

BESPRECHUNGEN

Music and Theatre. Essays in honour of Winton Dean. Edited by Nigel FORTUNE. Cambridge-London-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1986). XV, 389 S., 8 Abb., Notenbeisp.

Anlässlich des 70. Geburtstages des englischen Musikhistorikers Winton Dean hat Nigel Fortune die vorliegende Festschrift herausgegeben, deren nur elf umfangreiche Beiträge sich auf dem zentralen Forschungsgebiet des Jubilars bewegen: Oper mit dem Schwergewicht auf Händel. Curtis A. Price begibt sich mit seiner Librettostudie *Political allegory in late-seventeenth-century English opera* ein wenig vor diese untere Zeitgrenze. Brian Trowell behandelt sehr gründlich Aufführungsgeschichte und Gattungsproblematik von *Acis and Galatea* und der italienischen Vorstufe *Aci, Galatea e Polifemo*. Die beliebte Methode, Parallelversionen des selben Librettos zu vergleichen, wendet Reinhard Strohm mit Nutzen auf Vivaldis und Händels *Giustino* an und zeigt dabei diesen unter dem Einfluß des Venezianers. Handschriften von Opern Scarlattis, Vincis und Hasses aus dem Besitz von Händels Librettisten Charles Jennens weist John H. Roberts als Quellen für Pasticci und für zahlreiche Entlehnungen des Komponisten nach. Über die Zusammenarbeit zwischen diesem und Jennens für das Oratorium *Saul* berichtet Anthony Hicks. Erstaunlich ist dabei der große Einfluß, den der Librettist nach der Vollendung der Partitur auf deren endgültige Version hatte, und zwar nicht nur in textlichen, sondern auch in musikalischen Belangen.

Der kleinere zweite Teil des Bandes beschäftigt sich mit Operngeschichte von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. David Charlton behandelt ähnliche Probleme wie der vorige Beitrag, nämlich die der Zusammenarbeit zwischen Librettist und Komponist und überhaupt des Verhältnisses Sprache — Musik, allerdings auf dem Gebiet der Opéra comique, im speziellen mit Texten von Marmontel und Sedaine. Eher an der Oberfläche bleibt John Warrack mit einer Besprechung der erfolglosen Singspiel- und Opernkompositio-

nen Mendelssohns. Der profilierte Verdiforscher Julian Budden bemüht sich in seinem Beitrag, den so oft vage angesprochenen Wagnerianismen in italienischen Opern konkreter nachzugehen. Den Aktfinali von Janáček's Opern gemeinsame Züge wie den „kathartischen langsamen Walzer“ spürt John Tyrell auf. Schon in die jüngere Vergangenheit, nämlich in die Nachkriegszeit, führt der letzte und kürzeste Aufsatz: Philip Bretts *Grimes and Lucretia* zeigt die großen stilistischen Unterschiede zwischen Benjamin Britten's Oper *Peter Grimes* (1945) und der nur ein Jahr später uraufgeführten Kammeroper *The Rape of Lucretia* auf. Abgerundet wird die Festschrift durch eine einleitende Würdigung des Geehrten durch Philip Radcliffe und durch ein bis 1985 geführtes Schriftenverzeichnis, zusammengestellt von seinem Sohn Stephen Dean. (Februar 1990) Herbert Seifert

Ars Musica. Festgabe Willi Maertens zum siebenzigsten Geburtstag am 3. November 1985 überreicht von Schülern, Freunden und Kollegen. Hrsg. von Eitelfriedrich THOM. Michaelstein: Kultur- und Forschungsstätte 1985.

Die Telemann-Forschung steht seit dem 19. Jahrhundert im Schatten der Bach-Forschung. Telemann, zu Lebzeiten berühmter als Bach, wurde abgewertet als Modekomponist (obwohl die angebliche Mode ein neues Zeitalter der Musikgeschichte eingeleitet hat) und als Vielschreiber (obwohl man die Vokalwerke, insbesondere die vielen Gelegenheitskompositionen, überhaupt nicht kannte). Trotz der Bemühungen von Max Schneider und Max Seifert hat sich in weiten Kreisen der Musikforschung die Mode gehalten, Telemanns musikhistorische Bedeutung zu ignorieren. Gegen diese Vorurteile wenden sich seit einigen Jahrzehnten das Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung in Telemanns Geburtsstadt Magdeburg sowie die Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein mit dem Telemann-Kammerorchester. Die beiden Zentren wurden

nachhaltig unterstützt und beeinflusst durch Willi Maertens, der in idealer Weise für die beiden Aufgabenbereiche, die Pflege und die Forschung, sowohl als Dirigent und akademischer Musikdirektor der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg wie auch als Wissenschaftler aktiv tätig sein konnte, indem er zahlreiche unbekannte Werke Telemanns aus den Quellen wiedererschlossen, zur Aufführung gebracht und durch Analysen in ihrer musikgeschichtlichen Bedeutung gewürdigt hat. So wurde ihm zu seinem 70. Geburtstag von Schülern, Freunden und Kollegen eine Festgabe besonderer Art überreicht, herausgegeben von dem Leiter des Telemann-Kammerorchesters. Die Festgabe dokumentiert die praktisch-musikalische und die wissenschaftliche Tätigkeit des Jubilars. 18 Kompositionen werden hier registriert, darunter zwei auf eigene Texte und neben anderen Männerchören auch Telemann-Adaptionen für Männerchor. Unter den neu herausgegebenen bzw. zur Neuausgabe vorbereiteten Werken finden sich acht Orchestersuiten, eine Konzertsuite, die sechs Sonaten der 1718 gedruckten Sammlung *Sei Suonatine*, mehrere Kapitänsmusiken (Serenata 1724, Oratorium und Serenata 1730 und 1738, Serenata 1755), die Trauermusiken für Bürgermeister Sillem, für August von Sachsen 1733 und Kaiser Karl VII. 1745, die Friedensmusik 1763 sowie ausgewählte Chöre. Selbst dirigiert hat Willi Maertens bei Magdeburger Telemann-Festtagen 1962 die *Tageszeiten*, 1965 die Kapitänsmusik 1738, 1967 die *Admiralitätsmusik* und 1977 das Oratorium der Kapitänsmusik 1730. Das 33 Nummern umfassende Verzeichnis der Schriften beginnt mit einer Hindemith-Analyse aus dem Jahre 1941 (womit sich wieder einmal zeigt, daß Hindemith trotz des Boykotts durch die damalige Kulturpolitik bei der jüngeren Generation als der beliebteste moderne Komponist gegolten hat); es führt über Beiträge zu musikpädagogischen Fragen und zahlreiche Abhandlungen über Telemann bis hin zu der grundlegenden Arbeit über die Kapitänsmusiken, die jetzt in der Bundesrepublik im Druck erschienen ist: *G. Ph. Telemanns sogenannte Hamburgische Kapitänsmusiken (1723—1765)* (Wilhelmshaven, 1988).

Neben der Dokumentation bietet die Festgabe den Reprint eines Ausschnitts aus der

Serenata zur Kapitänsmusik 1755, und zwar eine Einführung von Willi Maertens, die Faksimile-Wiedergabe der Partitur-Abschrift des Anfangs und des Schlusses (drei Chöre und zwei Rezitative) sowie den vollständigen Text; er stammt von dem Hamburger Dichter und Professor am Gymnasium Michael Richey, der für Telemann die Texte zahlreicher Gelegenheitswerke geschrieben hat. Was schon die Arbeit über die Kapitänsmusiken überzeugend herausgearbeitet hatte, bestätigt dieser Text der Serenata 1755: Die Gelegenheitsmusiken zeigen eine verblüffende Aktualität. So bestreiten „Die liebe Einfalt“ und „Die Scheinheiligkeit“ die Notwendigkeit einer freien Bürgerwehr mit dem Argument, man habe ja Frieden und brauche deshalb für die Rüstung nichts zu tun. „Sogar der kostbare Soldat, an dem man nur was zu ernähren hat, scheint mir so wenig nützlich als alles Pulver und Geschütz samt Festungswerk und Schanzen . . . Man könnte da, wo jetzo Wall und Graben, die angenehmsten Gärten haben“. Dies weist „Die Klugheit“ zurück: „Ihr beide sprecht vielleicht im Schlafe. Erwachet doch und denkt an jene dummen Schafe, die einst, nach abgeschafften Hunden, des falschen Wolfes schnellen Zahn . . . mit allzuspäter Reue empfunden“. Sicherheit und Freiheit könnten nur bewahrt werden durch Tapferkeit, Klugheit und Einigkeit der freien Bürger. Den aktuellen Bezug haben schon bei den Telemann-Festtagen 1977 fast alle Anwesenden verstanden, als Willi Maertens sein Referat über Telemanns Textdichter Nikolaus Dietrich Gieseke beendete mit dem Zitat aus der Kapitänsmusik 1749: „Sobald das Schicksal spricht: Hier, Freiheit, sollst du wohnen!, entstürzen den geschändeten Thronen vor meinem Blick Gewalt und Tyrannei“. Nicht jeder hat damals solche Gedanken offen ausgesprochen.

Angesichts der jüngsten politischen Ereignisse bleibt zu hoffen, daß die Zeit der relativen Isolierung der Magdeburger Telemann-Forschung zu Ende geht und daß nun auch breitere Kreise der Musikforschung die Arbeit der Magdeburger zur Kenntnis nehmen.

(März 1990)

Martin Ruhnke

Répertoire International des Sources Musicales (RISM) B III 3: The Theory of Music, Volume III. Manuscripts from the Carolingian era up to c. 1500 in the Federal Republic of Germany (D-brd). Descriptive catalogue by Michel HUGLO and Christian MEYER. München: G. Henle Verlag (1986). XXX, 232 S.

Anzuzeigen ist der dritte und bisher gelungenste Band eines unentbehrlichen Nachschlagewerks, dessen zwei erste Bände seit 1961 bzw. 1968 vorliegen und dessen beschleunigte Fortsetzung zu wünschen ist. Er beschreibt 200 bundesdeutsche und Westberliner Handschriften mit mittelalterlichen Musiktraktaten. Was die zeitliche Eingrenzung betrifft, ist vernünftigerweise die sachfremde Obergrenze von um 1400 auf um 1500 verschoben worden. Leider unrevidiert blieb hingegen die Entscheidung, reine Boethius-, Martianus-Capella-, Censorinus-, Augustinus-, Cassiodor- und Isidor-Handschriften nicht zu berücksichtigen, obwohl die betreffenden Texte in Begleitung mittelalterlicher Musiktraktate durchaus mit aufgeschlüsselt werden. (Für Boethius wären nach den Verzeichnissen von Masi, Huglo, Bernhardt und Haas nur elf Handschriften zusätzlich aufzunehmen gewesen, für Martianus Capella Buch IX nach dem Verzeichnis von Leonardi nur vier und für Augustinus nach dem Verzeichnis von Oberleitner und Römer nur sechs; und auch die übrigen Autoren hätten den Rahmen kaum gesprengt.) Übersehen wurden die Berliner Handschriften Phill 1694 und 1817 mit Mensurtraktaten (Sachs Be und Bel), ms.mus.th. 1010 (f. 8: Proportionstraktat vgl. St. Dié 42, f. 119–120') und 1520 (Musicaplana-Fragment vgl. Lambertus).

Die Beschreibungen (die der Handschriften von um 1300 stammen von Huglo, die der jüngeren von Meyer) gliedern sich wieder in zwei Teile: erstens in einen kodikologischen Teil, der gegenüber den vorausgehenden Bänden erfreulich aufgewertet ist und außer über alte Signaturen, Foliazahl und -maße, Satzspiegel, Wasserzeichen, Einband, Notation, Datierung und Herkunft auch über Lagenordnung und womöglich über das Scriptorium berichtet, und zweitens in eine Aufschlüsselung des musiktheoretischen Inhaltes nach üblichem Titel, Incipit mit Titel in der Quelle und Explicit (bei unpublizierten Traktaten werden auch die Kapitelanfänge sowie Konkordanzen und Paral-

lelüberlieferungen angeführt). Daß auch nicht-musikalische Schriften genannt werden, sofern sie gerne zusammen mit einem Musiktraktat auftreten, ist zwar eine erhebliche Verbesserung gegenüber dem bornierten "Non agunt de musica" früherer Beschreibungen und sehr zu begrüßen, aber immer noch unbefriedigend angesichts des Umstandes, daß Stellung und institutioneller Ort von Musiklehre und -theorie erneut zum Problem geworden sind (so bei Haas und Reckow). Die Beschreibungen schließen mit in der Regel ausgezeichneten Bibliographien.

Endeten die vorausgehenden Bände mit einem *Index of Authors and of Incipits of Anonymous Treatises*, so der neue mit einem *Index nominum*. Dieser bezieht außer den Autoren mit ihren Traktaten erfreulicherweise auch Schreiber, Drucker und Besitzer mit ein, verzeichnet aber leider kein Incipit mehr. Dabei können gerade die Incipits auf Beziehungen verweisen, die festzustellen sich lohnt (zumaß in den vielfach noch kaum bekannten jüngeren Traktaten dieses Repertoires). So beginnt eine musica plana in Wolfenbüttel 78. Quodl. 40 (cat. 4043) f. 4, von dem eine abweichende und fragmentarische Version in Göttingen 80 Luneb. 82, f. 165' überliefert ist, mit dem Incipit von Henricus Helaynes *Summula "Musice studium inter cetera artium studia non fore negligendum"*; die Göttinger Version teilt mit dem Mensuraltraktat cIm 26639 f. 59 das Motto "Contra merorem gaudia cape" aus der *Elegia de diversitate fortunae et philosophiae consolatione* des Henricus Pauper (12. Jahrhundert). Ähnlich verhält es sich mit der Sentenz "Ignoratis principiis . . .". Gewiß können Feststellungen dieser Art und vor allem ihre Weiterführung als Aufgaben gelten, die über eine bloße Katalogisierung hinausgehen; bei Erstellung eines Incipitregisters aber wären sie wenigstens z. T. schon das Produkt von Bemühungen, die katalogisierten Texte zu identifizieren. Doch auch ohnedies waren die Autoren sehr erfolgreich in der Identifizierung von Texten. Vielleicht hätte noch z. B. zu dem in Regensburg Proske 98 th 40 präsenten Johannes Hollandrinus (der im Register fehlt) auf die Diskussion dieses vielzitierten und aus der Musiklehre des 13.–15. Jahrhunderts nicht wegzudenkenden Autoren (MD III, 111; FSM II, 26f.) hingewiesen werden kön-

nen, ebenso zu Johannes de Velle (Mainz II 375) auf seine Nennung CS III, 107a; und die Auszüge "Ex musica Johannis Boen" (ebda. f. 57'–60') wären als nichtidentisch mit den bisher veröffentlichten Traktaten dieses Autoren (CSM 19; FSM II) zu bestimmen gewesen.

