Kontext dieses Buchs versteht Stange „Musik im 20. Jahrhundert“ in erster, fast

ausschließlicher Linie als im 20. Jahrhundert entstandene Kompositionen. Folgerichtig wendet er sich im folgenden den elektrischen Musikinstrumenten zu, die er als Instrumente versteht, die insofern dem Rundfunk verbunden sind, als sie dessen elektrotechnisches Tonerzeugungsprinzip aufgreifen, ohne allerdings mit Sende- und Empfangsteil ausgestattet zu sein. Zitate aus zeitgenössischen Berichten dienen dabei der Erläuterung der technischen Funktionsweisen. Besonderes Augenmerk richtet Stange in diesem Zusammenhang auf den Neo-Bechstein-Flügel, das Theremin, Magers Sphärophon und das Trautonium.

Der vierte Hauptteil ist „Die Klangaufzeichnung und Klangverarbeitung“ überschrieben. Hier versucht der Autor auch, prinzipielle Unterschiede zwischen Schallplattenwiedergabe und Rundfunkausstrahlung herauszuarbeiten. Er vergleicht u. a. die von Übertragungstechnischen Kompromissen gehandikapteten Anfangsjahre des Rundfunks mit der vermeintlich anderen Situation bei der Schallplatte und kommt dabei zu schiefen Ergebnissen. So schreibt er, daß, im Unterschied zur Praxis bei den frühen Rundfunkaufnahmen, bei der Schallplattenaufzeichnung „nicht die Musik und deren Instrumentation selbst“ (S. 187) verändert wurde. Das stimmt so nicht. Während der akustischen Aufnahmeperiode, also bis 1925, gab es immer wieder Umorchestrierungen und vor allem Kürzungen von Musikstücken, um den (nicht nur technisch bedingten) Limitationen des Tonträgers gerecht zu werden.

Im letzten Hauptteil wendet sich Stange der neuesten Entwicklung der elektrischen Musikinstrumente zu, indem er den Schritt vom Tonsteuerungsträger, wie es die Klavierrolle beispielsweise ist, zur Diskette darstellt und die Entwicklung der Computer und Synthesizer für die Musik unseres Jahrhunderts, namentlich für die Rockmusik, skizziert. Fazit: Eine Arbeit, die durch die Stofffülle an zitierten Schriften beeindruckt. Sie liefert begrüßenswerte Bausteine zu einer Ideengeschichte der elektroakustischen Medien und hätte noch gewonnen, wenn ihr Autor entschiedener gewichtet und seinen Gedanken durch Komprimierung auf strikter ausgewählte Zitate eine klarere Darstellung gegeben hätte.

(Oktober 1991)

Martin Elste

ULRICH EBERHARD SIEBERT: *Filmmusik in Theorie und Praxis. Eine Untersuchung der 20er und frühen 30er Jahre anhand des Werkes von Hans Erdmann*. Frankfurt-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1990). 236 S., Anhang. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 53.)

URICH RÜGNER: *Filmmusik in Deutschland zwischen 1924 und 1934*. Hildesheim-Zürich-New York: Georg Olms Verlag 1988. 398 S., Notenbeisp. (Studien zur Filmgeschichte. Band 3.)

Wie sich wissenschaftliche Gegenstände verändern, ließe sich sehr gut an der Behandlung von Filmmusik studieren. Sie zeigt grundsätzliche Veränderungen der musikwissenschaftlichen Betrachtung, die mehr und mehr auch Arbeitsfelder zuließ, die nicht in den engeren Kontext der Musikgeschichte gehören. Die Studien, die bis zum Anfang der 80er Jahre vorgelegt wurden, waren dabei vor allem dramaturgischen Funktionen der Filmmusik gewidmet. Mehr und mehr werden in letzter Zeit historische Detailstudien vorgelegt, wozu auch die hier anzuzeigenden sehr lesenswerten Bücher gehören, beides im übrigen Dissertationen.

Ulrich Eberhard Sieberts *Filmmusik in Theorie und Praxis* stellt, worauf der Untertitel hinweist, eine Untersuchung der 20er und 30er Jahre dar, in deren Zentrum Hans Erdmann steht. Er war einer der Autoren des berühmten *Allgemeinen Handbuchs der Filmmusik* von 1927, das anhand von typischen Kategorien (wie Höhepunkt, Melancholie, Tiefpunkt, Spannung etc.) dem Kinomusiker teils selbst komponierte, überwiegend aus der Literatur ausgewählte Beispiele zur Verfügung stellte, mit denen er Stummfilme begleiten konnte. Erdmann hat auch für den Tonfilm komponiert, so für *Das Testament des Dr. Marbuse*. Siebert hat mit fast kriminalistischem Gespür die bislang weitgehend unbekannte Biographie von Erdmann aufgearbeitet. In einer spannend zu lesenden Passage enthüllt sich die Laufbahn eines jungen Musikhistorikers namens Hans Erdmann Guckel, der bei Otto Kinkeldey über die *Geschichte der Katholischen Kirchenmusik in Breslau* promovierte, später zum Filmmusiker und -theoretiker Hans Erdmann wurde.

Dessen ästhetische Vorstellungen hat Siebert gründlich aufgearbeitet anhand der zahl-

reichen Artikel, die Erdmann schrieb. Trotz Widersprüchen scheint es zwei Leitlinien für Erdmann gegeben zu haben: Der in den 20er Jahren generell zum Schlagwort gewordene Begriff „Rhythmus“ ermöglichte eine gemeinsame Konzeption von Film und Musik im Bewegungsablauf. Darüber hinaus hat Erdmann vor allem stimmungserzeugende Musik geschrieben. Es ist dabei interessant festzustellen, daß seine theoretischen Überlegungen von Kretzschmars Hermeneutik stimuliert zu sein scheinen.

Ulrich Rügner behandelt *Filmmusik in Deutschland zwischen 1924 und 1934* und versucht, sozialgeschichtliche Zusammenhänge aufzurollen durch die Darstellung der Wirtschaftsgeschichte des Films in dieser Zeit. Jedoch entsteht nicht so recht ein Zusammenhang zu den danach dargestellten Erzähltechniken des Films und der Musik. Im Zentrum der Untersuchung stehen exemplarische Analysen, die durch ihren deskriptiven Charakter an der älteren Literatur orientiert sind. Sie sind jedoch spannender zu lesen als die genauen tabellarischen Filmprotokolle, die heute in der Filmwissenschaft üblich geworden sind.

Die beiden Bücher sprechen ein unterschiedliches Publikum an. Rügner setzt einen spezialisierten Leser voraus, der die behandelten Filme kennt und diese Kenntnis analytisch durchdringen möchte. Siebert ist am Beispiel Erdmann etwas geglückt, das über den Bereich der Filmmusik hinausweist und ein Stück Kulturgeschichte darstellt.

(August 1991) Helga de la Motte-Haber

ILSE STORB/KLAUS-GOTTHARD FISCHER: *Dave Brubeck: Improvisationen und Kompositionen. Die Idee der kulturellen Wechselbeziehung. Mit einer Diskographie*. Frankfurt—Bern—New York—Paris: Peter Lang (1991). VII, 250 S., Abb., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 57.)

Sicherer Recherche zufolge handelt es sich um die erste fundamentale Monographie über den 1920 geborenen amerikanischen Pianisten, Improvisator und Komponisten Dave Brubeck, primär verfaßt von Ilse Storb. Detailliert wird die Biographie des Schönberg- und

Milhaud-Schülers Brubeck aufgerollt, werden chronologisch Werkanalysen geboten, wird im Resümee kritisch gewertet und eingeordnet. Storb legt die Entwicklungsstadien offen, die von den ersten Kompositionen des Jahres 1946 bis zur Messe *To Hope* von 1980 reichen. Sorgfältig ausgewählte und erläuterte Notenbeispiele führen von fast noch impressionistischer Klangharmonik über Blockakkorde, Polytonalität, Ostinati und Parallelklänge hin zu metrisch-rhythmischen Strukturen (*Time Experiments*, *Time Out* bis *Time In*) und erhellen die Synthese von Klassik und Jazz als Brubecks Beitrag zur Völkerverständigung (*Cultural Exchange*). Wie Brubecks Musik, so ist sicherlich auch das Buch, um aus dem Resümee zu zitieren, ein Beitrag zur "Brotherhood of Men" im Sinne der Maxime Martin Luther Kings "If we don't live together as brothers, we will die together as friends". Eine wertvolle Ergänzung stellt die akribisch komplette, fast zwei Fünftel des Buches umfassende Diskographie von Fischer dar. Das Buch ist eine Pflichtlektüre für jeden, der sich mit dem Jazz wissenschaftlich auseinandersetzt. (März 1992) Joachim Dorfmueller

HEINZ BAMBERG: *Beatmusik. Kulturelle Transformation und musikalischer Sound*. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1989. 154 S., Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Studien. Band 13.)

WILFRIED LONGERICH: „Da Da Da“. Zur Standortbestimmung der Neuen Deutschen Welle. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1989. 248 S., 1 Abb., Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Studien. Band 9.)

Musikwissenschaftliche Publikationen im Bereich der Populärmusik, und hier wiederum im Sonderbereich der Rockmusik, laufen wohl stets Gefahr, zum unbeachteten Treibgut zu werden. Ihr Stil, von den Anglizismen des Fachjargons durchsetzt, schreckt den Vertreter der ‚alten Schule‘, entzieht ihm ein vorgängiges Indiz für Seriosität, und die auf unterhaltsame Momente verzichtende Darstellung hält wohl manchen am Gegenstand interessierten ‚Insider‘ ab. Wenn dann eine solche Arbeit noch als Dissertation einer philosophischen Fakultät angefertigt wurde, droht sie vollends zwischen die Stühle zu geraten — und doch sollte dieses

Feld nicht allein Ethnologen, Soziologen oder Pädagogen überlassen werden.

Die beiden vorliegenden Freiburger Dissertationen machen hinsichtlich ihres Stils davon keine Ausnahme. — Heinz Bamberg versucht zunächst, ein Musikstück (*Money* im US-amerikanischen Original sowie in vier britischen Versionen) von seiten „der Musiker, ... des Publikums und ... des Produzenten“ zu beleuchten (S. 63). Indem er hierbei in überzeugender Weise die immanente ökonomische Komponente explizit ausklammert, gelingt es ihm in der Tat, neue Aspekte zu einem scheinbar ausgeschöpften Thema ins Spiel zu bringen. Denn das Medium, die Schallplatte, ermöglicht eine „Transformation“, die sich, nach Bamberg, dadurch definiert, daß Elemente einer (hier musikalischen) Kultur „aus ihrem gesellschaftlichen und historischen Kontext herausgelöst und in einen anderen, neuen kulturellen Zusammenhang übertragen werden“ (S. 14).

Der Hauptteil von Bambergs Darstellung befaßt sich mit dem Prozeß jener Aneignung. Zwei lokale englische Musik-„Szenen“ fungieren hinsichtlich der Aneignung des afro-amerikanischen Idioms als idealtypische Pole (Liverpool: „Kommerzialisierung“, fröhlich expandierend; London: „Authentizität“, eher ideologisch eingeschränkt, introvertiert). Die Synthese dieser Einstellungen, verkörpert in der Musik der *Beatles* oder der *Rolling Stones*, ermöglichte, zusammen mit der nach 1960 erheblich verfeinerten Produktions-Technik (dies im vierten Kapitel) jenes als „britische Beatmusik“ bekannt gewordene musikgeschichtliche Ereignis.

Es ist nur bedauerlich, daß die extreme qualitative Inhomogenität von Primär- und Sekundärquellen — bei Arbeiten zu diesem Genre die Regel — nicht irgendwie, etwa durch ein kommentiertes Literaturverzeichnis, kompensiert wurde. Die Literaturliste, von der fast die Hälfte der Titel aus dem vergangenen Jahrzehnt stammt, zeigt jedoch, daß die Forschung allmählich auf soliden Grundlagen aufbauen kann.

Ein ähnliches Manko weist auch die Freiburger Dissertation von Wilfried Longerich zur *Neuen Deutschen Welle* (NDW) auf; ihre beigegebene Liste von Schallplatten-Veröffentlichungen zeichnet sich überdies durch untragbare Sparsamkeit aus (keine Format-An-

gaben, keine Nummern, keine Konkordanzen).

Longerichs Arbeit versteht sich als vorwiegend zeitgeschichtlicher Beitrag. Annähernd die Hälfte ihres Umfangs widmet sie Fragen der Vorgeschichte; ergänzend tritt ein Kapitel hinzu, das das Verhalten der Schallplattenfirmen zum Gegenstand hat. Abschließend kommt der (unvermeidliche) „Niedergang“ dieser „Welle“ zur Sprache. Wenn sich eine These aus Longerichs Buch herauslesen läßt, dann jene wohlbekannte (und von Bamberg wohlweislich gemiedene), die ‚Kunst‘ und ‚Kommerz‘ gegeneinander ausspielt und den Niedergang jener musikalischen „Bewegung“ nicht zuletzt mit der erfolgreichen Neutralisierung durch die Industrie begründet.

Dabei wäre aber doch hartnäckig zu fragen, ob eine solche Tendenz, keineswegs ein Spezifikum der NDW, nicht bereits von Anfang an latent vorhanden war, ob nicht die Affinität von Verweigerung zum Verweigerten, von Parodie zum Parodierten, einen solchen Prozeß determiniert.

Bedauerlicherweise führen sowohl die musikalischen „Analysen“, die sich höchstenfalls in der Präsentation eines Notenbeispiels erschöpfen, als auch die Text-Besprechungen kaum über die Ebene bloßen Meinens hinaus. Daß überdies der beliebte ‚Subkultur‘-Begriff in aller Vagheit durch die Kapitel irrt und sich offensichtlich aufs (medienwirksame) „Erscheinungsbild“ beschränkt, deutet darauf hin, daß es die Medien sind, denen Longerich die meisten seiner Informationen verdankt. Zwar zeugen viele, auch abgelegene, journalistische Quellen von einer liebevollen Sammler-Tätigkeit, doch fällt auf, daß keinerlei maßgebende angelsächsische Literatur rezipiert wurde. Insofern gelingt es Longerich nur bedingt, über einschlägige und durchaus anspruchsvolle „Fan“-Publikationen (etwa Döpfner/Garms, *Neue Deutsche Welle*, oder Haring, *Rock aus Deutschland/West*) hinauszukommen.

(Februar 1992)

Thomas Röder

THOMAS MÜNCH: *POP — FIT. Musikdramaturgie in Servicewellen. Eine Fallstudie.* Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1991. 254 S. (*Musikwissenschaftliche Studien. Band 15.*)

Ähnlich detailliert und umfassend wie in dieser als Dissertation angefertigten Studie von Thomas Münch ist der Stellenwert von Musik im Hörrundfunk bislang noch nicht beschrieben worden. Am Beispiel der Service-Welle des Südwestfunks (SWF3) zeichnet der Autor auf der Grundlage umfangreicher Programmanalysen, durchgeführter Interviews und den Ergebnissen teilnehmender Beobachtungen das Bedingungs- und Produktionsgefüge der allgegenwärtig gewordenen Magazinsendungen des Hörrundfunks nach. Musikdramaturgie in den Medien wird als Ergebnis des Zusammenwirkens industrieller, wirtschaftlicher, institutioneller, technologischer und sozialer Faktoren transparent gemacht. Institutionsinterne Entscheidungsmechanismen, die professionellen Standards der „Macher“ und die rundfunktypischen Produktionsbedingungen sind auf ihre Relevanz für die Strukturierung des Programmablaufs analysiert und werden vom Autor einer kritischen Betrachtung unterzogen.

Daß diese weitverbreiteten Programmformen mit ihren durchaus nicht unproblematischen musikkulturellen Konsequenzen keineswegs medienbedingter Zwangsläufigkeit folgen, ist das wohl wichtigste Ergebnis dieser Studie. Der Autor weist sie als Konsequenz einer intern produzierten Legitimationsideologie aus, die Alternativen nicht etwa deshalb ausschließt, weil damit der funktionale und strukturelle Zwang zur Massenattraktivität des Mediums verletzt würde, sondern weil dies der administrativen Reibungslosigkeit des internen Betriebs entgegensteht. Musik- und medienwissenschaftlich fundiert werden damit in dieser Arbeit kulturpessimistische Auseinandersetzungen mit den Massenmedien, die in der Regel eben gerade die Magazinprogramme des Rundfunks als „Dudelfunk“ im Visier haben, durch eine kenntnisreiche Aufarbeitung ihrer realen Bedingungen, Zwänge und Möglichkeiten ebenso in die Schranken verwiesen wie die unkritische Legitimation der bestehenden Medienpraxis als die einzig mögliche. Auch wenn mit dem gewählten Fallbeispiel die Popmusik im Zentrum der Analyse steht, sei vorliegende Arbeit dennoch jedem zur Lektüre empfohlen, der nach sachlichen Informationen über die internen Mechanismen des Medienbetriebs sucht. (Januar 1992)

Peter Wicke

KONRAD FEES: *Die Incisionslehre bis zu Johann Mattheson. Zur Tradition eines didaktischen Modells.* Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1991. X, 208 S. (Reihe Musikwissenschaft. Band 2.)

Der unmittelbare Bezug instrumentaler „Klang-Rede“ auf syntaktische Modelle der Sprache war ein zentrales ästhetisches Postulat nicht erst Matthesons. Hinweise allgemeiner Art zur Analogie von Sprache und Musik (Elementenvergleich) finden sich bereits bei Theo Smyrnaeus im 2. Jahrhundert, die Übertragung der Begriffe Colon und Comma, um Melodieabschnitte auch textunabhängig zu bezeichnen, kann in Traktaten im Umkreis des frühen Organum belegt werden.

Die Tradition einer solchen „Lehre von Ab-/Einschnitten“ zeichnet Fees, ausgehend von der Distinktionslehre der römischen Grammatik, in einem ersten Teil seiner Dissertation mit beeindruckender Akribie und großer terminologischer Sorgfalt nach. Dabei ist außerordentlich spannend zu beobachten, wie Interpunktionsbegriffe sukzessiv auch musikalisch differenziert werden: So meint in einer anonymen Scholie zur *Musica enchiridiadis* (*De Organo*; 9. Jahrhundert) Colon einen Abschnitt mit Finalschluß, Comma dagegen einen auf sekundären Tonstufen beschlossenen Teil; die Nähe von Phrasenschlüssen zur Finalis wird zum bewußten Gestaltungsprinzip.

Ähnlich umfassend und präzise wie die mittelalterlichen Quellen referiert Fees auch Partien aus Traktaten der *Musica poetica*, in denen eine Korrespondenz bestimmter Interpunktionsarten des Textes mit jeweiligen Klauseln in der Musik noch stärker forciert wird. In den Schriften Matthesons schließlich wird dieses Prinzip zum Ausgangspunkt melodischer Gestaltung. Dabei wird der Nachweis einer Analogie sprachlicher und musikalischer Gliederung von Vokalmusik erst möglich durch einen Rekurs auf sprachtheoretische Schriften, die die Besonderheiten barocker Interpunktion erkennen lassen. Überzeugend gelingt es Fees am Beispiel von J. S. Bachs Rezitativ *Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt* aus der gleichnamigen Kantate (BWV 18, 2), den Zusammenhang zwischen textlicher und musikalischer Zeilengliederung darzulegen. Länge und Gestaltung der Phrasen orientieren sich unmittelbar an den Modalitäten der Zeichensetzung gerade

jener Textvorlage, die Bach seinerseits benutzte.

Die produktionsästhetische Relevanz dieser zweifellos didaktisch intendierten Incisionslehre könnte vermutlich durch die Einbeziehung weiterer Kantoren- und Kapellmeisterkompositionen des 17./18. Jahrhunderts noch deutlicher illustriert werden. Zum Verständnis gerade des alltäglichen barocken Komponierens dürfte diese Studie zu einem — neben und mit der „Figurenlehre“ — kaum zu unterschätzenden Aspekt musikalischer Gestaltung unerlässlich sein.

(März 1992)

Michael Heinemann

Music Theory from Zarlino to Schenker. A Bibliography and Guide by David DAMSCHRODER and David Russell WILLIAMS. Stuyvesant, NY: Pendragon Press (1990). XLIII, 522 S. (*Harmonologia* No. 4)

Von einem nicht unpräzisen Versuch, „alle“ Musiktheoretiker von der Antike bis zur Gegenwart bibliographisch erfassen zu wollen (Vorwort S. XIII), liegt mit diesem Band ein erster Ausschnitt vor, der ungefähr den von „harmonischer Tonalität“ bestimmten Zeitraum umfaßt. Dabei beschreiben die im Titel angeführten Namen historische Eckwerte, keine chronologischen Fixpunkte. Vor und mit Zarlino fanden Glarean, Coclico, Listenius und Faber Aufnahme, neben Schenker stehen Kurth, Lorenz, Riemann, Schönberg und Tovey für die Musiktheorie der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

In alphabetisch gereihten Artikeln wird das Werk jedes Theoretikers kurz vorgestellt und historisch eingeordnet, sehr übersichtlich dann dessen Schriften mit minutiösen bibliographischen Nachweisen, bei Manuskripten auch mit Fundort, aufgelistet. Spätere Auflagen und Übersetzungen sind ebenso aufgeführt wie zahlreiche musikwissenschaftliche Untersuchungen, deren wichtigste drucktechnisch hervorgehoben werden. Standardwerke der Forschung und Sammelbände sind in einem umfassenden Anhang zusammengestellt.