Doch sind solche Unvollkommenheiten wohl unvermeidlich und handelt es sich z. T. auch um Ermessensfragen. Ihre Hervorhebung soll nicht die große Leistung der Autoren und die Bedeutung dieser Publikation verdunkeln. Das vielfach in sich abgeschlossen wirkende Traktaterepertoire der bundesdeutschen und Westberliner Handschriften ist hier erstmals zentral erfaßt und leichter erschließbar gemacht; und eine Weiterarbeit auf dieser Grundlage wird nicht auf sich warten lassen.

(Juli 1990)

Wolf Frobenius

PETER REIDEMEISTER: Historische Aufführungspraxis. Eine Einführung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (1988). VIII, 196 S., Abb., Notenbeisp. (Die Musikwissenschaft.)

Eine einführende Synopse zum Gebiet der historischen Aufführungspraxis fehlte. Um so begrüßenswerter ist da nun die Tatsache, daß sich die Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt dieses Vakuums annahm und in Peter Reidemeister einen Autor verpflichtete, der wie wohl kein anderer dazu in besonderer Weise geeignet ist, den Stoff kompetent und umfassend darzustellen. Reidemeister konnte seine jahrelange Erfahrung, die er als Direktor der Schola Cantorum Basiliensis und als selbst praktizierender Musiker hat zusammenbringen, in diese Arbeit einbringen. Der Publikationsort innerhalb der Reihe *Einführungen* der WB erscheint ebenfalls besonders glücklich.

Reidemeister verzichtet auf eine Einleitung oder ein Vorwort, in dem über Notwendigkeit und Zielsetzung hätte nachgedacht werden können. Die Prämisse wird vorausgesetzt, und der Autor beginnt statt dessen gleich mit einer Überblicksdarstellung *Zur Situation der Aufführungspraxis heute*. In weiteren sieben Abschnitten werden behandelt: *Vom Umgang mit den Quellen, Hinweise aus der Notation, Hinweise aus den Instrumenten, Zur Vokalpraxis,*

Tempofragen im 18. Jahrhundert, Zur Musik des Mittelalters, Zugang zum Fach und Literaturauswahl. Ein 644 Titel umfassendes Literaturverzeichnis, das Quellen (Nr. 1–136), Bibliographien (137–144), Zeitschriften (145–165), Jahrbücher, Serien (166–170) und Sekundärliteratur (171–644), sowie Titel zu Einspielungen Alter Musik (645–649) beinhaltet, beschließt das Bändchen und macht es besonders wertvoll.

Neben der genannten Unterteilung ist die Titelei nicht weiter thematisch untergliedert, sondern nur alphabetisch aufgereiht und durchnummeriert. Im Text vorn konnte bei Zitaten auf die Ziffern verwiesen werden, wodurch der Textteil nichts an Lesbarkeit und Übersichtlichkeit einbüßte. Hier könnte manch ein Suchender eine nach Problembereichen geordnete Gliederung vermissen, die ihm eine schnelle Orientierung ermöglichen würde. Aus der eben angeführten Übersicht fallen die beiden Kapitel *Tempofragen im 18. Jahrhundert* und *Zur Musik des Mittelalters* heraus. In ihnen werden exemplarisch zwei Spezialgebiete erörtert, wohingegen in den übrigen Problemkreise behandelt werden, die sich über den ganzen Zeitraum der Alten Musik erstrecken.

Über die in der Thematisierung der Kapitel durchscheinende Auswahl und Gliederung des gesamten Stoffes könnte sicherlich mit dem Autor diskutiert werden, da auf den ersten Blick Probleme wie Raum, Besetzung, Kirche – Oper – Kammer, der akustisch-naturwissenschaftliche Bereich, Ästhetik, Rezeption, Sozialstatus, u. a. m. nicht sofort erkennbar verbalisiert werden. Natürlich wird fast alles Genannte im Verlaufe des Textes an den unterschiedlichen Stellen genannt oder miterörtert (s. in diesem Zusammenhang die Auflistung des Forschungsgegenstandes am Beispiel des Grazer Instituts S. 7!).

Nicht genug kann der Wert des Buches betont werden, da es für jeden, der in diesem „Übersetzer-Bereich“ tätig werden möchte – sei es als Praktiker oder Wissenschaftler – zum hilfreichen Informanten werden kann.

(Juli 1990)

Dieter Gutknecht

GRETA MOENS-HAENEN: *Das Vibrato in der Musik des Barock. Ein Handbuch zur Aufführungspraxis für Vokalistinnen und Instrumentalistinnen*. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt (1988). 315 S., Abb., Notenbeisp. Die Spezialstudien innerhalb der Aufführungspraxis nehmen nicht nur an Anzahl, sondern auch an Umfang zu. Legte Frederick Neumann zwei enzyklopädisch zu nennende Arbeiten zu den Verzierungen von der Vor-Bach- bis zur Nach-Mozart-Zeit vor (*Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music. With Special Emphasis on J. S. Bach*, Princeton 1983 und *Ornamentation and Improvisation on Mozart*, Princeton 1986), so erschien mit Greta Moens-Haenens Studie die umfassendste Untersuchung zu der wichtigen Frage des Vibratos in der Alten Musik. Sicher: Das Buch ist in der Aufmachung (Satzspiegel, Papierart, Seitenformat) großzügig konzipiert, vereinigt aber auf seinen 315 Seiten die Fülle der umfangreichen Problemstellungen. Es will nach Angabe der Verfasserin oder des Verlages „Ein Handbuch zur Aufführungspraxis für Vokalistinnen und Instrumentalistinnen“ sein. Das Buch stellt weiterhin, wie die Verfasserin im Vorwort (S. 3) mitteilt, eine Kurzfassung ihrer dreibändigen Dissertation dar. Wie man weiter aus dem Vorwort entnehmen kann, dankt die Autorin Nikolaus Harnoncourt für die Anregung und Betreuung ihrer Studie (S. 3). Aus dem Dank an weitere Praktiker läßt sich schließen, daß das Thema in enger Zusammenarbeit mit der musikalischen Praxis entstand.

In zwei Großteilen werden einerseits die *Vibratotechniken* im vokalen und unterschiedlichen instrumentalen Bereichen untersucht, *Vibrato und Interpretation* andererseits stehen im Mittelpunkt des zweiten Teils. In einer mit *Schlußfolgerung* bezeichneten Zusammenfassung werden die Ergebnisse der Studie aufgeführt. Im reichhaltigen Anhang (S. 283–315) werden in einer Tabelle alle gefundenen Vibrato-Zeichen aufgeführt, in einem Glossar alle Termini erläutert, die im Zusammenhang mit dem Vibrato auftauchen. In überschaubarem Umfang wurden sämtliche zu Rate gezogenen Quellen aufgeführt, ebenso die benutzte Sekundärliteratur, getrennt in Buch- oder Artikelveröffentlichungen. Personen- und Sachregister komplettieren das Buch.

Der Blick in die Literaturliste macht deutlich, daß zwar schon einige Arbeiten zum Vibrato vorliegen, diese sich aber fast ausschließlich auf das moderne Instrumentarium beziehen — und da vorherrschend auf Streichinstrumente. Das vokale Vibrato wurde noch seltener untersucht! Diese Tatsache läßt die Studie um so notwendiger erscheinen, vereinigt sie doch durch die unendliche Fülle von Primärquellen ein Nachschlagewerk in sich, wie es bislang nicht greifbar war. Man gewinnt den Eindruck, auf alle Probleme, die im Zusammenhang mit dem vokalen oder instrumentalen Vibrato erscheinen, hinreichende Verweise auf historische Befunde zu erhalten, um einerseits die vollzogenen und dargestellten Lösungen überprüfen zu können oder eigene Forschungen und Interpretationen folgen zu lassen, ohne die zeitraubende Suche durch Bibliotheksbestände vollziehen zu müssen. Das allein macht die Arbeit unschätzbar wichtig für jeden — Praktiker oder Wissenschaftler —, der nicht entschiedene Fragen an das Thema hat, zumal alle Originalstellen fremdsprachlicher Provenienz im Original mit deutscher Übersetzung aufgeführt werden. Leider darf nicht unerwähnt bleiben, daß die Arbeit im sprachlichen Bereich häufig Mängel aufweist, die bis zur Unverständlichkeit führen. Dieser Mangel ist nicht allein der Autorin, vielmehr dem Verlag und dessen Lektor anzulasten, da die deutsche Fassung eine Übersetzung aus dem Niederländischen darstellt, wie die Autorin im Vorwort mitteilt (S. 4). Beispiel: „Gibt es heute gar ganze Bücher über das Violinvibrato, so war ein solcher Gedanke im 17. und 18. Jahrhundert noch völlig abwegig“ (S. 67); „Geminiani war seinerseits früh nach England gekommen, obgleich italienischer Schulung, wurde er dort sehr gut assimiliert — ähnlich wie Händel, obwohl beide zeit lebens als musikalische Kontrahenten galten“ (S. 76); usw.

Diese sprachlichen Unzulänglichkeiten wären durch größere Sorgfalt leicht vermeidbar gewesen. Der Wert der Publikation kann dadurch nicht geschmälert werden. Sie hätte aber zweifelsohne diesen Dienst verdient gehabt. (Juli 1990)

Dieter Gutknecht

ARTHUR PRÜFER: *Johan Herman Schein*. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1895. Repr. Kassel: Bärenreiter 1989. 148 S.

Mit den Forschungen Arthur Prüfers begann am Ende des letzten Jahrhunderts die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Leben und Werk des Leipziger Thomaskantors Johann Hermann Schein. Prüfers Monographie erschien 1895 als erster Teil seiner Habilitationsschrift, der als zweiter Teil die Gesamtausgabe der musikalischen Werke folgte, die ab 1901 erschien, aber unvollendet blieb. Die Monographie ist bis heute die einzige ausführliche Darstellung von Scheins Leben und die vollständigste Sammlung der sich darauf beziehenden Archivmaterialien und Dokumente; sie hat später lediglich in einzelnen Punkten geringfügige Ergänzungen erfahren (s. Arthur Prüfer, *Zur Familiengeschichte des Leipziger Thomas-Kantors Johann Hermann Schein*, in: *MfM* 30 (1898), S. 141ff. und Rudolf Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs in drei Bänden. Erster Band: Bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Leipzig und Berlin 1909).

Prüfer beschränkt sich auf die Ausbreitung biographischen Materials und verweist den nach „kunstgeschichtlichen Erläuterungen“ der Werke Scheins suchenden Leser auf die Vorworte zu den entsprechenden Bänden seiner Edition. Dadurch setzt er sich methodisch deutlich von seinem Lehrer Philipp Spitta ab; denn in dessen Ausgabe der Schützchen Werke werden die einzelnen Bände lediglich durch Bemerkungen zu Quelle und Textkritik eingeleitet, um eine Gesamtwürdigung von Leben und Werk des Meisters gesondert anzuschließen. Prüfer schreibt im Vorwort der Monographie dazu folgendes (S. VIII): „Eine solche Methode sucht den Mangel einer kunstwissenschaftlichen Gesamtwürdigung durch innigere Gruppierung der mit den einzelnen Werken zusammenhängenden Fragen auszugleichen.“

In seine Darstellung einbezogen hat der Autor ein chronologisches Werkverzeichnis, das bis heute (s. das Werkverzeichnis zum Artikel *Schein*, in: *MGG* 11, Kassel 1963) nur geringfügig erweitert wurde. Im Gegensatz zu allen anderen Werkverzeichnissen Scheins (*Eitner*, *MGG*, *Grove*) bietet es nicht nur Kurztitel, Besetzung und Erscheinungsjahr, sondern darüber hinaus vollständige Titel, kurze Angaben

über Quelle und Fundort und Mitteilung von Widmungsgedichten, sofern auch diese von Schein selbst stammen. Besonders in bezug auf Scheins zahlreiche Gelegenheitskompositionen sind diese Angaben auch heute noch von unschätzbarem Wert.

Dem Bärenreiter-Verlag ist es zu verdanken, daß dieses für die Forschung zu Leben und Werk Johann Hermann Scheins grundlegende kleine Buch Arthur Prüfers nun als Reprint erschienen ist.

(Juni 1990)

Claudia Theis

KLAUS HÄFNER: *Aspekte des Parodieverfahrens bei Johann Sebastian Bach. Beiträge zur Wiederentdeckung verschollener Vokalwerke*. Laaber: Laaber-Verlag (1987). 627 S., Notenbeisp. (*Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft*. Band 12.)

Die Bedeutung des Parodieverfahrens für das Schaffen Bachs ist bekannt, und daß sich in seinem erhaltenen Oeuvre noch zahlreiche unerkannte Parodien verlorener Werke wie auch Urbilder zu verschollenen Parodien verbergen, ist eine communis opinio. Werner Neumann hat im *Bach-Jahrbuch* 1965 gleichsam eine Theorie des Bachschen Parodieverfahrens vorgelegt, wobei er zwischen „dichterischer Parodie“ (Strophenbau nachgedichtet mit der Absicht, die Musik wiederzuverwenden) und „kompositorischer Parodie“ (Wiederverwendung der Musik trotz Verschiedenheit der Textform) unterscheidet.

Während aber die Untersuchung der dichterischen Parodie durch systematische Forschungen Friedrich Smends bereits zu einem annähernden Abschluß gebracht werden konnte, ist der Nachweis kompositorischer Parodien ungleich schwieriger; fehlt doch die formale Gleichheit der Textvorlage. Das bedeutet aber zugleich, daß hier noch die meisten unerkannten Parodien zu entdecken sein dürften.