Der Hinweis auf „Vollständigkeit“ ersetzt im Vorwort die Angabe von Kriterien, die zur Aufnahme eines Autors führten. Daß in ca. 240 Artikeln nicht „alle“ Musiktheoretiker

zwischen „Zarlino und Schenker“ zu erfassen sind, ist allerdings kaum überraschend. Unter den französischen Theoretikern des frühen 19. Jahrhunderts beispielsweise fehlen zahlreiche, namentlich Elwart und Kastner. Gegenüber Schönberg sucht man etwa nach Karg-Elert und selbst Busoni vergeblich. Ähnliche Inkonssequenzen finden sich zuhauf: Leopold Mozart, Quantz, Carl Philipp Emanuel Bach und Türk werden mit ihren Instrumentallehrbüchern als Musiktheoretiker aufgeführt, schon Knechts umfangreiches organistisches Kompendium fehlt. Neben Padre Martini wäre wohl auch Forkel einer Erwähnung wert gewesen, als „Vorgänger“ Helmholtz' hätte Chladni Aufnahme finden müssen.

Die stärkste Irritation aber verursacht die Auswahl einiger offenbar auch „musiktheoretisch“ tätiger Komponisten. Claudio und Giulio Cesare Monteverdi werden dank ihrer Bemerkungen im 5. *Madrigalbuch* mit einem eigenen Artikel gewürdigt, Schütz mit der kaum weniger wichtigen Vorrede zur *Geistlichen Chormusik* fehlt. Im 19. Jahrhundert entpuppt sich Anton Bruckner mit einigem handschriftlichen Unterrichtsmaterial als Musiktheoretiker, Schumanns Fragment eines Kontrapunkt-Buches wird dagegen ebensowenig wie seine anderen Schriften erwähnt. Auch die Werke seiner Komponisten- und Schriftsteller-Kollegen Berlioz, Liszt und Wagner könnte man vermissen.

Die Informationen der einzelnen Artikel zur Person sind knapp, mitunter nichtssagend und gelegentlich auch irreführend. So wird etwa suggeriert, daß Antonin Rejcha noch im Alter von mehr als 30 Jahren bei Salieri und Albrechtsberger ausgebildet worden sei. Im selben Artikel sind neben den publizierten Traktaten auch Kompositionen Rejchas aufgelistet, die zwar seine theoretischen Ausführungen unterstreichen, jedoch keine oder nur kurze Textteile enthalten. (Aus nämlichen Grunde hätte man so auch Johann Sebastian Bach aufnehmen können, seiner *Generalbaßregeln* wegen ehemals.) Auf andere, durchaus nicht periphere Manuskripte Rejchas wird dagegen nur summarisch verwiesen. Ähnlich sind lediglich Adolf Bernhard Marx' selbständige Schriften aufgeführt. Seine Aufsätze in Musikzeitschriften des vorigen Jahrhunderts, in denen die musiktheoretische Diskussion der Zeit oft unmittelbarer noch zu ersehen ist,

sind selbst in weniger einschlägigen Lexika leichter zu ermitteln. Fehlende Titel in Bibliographien zu monieren, erscheint angesichts der Fülle von auch hier aufgeführter Literatur sowohl pedantisch wie entbehrlich. Das offensichtliche Fehlen von Auswahlkriterien mindert den Nutzen des Nachschlagewerks erheblich. So bleibt es — notwendigerweise — arges Stückwerk.

(Dezember 1991)

Michael Heinemann

HEINRICH SCHENKER. *Der Tonwille. Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend dargebracht von Heinrich Schenker* (1.—6. Heft 1921—1923). *Vierteljahresschrift zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend dargebracht von Heinrich Schenker* (1. Heft 1924). *Mit einem Vorwort von Hellmut FEDERHOFER*. Hildesheim—Zürich—New York: Georg Olms Verlag 1990. 55 S., 48 S., 38 S., 32 S., 57 S., 44 S., 43 S., 55 S., 42 S.

Der Herausgeber bemerkt im Vorwort zur Neuausgabe: „*Der Tonwille* mit dem Untertitel *Flugblätter* bzw. später *Vierteljahresschrift* ist die einzige Veröffentlichung von Heinrich Schenker (1868—1935), die bisher weder als Neuausgabe oder in Übersetzung noch als vollständiger Reprint vorliegt“ (außer der Darstellung von Beethovens V *Sinfonie*). „Ein kompletter Nachdruck ... erscheint daher anbracht.“ Zum Titel zitiert Federhofer aus Schenkers *Harmonielehre* (1906) bezogen auf das Werk von J. S. Bach bis J. Brahms: „Es ist, als komponierte geheimnisvoll hinter ihrem Bewußtsein und in ihrem Namen die weit höhere Macht einer Wahrheit“, von Schenker im Begriff *Tonwille* zusammengefaßt.

Die Lehre Heinrich Schenkers ergibt sich aus den „unwandelbaren Gesetzen der Tonkunst“. Daraus folgt: „Zur Welt kommt ein Musikstück lebendig gewoben aus Umlinie, Stufe und Stimmführung.“ Der Akzent liegt auf „lebendig“, da die Urgesetze sich hinter der realen Erscheinung des fertigen Werks verbergen. „In der Musik gibt es viele Dinge, welche man sich einbilden muß, ohne sie zu hören.“

Aus Schenkers Lehre ergeben sich drei Schichten. Den Hintergrund bildet der „Ursatz“, bestehend aus „Urlinie“ und „Stufen“, also aus dem melodischen und dem harmonischen Element in ihrem „Urzustand“ (das nicht weiter teilbare Gerüst). Im 1. Heft definiert der Verfasser den ihm so wichtigen Begriff der „Urlinie als eine Grunderscheinung des Tonlebens“, ergänzt diese Definition im 2. Heft („Noch ein Wort zur Urlinie“), um in Heft 8/9 in knappen „Erläuterungen“ eine elementare Zusammenfassung seiner Lehre folgen zu lassen (im 10. Heft wiederholt). Den Hintergrund alias „Ursatz“ geben die jedem Heft beigelegten und kommentierten „Urlinien-Tafeln“, aus Werken genannter Komponisten extrahiert, anschaulich wieder. Mittelpunkt ist die durch „Prolongation“ aus dem strengen Kontrapunkt gewonnene Stimmführung. Über diese wird der Ursatz im Vordergrund, der fertigen Komposition, wirksam: „Sache des Komponisten ist die Auskomponierung eines Klanges, sie führt ihn von einem Hintergrundatz über Prolongationen und Diminutionen zu einem Vordergrundatz.“ Es gilt also darzulegen, wie sich die vertikalen Ursatzklänge in der Urlinie horizontal „entfalten“. Die Dualität Melodie/Klang erweist sich so als Einheit; sie dient im besonderen der vielbeschworenen Tonalität. Diese, aus dem „naturgegebenen“ Durdreiklang bzw. aus dessen Obertönen entwickelt, entscheidet wesentlich über den „Wert der Komposition“, d. h. über ihre Qualifizierung als „Meisterwerk“.

Gegen Schenkers Lehre ist manches einzuwenden, da jedes System, mehr oder minder der Ratio verpflichtet, die Gefahr starrer Schematik in sich birgt. Die traditionelle Harmonielehre lehnt Schenker ab, ebenso die duale Funktionslehre Riemanns; übersieht aber, daß sich auch Parallelen dazu ergeben (statt „Auskomponieren“ die Begriffe „Figuration“ und „Verzierung“ — Schenker sieht „im Ganzen des Vordergrundes eine einzige überströmende Diminution, nur eine Figur“). Vielfach wurde dem Autor vorgeworfen, zu wenig auf rhythmische Probleme einzugehen. Kurios ist O. Jonas' Gegenargument, das „dem Rhythmus zwar einen wirksamen aber doch nur mittelbaren Einfluß auf das Tonleben einräumt, der aber unmittelbar nichts mit ihm zu tun hat“. Schenker kam es vor allem auf die eigentliche Tongestalt an und die Darstellung

der sie bildenden Kräfte“ (in: *Einführung in die Lehre Heinrich Schenkers*, Wien 1972).

Durch das Verharren in der Tonalität setzt Schenker selbst die Grenzen seiner Theorie fest. Einzige „Ausländer“ unter den Deutschen von J. S. Bach bis Brahms sind D. Scarlatti und Chopin. Wagner gilt als der „Henker der deutschen Musik“, da er den Rahmen der Tonalität sprengt („Flucht in das Musikdrama“!). Reger wird als „instinktloser Autor“ bezeichnet, dessen Werk mit „wirr“ apostrophiert. Im Artikel *Von der Sendung des deutschen Genies* (I/3ff) ist von einer „neuen Generation“ und von einem Genie die Rede, das von neuem „das Ewig-dasselbe verkünden und bekräftigen soll“ (Leitspruch: „Semper idem sed non eodem modo“!). Damit wäre ein junger Komponist auf die „ewige“ Tonalität eingeschworen. Die Entwicklung im 20. Jahrhundert hat diese kategorische Forderung gegenstandslos gemacht. Die Musikentwicklung vor Bach ist für Schenker durch die Bemühung um Imitation gekennzeichnet: „unbekümmert um die Bedeutung der Klänge bewegen sich die Stimmen von Klang zu Klang“. Übergang zur „rationellen gemeinsamen Grundlage“ von Klang und Melodie ist „die Monodie der Italiener“.

Schenker hat, um zu zeigen „was deutsches Genie ist“, in den Heften „verschiedene Aufsätze, Theorie oder Geschichte der Musik betreffend, eingestreut“. Das Ganze ist von polemischen Zügen durchsetzt; die Zeit nach dem ersten Weltkrieg läßt seine nationale Einstellung des öfteren in Chauvinismus ausarten. Auf musikalischer Ebene greift er, und meist in sarkastisch verletzender Weise, Theorie und Auffassung seiner Zeitgenossen scharf an. Typisch ist auch die weitgehende Ablehnung nichtdeutscher Musik und des Gregorianischen Chorals.

Der umfangreiche Nachdruck dürfte Veranlassung geben, sich eingehender mit dem Werk Schenkers zu befassen, das sich über Jahre hinweg in stetiger Ergänzung und Vervollkommnung befand. Kommentare und Aufsätze geben ad hoc tiefe Einblicke in das Verantwortungsgefühl ihres Verfassers gegenüber den durchforschten (und z. T. herausgegebenen) Meisterwerken der Musik. Schenkers Lehre ist eine „Wahrheit“ unter anderen — über ihre Aktualität mag jeder Interessierte

selbst entscheiden. Unbestreitbar fand und findet diese analytische Methode in den USA reges Interesse. —
(Januar 1992) Adolf Fecker

MICHAEL STILLE: Möglichkeiten des Komischen in der Musik. Frankfurt—Bern—New York—Paris: Peter Lang 1990. 297 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 52.)