Mit bewundernswerter Energie, einem unglaublichen Arbeitsaufwand und gutem Gespür für kompositorische Möglichkeiten hat Häfner sich der Aufgabe unterzogen, im Bachschen Werk unentdeckte Parodiebeziehungen offenzulegen, und das Ergebnis erscheint wahrhaft überwältigend: Insgesamt 62 Sätze verschollener Werke Bachs konnte der Verfasser „wiederfinden“ (S. 532).

Daraus folgt, daß eine angemessene Auseinandersetzung mit diesem opus magnum im Rahmen einer Rezension unmöglich ist; und wenn es der Bachforschung überhaupt gelingen sollte, einen einhelligen wissenschaftlich fundierten Standpunkt zur vorliegenden Arbeit einzunehmen, dann frühestens in einigen Jahrzehnten. Die bisher bekanntgewordenen Meinungsäußerungen reichen von frenetischem Beifall (D. Gojowy, *NZfM* 1988, S. 102f.) bis zu kategorischer Ablehnung (H.-J. Schulze, *Bach-Jahrbuch* 1990, S. 92–94). Die vorliegende Besprechung beschränkt sich daher auf eine exemplarische Diskussion der ersten Satzuntersuchung (um dem Vorwurf willkürlicher Auswahl zu entgehen) sowie der vierten (als einer besonders ungewöhnlichen) und schließt mit einigen allgemeinen Erwägungen.

BWV 30a/1 und 13, der Chor *Angenehmes Wiederau*, ist nach Häfners Überzeugung Parodie nach einer von Bach vertonten Dichtung Picanders zu Ehren des Grafen Flemming (nach Häfners Nomenklatur: P 77/2) *Komm, du mir getreue Schar* zum 1. Januar 1725. Häfners Argumente sind: a) Der Satz trägt den Titel *La Marche*, und 30a/1 hat tatsächlich „Marschrhythmus“. b) Die Form, eine Kombination von „Rondeau und Dacapo-Arie“, entspricht dem hier zu Erwartenden. c) Der Text, obwohl mit 10 Zeilen doppelt so lang wie der zu 30a/1, läßt sich „vortrefflich unterlegen“. d) Der Beginn des Chors 30a/1 ohne Ritornell erklärt sich aus der Tatsache, daß sich der Satz in P 77 unmittelbar an ein Rezitativ anschließt. e) Die Schlußwiederholung des Satzes als P 77/12 entspricht derjenigen als 30a/13 und verschafft „Gewißheit über die Richtigkeit der Zuweisung“. — Hinzuzufügen bleibt, daß nach Häfner auch die Arien 30a/5 und 11 Parodien aus P 77 (Satz 10 bzw. 4) sind, so daß die Argumente sich gegenseitig bekräftigen.

Obwohl gerade dieses letzte Glied der Beweiskette viel für sich hat, ergeben sich doch insgesamt manche Bedenken: Daß 30a/1 ein Marsch sei, wagen wir entschieden zu verneinen (im Gegensatz etwa zu demjenigen aus BWV 207!). Der anmutige Synkopenrhythmus (vgl. „*Angenehmes Wiederau*“) wirkt, wie auch der Rhythmus der meisten Arien der Kantate, ausgesprochen galant-modern und weist viel eher auf eine Entstehung 1737 als 1725. Der Rondeau-Charakter ist in Chor-

sätzen Bachs zu häufig, um als Beleg für eine Entstehung als Marsch 1725 zu taugen (wie ja überhaupt davor zu warnen ist, Kompositionen aus stilistischen Gründen in solche Jahre umzudatieren, die ohnedies schon durch besonders viele erhaltene Kompositionen besetzt sind und darum reichhaltiges Vergleichsmaterial anbieten!). Der Unterschied in der Länge der Texte erstaunt: Ist es doch sonst gerade Picander, der Muster an Parodiedichtungen zu liefern verstand. Im speziellen muß die lebhafteste Koloratur auf „stellt“ (S. 84) Anstoß erregen (vgl. die Vertonung des Wortes in BWV 97/2). Endlich ist auf die große Zahl an Korrekturen im Partiturotograph zu 30a/1 hinzuweisen, deren „knappgefaßte Übersicht“ im Kritischen Bericht *NBA* I/39 sich über die Seiten 46–50 erstreckt und die zur Einstufung als „composing score“ durch Robert Marshall (*The Compositional Process of J. S. Bach*, S. 13) geführt hat. Häfner dagegen verwirft den Korrekturenreichtum als Kriterium für eine Erstniederschrift (83¹⁸⁸) — zu leichtfertig, wie wir meinen. Kurz: Auch wer die Möglichkeit, daß Häfner das Richtige getroffen hat, nicht völlig ausschließen will, muß seinen Anspruch, den Nachweis mit „Gewißheit“ (87, ähnlich 89, 399) erbracht zu haben, als zu hoch gegriffen empfinden.

BWV 80/1 und 5, die Choralchorsätze *Ein feste Burg* sowie *Und wenn die Welt voll Teufel wär* sind nach Häfners Vermutung Parodien der lateinischen Ode(n) BWV Anh. 20, die sich demnach in W. F. Bachs Überlieferung (ohne den Trompetenchor) erhalten hätten. Häfners Argumente sind hauptsächlich: a) Die Quellen lassen erkennen, daß der lateinische Text schon in ihrer Vorlage enthalten war, da die Noten korrekturlos diesem (und nicht dem deutschen Text) angepaßt sind (die Möglichkeit, daß W. F. Bach seine Vorlage durchkorrigiert habe, verwirft Häfner ausdrücklich). b) Die Aufeinanderfolge zweier *D*-dur-Sätze als BWV 80/1 und 2 erweist die Fremdherkunft von 80/1. c) Die Melodiebehandlung in 80/1 (Liedweise nur instrumental) war für die lateinische Fassung die einzig mögliche, da der lateinische Strophenbau von dem des Lutherliedes abweicht; diese Abweichung weist den lateinischen Text als primär aus (der Verfasser hätte sich sonst „unbedingt an den Strophenbau des Luther-Chorals gehalten“). d) Der

lateinische Text paßt stellenweise besser zur Musik als der deutsche. e) Die Vertonung als Chorsätze war für lateinische Oden typisch, da eine Vertonung nach Kantatenart verpönt war. f) Der Plural „Oden“ in den zeitgenössischen Berichten deutet darauf hin, daß „Bachs Vertonung . . . zwei Chöre umfaßte, deren Texte . . . poetisch unterschiedlich gestaltet gewesen sein müssen“. g) BWV 80/5 hat „eindeutig Finale-Charakter“. h) Als „entscheidender Hinweis“ wird gewertet, daß sich der Geehrte (Herzog Friedrich) für die Reinerhaltung der lutherischen Lehre einsetzte.

Wir können uns aus Raumgründen mit der Vielzahl der in ihrer Beweiskraft sehr unterschiedlichen Argumente nicht im einzelnen befassen. Doch sei auf folgendes hingewiesen: Daß W. F. Bach bereits seine Vorlage korrigiert habe, ist keineswegs auszuschließen. Ferner: Oden sind per definitionem mehrstrophig. Daß Bach hier gleich zwei einstrophige „Oden“ komponiert habe, wäre sinnvollerweise mit der Nennung von Parallelfällen zu erhärten; und auch daß sich die Komposition auf Chorsätze beschränkte, ist aus der erhaltenen Trauerode BWV 198 nicht zu belegen. Einen entscheidenden Einwand entkräftet Häfner jedoch überhaupt nicht, indem er die Eignung des lateinischen Textes zu 80/5 undiskutiert läßt und die Musik 80/5 als Gigue-Finale (120), wie wir meinen, mißversteht. Unserer Ansicht nach ist sie auf Tumult-Motivik aufgebaut, die auf die 3. Strophe des Lutherliedes (*Und wenn die Welt voll Teufel wär*) auch vorzüglich paßt. Nun ist aber „Manebit verbum Domini“, nach Häfner der Originaltext, eine Nachdichtung der 4. (nicht 3.) Lutherstrophe; und hier wäre doch wahrhaftig zu beweisen gewesen, wie ein solch lebhafter, von Sechszehntelfiguration durchzogener Satz auf einen Text komponiert worden sein soll, dem zwei Verbformen von „manere“ — zu Beginn und am Schluß — ihren Charakter aufprägen. — Der Rezensent kann daher Häfners Anspruch, BWV Anh. 20 wiederentdeckt zu haben (wodurch Kantate 80 „in ihrer Eigenart auch verständlicher geworden“ sei), nur als mißlungen betrachten.

Seine bevorzugte Beschäftigung mit „kompositorischen Parodien“ läßt die Mehrzahl der Ergebnisse nicht über den Grad der Hypothese hinausgelangen, was der Verfasser anfangs

auch freimütig zugesteht (z. B. 74 — 79). Im Schlußkapitel wird dann freilich eine große Zahl dieser mit sympathischer Vorsicht angebotenen Zuweisungen in den Stand feststehender Tatsachen erhoben, und das wird um so problematischer, je bedeutsamer die diskutierten Werke sind. Ein solcher schwerwiegender Problemfall ist Picanders Passions-Oratorium *Erbauliche Gedancken* . . . von 1725 (Häfner: P 71), dessen Vertonung durch Bach Häfner im Gegensatz zur Meinung der meisten jüngeren Forscher zu belegen sucht. Ausgangspunkt für seine Argumentation ist die hypothetische Identifizierung zweier Arien, nämlich P 71/3 (= BWV 204/8: Textunterlegung „vortrefflich“, dabei allerdings mehrfache Anabasis-Koloratur nunmehr auf „ach“ statt auf „himm[lische]“ erfunden) und P 71/6 (= BWV 234/3, aber ohne auf die Feststellung Platens im Kritischen Bericht *NBA* II/2, S. 31 und 61 einzugehen, daß der angeblich auf „Rolle“ erfundene Sechzehntellauf in 234/3 sekundären Ursprungs sei, wodurch die Identifizierung an Überzeugungskraft verliert) sowie des Schlußchors P 71/29 (= BWV 244/68 nach stärkerer Umarbeitung). Auch hier verfährt er nach dem erwähnten Muster: Auf Seite 50 spricht er von einer „immerhin mögliche(n) Annahme, Bach habe den Text tatsächlich vertont und am Karfreitag 1725 zu Gehör gebracht“ und diskutiert die Konsequenzen, die sich daraus für die bisherige Datierung einer Aufführung der *Johannes-Passion* auf denselben Tag ergeben; auf Seite 482 ist es dagegen vollendete Tatsache: „Das Werk wurde demnach am Karfreitag 1725 aufgeführt“, woraus dann folgt, Bach habe die Aufführung der *Johannes-Passion* zwar vorbereitet, aber dann doch nicht verwirklicht. Spätestens hier erhebt sich die prinzipielle Frage, ob die Anfertigung des Aufführungsmaterials als Beleg für eine Aufführung dadurch entkräftet werden kann, daß sich die Aufführung eines anderen Werkes, dessen Komposition durch Bach nicht einmal feststeht, im selben Jahr nicht ausschließen läßt. Hier wird, wie wir meinen, den Argumenten von „Vernunft und Wissenschaft“ eine zu geringe Bedeutung beigemessen.

Aber diese Bewertung steht nicht für sich allein. Mehrfach gerät die Einstufung eines Satzes als Parodie in ausgesprochenen Gegensatz zur Klassifizierung des Schriftbildes als

Konzept zumal durch Neumann und Marshall (z. B. zu BWV 190/3, 207/1, 207/7 und ganz kraß in 215/7); und insbesondere bedauert man, daß Häfner in seinen teilweise durchaus einleuchtenden Thesen zur *h-moll-Messe* die 1982 niedergelegten Beobachtungen Joshua Rifkins (Schallplattentasche Nonesuch 79036) am Autograph und die daraus abgeleiteten Folgerungen weder erwähnt noch diskutiert oder gar selbständig fortführt. Hier wurde eine wichtige Chance vertan.

Der Stil der Ausführungen ist Geschmackssache. Einer unverhohlenen Entdeckerfreude des Verfassers steht eine permanente Kollegen-schelte zur Seite, sanft verpackt in mildes Bedauern wie „merkwürdigerweise“ (18), „unverständlicher Weise“ (26), „umso bedauerlicher“ (ebenda), „leider“ (27), „nicht unumstritten“ (66), „in Verkennung des wahren Sachverhalts“ (364), „Ganze Generationen sind . . ., ohne zu merken . . .“ (365), „Unerklärlich“ (473⁷¹⁰) usw. usw. Gegen zwei Gruppen allerdings richtet sich nun wirklich seine entschiedene Ablehnung, nämlich einerseits gegen den „philologisch eingeschworenen Wissenschaftler“ (392, auch 74f.) mit seiner „fast bis zum Exzeß betriebenen Bach-Philologie“ (537) und sein „bequemes Ausweichen vor Aussagen, die nicht durch dokumentarisches Material gestützt werden können“ (ebenda; man ist versucht, dem Verfasser im Gegenzug bequemes Ausweichen vor dokumentarischem Material vorzuhalten — siehe oben!), andererseits gegen die theologische Bachforschung (z. B. 317⁴⁶⁹, 330⁴⁸³, 416), „die sich in der Uferlosigkeit absurdesten Deutungen und Zahlensymbolismen verliert“ (537), was den Verfasser freilich nicht daran hindert, diesen „abstrusen Blüten“ (25) eine ganze Reihe eigener Zahlenspekulationen beizufügen. Überhaupt richtet sich der Verdacht, in Ideologie befangen zu sein, häufig gegen Forscher, die bedeutende Werke nicht als Parodien anerkennen wollen, und so implicite auch gegen Rifkin als den Initiator der Früherdatierung der *Matthäus-Passion* (402ff.), der doch wahrhaftig von jedem Ideologieverdacht freizusprechen ist. Wenig fairer ist die heftige Polemik gegen Smend in diesem Punkt, zumal gegen dessen einleuchtenden Hinweis auf den Gegensatz „Zion — die Gläubigen“ bei Picander und seine Widerspiegelung in Bachs Solo-Tutti-

Kontrast, den Häfner mit einer nur recht gewundenen Erklärung gegenstandslos zu machen bestrebt ist (410f.). Dessenungeachtet mag die Diskussion über diese Werkgruppe noch nicht abgeschlossen sein.

Insgesamt jedoch empfängt die Bachforschung durch die vorliegende Arbeit neben manchen Thesen, die nur Kopfschütteln provozieren, zahlreiche Anregungen zum Über- und Weiterdenken, für die man dem Autor dankbar sein muß.

Nicht dankbar ist der Rezensent freilich für die Aufforderung, die „wiederentdeckten“ (recte: nachgewiesenen) Werke nun auch „zum Klingen“ zu bringen (422, 538⁷⁷⁹). Denn was wir an Bachs Parodien bewundern ist ja keineswegs die schematische Beibehaltung der Musik, sondern deren Angleichung an den abweichenden Text mit oft geradezu genialen Mitteln, — Details, die auch dann verloren bleiben, wenn die Parodiebeziehung erkannt wurde. Wenn wir nun aber, wie zu befürchten steht, in absehbarer Zeit mit einer unübersehbaren Flut von Rekonstruktionen à la Häfner wiedergewonnener verschollen geglaubter Bachwerke überschüttet werden, die der ahnungslose Hörer demütig hinnimmt, so gehen just diese Feinheiten verloren, und übrig bleibt längst Bekanntes in neuer Verpackung — also letztlich Steine statt Brot.

(Mai 1990)

Alfred Dürr

RICHARD LEPPERT: Music and Image. Domesticity, ideology and socio-cultural formation in eighteenth-century England. Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1988). XVI, 248 S.

In seinem Buch *Music and Image* untersucht Richard Leppert das Musikleben im England des 18. Jahrhunderts innerhalb der Oberschicht, wobei der Schwerpunkt auf dem häuslichen Musizieren liegt. Er will zeigen, inwieweit die Hausmusik von sozio-kulturellen Faktoren beeinflusst wurde und auch selbst zur sozio-kulturellen Gestaltung beitrug.

Leppert betrachtet nicht nur die Praxis des Musizierens, sondern auch die zugrundeliegende Idee, die Rolle, die die Musik im Leben der Oberschicht und in dem Bild, das diese Klasse

von sich selbst machte, spielt. "The representation in visual art of music as a socialized activity is specifically informative of a group's or society's perceptions of music's cultural locus and its ideological use value..." Besondere Aufmerksamkeit wird dabei der visuellen Wiedergabe des Musizierens gewidmet; 100 Gemälde, Drucke, Zeichnungen und Genrebilder des 18. Jahrhunderts werden in dem Buch in schwarz-weiß wiedergegeben. Als weiteres Untersuchungsmaterial benutzt der Autor Musik des Untersuchungszeitraums, Lehrbücher, Traktate, Anstandsbücher, Predigten, Tagebücher, Briefe, Romane sowie Zeitungsberichte.

Lepperts Buch besteht aus sieben Kapiteln sowie einer Einleitung und einem Nachwort. Die ersten drei Kapitel beschäftigen sich mit dem Platz, den die Musik innerhalb des Erziehungswesens einnahm. Die Erziehung der Kinder oblag im 18. Jahrhundert der Familie und trug, wie Leppert darzustellen vermag, zur Unterstreichung der Geschlechtsrollen bei. Musizieren war "ungentlemanly" und fand deshalb hauptsächlich im eigenen Heim statt. Leppert zitiert Samuel Pepys, der sich 'unwohl' fühlte, wenn er zu lange musizierte. In der Erziehung von Mädchen und jungen Frauen spielte die Musik demgegenüber eine wichtige Rolle und galt als ein Plus, was die Heiratsfähigkeit betraf.

Im folgenden Kapitel befaßt sich der Autor mit Tanz und zeitgenössischen Darstellungen desselben. Es galt als ein Zeichen von Kultiviertheit, tanzen zu können. Die letzten drei Kapitel beschäftigen sich mit dem Platz der Musik im häuslichen Leben von Männern, Frauen sowie Eltern und Kindern. Männliche Amateure spielten hauptsächlich Violine und Querflöte. Frauen demgegenüber mußten sich mit den 'weiblichen' Instrumenten, den Tasteninstrumenten und gezupften Saiteninstrumenten, zufrieden geben.

Es gelingt Leppert zu zeigen, inwieweit visuelle Darstellungen der zeitgenössischen Musizierpraxis innerhalb der herrschenden Klassen die grundlegenden Ideologien, die der Sozialstruktur Englands im 18. Jahrhundert zugrundelagen, widerspiegeln und unterstreichen. In Abänderung eines Zitats von Adorno stellt er daher fest "music has something to do with the sexes, whose relationship it mirrors".

Music and Image ist ein sehr informatives und lesenswertes Buch, in dem eine Fülle von Material ausgebreitet und in methodisch überzeugender Weise bis ins Detail untersucht wird. Leider erschwert die zum Teil schlechte Bildwiedergabe einen vollkommenen Lesegenuß. (Juni 1990) Gundhild Lenz

MARIE-CLAIRE LE MOIGNE-MUSSAT: Musique et Société à Rennes aux XVIII^e et XIX^e siècles, Préface de Jean MONGRÉDIEN. Genève: Éditions Minkoff 1988. 446 S., Abb. (Vie musicale dans les provinces françaises. Tome VII.)

Eine derartig umfassende und umfangreiche Studie, wie sie die Verfasserin hier über das musikalische und gesellschaftliche Leben von Rennes während des gesamten 18. und 19. Jahrhunderts vorgelegt hat, mag auf den ersten Blick überraschen und möglicherweise zugleich die Frage provozieren, inwieweit die vorliegende Untersuchung musikhistorisch allgemeines Interesse verdient oder ob es sich hierbei nicht eher um eine — wenngleich beachtliche — Lokalstudie handelt. Eine Antwort auf diese Frage sucht die Verfasserin selbst nicht. Sie des für den fraglichen Zeitraum zwischen französischen Provinzstädten — selbst größeren — und der Metropole Paris, jener „Hauptstadt Europas“, nur allzu deutlich bestehenden kulturellen „Gefälles“ offenbar bewußt, deutet sie mit Blick auf das Problem lediglich an, daß „cette recherche rendue difficile par manche de comparaisons avec d'autres du même genre“ (S. 13).

Dessen ungeachtet verdient die vorliegende Studie, der die von 1986 stammende Pariser Dissertation der Autorin zugrundeliegt, gleichwohl Bewunderung. Die in fünf Hauptabschnitte (*La Capitale d'une province, D'une révolution à l'autre (1789—1830), Vrais et faux départs, Le temps du mouvement* und *Ombres et lumières: La fin du siècle*) gegliederte Studie folgt weitgehend einer chronologischen Abfolge, wobei die Sparten Kirchen-, Theater- und Konzertmusik gleichermaßen berücksichtigt und mit zahlreichen Abbildungen und grafischen Übersichten gut aufbereitet sind. Dem Leser wird dabei eine breite — mitunter etwas zu breite — Fülle an Infor-

mationen zugänglich gemacht, die durchgängig mit Quellen belegt und dokumentiert sind. Beispielsweise ist zu erfahren, daß nach dem Vorbild der erst kurz zuvor ins Leben gerufenen Pariser *Concerts spirituels* sich bereits ab 1727 ebenfalls in Rennes Konzertveranstaltungen nachweisen lassen. Renommierter Künstler, wie 1727 der Geiger Jean-Pierre Guignon, später durch den Titel *roi des violons* ausgezeichnet, traten in diesen Konzerten auf (S. 69f.). Kaum weniger aufschlußreich ist, daß das für Theaterdienste und bei Konzertveranstaltungen herangezogene Orchester von Rennes im Jahre 1836 aus nur 24 Musikern und noch 1852 aus nur 33 Musikern bestand (S. 195f.). Wie die gut aufbereiteten und im Anhang des Buches nochmals tabellarisch zusammengefaßten Aufführungsstatistiken nachweisen, hinderte dies nicht, selbst Partituren wie z. B. Rossinis *Le Comte Ory* zu realisieren (1831 und 1832) oder wiederholt Sinfonien von Beethoven aufzuführen.

Trotz der Fülle des von der Verfasserin ausgewählten und stets hervorragend dokumentierten Materials ist das Resultat ihrer Untersuchungen peripher. Am Ende ergibt sich, verkürzt gesagt, kein eigentlich neues Bild. Stattdessen ist zur Gewißheit geworden, daß von dem Musikleben in Rennes keine künstlerischen Impulse ausgegangen sind, die, etwa Mannheim oder Padua im 18. Jahrhundert und Weimar oder Meiningen im 19. Jahrhundert vergleichbar, über die Stadt hinaus von Bedeutung gewesen wären. Nur dann, wenn man das vorliegende Buch als (ersten) Teil einer Reihe vergleichbarer Arbeiten über andere bedeutende französische Städte und Regionen betrachtet, deren Veröffentlichung geplant ist, beschränkt sich der Wert der vorgelegten Untersuchung nicht nur auf den einer gründlichen Lokalstudie. Eine derartige Reihe böte eines Tages möglicherweise als Ganzes nicht nur ein in vielerlei Hinsicht interessantes Gegengewicht zum künstlerischen Übergewicht der Metropole Paris, sondern ebenso auch eine willkommene und hilfreiche Informationsquelle, um ein zweifelsohne dichtes Netz kultureller Verflechtungen und Beziehungen zu durchdringen.

(April 1990)

Hans-Jürgen Rydzyk

ANIK DEVRIÈS / FRANÇOIS LESURE: *Dictionnaire des éditeurs de musique français. Volume II de 1820 à 1914. Genève: Éditions Minkoff 1988. 509 S., 12 Abb. (Archives de l'édition musicale française. Tome IV/2.)*

Eine Dekade ist mittlerweile verstrichen, seitdem der erste Band des nunmehr vervollständigten Nachschlagewerks erschien. Schon an den zwei Teilen des ersten Bandes, der den Zeitraum von den Anfängen des französischen Musikverlagswesens bis um das Jahr 1820 umfaßt, wurde deutlich, daß die mit der Thematik bestens vertrauten Herausgeber den *Dictionnaire des éditeurs de musique français* als ein grundlegendes Kompendium verstanden wissen wollten. Neben der naheliegenden Aufgabe, einzelne Sachinformationen rasch erreichbar zu machen, sollten gleichzeitig Anregungen gegeben werden, Produktionen einzelner Verleger einer weitergehenden Forschung zu erschließen. Diesem Gedanken ist auch der jetzt vorliegende zweite und zugleich abschließende Band verpflichtet, der das französische Verlagswesen in der Zeit von 1820 bis 1914 darstellt.

Die gewählte zeitliche Aufteilung auf die beiden Bände wird von den Herausgebern mit sowohl um 1820 wie auch um 1914 wirksamen Veränderungen begründet, die bei der Datierung von Produkten französischer Verleger eine maßgebliche Rolle spielen. Dennoch ist zu fragen, ob das in fraglichen Fällen nun vermutlich erforderliche Nachschlagen in zwei Bänden nicht ein zu hoher Preis dafür ist. Nicht nur denkbar, vielleicht sogar sinnvoller wäre es gewesen, eine durchgehende alphabetische Anordnung zu wählen, unabhängig von der beiden Bänden zugrundeliegenden Unterscheidung zwischen Pariser Verlegern und solchen in Provinzstädten, die sinnvoll erscheint.

Auch dem vorliegenden zweiten Band des *Dictionnaire* ist eine ausführliche Einleitung vorangestellt, die, unter Berücksichtigung von wirtschaftlichen und soziologischen Gesichtspunkten, ein differenziertes Bild französischer Verlegertätigkeit wie aber auch des französischen Musikalienhandels im 19. Jahrhundert entwirft. Naturgemäß erfährt die Metropole Paris dabei besondere Aufmerksamkeit. Diese zahlreiche interessante Einzelheiten zutage fördernden Ausführungen verdeutlichen die

während des vergangenen Jahrhunderts — im Sinne von Arbeitsteilung — sich allmählich herausbildende und schließlich vollziehende Spezialisierung einzelner Verleger ebenso, wie die Ursachen für einen zunächst ungeheuerlichen Aufschwung des französischen Musikverlagswesens bis etwa 1865 und den danach einsetzenden Niedergang.

Von großem Nutzen für den Benutzer dürfen die ausführlich erläuterten und mit vollständigen Signaturen und Verweisen versehene Hinweise zu den benutzten Quellen sein (S. 19ff.), die sich auf die im systematischen Teil durchgängig anzutreffenden und mitunter recht ausführlichen Quellenangaben beziehen. Für weitergehende Untersuchungen stellen sie zweifelsohne eine willkommene Hilfe dar.

Die im *Dictionnaire* sich auf einen einzelnen Verleger beziehenden Angaben umfassen neben biographischen Informationen außerdem Hinweise, die bis zu neun auf Seite 24f. näher erläuterte Kategorien wie *Adresses*, *Raisons sociales*, *Fonds absorbés* und *représentés*, *Catalogues*, *Cotages* u. a. einschließen. Gelegentlich gehören hierzu auch Hinweise auf weiterführende Literatur. Diese Angaben sind vielfach äußerst knapp gehalten, nicht zuletzt deswegen, weil der weitaus größte Teil aller angeführten Verleger von nur geringer Bedeutung ist. Unter ‚Verleger‘ sind gleichermaßen jene zu verstehen, die sich dieser Tätigkeit im vollen Umfang widmeten, als auch solche, die einen Verlag nur sporadisch oder neben einer ganz anderen Beschäftigung betrieben. Nützliche Hilfen und Querverweise bieten schließlich mehrere Indizes, darunter ein *Index des Cotages*, mit dessen Hilfe sich Verlagsnummern, die im vergangenen Jahrhundert in Frankreich sehr häufig mit Buchstabensignets versehen sind, bequem zuordnen lassen.

Schon angesichts des Umfangs des von den Herausgebern in beiden Bänden zusammengetragenen Bestands läßt sich Wert und Verdienst des vorliegenden Nachschlagewerkes ermesen. Selbst wenn hier und dort Lücken aufgezeigt und Irrtümer nachgewiesen werden sollten, wie längst im Falle des seit 1979 zugänglichen ersten Bandes geschehen, kann dies den Nutzen, der sich aus diesem bislang einmaligen Nachschlagewerk zweifelsfrei ziehen läßt, kaum schmälern. Die Notwendigkeit neuer Forschungen, insbesondere zu

Fragen, die die Verlagsproduktion einzelner Verleger betreffen, bleibt davon allerdings unberührt.