Über die Möglichkeiten oder Unmöglichkeit des Komischen in der Musik ist vor allem im 19. und 20. Jahrhundert heftig diskutiert worden. Manche Ästhetiker und Philosophen bestritten schon aus Sorge um ihre ästhetischen Systeme, daß Musik per se komisch sein könne. Andere Theoretiker und nicht zuletzt natürlich Komponisten sahen und lösten das Problem pragmatischer, sprachen auch dieser Kunst die Fähigkeit zum Komischen nicht ab. Michael Stilles Bonner Dissertation liefert eingangs den notwendigen historischen Abriss solcher Diskussionen. Überzeugend wirkt ebenfalls, daß der Autor bei der folgenden Erkundung von Möglichkeiten des Komischen stets die Wechselwirkung von kompositorischen Strukturen, ästhetischen und gattungsgeschichtlichen Normen sowie hörpsychologischen Prozessen im Auge hat. Ausführlich behandelt er zunächst „Typen immanent musikalischer Komik“ in der „reinen Instrumentalmusik“ Zu Recht faßt er sich dann bei Tonmalerei und Programmmusik sowie textgebundenen Werken kürzer, da Mittel und Effekte teilweise die gleichen sind — beispielsweise wo es um Täuschung von Erwartungen, spezielle Kontrastbildungen oder die Verpflanzung traditioneller Bedeutungsschichten in fremde Kontexte („Transposition“) geht. Auch aus der schriftlichen Fixierung von Musik kann Komik resultieren („Notenscherze“). Die Arbeit mündet in eine Typologie von „Varianten des Komischen in der Musik“ und möchte das Komische aus dem „Widerspruch zur Idee von der ‚Reinheit der Tonkunst‘“ erklären.

Allerdings ist der Untersuchungsgegenstand mitunter doch komplexer, als diese Untersuchung erkennen läßt. Zwangsläufig überkreuzen sich bei der Frage nach dem Komischen ja historisch-begriffsgeschichtliche und systematische Aspekte. Das macht Stille nicht

deutlich genug. Schon die Diskussion des Komischen in anderen Künsten wird weitgehend ausgeblendet: Eine so grundsätzliche Abhandlung wie K. F. Flögels (von späteren Herausgebern jeweils überarbeitete) *Geschichten des Grotesk-Komischen* (1788) bleibt unberücksichtigt. Darüber hinaus fehlt es an intensiveren begrifflichen Differenzierungen, so daß die Untersuchung sich am Ende auf eine eher grobe Intensitäts-Skala des Komischen beschränkt. Sie umfaßt harmlose musikalische „Scherze“ — vor allem aus dem 18. Jahrhundert —, „Humor“ (die Vielschichtigkeit dieses Begriffs kommt im musikspezifischen Teil der Arbeit zu kurz), „Parodie“, „Groteske“ und Phänomene musikalischer „Ironie“ Dagegen fehlen begriffsgeschichtliche und bedeutungsorientierte Klärungen, etwa im Hinblick auf einschlägige Typen musikalischer Charakterstücke (von Bühnenwerken sei einmal abgesehen). Anknüpfungspunkte gäbe es genug: Da grenzte Robert Schumann in Übereinstimmung mit ästhetischen Rangordnungen seiner Zeit das *Capriccio* und seine „Verschmelzung des Sentimentalen mit dem Witzigen“ vom „Niedrigkomischen“ der *Burleske* ab und unterschied in seinen Werken, anders als zum Beispiel Reger, den *Burlesken*-Typ ebenso klar von der komplexeren *Humoreske*. Nicht ein geschlossenes System des Komischen in der Musik wäre das Ziel dieser und weiterer Differenzierungen. Wohl aber müßten begriffliche Probleme in ihrem Bezug zu kompositorischen Befunden zur Sprache kommen. Stille zieht eine beeindruckende Zahl von Werken heran, wenn er verschiedene Verfahren und Wirkungen des Komischen demonstriert. Doch die analytische Argumentation lotet nicht immer tief genug, zielt oft mehr auf einzelne musikalisch-komische „Effekte“ als auf das Komische übergreifender Konstellationen, Strukturen und Prozesse. Das gilt für Stilles Ausführungen zu Mozarts hintergründigem *Musikalischem Spaß* KV 522 (S. 133ff.) ebenso wie für die oberflächlichen Anmerkungen zu Richard Strauss' *Burleske*: Das „Burleske“ liegt dort eben nicht nur im „komischen Beginn“ solistisch eingesetzter Pauken (S. 126) oder in der leisen Schlußpointe (die genaugenommen Teil einer witzigen Klanggruppenzerlegung ist) „Burlesk“ — nicht normenkonform, doch auch nicht revolutionär neuartig, tänzerisch-bewe-

gungshaft akzentuiert, brillant und zugleich mit einem Zug ins Derbe — ist vor allem die ungewöhnliche Konstellation eines *walzerhaften Klavier-Konzertstückes*, sind makro- und mikrostrukturelle Mehrdeutigkeiten und die überschießende Virtuosität. So gibt Stilles Untersuchung viele Anregungen, ohne das Verhältnis von Musik zu den Kategorien Komik, Humor und Witz oder auch die Frage nach deren kunstkritischem Potential umfassend aufzuarbeiten. Das musikalische Quellenverzeichnis und das Personen/Werk-Register sind hilfreich, aber nicht durchweg zuverlässig. Ein unbestreitbarer Pluspunkt: Die Arbeit ist erfreulich unverkrampft formuliert.

(März 1992)

Michael Struck

WOLFGANG SCHOENKE: Musik und Utopie. Ein Beitrag zur Systematisierung. Hamburg: Verlag Dr. R. Krämer (1990). 215 S.

Die im Sommer 1989 abgeschlossene Promotionsschrift ist als Versuch angelegt, „das Verhältnis von Musik und Utopie“ in „literarischen Utopien“ und „musikbezogenen politischen Programmen“ zu beschreiben und zu vergleichen sowie den „utopische(n) Gehalt von Musik an ausgewählten Werken und zu ihnen gehörenden Texten“ zu analysieren (S. 3). Diese Blickrichtungen bestimmen auch die Gliederung der Arbeit in drei Hauptabschnitte („Literatur“, „Politik“, „Musik“), die von einer um Definition des Gegenstandes bemühten „Einleitung“ und zwei kürzeren, schlußfolgernden Abschnitten („Offene Fragen“, „Eine mögliche Beziehungstypologie“) eingerahmt werden.

Auf „Typologie“ richtet sich denn auch das besondere Interesse des Autors, auf systematisch zu erfassende Unterschiede und Gemeinsamkeiten in „positiven“, „negativen“ und „esoterischen“ literarischen Utopien von Thomas Mores *Utopia* und Francis Bacons *Neu-Atlantis* bis hin zu Romanen von Aldous Huxley, Jewgenij Samjatin, Hermann Hesse oder Franz Werfel. Die vergleichende Darstellung erschöpft sich jedoch weitgehend in unreflektierter Nacherzählung der Dichtungen und wirkt umso ermüdender, als solche Nacherzählung beständig und oftmals überflüssigerweise in ein geradezu wucherndes Zitatge-

strüpp gehüllt erscheint. Mag hierin dennoch ein gewisser Informationswert (freilich wohl eher nur für diejenigen, welche die zitierten weltliterarischen Werke bisher nicht gelesen haben) zu erkennen sein, so geraten die Kapitel über „Politik“ und „Musik“ vollends zu gewissermaßen buchhalterischen Aufzählungsketten. Die Herausarbeitung von „Utopischem“ etwa in der Theorie des „sozialistischen Realismus“ (S. 81—125, dem bei weiten umfangreichsten Abschnitt) oder in Liedern von Schubert und Schumann scheidet allein schon dadurch, daß die jeweiligen Untersuchungsgegenstände mitnichten analysiert, sondern lediglich auf geradezu laienhafte Weise beschrieben werden.

Kennzeichnend für die Darstellung ist z. B., daß seitenlang „Dokumente“ der DDR-Kulturpolitik sowie sie begleitende, kommentierende, aber auch differenzierende und kritisierende Veröffentlichungen zitiert werden, ohne daß sich auch nur der geringste Versuch einer qualitativen Unterscheidung erkennen läßt. Solche „Kulturpolitik“ muß denn zwangsläufig als eine abstrakte „Utopie“ erscheinen — und nicht als das, was sie wirklich war und in ihren Auswirkungen noch immer ist: ein Instrument realer Maßregelung und Unterdrückung, das als „utopisch“ zu registrieren eine gedankenleere Verharmlosung bildet. Und nur unter solcher Voraussetzung mag denn auch die „Schlußfolgerung“ verständlich sein, daß „die Programmatik des sozialistischen Realismus in einigen Bereichen neuplatonische Züge (trägt)“ (S. 121).

Nicht besser geht es mit den als „Analysen“ bezeichneten Darlegungen zu Schubert- und Schumannliedern (S. 135ff.) sowie mit den allgemeineren, wiederum die Zitatautorität suchenden Ausführungen über Richard Wagner (Ernst Bloch; S. 149ff.) oder neuere und zeitgenössische Komponisten (Charles Ives, Karlheinz Stockhausen, György Ligeti u. a.; S. 163ff.), die beim „eigenen“ (d. h. hier stets: nicht-analysierten) Wort genommen werden. In jedem Fall bleibt die Musik, deren „utopischer Gehalt“ doch im Mittelpunkt der Arbeit stehen soll, an bedeutungsschwachem Darstellungsrand, eingeschnürt in eine Begrifflichkeit, die allemal den Tatsachen vorab übergestülpt wird. Wäre es nicht sinnvoll, zunächst einmal zu fragen, wie „positiv“ die sogenannten „positiven“, wie „negativ“ die so-

genannten „negativen“ usw. Utopien sein könnten? Was heißt es denn, daß gewisse utopische Motive über die Jahrhunderte hinweg immer wieder auftauchen? Worin liegen da die Ursachen? Doch solche und viele andere Fragen stellen und zu beantworten suchen, machte neue und vor allem andere Arbeiten als vorliegende erforderlich. Schoenkes Promotionsschrift dürfte hierzu bestenfalls eine noch dazu recht wahllos wirkende Materialsammlung beisteuern.