(März 1990)

Hans-Jürgen Rydzyk

FRANZ LISZT: Sämtliche Schriften, hrsg. von Detlef ALTENBURG. Band 5: *Dramaturgische Blätter*, hrsg. von Dorothea REDEPENNING und Britta SCHILLING. Breitkopf und Härtel, Wiesbaden 1989, 263 S.

Franz Liszts *Gesammelte Schriften* — nicht zu verwechseln mit dem obengenannten Titel — erschienen zwischen 1880 und 1883, also noch zu Lebzeiten des Komponisten, herausgegeben von La Mara (Band 1) und Lina Ramann (Bände 2—6). Wer immer sich mit Liszt auseinandergesetzt hat, kennt diese Ausgabe — und blieb unzufrieden. Das Unbehagen artikuliert sich in einigen vieldiskutierten Fragen: Ist Liszt der alleinige Autor seiner Schriften oder hatte er Mitarbeiter; in welcher Sprache sind die Quellen eigentlich verfaßt; in welchem Maße haben die Herausgeber redigierend eingegriffen? Die alte Schriftenausgabe, die keine historisch-kritische Ausgabe ist, läßt den Benutzer mit diesen und weiteren Fragen allein, wenn sie nicht gar zusätzlich Verwirrung schafft. Denn die größeren und kleineren Schriften Liszts mußten von Lina Ramann in eine Reihenfolge gebracht werden, womit bereits Zusammenhänge konstituiert waren, die in der Ausgabe selbst aus praktischen Gründen nicht hinreichend legitimiert und reflektiert werden konnten. Raum für Kommentare war ja im Editions-konzept nicht vorgesehen.

1985 wurde an der Universität-Gesamthochschule Detmold/Paderborn die durch die DFG geförderte Liszt-Forschungsstelle am Musikwissenschaftlichen Seminar eingerichtet, die das Projekt einer neuen kritischen Gesamtausgabe der Schriften *Franz Liszt. Sämtliche Schriften*, herauszugeben in neun Bänden, vorbereitete und 1989 mit den beiden ersten Bänden (4: *Lohengrin und Tannhäuser von Richard Wagner* und 5: *Dramaturgische Blätter*) herauskam. Der vorliegende Band 5 enthält neben dem umfangreichen Aufsatz zu Wagners *Fliegendem Holländer* die 1854 verfaßten kleineren Beiträge Liszts, die sich mit der Gattung Oper und der Situation des Musiktheaters der

Zeit auseinandersetzen. 1854 veröffentlichte Liszt zunächst in der *Weimarischen Zeitung*, später in der *NZfM*, eine Artikelserie, die die wichtigsten Opern des aktuellen Repertoires in den Mittelpunkt stellt. Die neue Schriftenausgabe gibt die Artikel in der Reihenfolge ihres Erscheinens wieder. Lina Ramann dagegen hatte in der alten Ausgabe die authentische Serie auseinandergerissen, indem sie die beiden Artikel zu Wagner in einen anderen Band plazierte, die Reihenfolge der übrigen Beiträge änderte und den *Holländer*-Aufsatz durch einige in der Thematik zwar verwandte, von ihrer Entstehung her aber deplazierte kleinere Beiträge ersetzte.

Liszt verfolgt in seiner Artikelreihe verschiedene Ziele: Er stellt die angesprochenen Opern in einen Entwicklungszusammenhang: das moderne Musikdrama Richard Wagners wird von den Opern Glucks, Beethovens, Webers, Meyerbeers nicht nur vorbereitet, sondern wäre ohne sie nicht denkbar. Der musikalische Idealismus der Neudeutschen Schule ist nicht notwendigerweise an die von Beethoven in der *Neunten Sinfonie* geschaffene Voraussetzung der Verschmelzung von menschlicher Stimme und Sinfonik gebunden, sondern läßt sich, wie bereits die Schauspielmusiken Beethovens und Mendelssohns zeigen, auch mit rein sinfonisch-orchestralen Mitteln verwirklichen. Hiermit deutet Liszt an, daß die historische Entwicklung nicht nur zum Musikdrama Wagners sondern auch zur eigenen Sinfonischen Dichtung führt. Diese Vorstellung bleibt so zwar unausgesprochen, ist aber immer präsent. Es geht Liszt in diesen zum Teil ganz kurzen Aufsätzen in erster Linie um die Zukunft der deutschen Oper. Daß er für Wagner wirbt, macht ihn aber nicht blind für progressive Elemente anderer Traditionen. So erfüllt die französische Oper (Auber, Meyerbeer) die Forderung einer operngerechten Stoffbearbeitung und Dramatik, die er bei Weber (*Euryanthe*) und Schubert (*Alfons und Estrella*) bei aller Bewunderung der musikalischen Substanz vermißt. Liszt kritisiert die Situation des Opernbetriebs. Äußere (kunstfremde), nicht zuletzt finanzielle Zwänge engen die Spielplangestaltung ein. Ein kaum gebildetes Publikum verlangt belcantobestimmte italienische Opern. Fortschrittliche Werke werden aber nicht nur vom Publikum, sondern auch von vor allem

stilistisch orientierungslosen und unzureichend geschulten Sängern abgelehnt. Liszt fordert eine Reform des deutschen Opernwesens und die Gründung einer deutschen Gesangsschule. Konkret meint er damit die Erneuerung der Weimarer Hofoper durch bessere Subventionierung und die Einrichtung eines Konservatoriums für deutschen Operngesang, dessen Ort Weimar sein könnte.

Der vorliegende Band der neuen Schriftenausgabe umfaßt zur Hälfte Primärtexte Liszts, zur anderen Hälfte Vorworttexte und Kommentar mit Kritischem Apparat. Die Aufsätze wurden von Liszt in Zusammenarbeit mit der Fürstin Sayn-Wittgenstein in französischer Sprache verfaßt und dann im Auftrag Liszts wohl alle von Peter Cornelius ins Deutsche übersetzt. Von vornherein war von Liszt, der die deutsche Sprache zwar nicht vollkommen, aber doch weit besser als die Fürstin beherrschte, die Publikation in deutscher Sprache vorgesehen. Da die endgültige Reihenfolge der Artikel erst für die Zweitveröffentlichung in der *NZfM* von Liszt festgelegt wurde, folgt die neue Schriftenausgabe in Anordnung und Schreibweise dieser Publikation, kennzeichnet aber durch diskret eingesetzte diakritische Zeichen inhaltliche Abweichungen gegenüber der Erstpublikation in der *Weimarischen Zeitung*. Herausgebereingriffe sind eindeutig gekennzeichnet. Trotz strenger Einhaltung der für kritische Ausgaben geltenden philologischen Regeln gelingt es den Herausgebern, die Verzeichnisse von Lesarten, Varianten und Druckfehlern auf zehn Seiten zu begrenzen. (Vielleicht ist es überflüssig, daß im Variantenverzeichnis Erweiterungen der Zweit- gegenüber der Erstfassung als Lesarten im Wortlaut wiederholt werden, nachdem sie ja schon durch eindeutige Kennzeichnung im Haupttext hervorgehoben wurden.)

Der Kommentar vereinigt Aufsätze und Verzeichnisse in entwickelnder Reihenfolge. Nach den beiden umfangreichen darstellenden Kapiteln *Entstehung* und *Überlieferung* (S. 137—170), beide je in sich in mehrere thematisch selbständige Unterkapitel gegliedert, folgen die *Lesarten und Varianten* und das *Druckfehlerverzeichnis* (S. 171—180), die sich, obwohl sie bloße Auflistungen darstellen, hier sinnvoll einfügen. Daran schließt sich das wiederum darstellende Kapitel *Wirkung* (S. 181—198)

an. Es folgen die *Erläuterungen* zu den Primärtexten (S. 199–257) und das *Literaturverzeichnis*.

Bestechend ist die inhaltliche Qualität des Kommentarteils. Neben der rein sachlichen Information zu den obengenannten Themenbereichen werden alle für Liszts frühe Weimarer Zeit wichtigen Problembereiche, gerade auch die in der Literatur kontrovers diskutierten (z. B. das Verhältnis Liszt-Wagner, die Zusammenarbeit mit der Fürstin Sayn-Wittgenstein oder Peter Cornelius) aufgearbeitet. Daß die Erläuterungen am Bandende stehen und nicht in Form von Fußnoten auf den betreffenden Seiten plazierte wurden, ist kein Manko. Denn nur so ist es möglich, daß neben bloßen Fremdwortübersetzungen oder etymologischen Ableitungen, die natürlich als Fußnoten hätten untergebracht werden können, umfangreiche Exkurse zu schwierigen Textstellen stehen. Die zahlreichen Erläuterungen zu Fragen der Musikgeschichte (aber auch aller angrenzenden Wissensgebiete) oder zu unterschwelligen Bedeutungen erschließen die Texte und erhöhen das Vernügen an der Lektüre ganz entscheidend. Register fehlen in den Einzelbänden. Sie werden nach Abschluß der Gesamtausgabe in einem separaten Band vorgelegt. Es leuchtet ein, daß ein solcher Gesamtregisterapparat demjenigen des Einzelbandes — man denke nur an die Querverweismöglichkeiten — überlegen sein wird.

Ein Wort noch zu den Herausgebern. Bandherausgeber sind Dorothea Redepenning und Britta Schilling. Das konzentrierte Vorwort, das in den Band einführt und die Ergebnisse zusammenfaßt, stammt vom Editionsleiter Detlef Altenburg, der den Kommentar mit den Herausgeberinnen gemeinsam erarbeitet hat (wobei aber jeder der drei Beteiligten für genau ausgewiesene Kommentarteile verantwortlich zeichnet). Gelungene Teamarbeit hat hier zu einer wissenschaftlichen Leistung ersten Rangs geführt.

(Mai 1990)

Ernst-Günter Heinemann

MICHAEL VON TROSCHKE: *Der Begriff „Expressionismus“ in der Musikkultur des 20. Jahrhunderts*. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1988. XII, 243 S. (*Musikwissenschaftliche Studien*. Band 5.)

„Beim Expressionismus handelt es sich um ein elementar überschießendes Kraftgefühl, das soweit es sich in der Musik ausdrückt, von einer neuartigen Thematik, also vom Melodischen ausgeht und die Harmonik als untergeordneten Faktor (zufälliges Zusammenklängen verschiedener Stimmen) vernachlässigt.“ Diese Definition — „an Unschärfe und nichtsagender Formulierungskunst kaum zu überbieten“ (S. 144) — 1924 von Paul Amadeus Pisk im *Handbuch der Musikgeschichte* veröffentlicht, belegt Tragik und Faszination des Expressionismus zugleich: die Unmöglichkeit, eine präzise und verbindliche Beschreibung ihrer musikalischen Phänomenologie zu geben, und damit die Chance zur künstlerischen Freiheit von Komponisten, die sich gemeinsamen Intentionen verpflichtet fühlen.

Michael von Troschke verfolgt in seiner musikwissenschaftlichen Dissertation (Universität Freiburg) die Begriffsgeschichte des Expressionismus und damit einen Strang der allgemeinen Musikgeschichte unseres Jahrhunderts; begleiten wir ihn auf diesem Weg: Zu Anfang weist der Autor nach, wie der Begriff Mitte des 19. Jahrhunderts im anglistischen Raum als Schlagwort entstanden ist und erst ab 1912 klarere Formen annimmt. Er wird ursprünglich im Bereich der bildenden Kunst (vor allem in Frankreich), später dann auch im Bereich der Literatur verwendet. Dabei wird immer wieder — bis heute eigentlich gültig — deutlich gemacht, daß sich der jeweils als „expressionistisch“ bezeichnete Künstler gar nicht als solcher verstanden wissen will, die Terminologie also in die Kunst hineingetragen worden und nicht aus ihr entstanden ist. Grundlagen für ausführliche Untersuchungen bilden die beiden ersten deutschsprachigen Monographien zu dem Begriff von Paul Flechter (1914) und Hermann Bahr (1916), wobei insbesondere die Dichotomie Impressionismus/Expressionismus breiten Raum einnimmt.

Erst relativ spät (ab 1919) wird der Expressionismus als Schlagwort in der musikwissenschaftlichen Literatur verwendet, zu Beginn in den nach dem ersten Weltkrieg aufblühenden fortschrittlichen Zeitschriften. Bei der Analyse der Übernahme des Begriffs in die Musikkultur stützt sich der Autor wiederum auf zwei grundlegende Quellen: zum einen die Aufsatz-

reihe *Der neue Strom*, die Heinz Tiessen 1920 in der Zeitschrift *Melos* veröffentlicht, zum anderen ein Aufsatz von Arnold Schering über *Die expressionistische Bewegung in der Musik* (1919). Im Mittelpunkt stehen hier neben den allgemeinen Fragen zum Expressionismus vor allem die Theorie einer „inneren Notwendigkeit“ des expressionistischen Schaffensprozesses und die Untersuchung von satztechnischen Stilkriterien. Letztere hätte man sich vielleicht ausführlicher und anschaulicher gewünscht, es ist jedoch symptomatisch, daß die Quellen dafür nicht genügend Material hergeben.

Im folgenden betrachtet von Troschke die Entwicklung des Begriffs bis 1933 unter den oben schon erwähnten Parametern, wobei er auch Komponisten zu Wort kommen läßt (Schönberg, Petersen, Niemann u. a.). Besonders interessant ist hier die Zuordnung von Komponisten zum Expressionismus, wie sie die zeitgenössische Musikkritik vorgenommen hat und wie sie im ahistorischen Wortgebrauch des Begriffs aufgetaucht ist (von der *Ars Nova* über Bach, Beethoven bis Pfitzner).