(November 1991)

Mathias Hansen

Jahrbuch für Volksliedforschung. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs hrsg. von Otto Holzapfel und Jürgen Dittmar

33. Jahrgang 1988. Berlin. Erich Schmitt Verlag (1988). 217 S.

34. Jahrgang 1989. Berlin. Erich Schmitt Verlag (1989). 243 S.

35. Jahrgang 1990. Berlin: Erich Schmitt Verlag (1990). 231 S.

Drei Jahrgänge des Jahrbuchs für Volksliedforschung setzen die seit 1928 (mit Unterbrechungen) herausgegebene Traditionsschrift fort. Auf 220–240 Seiten werden jeweils umfangreichere Aufsätze, des weiteren Berichte, kleine Beiträge, Publikationsbesprechungen, Mitteilungen und eingegangene Schriften abgedruckt, so daß eine umfangreiche und vielfältige Information über Ergebnisse der Volksmusikforschung möglich ist.

Die im Durchschnitt 7 bis 8 Aufsätze je Band behandeln Probleme des europäischen Volksliedes, wobei Akzente zum einen auf theoretische Problemstellungen, zum anderen auf Fragen des deutschsprachigen Volksliedes gesetzt sind (was legitim ist, da als Herausgeber das Deutsche Volksliedarchiv Freiburg i. Br. zeichnet). Diese geographische Begrenzung auf Europa wird durch die anderen Beiträge, besonders aber durch die Buchrezensionen aufgehoben, indem hierin weitere Regionen und Ethnien mit ihren Volksliedern angesprochen werden: Amerika (USA, Canada, Costa Rica), Asien (u. a. was das Volkslied der Juden im Irak, der deutschen Juden in Israel, der Türken in Deutschland betrifft) und Australien (Australien selbst sowie Hawaii). Das wirft die Frage nach dem Volkslied außerhalb Europas generell auf, was ja nur scheinbar ein

musikethnologisches Problem allein ist, so wie andererseits ethnische und ethnologische Fragestellungen nicht nur in den „außereuropäischen“, sondern auch in europäischen Musikulturen bedeutungsvoll sind. Man sollte daher durchaus der Bitte der Herausgeber um Mitarbeit am Jahrbuch, insbesondere was Beiträge zur internationalen Volksliedforschung betrifft, verstärkt entsprechen.

Bedauerlich ist, daß sich in den betreffenden Jahrgängen nur eine geringe Zahl von Aufsätzen befindet, die sich der musikalischen Seite des Volksliedes sowie der Ton-Wort- bzw. Musik-Text-Beziehung zuwendet, ist doch das Volkslied ein Phänomen, das eine textlich-musikalische Einheit darstellt. Konrad Ameln geht 1988 dem *Lied vom Papstaustreiben* („Nun treiben wir den Papst hinaus“) nach, wobei es ihm eben nicht nur um die textlichen, sondern auch um die melodischen Varianten und um die historische Entwicklung des Liedes (von „So treiben wir den Winter aus“ über dessen Parodierung bis hin zum vierstimmigen Satz) geht. Ein anderer Aufsatz jenes Jahrgangs von Anneliese Callen geht auf *„Vetter Michel“ and the Symphony* ein, auf jenes wohl aus Norddeutschland stammende, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sehr populäre Volkslied *Gestern abend war Vetter Michel hier*, dessen mehrfaches Sequenzieren eines Motivs innerhalb des Mittelteils der Melodie zu dem theoretischen Terminus „Vetter Michel“ (auch „Rosalie“ und „Schusterfleck“ genannt) führte und das Grundlage für Variationen und eine Sinfonie des in Süddeutschland wirkenden Friedrich Schwindl wurde. Ein Beitrag von Eberhard Nehlsen, *Von „Est-ce Mars“ zu „Wer geht mit, juchhe“*, aus dem 1990er Jahrgang ist ebenfalls zu nennen. Die Melodie aus dem 17. Jahrhundert wurde in jener Zeit mehrfach kontrafaktiert und war Basis von instrumentalen Variationswerken. Im 19./20. Jahrhundert führte sie — und das ist bemerkenswert — mit einem neuen Text ein zweites Leben.

Eine weitere Gruppe von Aufsätzen informiert über das soziale Umfeld, über Ursachen und Wirkungen von Volksliedern, was für den Musikwissenschaftler nicht minder bedeutsam ist. Georg Objartel (*Studentenlied und Kunstlied im ausgehenden 18. Jahrhundert*) analysiert 1988 eine Liederhandschrift, die zwar keine Melodien enthält, dafür nicht

unwichtige Angaben zu Gesangspraktiken unter der Studentenschaft und zu „Tönen“. 1989 geht Philip V. Bohlman auf *Die Volksmusik und die Verstärkung der deutsch-jüdischen Gemeinde in den Jahrzehnten vor dem Zweiten Weltkrieg* ein und spürt den historischen und kulturellen Umständen nach, die zu jüdischen Volksliedern führten. Lasse Ellegaard läßt in seinem Erlebnisbericht *Wir fingen zu tanzen an ...* die Situation der dänischen Beat- und Rockszene der 1960/70er Jahre erstehen und fragt nach den Hintergründen der Entwicklung. Weiteres in dem Jahrgang beschäftigt sich mit dem bayerischen Volkssänger Josef Eberwein (Max Seefelder) und mit der Münchner Stadtmusikerzunft im 17. bis 19. Jahrhundert (Maria Hildebrandt). Helmut Brenner setzt sich 1990 mit der nationalsozialistischen Entnationalisierungspolitik in der slowenischen Untersteiermark anhand der Musik auseinander.

Eine dritte Gruppe von Beiträgen wendet sich Problemen des Forschungsstandes, der Archivierung und der Edition von Volksliedern und theoretischen Fragen zu, so etwa Max Peter Baumann (1990: *Methoden und Methodologie der Volksliedforschung*), Johannes Moser (1989: *Ansätze zu einer neueren Volksliedforschung*), Christine Burckhardt-Seebass (1990: *Archivieren für wen?*), Ernst Schade (1990: *Volkslied-Editionen*). Ein Aufsatz 1988 geht auf die Person und die Sammeltätigkeit des sowjetischen Ethnomusikologen Mosche Beregovski ein, dessen Erkenntnisse zur jüdischen Volksmusik in Rußland, der Ukraine und Polen es verdienen, ausgewertet zu werden (Joachim Braun). Eine Reihe von Beiträgen befaßt sich mit der Volksliedsituation in Südosteuropa (1988 verschiedene Beiträge zum Stand der Forschung in Slowenien, Kroatien und Serbien).

Mehrere Beiträge werten die textliche Seite von Volksliedern aus, wobei einerseits die musikalische Seite aufgrund des Fehlens in den Quellen nicht diskutiert werden konnte, andererseits aber sie zu diskutieren nicht beabsichtigt war. Interessant sind in diesem Zusammenhang u. a. Aufsätze zur Balladenproblematik in Südosteuropa (Zmaga Kumer 1988, Ion Taloş 1989) und Skandinavien (Vesteinn Ólason 1988, Peter Meisling 1989).

Schließlich sei auf die nicht unwichtigen Rezensionen hingewiesen. Durch rationale

Ausnutzung des Platzes (Kleindruck) und komprimierte Darstellung gelingt es, in jedem Jahrgang zwischen 70 und 100 Publikationen vorzustellen, so daß der Volksliedforscher genügend über Buchveröffentlichungen im In- und Ausland informiert ist. Den Herausgebern (Otto Holzappel und Jürgen Dittmar) und dem Erich Schmitt Verlag Berlin gebührt großer Dank für die Auswahl und die Anlage der Jahrbücher.

(Dezember 1991)

Klaus-Peter Koch

ELLEN HICKMANN: Musik aus dem Altertum der Neuen Welt. Archäologische Dokumente des Musizierens in präkolumbianischen Kulturen Perus, Ekuadors und Kolumbiens. Frankfurt-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1990). 491 S., Abb.

„Die Musik aus dem Altertum der Neuen Welt ist für immer verklungen“, beginnt der Prolog dieser Publikation (S. 5). Auf der Basis von rund 4000 begutachteten, akustisch bzw. musikalisch relevanten Objekten aus 61 Museen (davon sieben allein in Ecuador) versucht die Autorin Ellen Hickmann über unterschiedliche Wege Annäherungen an die Klangwelt der präkolumbianischen Kulturen des südamerikanischen Nordwestens.

Die Quellenlage (archäologische, wie schriftlich berichtende und Feldforschungen auswertende Quellen gleichermaßen betreffend) ist äußerst kompliziert. Die Autorin setzt den Schwerpunkt auf die archäologischen Quellen, und allein für diese Gruppe schon zeigt sich die diffizile Ausgangssituation: Die Lebensdauer von Objekten nur bestimmter Materialien (als Keramophone, Lithophone, Metallophone) ist lang genug, um einen Erhalt solcher Gegenstände zu ermöglichen; zu einem hohen Prozentsatz fehlen Angaben über Fundzusammenhänge; die Fundobjekte sind bezüglich einzelner Zeiten, Regionen und Kulturen äußerst ungleichgewichtig vertreten usw.

In sechs Teilen, umrahmt von einem Prolog und einem Epilog, geht die Verfasserin an die gestellte Aufgabe heran. Der erste Teil beinhaltet die Untersuchungsgegenstände selbst — „Klanggeräte“, dazu Darstellungen von Musikern und Tänzern. Sie klassifiziert die Objekte nach der Instrumentensystematik von Hornbostel-Sachs (ergänzt von Heyde) und bespricht

sie im Detail (u. a. Form, Technologie, Maße, teilweise die interpretierbaren Töne), wobei 133 Zeichnungen, 160 Fotos und 92 Textillustrationen es dem Leser zur Genüge ermöglichen, die Informationen nachvollziehen zu können. Danach bestätigt sich hier erneut das Fehlen von Chordophonen unter den archäologischen Zeugnissen des Andenraumes, während andere Instrumentengruppen, wie Schüttelidophone, Pfeifen und Flöten, in vielfältigen Ausprägungen nachweisbar sind.

In weiteren Teilen werden zusätzliche Aspekte herangezogen und Systematisierungen vorgenommen, um die vorliegenden Quellen in immer andere und neue Zusammenhänge und Ordnungen zu bringen und um so die Klangwelt erschließen zu können. Im zweiten Teil wird die regionale Verbreitung von Objekten beobachtet. Dabei arbeitet die Autorin drei Territorien mit jeweils unterschiedlichen Kriterien heraus: die Küstengebiete des mittleren, des nördlichen Peru sowie Ecuadors. Es ergibt sich die allgemeine Verbreitung von Rasseln und Flöten als die „indianischen Instrumente par excellence“ (S. 318, 414), aber z. B. die begrenzte der Rahmentrommel (wobei sich hier eine Tradierung von der Moche-Kultur bis zu den Chimu belegen läßt), das zeitlich wie räumlich abgrenzbare Vorkommen der Pfeifkugel (somit klassifikatorisches Merkmal), das Vorhandensein von Pfeif- und Gefäßflötenfigurinen nur im alten Ecuador usw.

Ein dritter Teil „Fund und Befund“ versucht, von Grabungsberichten aus zu weiteren Erkenntnissen zu kommen, sofern Archäologen hier interessierende Objekte identifizieren oder erwähnen. Demnach ist zu bemerken, daß z. B. rasselnde und klappernde Objekte aus Edelmetallen nicht nur als Idiophone, sondern auch als Schmuck, Dekor, Rangabzeichen und magisch-schamanistisches Requisite auftreten, und es werden Äußerungen zum Zusammenhang von Instrumenten und Sozialstatus und zur Wertschätzung von Instrumentengruppen gemacht.

In Verbindung mit dem sogenannten „akustischen Code“ von Lévi-Strauss und den ikonologischen Kategorien von Panofsky werden im vierten Teil „Ikon und Idee“ Aussagen zur Semantik von akustisch relevanten Darstellungen und Objekten gewagt. Dieses Kapitel

ist wohl das spekulativste der gesamten Publikation, indem Deutungen über Mythen heute lebender Ethnien versucht (S. 390ff.) und Interpretationsmaßstäbe, die aus europäischer Kunstbetrachtung gewonnen wurden, auf „außereuropäische“ Objekte experimentell angewendet werden (S. 372, 409) — worauf die Verfasserin jeweils deutlich hinweist — um zu diskutierbaren Argumentationsangeboten zu gelangen. Durch die Klassifizierung in verschiedene Typen von Ikonen und ikonisierenden Dekorstücken wird ein Weg zu feinerer chronologischer Ordnung bereitet. Es wird deutlich, daß das „europäische“ Bedeutungsfeld nicht identisch oder gar gegenläufig zu indianischen Bedeutungsfeldern sein kann.

Ein fünfter Teil widmet sich den klanglichen Möglichkeiten präkolumbianischer (Schallgeräte und) Musikinstrumente. Da lebende Zeugen als Interpreten fehlen, besteht das Problem darin, daß zwar die Frage „Was ist maximal an Klanglichkeit möglich?“ zufriedenstellend beantwortet werden kann, nur näherungsweise aber die: „Was ist in der Realität aus diesen Möglichkeiten ausgewählt worden?“. Die Autorin kommt zu wichtigen Schlüssen, etwa daß die Flöten nur einen geringen Tonvorrat und eine eingeschränkte Dynamik haben, daß weder Melodie- noch Intervallspiel mit ihnen beabsichtigt war usw. Die Diskussion um die charakteristischen Pfeifgefäße und -figurinen erbringt, daß diese offenbar nicht zu den Musikinstrumenten zu zählen sind. Von Bedeutung sind die Geräuscherzeugung in altindianischen Kulturen, des weiteren die Gelegenheiten, die zu jener Geräuschinterpretation führen (auch hier das Einbeziehen des soziologischen Aspekts).

Im letzten Teil versucht die Verfasserin eine Synthese und macht nochmals deutlich, daß jede Kultur ihre in ihr gewachsenen Klassifikationssysteme hervorbringt. Die 336 Titel des Literaturverzeichnisses, bevorzugt aus den 1960er bis 1980er Jahren und häufig spanischsprachig, beschließen die Publikation, die als ein herausragendes und problemgeladenes Grundlagenwerk über die präkolumbischen Musikkulturen die Fachwelt für längere Zeit beschäftigen wird.

(November 1991)

Klaus-Peter Koch

Monumenta Monodica Medii Aevi, Band VIII: Alleluia-Melodien II ab 1100. Herausgegeben von Karlheinz SCHLAGER. Kassel—Basel—London—New York: Bärenreiter 1987. XIII, 917 S.

Dieser zweite Teil von Karlheinz Schlagers Ausgabe der Alleluia-Melodien ist ohne Zweifel eine der wichtigsten mediävistischen Neuerscheinungen der letzten Zeit auf musikgeschichtlichem Gebiet. Kaum eine andere Gattung der liturgischen Musik des Mittelalters hat eine so lange und stilistisch so wechselvolle Geschichte wie das Alleluia der römischen Messe. Und die Geschichte keiner anderen dieser Gesangsgattungen ist bislang so umfassend dokumentiert wie die des Alleluia. Bei keiner anderen Gattung sind deshalb die Voraussetzungen so gut, das Neuschaffen des späteren Mittelalters zuverlässig vom älteren Bestand zu scheiden, ein Problem, das besonders bei der Erforschung der mittelalterlichen Offizien gesicherte Aussagen immer wieder vereitelt. Mit seinem 1965 erschienenen *Thematischen Katalog der ältesten Alleluia-Melodien* und dem 1970 als Band VII der *Monumenta Monodica Medii Aevi* vorgelegten ersten Teil seiner Edition hat im Falle des Alleluia Schlager selbst sich die Voraussetzungen geschaffen, in ungefähr 600 der ihm verfügbaren Handschriften den Bestand von 470 Melodien aus der Zeit nach 1100 zu ermitteln, der nun durch diesen zweiten Teil der Ausgabe erschlossen wird. Eine Auswertung aller erhaltenen Zeugnisse aus dem betreffenden Zeitraum wäre ein weder erreichbares noch sonderlich sinnvolles Ziel gewesen. Die breite geographische Streuung der vollständig ausgewerteten Quellen gewährleistet bereits ein in seinen Grundzügen sicherlich nicht wesentlich verzerrtes Bild. Und erst wenn das Gebotene aufgearbeitet ist, mögen sich Fragen stellen, die den Wunsch nach seiner gezielten Ergänzung oder Vervollständigung begründen könnten.

Schlagers Einführung (S. VI—XIII) erörtert die forschungsgeschichtlichen Voraussetzungen einer Edition spätmittelalterlicher Chormelodien, erläutert und begründet die Einzelheiten des Editionsverfahrens und die Anlage des Kritischen Berichtes und gibt dabei erste Hinweise auf die Eigenart der veröffentlichten Musik. Der Notenteil enthält auf 574 Seiten die Melodien alphabetisch angeordnet

nach den Textanfängen der Verse, mit denen die Melodien auf textlicher Ebene identifiziert und zitiert werden. (Da der Beginn der Verse im Inneren der Melodien steht, vereinzelt sogar ins Zeileninnere fällt, hätte eine Voranstellung des Versinitiums als „Überschrift“ des betreffenden Alleluias oder eine laufende Nummerierung der Melodien, nach der man sie zitieren könnte, ihr rasches Auffinden im Notenteil erleichtert.) Unterschiedliche Melodien zum selben Text folgen hintereinander, unterschiedliche Versionen derselben Melodie sind einander in „Partituranordnung“ unmittelbar gegenübergestellt. Entsprechend den bewährten Editionsgrundsätzen der Serie folgt die Wiedergabe der Melodien in moderner Notenschrift stets der Fassung einer einzigen, zu Beginn angegebenen Handschrift. Der Kritische Bericht informiert über die Gesamtquellenlage und verzeichnet in Buchstabennotation eine Auswahl relevanter Varianten. Dem Herausgeber ist zuzustimmen, wenn er dieses Vorgehen wie folgt begründet (S. XII): „Die Zusammenstellung von einzelnen Varianten ergibt zwar kein vollständiges Bild der einzelnen Fassungen, führt jedoch nicht selten zu Berührungspunkten zwischen einzelnen Handschriften und läßt Wege der Überlieferung erkennen, die mit einer Version nicht und mit mehreren vollständigen Fassungen nicht deutlicher ans Licht kommen würden. Insofern erscheint diese Lösung als ein vertretbarer Kompromiß zwischen dem Anspruch einer individuellen Aufzeichnung auf eine Facsimile-Ausgabe und den Bedingungen der systematischen Edition einer einzelnen Gattung aus mehreren Quellen.“ (Auskünfte über Herkunft und Entstehungszeit der Handschrift hinter der Quellenangabe im Notenteil hätten die Orientierung in der Menge der häufig nur Spezialisten bekannten oder durch Schlagers Edition erst bekanntwerdenden Handschriften erleichtert, hätten aber andererseits in die Irre geführt, wo die wiedergegebene Aufzeichnung nicht die älteste oder ihr Entstehungsort für den Verbreitungsraum der Melodie nicht repräsentativ ist.) Das nach Bibliotheksarten und Signaturen angeordnete Handschriftenverzeichnis (S. 883—909) enthält Angaben zum liturgischen Buchtyp, zur Herkunft und Datierung. Da es zahlreiche wenig bekannte Handschriften enthält (hingewiesen sei nur

auf die 42 Dokumente aus Prager Bibliotheken und Archiven), von denen das vom Herausgeber benutzte Erlanger Bruno-Stäblein-Archiv Mikrofilme besitzt, ist es nicht zuletzt als ein wertvolles Verzeichnis spätmittelalterlicher Choralquellen willkommen.

Wie das Register der liturgischen Bestimmungen der Stammverse (S. 867–979) zeigt, ist die Mehrzahl der Verse für Marienfeste bestimmt. Gegenüber den zentralen Festen, für die schon der ältere Bestand Melodien bereitstellt, treten dann vor allem Feste von Heiligen hervor, deren Verehrung erst im späteren Mittelalter einsetzt oder zunimmt, wie Anna, Barbara, Katharina und Margaretha, sowie das Fronleichnamfest. Das Neuschaffen befriedigte also nicht nur durch den Wunsch nach Gesängen moderneren Stils, sondern deckte auch neuentstandenen liturgischen Bedarf. Als Anlässe für Votivmessen illustrieren "ad tollendum schisma" (*Aedificans ierusalem*, S. 23, und *Dominus nomen illi*, S. 147) und "contra turcos" (*In te domine*, S. 234) den mitunter aktuellen Zeitbezug liturgischer Texte.