Das nächste Kapitel beschreibt die Diffamierung des Expressionismus durch den Nationalsozialismus und die kleingeistige Musikkritik der damaligen Zeit. Interessant ist dabei die von Lukács 1934 verbreitete These, daß „die Faschisten — mit einem gewissen Recht — im Expressionismus ein für sie brauchbares Erbe erblicken“ und daß dies den von Lukács festgestellten „Grabstein des Expressionismus“ nur noch lastender mache. Hier wäre sicherlich eine weitergehende Diskussion über Verbindungen von (musikalischem) Expressionismus und Faschismus (ähnlich der in der Literaturwissenschaft bereits geführten, vgl. etwa Klaus Manns Aufsatz über Gottfried Benn: *Die Geschichte einer Verirrung*) wünschenswert, wenn auch im Rahmen des vorliegenden Buches kaum machbar.

Schließlich beschreibt der Autor die musikwissenschaftliche Verwendung und Rezeption des Begriffs Expressionismus in der Zeit nach 1945. Hier kommen musikphilosophische Ansichten (Adorno, Bloch) ebenso zur Sprache wie musikwissenschaftliche und musikpädagogische Fachliteratur. In einem Exkurs wird auf die osteuropäische Tradition des musikalischen Expressionismus (vor allem bei Janáček) eingegangen. Schließlich wird auch der „Neo-

Expressionismus“ berücksichtigt, wie er Komponisten unserer Zeit (Zimmermann, Stockhausen, Boulez, Henze, Nono u. a. m.) zugeschrieben wird. Breiten Raum nimmt im gesamten letzten Kapitel die Schönberg-Rezeption ein. Etwas entschuldigend weist der Autor schon zu Beginn der Dissertation darauf hin, daß sie auf die Analyse des *Zweiten Streichquartetts*, op. 10 von Schönberg zurückgehe.

Es ist von Troschke in dem vorliegenden Buch gelungen, eine Vielzahl von interessanten Details und Verbindungen des Expressionismus zu beleuchten. Gerade die Entdeckung der verschiedenen Quellen, Hinweise und Tendenzen macht es zu einer lohnenden Lektüre. Es soll zum Schluß nur exemplarisch auf zwei solcher Beobachtungen kurz eingegangen werden: Der nicht nur in der Musik vollzogene Umbruch zu Beginn des 20. Jahrhunderts hat seine Ursachen auch in gesellschaftlichen Prozessen gehabt. Dies ist konstitutiv für das Selbstverständnis des Expressionismus. Arnold Scherings berühmter Vergleich des Expressionismus mit der *Ars Nova* zu Beginn des 15. Jahrhunderts und der *Nuove Musiche* um 1600 belegt diese Ansicht treffend. Der Autor versteht es hier, den Expressionismus in den Zeitstrom einzubetten. Zum anderen lenkt von Troschke die Aufmerksamkeit immer wieder auf den Problembereich der Synästhesie, die untrennbar mit dem Expressionismus verbunden ist. So wird u. a. ein Briefwechsel von Schönberg und Kandinsky dokumentiert, der den abstrakten Zusammenhang von Musik und bildender Kunst zum Gegenstand hat. Auch die Ansätze Skrjabins (z. B. im *Prometheus*, op. 60 für Orchester und Farbklavier) werden in ihren (expressionistischen) Zusammenhang gestellt. Die Einbettung des Expressionismus in die Musikgeschichte gelingt also auch über die Betrachtung der Synästhesie-Diskussion (die schon im Barock z. B. bei Telemann und im 19. Jahrhundert aktuell gewesen ist).

Expressionismus, wird er nun als Schlagwort oder als historiographischer Begriff verwendet, hat einen aktuellen Bezug zur Diskussion um die Moderne Musik unserer Jahre. Der Autor selbst sagt: „Parallel zu der Bewegung der ‚Neuen Wilden‘ in der gegenwärtigen Kunst erinnert vieles in den Werken und Äußerungen dieser Künstler (gemeint sind die zeitgenössi-

schen Komponisten, d. R.) an das Bedeutungsfeld des Terminus Expressionismus" (S. 230). Seine historische Entstehung, Behandlung und aktuelle Bedeutung zu erläutern und zu illustrieren, gelingt dem vorliegenden Buch in verdienstvoller Weise.

(Juli 1990)

Stefan Evers

Musiktheater im 20. Jahrhundert. Schriftleitung: Peter PETERSEN. Laaber: Laaber-Verlag (1988). 283 S., Notenbeisp. (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft. Band 10.)

Ein chef d'oeuvre des beachtlichen Bandes nicht nur vom Umfang her ist Aloyse Michae-ly's *Toccata — Ciacona — Nocturno. Zu Bernd Alois Zimmermanns Oper „Die Soldaten“*. Die drei hier ausgewählten „Formen der absoluten Musik“, wie sie Zimmermann nach dem Vorbild des *Wozzeck* seinen (ebenfalls, allerdings als 5 + 2 + 5 + 3 gebildeten) 15 Szenen unterlegt, analysiert Michae-ly mit geradezu bestürzender Genauigkeit (die im Vorübergehen und in den Fußnoten viele Fehler bisheriger Analysen berichtigt). Bei aller Detailversessenheit und mikrologischen Versenkung ins Formale und Materiale vergißt er aber nie den Blick auf den Gehalt und deckt, gerade dadurch und dort, die für große Musik wohl konstitutive Inhaltlichkeit des Formalen auf, ob in den komplexen Reihen-Bezügen oder im Einzelton *d*.

Was hier ins Extrem getrieben erscheint, ist auch sonst meist charakteristisch für die insgesamt elf Beiträge. So erhellt Ulrich Krämer im scheinbar allbekannten *Wozzeck*, gestützt auf Notizen und ein Notizblatt Bergs, bei der *Suite als Charakterstudie des Hauptmanns* enge und von Berg polyvalent gebrauchte Bezüge zu J. S. Bachs *Französischen Suiten*. Daß Bergs Oeuvre ein zweites Mal thematisiert wird, ist im Hinblick auf das Thema naheliegend. Tiefere Schichten legt, auch gegen tiefsitzende Vorurteile argumentierend, Claudia Maurer-Zenck frei. Ihr Beitrag hält, was der Titel lockend verspricht: *Lulu, die Sphinx, und der Traum vom Tropenvogel*. Sie deutet, mit der pauschalisierenden Diktion „die Frau“ ihrerseits selbst in der Kritik noch der undifferenzierten patriarchalischen Sicht der damaligen Zeit-Bilder verhaftet, Bergs

Lulu-Selbstdeutung im Spannungsfeld der Zeit zumal vor 1914 und von Wedekind, Weininger, Kraus. Dabei zeigt sie Bergs Abgrenzung sogar gegen Kraus und arbeitet u. a. die autobiographisch vermittelte Aufwertung der Alwa-Figur heraus. Die Deutungen werden an Reihen-Konstellationen festgemacht und sind zentriert um die „Interpretation der Protagonistin als Materie, der alles andere entspringt, und sei es noch so anders als sie“. So nimmt Berg die „Frau Lulu als Mythos ‚Erdgeist‘“: „aber in einer Weise, die dem Mythos der Jahrhundertwende vollkommen widerspricht, der die Frau zur Kopfgeburt des Mannes machte, die sich mit der Wedekindschen Idee vom ‚Prinzip Frau‘ aber insofern verträgt, als Berg das principium, das Erste, wörtlich nimmt.“

Michael Mäckelmann macht seine Skepsis gegen die Bezeichnung „athematisch“, auch Teil eines Künstler-Mythos, ungeachtet einer erst nach der Drucklegung korrigierten zu späten Datierung von Schönbergs Vorarbeiten zu seinem „Drama mit Musik“ *Die glückliche Hand* (1910 statt 1909) analytisch fruchtbar. In dieser Phase habe Schönberg „das Zusammenhang stiftende Prinzip der entwickelnden Variation“ keinesfalls aufgegeben, sondern deren Grundlage „sozusagen ‚nur‘ auf ein höheres Abstraktionsniveau gehoben; aus konkreten Themengestalten werden Intervall-reservoir.“ Eine Art Nachtrag zu den Beiträgen über Schönberg und Berg bildet die Niederschrift eines elegant-eloquenten Vortrags *Orpheus und Eurydike*, den Ernst Krenek 1926 zur Aufführung des Werks in Kassel gehalten hatte. Und aus heutiger Sicht bereits als eine Art Nachruf wirkt Frank Schneiders Essay am Schluß *Neues am Rande der Szene. Beispiele und Anmerkungen zu den kompositorischen Konzepten im Operschaffen der DDR*. Schneider wendet sich, wie zu erwarten, gegen mittlere, kompromißhafte und dadurch erfolgreiche Werke: „Die Stoffe reizen, die Musik wird nicht stören, das theatralische Geschick schürt die Affekte, und alle nötigen Effekte plant man nach sicherer Witterung.“ Als Gegen-Modelle führt er Wagner-Régenys *Prometheus* (1957/58), Goldmanns *R. Hot* (1973/74) sowie Dessaus *Leonce und Lena* (1977/78) an.

Beispielen des hier anvisierten neuen, avantgardistischen oder experimentellen Musik-

theaters sind weitere Beiträge über aktuelle Werke gewidmet. Einen frühen, nach 1918 an den italienischen Futurismus anknüpfenden, bei uns „nahezu unbekanntem“ Ansatz skizziert Joachim Noller in *Gian Francesco Malipiero und die Avantgarde des (Musik)-Theaters*. Eckard Roelcke beschreibt Kagels „Instrumentales Theater“ in *Match* und *Sur scène*, Volker Wacker analysiert die Verzahnung von strengem seriellen Verfahren und idiomatisch-materialer Differenzierung in Hans Zenders Oper *Stephen Climax*, und Thomas Steiert lobt Hans Joachim Hespos' Konzeption eines „Integralen Theaters“, nicht ohne etwas postmodern-unkritisch Artaud gegen „musikalische Avantgarde“ auszuspielen.

Ihrerseits historisch sich verändernde Beziehungen zwischen Mythos, Musik und Geschichte thematisiert Albrecht Puhlmann (*Zerrissen und zerreiBungsmächtig. Zur Aktualität der ‚Bassariden‘ von Hans Werner Henze*). Gegen Henzes verbale Selbstinterpretation und gestützt auf „Dramaturgie und musikalisches Konzept der Oper“ hält Puhlmann die bloße „Psychologisierung des Mythos“ für unzulänglich, weil dabei „die gesellschaftliche Dimension des Konflikts zwischen Pentheus und Dionysos als Konflikt zwischen instrumenteller Vernunft und Irrationalität verloren“ gehe. In dieser Perspektive konzentrierte sich Ende der 1980er die Aktualität des Werks „gerade in der Figur des Pentheus“ und ihrer Tragödie: „Sie widerspricht nämlich all jenen Tendenzen einer romantischen Rückkehr zum Ursprung eines mythischen, weil dionysischen Lebensgefühls.“

(Juli 1990)

Hanns-Werner Heister

Die Jugendmusikbewegung. Impulse und Wirkungen. Hrsg. von Karl-Heinz REINFANDT. Wolfenbüttel-Zürich: Möseler Verlag (1987). 340 S.

Sinn und Aufgabe dieses Sammelbandes wird vom Autor des Vorwortes — nicht identisch mit dem Herausgeber — wie folgt gekennzeichnet: „Diese Publikation über die Jugendmusikbewegung im 20. Jhd., die anlässlich des 100. Geburtstages von Fritz Jöde hier vorgelegt wird, ist insoweit auch ein Stück Nachholung,

eine notwendige Ergänzung und im Sinne dessen, was der kritische Zeitgenosse sich selbst und seiner Zeitgenossenschaft schildert, auch ein Stück Wiedergutmachung“ (S. 7). In 25 Beiträgen werden die *Musikalischen Impulse*, die *Musikpädagogischen Impulse*, die *Wirkungen, Vermittlung und Überlieferung* der Jugendmusikbewegung dargestellt und erörtert. Da es sich um eine Publikation „im Auftrag des Arbeitskreises Musik in der Jugend — Deutsche Föderation Junger Chöre und Instrumentalgruppen in Zusammenarbeit mit dem Archiv der Jugendmusikbewegung...“ handelt, verweist sie einerseits auf die Gruppen, die in ähnlichem Geiste wie die Jugendmusikbewegung arbeiten, andererseits auf das bedeutende Archiv, auf das alle Autoren zurückgreifen konnten. Es hat heute nach einer Odyssee, die sein langjähriger Leiter Heinrich Schumann in seinem Beitrag schildert, Unterkunft in der Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel gefunden.

Nach den Dissertationen von J. Hodek, *Musikalisch-pädagogische Bewegung zwischen Demokratie und Faschismus*, Weinheim und Basel 1977, und Dorothea Kolland, *Die Jugendmusikbewegung ... Gemeinschaftsmusik — Theorie und Praxis*, Stuttgart 1979, die Einzelaspekte in den Mittelpunkt ihrer Erörterungen stellen, vermag diese Sammel-Publikation in jeglicher kritischer Haltung und breitest angelegtem Betrachtungsfeld eine einführende Gesamtbeurteilung zu liefern. Entstehung, Ausbreitung, Personen, politische Verflechtung, Niedergang, aber auch Bedeutung im musikalischen, musikpädagogischen und -politischen Bereich werden anhand von Quellen oder persönlichen Erfahrungen ausgebreitet. In klarer wissenschaftlicher Distanz und Emotionslosigkeit wurde vor allem das brisante Kapitel *Jugendmusikbewegung und Drittes Reich* behandelt (Ulrich Günther), so daß einer objektiven Bewertung in Form von weiteren Untersuchungen der vorurteilsfreie Blick nicht verstellt wurde.

Das Buch wird sicherlich dazu dienen, sich schneller und umfassender informieren zu können als bisher — und das in größtmöglicher objektiver Form. Leider könnte das Vorwort diese positive Einstellung verunsichern — das Buch wäre ohne ausgekommen!

(Juli 1990)

Dieter Gutknecht

MARTIN ELSTE: *Kleines Tonträger-Lexikon. Von der Walze zur Compact Disc. Kassel-Basel: Bärenreiter (1989). 150 S.*

Kurz vor Ende der Langspielplatten-Ära kommt fast ein wenig zu spät ein kleines Nachschlagewerk heraus, das sich zum Ziel gesetzt hat, sämtliches diskographisches Wissen zusammenzutragen und in leicht faßbarer Form darzustellen. Den einzelnen Artikeln ist zum einen die englische Übersetzung der Begriffe, dann aber auch, wo dies möglich ist, ein teilweise sehr umfangreiches Literaturverzeichnis beigefügt. Am Ende des Buches findet sich noch ein Systematisches Verzeichnis der Artikel, die das prinzipbedingte Manko, die alphabetische Reihenfolge der Artikel, etwas mildern kann.

Das Hauptaugenmerk ist auf die historische Entwicklung der Tonträger gerichtet. Leider wird jedoch recht schnell deutlich, daß gerade dieser Aspekt der Musikgeschichte einer anderen Veröffentlichungsform bedarf, da die alphabetische Reihenfolge der Artikel den Zugriff auf die Entwicklungsgeschichte verstellt. Ein weiterer wichtiger Aspekt sind die technischen Begriffe und Abkürzungen, deren Zusammenstellung und Definition sehr verdienstvoll ist.

Nur ist leider zu erkennen, daß die Erläuterung der technischen Begriffe, die sich auf die aktuelle digitale Aufnahme- und Wiedergabetechnik beziehen, nur sehr knapp oder gar nicht vorgenommen wird. So findet man zwar einen eine knappe Spalte umfassenden Artikel *Nipper*, dieses ist der Name des Hundes, den der Maler Francis Barraud vor dem Phonographen sitzend gemalt hat, und der uns allen als Warenzeichen des Labels *His Master's Voice* bekannt ist, zu den Begriffen *analog*, *digital*, *Analog-Digital-Wandlung*, *Digital-Analog-Wandlung* oder *Sampling Rate* finden sich jedoch entweder keine, oder nur äußerst knappe, wenige Zeilen umfassende Artikel, die für den Nichtspezialisten auf diesem Gebiet, für den das Buch gedacht sein muß, nicht verwertbar sind. Dem auf dem Einband festgehaltenen Anspruch, alle Freunde und Sammler der verschiedensten Musikarten über die besonderen Eigenschaften des Mediums „Tonträger“ zu informieren, wird das Buch nicht gerecht. Jedoch kann es jedem Sammler alter Schallplatten und Tonträger, der sich genauer für die Technik und Geschichte dieses nun bald

endgültig aussterbenden Mediums interessiert, und der eventuell sogar bereit ist, das Buch einmal vollständig nach interessanten Artikeln durchzublättern, empfohlen werden.

(Juli 1990)

Bram Gätjen

MARIE LOUISE GÖLLNER: *Eine neue Quelle zur italienischen Orgelmusik des Cinquecento. Tutzing: Hans Schneider 1982. 165 S. (Münchener Editionen zur Musikgeschichte. Band 3.)* Mit der vorliegenden Edition wird eine Neuerwerbung der Bayerischen Staatsbibliothek München aus dem Jahre 1972 (Ms. Mss. 9437) erschlossen. Die unvollständig erhaltene Handschrift dürfte um 1550 in der oberitalienischen Kleinstadt Rovato (oder in deren Umgebung) entstanden sein. Sie enthält zum einen Intavolierungen (Chansons, Madrigale, Motetten; großenteils sonst nicht in instrumentaler Bearbeitung überliefert), zum anderen originale Orgelstücke (Messensätze, Ricercari, Intonation). Wie die Herausgeberin nachweist, liegen nur wenige Konkordanzen zu anderen Orgelmusiksammlungen vor. Dies hängt zweifellos mit der Eigenart und Entstehungsgeschichte der Quelle zusammen. Es handelt sich nämlich weniger um eine Sammlung von fertigen Stücken, sondern eher um eine Art Übungs- oder Arbeitsheft, was zur Folge hat, daß sich unter den 32 Nummern (einige unterteilt) der Edition nur zwölf komplette Sätze finden.

An der Niederschrift waren mehrere Schreihände beteiligt, wobei sich drei Haupthände feststellen lassen. Nach italienischer Art erfolgte die Notation auf zwei Liniensystemen zu sechs bzw. sieben Linien unter Verwendung von Mensuralnoten und -pausen. Diese beiden Systeme entsprechen der Verteilung der Stimmen auf die rechte und linke Hand, wobei die deutliche Tendenz festzustellen ist, der rechten Hand weniger und der linken Hand dafür mehr Stimmen zuzuteilen. Wenn nun bei einem vierstimmigen Satz die rechte Hand nach Möglichkeit nur den Discant ausführt, so erleichtert dies zwar die Ausführung improvisierter Koloraturen, bürdet der linken Hand gelegentlich aber manche Unbequemlichkeit auf. De facto ergeben sich für die linke Hand zahlreiche Akkordgriffe. Da die Notation je-

doch an der Einzelkudierung festhält, ist das originale Notenbild häufig recht unübersichtlich. Bei der *Intonazione del settimo tono* (Nr. 4) findet sich der Hinweis, daß die tiefsten Töne auf dem Pedal gespielt werden sollen, wobei offen bleibt, ob an eine durchgehende Verwendung des Pedals gedacht ist, oder ob auf ihm nur die Oktavierungen der Baßstimme bis einschließlich Takt 13 ausgeführt werden sollen. Wenn wir jedoch davon ausgehen, daß mit einem Pedal ohne eigene Register gerechnet wird, macht dies klanglich keinen Unterschied, und es ist denkbar, die Pedalklavatur hin und wieder auch an anderen Stellen als Hilfsklaviatur heranzuziehen, um die linke Hand zu entlasten, zumal ihr auch Griffe zugemutet werden, die über die Oktave hinausgehen.

Im Vorwort geht die Herausgeberin mit wünschenswerter Ausführlichkeit auf den Inhalt und die Besonderheiten der Handschrift ein. Drei Faksimiles vermitteln einen guten Eindruck vom originalen Notenbild; der Kritische Bericht informiert zugleich über die Vorlagen der Intavolierungen. Die Edition selbst ist als musterhaft zu bezeichnen. Soweit es sich um Intavolierungen handelt, ist die Partitur der Vorlage jeweils direkt über den Notentext der Bearbeitung gesetzt, so daß unmittelbarer Vergleich möglich ist. Insgesamt vermittelt die Publikation interessante Einblicke in Repertoire, Intavolierungs- und Notationspraxis sowie Spieltechnik oberitalienischer Organisten um die Mitte des 16. Jahrhunderts.

(Mai 1990)

Alfred Reichling

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I. Band 22: Kantaten zum 15. Sonntag nach Trinitatis.* Hrsg. von Matthias WENDT. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1987. XI, 109 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I. Band 22: Kantaten zum 15. Sonntag nach Trinitatis. Kritischer Bericht von Matthias WENDT.* Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1988. 104 S.

Nach Eigendefinition will die *Neue Bach-Ausgabe* bezogen auf den Erscheinungszeitraum aller zu veröffentlichenden Werke eine Urtextausgabe sein, die „der Wissenschaft einen

einwandfreien Originaltext der Werke J. S. Bachs bieten und gleichzeitig als zuverlässige Grundlage für praktische Aufführungen dienen“ kann (S. V, Notenteil). Ohne daß im einzelnen nun diskutiert werden müßte, worin sich die ideale „praktische“ Ausgabe von der „wissenschaftlichen“ unterscheidet, dürfte die These doch konsensfähig sein, daß im Einzelfall Entscheidungen gefragt sind, die das Erscheinungsbild des konkreten Notentextes mehr zum einen oder andern Arbeitsmodell hin verlagern. So gesehen wird man wohl nicht sonderlich fehlgehen oder Widerspruch herausfordern, wenn man konstatiert, daß die *Neue Bach-Ausgabe* im Zweifelsfall eher zur wissenschaftlichen Seite hin tendiert. Dies vor allem, wenn die Kategorie der „praktischen“ Ausgabe am laienhaften Musizieren breiterer Schichten und deren Bedürfnissen sich orientiert.

Was die einzelnen Bände der *Neuen Bach-Ausgabe* neben der Erstellung des reinen Notentextes hinaus zu leisten imstande sind, ist dem Autor immer wieder deutlich geworden, wenn es notwendig wurde, innerhalb kurzer Zeit einen möglichst umfassenden Überblick über das eine oder andere Werk sich verschaffen zu müssen. Solchermaßen ordnen sich ihm Bachs Werke in eine Gruppe von Werken, die (glücklicherweise) im Rahmen der *Neuen Bach-Ausgabe* schon erschienen sind und in solche, die sich (bedauerlicherweise) noch in der „editorischen Mache“ befinden. (Daß einige Werke oder Werkgruppen darunter sind, die erstaunlich langanhaltend erarbeitet werden, steht in diesem Rahmen nicht zur Diskussion.) Neben dem reinen Notentext war es vor allem ein gründlicher und solider — weil unmittelbar auf dem Quellenmaterial basierender — Textteil, der dem Leser in systematisch geordneter und damit übersichtlicher Weise das historische Umfeld, die Entstehung der Werke, eventuell auch deren Rezeptionsgeschichte erschloß. So reichen in einer ganzen Reihe von Fällen die einzelnen Bände der *Neuen Bach-Ausgabe* über die vordergründige Funktion der Edition hinaus und sind musikhistorische Forschung und Wissensvermittlung am konkreten Einzelobjekt.

Wenn man den vorliegenden Band der *Neuen Bach-Ausgabe* mit den Kantaten zum 15. Sonntag nach Trinitatis unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, so springt die Reduktion auf

das rein Deskriptive der erhalten gebliebenen Handschriften ins Auge. Die genaue Beschreibung der verschiedenen Quellen, teilweise recht umfängliche und penible Ausführungen der Besonderheiten des Handschriftenmaterials, teilweise oder vollständige Filiation der Quellen und spezielle Anmerkungen zur Umsetzung von der Handschrift zur Druckfassung machen dabei den allergrößten Teil des Textbandes aus. Nun war dies immer schon Gegenstand der Ausführungen; die Frage, die sich stellt, lautet freilich, inwieweit ist es möglich, diese notwendige Arbeitsleistung mit ihren Detailresultaten einer tiefer gehenden, allgemeinen historischen Erörterung zufließen und damit fruchtbar werden zu lassen. Sicherlich bestehen hier im Einzelfall Unterschiede. Aber der sehr knappe Umfang des jeweiligen Kapitels „II. Allgemeines“ (Textband, S. 29/30, S. 56—58 und S. 84/85) sollte hier doch zu denken geben. Grund dieser Überlegung ist die Frage, ob sich der immense Aufwand einer so gearteten wissenschaftlichen Edition ausreichend rechtfertigen läßt, wenn die Arbeit des Wissenschaftlers nicht zu übergeordneten, allgemein interessierenden Aussagen oder Bezügen gelangt, sondern — hart gesagt — auf das Buchhalterische beschränkt bleibt. Sicherlich ist diese Frage nicht auf der Basis eines einzigen Bandes einer doch sehr umfänglichen Gesamtausgabe zu diskutieren; Einzelfälle sind immer denkbar und zu rechtfertigen. Zu kritisieren wäre lediglich eine sich möglicherweise abzeichnende Tendenz.

Äußerlich und nur von geringem Stellenwert mag die Frage erscheinen, ob die Zuordnung der später von Wilhelm Friedemann Bach hinzugefügten Trompeten- und Paukenstimmen nicht besser im Notenteil hätte erfolgen sollen. Immerhin dürfte hinter dieser Entscheidung die Überzeugung stehen, daß diese ergänzende Besetzung durch den Sohn eher musikhistorisches als aufführungspraktisches Interesse verdient.

Einige Anmerkungen seien noch zum äußeren Erscheinungsbild gestattet. Hier bestehen ganz erhebliche Qualitätsunterschiede zwischen Text- und Notenband. Der Notenteil zeigt optisch ein absolut zufriedenstellendes Bild, während dies vom kleinerformatigen Kritischen Bericht nicht in gleicher Weise gesagt werden kann. Schon der ins Auge springende

Flattersatz macht einen schlechten Eindruck; völlig unbefriedigend sind die hochgestellten Fußnoten, die regelmäßig in die darüber liegende Zeile hineinreichen. Von minderer Qualität im Vergleich zum Notenband sind auch die Notenbeispiele im Kritischen Bericht, insbesondere trifft dies auf die im Anhang befindlichen Trompeten- und Paukenzusätze Wilhelm Friedemann Bachs zu. Bei den zwangsläufig hohen Kosten einer derartigen Edition und bei dem offensichtlich sehr sorgfältig Korrektur gelesenen Text macht eine geringfügige Einsparung an dieser Stelle keinen rechten Sinn.

(Juni 1990)

Günther Wagner

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenwerke. Werkgruppe 5, Opern und Singspiele, Band 12: Die Entführung aus dem Serail. Vorgelegt von Gerhard CROLL. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1982. XLIII, 446 S., Faks.
WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenwerke. Werkgruppe 5, Opern und Singspiele, Band 9: Il re pastore. Vorgelegt von Pierluigi PETROBELLI und Wolfgang REHM. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1985. XXVI, 309 S.
WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenwerke. Werkgruppe 5, Opern und Singspiele, Band 7: Lucio Silla. 2 Bände. Hrg. von Kathleen Kuzmick HANSELL. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1986. LVII, 484 S.

Den Grund für eine kollektive Besprechung der drei Mozart-Opern liefert allein die Tatsache, daß alle drei Autographe seit der Auslagerung aus der Deutschen Staatsbibliothek im zweiten Weltkrieg als Verluste angesehen werden mußten, dann aber doch nach erster Aufbewahrung im schlesischen Kloster Grüssau in der Biblioteka Jagiellónska Kraków ihre Bleibe gefunden haben. (Der Teil 2 der *Entführung* wird bekanntlich im Preußischen Kulturbesitz West-Berlin verwahrt.) Diese Autographe konnten dem Druck zugrunde gelegt werden. Alle Herausgeber liefern in den Vorworten eine Fülle von Informationen, die Auftrag, Entstehung von Text und Musik, Komposition- und Probenarbeit, Aufführungspraxis

am Orte, aufführungspraktische Hinweise für heutige Aufführungen und anderes mehr betreffen. Das Resultat immenser Forscherarbeit liegt somit übersichtlich in nicht zu breit angelegter Ausführlichkeit vor, so daß jeder, der sich mit Fragen wissenschaftlicher oder praktischer Art an die Opern wenden muß, auf jeden Fall hinreichend Auskunft erhalten kann, die er im speziellen anhand des Kritischen Berichts umfassender dargestellt und diskutiert finden könnte, sofern er denn erschienen wäre. (Auf diese Situation sei lediglich kommentarlos hingewiesen, da sie ja allseits bekannt, aber deswegen auch zu bedauern ist.)