Etwa die Hälfte der mitgeteilten Alleluia-Verse hat die Form rhythmischer Reimstrophen. Bei solchen Texten ist im Notenteil das Ende der Verszeilen durch Schrägstriche markiert und der Bau ihrer Melodien durch zeilenweise Schreibung veranschaulicht. Eine Textausgabe dieser Alleluia-Verse war als Band 58 *Analecta Hymnica* geplant, ist aber nicht mehr erschienen. Schlagers Ausgabe der Melodien gibt daher auch erstmals Einblick in ein bislang fast gänzlich unerschlossenes Corpus mittellateinischer Dichtung, das, auch wenn die Textinhalte sich als minder originell erweisen sollten, für die Geschichte des lateinischen Verses im Mittelalter neues Material bietet. Der Kritische Bericht zu diesen als „Reim-Alleluia“ zu bezeichnenden Gesängen enthält Angaben zur Zeilenzahl, Silbenzahl und Reimstellung in den einzelnen Texten, nicht aber zu der für eine Identifikation traditioneller Verstypen ausschlaggebenden Betonungsfolge an den Versausgängen — paroxytonisch (fallend) oder proparoxytonisch (steigend). Ein erster Schritt zur weiteren Auswertung des Materials wäre deshalb ein Register der vorkommenden Vers- und Strophformen, am besten (kompatibel mit den entsprechenden Verzeichnissen in Norbergs Standardwerk *Introduction à l'étude de la ver-*

sification latine médiévale) in Form von deskriptiven Schemata des Typs „4x8pp“ für eine Strophe aus vier achtsilbigen Versen mit steigendem Ausgang, also (rhythmischen) iambischen Dimetern, oder „3x(8p + 7pp)“ für eine drei trochäische Septenare umfassende Strophe usw. In einem solchen Register würde sich, nicht unerwartet, eine Häufung der beiden eben genannten, in Hymnen und Reimsequenzen bevorzugten Verstypen auch in den Versen der Reim-Alleluia zeigen. Es würden sich aber beispielsweise auch *Hic contempsit vitam mundi* (S. 204) und *Magne pater augustine* (S. 260) als Stabat-mater-Strophen (2x8p + 7pp), *Ave virgo gloriosa* (S. 83) mit 3x8p + 7pp als deren Modifikation oder *Barbara sanctissima summo regi grata* (S. 84) als Vagantenstrophe (3x[7pp + 6p]) zu erkennen geben; und andere versgeschichtlich interessante Formen — wie der seit dem zwölften Jahrhundert beliebte Zehnsilber 4 + 6pp (siehe Norberg, *Introduction*, S. 152f.) in *Deprecamur* (S. 135), *Felix corpus* (S. 172) und *Ludovice solens* (S. 255) oder die aus den mozarabischen Preces bekannte Strophe 2x(8p + 6p) in *Katherinam desponsavit* (S. 247) — würden aus der Vielzahl irregulärer, ungewöhnlicher, teils origineller Verskombinationen herausgehoben.

Nach einer differenzierten Erfassung der Versformen wären dann auch die unterschiedlichen Strategien der Versvertonung unter den Bedingungen verschiedener Genera deutlicher erkennbar. Wie in den gleichzeitigen Reimoffizien treten im Reim-Alleluia Versformen, die aus dem Bereich des Hymnus (vorwiegend iambische) und der späteren Sequenz (vorwiegend trochäische) wohlvertraut sind, in andersartiger, melismenreicher, melodischer Gestalt auf. Eine Untersuchung der Mittel (Binnengliederung von Zeilen durch Kadenz, Plazierung von Melismen auf bestimmten Silbenpositionen, insbesondere Melismen auf betonter Paenultima oder Antepaenultima, melodische Korrespondenz der Reimsilben), mit denen die Vertonung Aufbau und Fügung der Verszeilen zur Geltung bringt, wird besonders spannend in den zahlreichen Fällen, wo der strophenförmige Alleluia-Vers sein melodisches Baumaterial mit dem textarmen Alleluia-Ruf gemeinsam hat, dieselben melodischen Formulierungen also zuerst im Bewegungszug von Melismen, dann im Kontext

der Vertonung rhythmischer Reimverse erklingen.

Untersuchungen zum Verhältnis von Musik und Text werden von Schlagers Kommentaren zu den einzelnen Melodien im Kritischen Bericht profitieren, die weit über das hinausgehen, was man von einer Edition erwarten würde. Sie beschränken sich nicht auf Angaben zu Finalis, Ambitus und Modus, obwohl oft schon in den Grenzwerten ihres Verlaufes das spezifisch Spätmittelalterliche vieler Melodien sich bemerkbar macht, wie etwa im tonus mixtus, dem Modus der den plagalen und den authentischen Ambitus zu einer Finalis ausschreitenden Melodien. Indessen: „Tonalität und äußere Begrenzung einer Melodie besagen wenig über den Melodieverlauf. Deshalb schließt sich an die Daten zur Tonalität eine kurze Beschreibung der Melodie an, in der jene Merkmale zusammengefaßt sind, die der Melodie als auffallende Kennzeichen zuzuschreiben sind, sei es im Sinne einer generellen Unterscheidung von älterem und jüngerem Choral, sei es im Zuge einer individuellen Entfaltung der Melodie.“ (S. X) Der Ertrag dieser Beschreibungen erhebt den 257 Seiten umfassenden Kritischen Bericht dieser Edition über den philologischen Rechenschaftsbericht hinaus zu einer grundlegenden Studie über die Melodik des spätmittelalterlichen Chorals.

(Januar 1991)

Andreas Haug

CARL-ALLAN MOBERG/ANN-MARIE NILSSON: *Die liturgischen Hymnen in Schweden II. Uppsala 1991. Band 1. Die Singweisen und ihre Varianten, 249 S. Band 2: Abbildungen ausgewählter Quellenhandschriften, 66 S. (Acta Universitatis Upsaliensis. Studia musicologica Upsaliensis. Nova Series 13:1 und 13:2.)*

Jede Beschäftigung mit Mobergs Hymnenstudien hat von deren schwerer Entstehungsgeschichte auszugehen, die sich im Vorwort des 1948 erschienenen ersten Bandes und der Rezension von Bruno Stäblein (Mf 3/1950, S. 309–316) abzeichnet. Wenn nun nach mehr als 40 Jahren der zweite Band des Werkes vorgelegt, zugleich aber mitgeteilt wird, der erste sei nicht mehr erhältlich, wird diese Geschichte um eine traurige Kuriosität reicher.

Äußere Umstände zerreißen ein wissenschaftliches Ganzes.

Der Band bietet 122 modal geordnete Melodien in tabellarischer, die Variantenbreite in der Überlieferung unmittelbar und eindrücklich verdeutlichender Form. Die Referenzversion wird in einer stilisierten Neumenschrift wiedergegeben — man kann fragen, ob sich nicht wie in den Editionen von Rajeczky und Stäblein eine Anlehnung an die Choralnotation angeboten hätte, was nach Ausweis der gesondert vorgelegten 60 Abbildungen aus Quellenhandschriften durchaus nahegelegen hätte —; die Varianten werden mit Buchstaben und Zusatzzeichen angegeben. Ann-Marie Nilsson nennt in der Einleitung die Prinzipien der Einrichtung von Edition und Kommentar; letzterem folgen Addenda et Corrigenda zum ersten Band Mobergs und Referenztabellen zu den Editionen von Rajeczky und Stäblein. Insgesamt zeichnet sich die schwierige Aufgabe einer Anpassung von Vorgegebenem an eine veränderte wissenschaftliche Situation ab. Daß sie überhaupt in Angriff genommen wurde, verdient alle Anerkennung, und kritische Fragen mindern nicht den Rang des Ergebnisses.

Genügt es, wenn der Hymnus als textlich-musikalische Einheit zu begreifen ist, die Textstruktur allein durch Silben- und Akzentangaben anzudeuten, oder gehört nicht zur konkreten Referenzversion deren konkreter Text, um den Zusammenklang von Sprache und Melodie festzuhalten? Noch ein Detail: Gibt es nicht ein falsches Bild, wenn bei Mel. 148 — *Corde natus ex parentis* — im Gegensatz zur ganzen sonstigen Überlieferung am Anfangston F der Referenzversion festgehalten wird (S. 70f.)?

(April 1992)

Andreas Traub

GEORG RHAU: *Musikdrucke aus den Jahren 1538–1545 in praktischer Neuausgabe. Band X: Selectae harmoniae de Passione Domini 1538. Hrsg. von Wolfgang REICH. Kassel—Basel—London—New York: Bärenreiter 1990. XIX, 267 S.*

Mit dem von Wolfgang Reich herausgegebenen 10. Band der Musikdrucke liegt nun der erste der seit 1538 von Rhau veröffentlichten Drucke vor, so daß auch eine Beurteilung des

Beginns dieses verlegerischen Großwerkes erleichtert ist.

Rhau eröffnet seine Serie von Musikdrucken mit *Selectae harmoniae quatuor vocum de passione Domini*, und dies ist sicherlich Ausdruck seiner Übereinstimmung mit der theologia crucis der Reformatoren, deren Bedeutung auch Melanchthon in seiner Vorrede — nach allgemeinen Ausführungen zum Verhältnis von Musik (speziell textgebundener Musik) und Gotteserkenntnis — unterstreicht. Die Auswahl der Kompositionen, die Rhau vorlegt, ist höchst bemerkenswert, doch Reichs Versuch, die Anordnung als Verschränkung „thematischer Gesichtspunkte mit dem Prinzip der gottesdienstlichen Tageszeiten“ zu deuten, vermag nicht zu überzeugen.

Die Fülle an großen motettischen Kompositionen in dieser Sammlung läßt Zweifel aufkommen, ob Rhau hiermit eine musikalische Basis für die Passionsgottesdienste der jungen Kirche schaffen wollte — wie dies in der Sekundärliteratur gern für alle Rhau-Drucke in Anspruch genommen wird. Vielmehr dürfte Melanchthon die Zielsetzung richtig beschreiben, wenn er die Sammlung vor allem Studenten als nützliches Mittel zur Frömmigkeit — anzuwenden bei häuslichen Übungen — empfiehlt (S. XVIII).

Die Ausgabe von Wolfgang Reich ist dem Verständnis der Reihe gemäß als praktische Ausgabe angelegt, d. h. der kritische Apparat ist auf das Notwendigste beschränkt und der Notentext sowie die Textunterlegung sind nach praktischen Gesichtspunkten ggf. korrigiert. Ob allerdings nicht dennoch kenntlich gemacht werden könnte, welche Überschriften von Rhau und welche vom Herausgeber gesetzt sind bzw welche Autorenuweisung auf den Verleger zurückgeht und welche durch Konkordanzen geschlossen wurde, bleibt fraglich. Darüber hinaus können einige Korrekturen des Herausgebers in der Textunterlegung in Fällen, wo diese „in der Quelle so weitgehend korrumpiert ist, daß die nachweisbare oder erschließbare ursprüngliche Wort-Ton-Beziehung gänzlich aus den Fugen geriet“ (S. 255) nicht überzeugen (vgl. z.B. S. 160/161 Diskant und Altus und S. 97 Diskant, Tenor, Bassus).

Einige Anmerkungen im Vorwort und im kritischen Apparat halten einer Prüfung nicht

stand: Reichs Vermutung, die Messe der Sammlung könnte zumindest in den Ordinariumsätzen von Johannes Galliculus komponiert sein (S. IX u. 260), wird mit nicht belegten stilistischen Übereinstimmungen begründet; daß aber das Credo, das im Druck unvollständig überliefert ist, mit Luthers „Deutschem Glauben“ abgeschlossen werden sollte (S. 260), ist eine Behauptung, die jeder Grundlage entbehrt. Außerdem ist es sehr ungewöhnlich, die Choralmelodie — wie hier beim Agnus — aus dem 4st. Satz rückzuschließen (vgl. S. 261); die Überlieferung von nur zwei Agnus-Sätzen legt wohl eher die Vermutung nahe, daß das 1. Agnus einfach im Satz wiederholt wurde. Warum Reich die Intonationen zu den Meßgesängen nach dem Graduale Romanum bzw dem Missale Numburgense ergänzt, bleibt unerläutert.

Diese Kritik an einigen Details im Notentext und in den erläuternden Bemerkungen schmälert jedoch in keiner Weise den Wert dieser im übrigen auffallend fehlerfreien Ausgabe. Durch die Veröffentlichung des ersten Bandes der Rhau Publikationen besteht nun die Möglichkeit, die vielen Probleme, die gerade dieser Band in der Beurteilung aufgibt (und die durch die inzwischen bekannte Tatsache, daß die Verbreitung des Repertoires nicht von diesem Druck ausging, nicht erleichtert wird, vgl. S. X) neu zu untersuchen und eventuell zu lösen.

(November 1991)

Irmlind Capelle

GIOVANNI CONTINO: *Cinque messe mantovane del fondo Santa Barbara a cinque voci*. A cura di Ottavio BERETTA. Milano: Edizioni Suvini Zerboni 1988. XXXIV, 281 S. (Monumenti musicali italiani. Vol. XIV.)

GIOVANNI CONTINO: *Messa Illuminare Jerusalem a quattro voci (1561)*. A cura di Marco GOZZI. Cremona: Editrice Turris 1989. X, 25 S.

GIOVANNI CONTINO: *Il primo libro de' madrigali a cinque voci (1560)*. A cura di Romano VETTORI. Milano: Edizioni Suvini Zerboni (1987). XXVII, 185 S. (Monumenti musicali italiani. Vol. XIII, Opere di Antichi Musicisti Bresciani. Vol. II)

Spätestens seit den Publikationen Knud Jeppensens aus den Jahren 1950, 1953 und 1954

wurde, in Zusammenhang mit den neu gefundenen Messen Palestrinas, die Aufmerksamkeit auf die eigenartige Sonderstellung der liturgischen Gesänge an der Hofkirche von S. Barbara in Mantua gelenkt. In neuerer Zeit nahm Iain Fenlon (1980) das Thema wieder auf, um dabei die zentrale Rolle zu betonen, die Herzog Guglielmo Gonzaga bei der Einrichtung der Gesänge übernommen hatte. Dessen Wille zielte offenbar auf ein Repertoire, das allein seiner Hofkirche zustehen sollte und im *Kyriale ad usum ecclesie Sancte Barba-re* zusammengestellt wurde (Siehe hierzu die ausführliche Beschreibung in K. Jeppesen, *Le opere complete di ... Palestrina*, voll. XVIII und XIX, 1954). Über die Beweggründe dieses merkwürdigen Alleingangs herrscht noch keine einhellige Meinung. Jedenfalls wurden in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts verschiedenen Komponisten (Palestrina, Giacches de Wert, Giovanni Contino, Francesco Rovigo) Messen über diese „*canti fermi*“ in Auftrag gegeben. Der Fundus dieser Vertonungen befindet sich jetzt in der Bibliothek des Mailänder Konservatoriums. Eigen ist einem Teil dieser Werke die „alternatim-Disposition“, der ständige Wechsel von polyphonem Satz mit einstimmigem Choral, offenbar eine weitere Spezialität der Hofkirche von S. Barbara. Fünf Messen dieser Gruppe stammen von Giovanni Contino (ca. 1513–1574), der in jüngeren Jahren in Trient und Brixen, später (1551–60, 1565–69) Kapellmeister am Dom von Brescia und während der ersten Hälfte der 60er Jahre Kapellmeister an der neu erstellten Mantuaner Hofkirche war. Bekannt war Contino bisher vor allem als Lehrer von Luca Marenzio. Nun ist neuerdings einiges an Kompositionen zugänglich, darunter die fünf Mantuaner Messen in der von Ottavio Beretta betreuten Ausgabe der *Monumenti musicali italiani* von 1988. Die fünf Messen, in ihren polyphonen Abschnitten 5stimmig, folgen dem Wechsel der alternatim-Praxis. Dies führt in den mehrstimmigen Teilen zu kompositorischen Problemen, suchen diese doch unüberhörbar den hohen Anspruch des durchimitierenden Satzes, wie er dem kompositionstechnischen Stand jener Jahre entsprach. Dabei wird die Vorlage des einstimmigen Chorals weitgehend in den Cantus eingearbei-

tet und bestimmt so zwangsläufig auch die wechselnden soggetti des meist imitierenden Ansatzes. Kaum aber ist der Satz in allen fünf Stimmen exponiert, hat er sich bereits auf den Schluß auszurichten, da bei einer durchschnittlichen Dauer von ca. 20 Brevis-Takten für kontrapunktisches Weiterspinnen wenig Platz ist. Und so resultiert denn ein Kompromiß zwischen nachdrücklichem Kunstan-spruch und anlagebedingter „Kurzatmigkeit“, der für alle fünf Messen typisch wird.

Diese Beobachtungen sollen nun in keiner Weise den Wert der Ausgabe in Frage stellen. Sie bietet, zusammen mit einem sehr informativen Vorwort von Ottavio Beretta einen lebendigen Einblick in einen bemerkenswerten Usus des liturgischen Singens an einem oberitalienischen Hof des 16. Jahrhunderts, und steht im übrigen auf der Höhe heutiger Editionspraxis.

Fast gleichzeitig mit dieser Ausgabe erschien bei der Editrice Turris (1989) in Cremona ein von Marco Gozzi betreutes Heft der Missa *Illuminare Jerusalem* aus dem ersten Messebuch Continos von 1561 (Scotto, Venedig). Obwohl der Herausgeber die Gründe für die Wahl gerade dieses Stückes verschweigt, erlaubt sie jedenfalls eine Würdigung der nun von alternatim-Zwang befreiten Kompositionstechnik Continos. Und diese erweist sich, gemessen am Palestrina-Ideal, als vielleicht etwas gröber und melodisch weniger organisch, aber durchaus der Beachtung wert.

Abgerundet werden diese Aktivitäten auf dem Gebiet „Contino“ mit den ebenfalls in der Reihe der *Monumenti* 1987 von Romano Vettori edierten 5stimmigen Madrigale von 1560. Die Verfasser der Texte dieser 20 Vertonungen sind fast alle unbekannt und der enkommiastische Inhalt von etwa 2/3 der Stücke erweist sie als brescianer Auftragswerke. Die Musik behält zum Text eine „mittlere Distanz“, verzichtet weitgehend auf auffälligere Madrigalisten und sonstige Mittel, welche für die damalige Zeit avanciert gewesen wären. Jedenfalls trägt auch diese Ausgabe dazu bei, einen oberitalienischen Komponisten der Mitte des 16. Jahrhunderts vor zweifellos unverdientem Vergessen zu bewahren.

(Mai 1991)

Victor Ravizza

Lissznyay Julianna hangszeres gyűjteménye. (Julianna Lissznyay's Collection of Instrumental Music from 1800). *Közreadja TARI Lujza*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet 1990. 236 S., mus. Not., Faksimiles, engl. Res. (Műhelytanulmányok a Magyar Zenetörténehez. 13.)

Dieser 13. Band der *Werkstattstudien zur ungarischen Musikgeschichte* — auf dem Titelblatt fälschlich als zwölfter bezeichnet — ist die Wiedergabe einer Sammlung von 92 vorwiegend dem sogenannten Verbunkos-Stil zuzurechnenden Klavierstücken, die in den Jahren 1800 und 1808 von dem adligen Fräulein Julianna Lissznyay zum Eigengebrauch zu Papier gebracht worden sind. Das von der Herausgeberin 1985 in der Széchenyi-Bibliothek aufgefundene Manuskript hat eine zweifache Bedeutung: Erstens ist es ein Dokument an sich für den Verbunkos-Stil, der sich bekanntlich im 18. Jahrhundert aus den Tänzen zur Soldatenanwerbung und unter Hinzukommen vielfältiger anderer Einflüsse herausgebildet hat und der im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts durch Virtuosen wie Bihari, Csermák und Lavotta seinen Höhepunkt erlangte. Aus dieser Zeitspanne des angehenden 19. Jahrhunderts stammt nun auch die Lissznyay-Handschrift, deren zweite Bedeutung für uns darin besteht, daß sie nicht Abschriften schon vorhandener Notenvorlagen darstellt sondern Niederschriften gehörter Musik durch die offenbar sehr musikalische adlige Dame.

Der säuberlichen Wiedergabe der Musikstücke — für notwendig erachtete Eingriffe, wie z. B. das Hinzufügen von Metronomwerten, sind als solche kenntlich gemacht — hat die Herausgeberin eine kurze Einleitung vorausgeschickt, in der auf die einschlägigen Forschungserfolge der letzten Zeit hingewiesen und die Lissznyay-Handschrift in diesem Kontext gewertet wird. Als bekannt vorausgesetzt und daher nicht sonderlich in der Einleitung angesprochen werden die allgemeinen Fragen zur betreffenden Periode der ungarischen Musikgeschichte und besonders zum Verbunkos-Stil. Zu jedem Stück vorhandene Vermerke sind nicht nur editionstechnischer Art, sondern gelegentlich geben sie auch Aufschluß über inhaltliche Zusammenhänge. Erklärermaßen wird außer der rein wissenschaftlichen Zielsetzung des Abdrucks auch eine prakti-

sche verfolgt: Musizierende können die Noten der Lissznyay-Handschrift auch im größeren DIN-A4-Format beim Musikwissenschaftlichen Institut in Budapest anfordern.

(Juni 1991)

Gottfried Habenicht

Eingegangene Schriften

WOLFGANG ADELUNG. Einführung in den Orgelbau. 2., überarbeitete und erweiterte Ausgabe. Wiesbaden-Leipzig-Paris: Breitkopf & Härtel (1991). 304 S., Abb.

GEORG VON ALBRECHT. Gesamtausgabe, Band 7. Orchesterwerke. Hrsg. von Michael von ALBRECHT. Frankfurt-Bern-New York-Paris: Verlag Peter Lang (1991). Partitur 286 S. und Stimmen. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart, Band 14.)

Anonymus (J. S. Bach?). Sonate für Violine und Basso continuo A-dur BWV Anh. II 153. Hrsg. von Russell STINSON. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1991). 24 S./11 S./7 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH. Sonate für Flöte und Basso continuo e-moll BWV 1034. Hrsg. und kommentiert von Barthold KUIJKEN. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1991). 24 S./13 S./13 S.

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

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

KERSTIN BARTEL. Faszination Operette. Vom Singspiel zum Film. Laaber: Laaber-Verlag (1992). 154 S., Abb.

JOHANNES BAUER. Rhetorik der Überschreitung. Annotationen zu Beethovens Neunter Symphonie. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1992. 217 S. (Musikwissenschaftliche Studien. Band 8)

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