Positiv hervorgehoben gehören die vielen Hinweise zu einer Ausführung, die Mozarts Intentionen möglichst nahe nachzuschaffen in Stand setzen. Gerade das Opernrepertoire unterliegt im Verlaufe der Aufführungsgeschichte leider dem vorgeblichen Zwang der Abänderung — in welcher Gestalt und welchem Ausmaß auch immer —, sei es durch Regie oder gedankenlose Tradition, etc. bedingt. Nicht neu ist darum, aber auch nicht weniger wichtig, die immer wieder zu erneuernde Aufforderung an die Praxis, sich einzig und allein der Quellen und Ausgaben der *Neuen Mozart-Ausgabe* zu bemächtigen, wenn es darum geht, Mozart in einer ihm adäquaten Form aufzuführen.

Sicher müßte zu einigen Diskussionsergebnissen detailliert Stellung genommen werden. Hier ist jedoch nicht der Platz dafür, da die erneute Erörterung weitere wissenschaftliche Forschung nötig machte und den Umfang einer Besprechung bei weitem überschreiten würde. Aber einige Zusatz-Gedanken seien genannt. Eine gewisse Verunsicherung muß den Leser befallen, wenn vom Editor Stellen in Dynamik, Artikulation etc. „stillschweigend“ — wie es vordem so schön hieß — angeglichen werden. Zwischen „offensichtlichem“ Fehler und der Absicht, zu entscheiden und gar ein Ergebnis festzulegen, dürfte mit zu den schwierigsten Entscheidungen eines Herausgebers gehören. Die Intentionen des Komponisten authentisch wiederzugeben, ist wohl nicht mehr möglich. Beim *Lucio Silla*, der von Kathleen Kuzmick Hansell herausgegeben wurde, sei das Fehlen des Hinweises auf die Christian Bach-Vertonung aus dem Jahre 1774 (also zwei Jahre nach

Mozart) lediglich erwähnt. Nicht nur benutzte Bach das gleiche Textbuch für die Schwetzingener Vertonung, sondern seine „Anlehnung“ übernimmt auch vieles von Mozarts Konzept und Musik (s. Leonore Bühner, *Zur Arienform der Oper „Lucio Silla“ von Mozart und Bach*, Magisterarbeit Köln 1981). Für die Operngeschichte allgemein und Vertonungsgeschichte gleicher Texte speziell wäre dieser Hinweis vielleicht sinnvoll oder gar anregend.

(Juli 1990)

Dieter Gutknecht

Inter-American Music Review. Volume VI / Spring-Summer. 1985 / Number 2. Hrsg. von Robert STEVENSON. Los Angeles 1985. 105 S. Inter-American Music Review. Volume VII / Fall-Winter. 1985 / Number 1. Hrsg. von Robert STEVENSON. Los Angeles 1985. 127 S. Im Band VI/2 dieser bedeutendsten Publikation zur gesamtamerikanischen Musik geht ihr Herausgeber, Robert Stevenson, auf die Bemühungen ein, die der nunmehr erfolgten Edition des *Hispanic American Music Treasury (1580—1765)* vorausgingen und erklärt die bei der Publikation dieser Denkmäler befolgten methodologischen Kriterien. Wichtiges Ziel der Publikation ist es, Dirigenten lateinamerikanische Musikwerke zugänglich zu machen und die bisher in den Archiven liegenden Schätze in der Musikpraxis klanglich lebendig werden zu lassen. Bereits bei der Vorstellung der neuen Zeitschrift im Jahre 1978 wurde die Ausgabe einer ansehnlichen Zahl vollständiger Musikbeispiele angekündigt. Bände mit Werken zur Musik der Renaissance und des Barock wurden in Aussicht gestellt. Inzwischen gab Cleofe Person de Mattos mit Unterstützung der Nationalstiftung für Kunst Brasiliens (FUNARTE) 12 Bände mit Werken von José Maurício Nunes Garcia (1767—1830) heraus. Diesem Beispiel folgend bereitet der Herausgeber die Edition von liturgischen Werken von Gutierre Fernández Hidalgo, Juan Gutiérrez de Padilla und Francisco López Capillas vor. Bevor dieses großangelegte Vorhaben vollendet werden kann, sollte die im *Prospectus* zur Zeitschrift angekündigte Ausgabe von vollständigen Musikbeispielen verwirklicht werden. Bedeutende Vorläufer dieses Vorhabens sieht der Herausgeber in den von Steven Bar-

wick 1965 und 1982 veröffentlichten Publikationen mit Werken von Hernando Franco, Antonio de Salazar und Manuel de Zumaya als die ersten in den Vereinigten Staaten erschienenen Sammlungen lateinamerikanischer Kirchenmusik, sowie in der von Samuel Claro-Valdés herausgegebenen Anthologie der kolonialen Musik Südamerikas (1974) als der wichtigsten ihrer Art in Lateinamerika. Der Herausgeber selbst veröffentlichte zuvor mehrere entsprechende Arbeiten zur Operngeschichte in der Neuen Welt (1973), zur Weihnachtsmusik des Barockzeitalters in Mexiko (1974), zu *villancicos* des 17. Jahrhunderts von Puebla (1974) sowie die *Latin American Colonial Music Anthology* (1975).

Während der Herausgeber im Band VI/2 Werke von Komponisten erfaßte, die im spanischen Südamerika gewirkt haben, versammelte er im Band VII/1 auch Werke von Musikern, die in Mittelamerika vom späten 16. Jahrhundert bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts tätig waren. Mit zehn Kompositionen, einige mit Texten teilweise in indianischer Sprache, ist Gaspar Fernandes (Antigua, Guatemala und Puebla) der am stärksten vertretene Autor. Bereits das erste Werk, ein *Negrilo a 4*, in dem die Aussage „Jesus ist in Guinea geboren“ erscheint, weist auf die musikhistorische und nicht zuletzt volkskundliche Bedeutung der *Guineo*-Kompositionen dieses Autors hin, wie der Herausgeber in mehreren Arbeiten hervorgehoben hat (siehe vor allem *Vilancicos Portugueses, Portugalia Musicae*, Lissabon 1976, S. XIX–XXV). Nach der Anzahl der wiedergegebenen Werke folgen in der Publikation Francisco López Capillas (Puebla und Mexiko) und Gutierre Fernández Hidalgo (Bogotá, Quito, Cuzco und Sucre), die mit liturgischen und geistlichen Kompositionen vertreten sind. Die Sammlung enthält auch Werke von Juan García de Zéspedes (Puebla), J. Gutiérrez de Padilla (Puebla), Juan de Herrera (Bogotá), Tomás de Herrera (Cuzco), Manuel Thadeo de Ochoa (Puebla), Juan Mathias (Oaxaca), José de Orejón y Aparicio (Lima), Tomás Pascual (heute Huehuetenango, Guatemala), Juan Pérez Bocanegra (Cuzco und Andahuaylillas, Peru), Antonio de Salazar (Puebla und Mexiko), Manuel de Quiroz (Antigua, Guatemala), Tomás de Torrejón y Velasco (Lima), Pedro Ximénez (Lima) und

Manuel de Zumaya (Mexiko und Oaxaca). Der Herausgeber weist auf die von ihm zusammengetragenen biographischen Daten der vertretenen Komponisten in *The New Grove Dictionary* und in *MGG* hin, die er in einer der folgenden Ausgaben der von ihm herausgegebenen Zeitschrift nachzudrucken beabsichtigt. Die herausragende Leistung von Robert Stevenson für die gesamtamerikanische Musikforschung wird im Prolog des Bandes VII/1 vom Leiter der Kunstabteilung der Organisation amerikanischer Staaten, Efraín Paesky, zum Anlaß der Verleihung des Interamerikanischen Kulturpreises „Gabriela Mistral“ an den verdienten Wissenschaftler gewürdigt. Die vorliegende nordamerikanische Publikation iberamerikanischer Musikwerke der Kolonialzeit zeigt deutlich die Notwendigkeit einer stärkeren Zuwendung europäischer Institutionen und Wissenschaftler zu den bisher musikwissenschaftlich wenig beachteten Ländern der Neuen Welt, die von ihrer Musikkultur her mit Europa innigst verbunden sind.

(Mai 1990)

Antonio A. Bispo

KANTHIMATI KUMAR / JEAN STACKHOUSE: *Classical Music of South India. Karnatic Tradition in Western Notation*. Stuyvesant, N. Y.: Pendragon Press (1987). XVI, 124 S., mit zahlreichen Notenbeisp. (*Monographs in musicology*. No. 5.)

Der Zweck des Buchs ist gleich zu Beginn des Vorworts umrissen (S. IX). Dort liest man, daß es ein "considerable interest in learning Indian music in the United States of America" gibt, und daß "this book will be of much help to all those who may not be in a position to learn from an Indian tutor or who may not have the means to travel to India to learn the music in its home". Dies sind die Worte des großen Vīṇā-Spielers K. S. Narayanaswami, eines Lehrers der Autorin Kanthimati Kumar, die wiederum ihre Mitautorin, die Pianistin Jean Stackhouse in die karnatische Musik einführte. So spiegelt das Buch in jeder Hinsicht die Praxis der künstlerischen Musik Südindiens wider. Was Praktiker über ihre Geschichte wissen sollten, ist im I. Kapitel skizziert; einige biographische Daten der für das moderne Repertoire hoch bedeutenden Komponisten

Tyāgarāja, Muttusvāmi Dīkṣitar und Śyāmā Śāstri gehören dazu. In den Kapiteln II—IV folgen konzentrierte Beschreibungen der Töne, Skalen und Rāga-Melodievorlagen, der Tāla genannten metrischen Perioden sowie der musikalischen Formen. Insgesamt nimmt dieser theoretische Teil nur die Seiten 1—30 in Anspruch, während Kapitel V unter der Überschrift *Lesson Instructions* auf den Seiten 31—104 eine Reihe grundlegender Übungen in Māyāmālavagauḷa-rāga (mit der Skala *c des e f g as h c*) samt einer Anzahl von Stücken in den Formen Gīta, Varṇa und Kīrtanā (oder Kṛī) vorlegt. Letztere stehen in unterschiedlichen Rāga und sind Werke verschiedener Komponisten. Erläuterungen zur Notation bringen die Seiten 31—32, doch von den zehn Paragraphen über die Umsetzung der Noten in Klänge beziehen sich allein sieben (Nr. 3—9) auf die *gamaka*-Ornamentierung. Diesbezüglich empfehlen die Autorinnen, daß "training in Karnatic music be done with a proper tutor or teacher directly or through tapes using the book as a guide" (S. 31, Paragraph 3), doch kein Tonband ist dem Buch beigegeben. Es mag deshalb als partielle Lernhilfe für den Anfänger zu betrachten sein, der hier gute Übungen findet, wenn ihm ein Lehrer zur Seite steht.

Die letzten 20 Seiten bieten ein nützliches Glossar technischer Termini (S. 105—113), einige Namen führender Musiker in Südindien (S. 115—117), ein paar Bezeichnungen von Musikinstrumenten (S. 119), eine sehr kurze Bibliographie (S. 121—122) sowie Biographien von K. S. Narayanaswami und von beiden Autorinnen. Das Glossar schlägt einen Bogen zurück zu den ersten Kapiteln und wirft damit die Frage auf, wie das Wissen über die karnatische Musik den Anfängern außerhalb Indiens zweckmäßig zu vermitteln sei. Ob man z. B. indische Worte mit diakritischen Zeichen versehen soll, mag als Ansichtssache erscheinen; korrekte Aussprache und rechtes Verständnis sind aber stets erforderlich. Vielleicht ist ein Fehler auf Seite 26 gerade dem fehlenden Längenzeichen zuzuschreiben, denn dort ist *tanam* als korrupte Form von *anantam*, d. h. „endlos, grenzenlos“ erklärt. Richtig *tānam* geschrieben, verweist das Wort auf die Verbalwurzel *tan* — „spannen“ und bezeichnet damit passend die langgezogenen Melodielinien

des Tānam, der in großen Musikstücken als zweiter Teil der Einleitung geboten wird. Zur Unklarheit führt auch die Feststellung auf Seite 11, nach welcher "the *arohana* und *avarohana* of a *rāga* are indicated by straight, unornamented tones merely for simplicity". Ohne Ornamente sind Aufstieg und Abstieg einer Rāga-Tonreihe nur in der indischen Notation gegeben, während ihr klingender Vortrag immer die für den Rāga wichtigen Ornamente einschließt. Demgegenüber ist die Demonstration der Tonstufen anhand einer Klaviertastatur (S. 8) für Anfänger im Westen verständlich, doch der Satz in den Zeilen vorher — "When two *Ris* follow one another in a *rāga*, the higher *Ri* is called *Ga* because the two tones cannot have the same name" — setzt unberechtigt die 2. mit der 3. Stufe einer Skala gleich. Schließlich suggeriert die vierte Kolumne in der Tabelle Seite 10 eine Verteilung der 22 *śruti* im Raum der Oktav, die vom traditionellen Verständnis in Indien abweicht. Gerne würde man erfahren, ob indische Musikgelehrte solch einer Vereinfachung zustimmen.

Diese Unklarheiten beeinträchtigen nicht den Wert des Buchs als Hilfe beim praktischen Erlernen der karnatischen Musik. Für Leser, die sich der Theorie, der Geschichte oder anderen Teilbereichen der künstlerischen Musik Südindiens betrachtend oder forschend nähern, ist das Buch nicht konzipiert. Schwer verständlich ist daher nur, warum es in der Reihe *Monographs in Musicology* erschienen ist.

(Februar 1990)

Josef Kuckertz

Eingegangene Schriften

Allgemeine Wiener Musik-Zeitung 1841—1848. Band I und II: Katalog. Bearbeitet von James DEAVILLE unter Mitwirkung von Beverly J. SING. Band III und IV: Register der Stichwörter und Verfasser. Daten verarbeitet und redigiert am Center for Studies in Nineteenth-Century Music, University of Maryland, College Park. Ann Arbor, Michigan: UMI. LVI, 1325 S. (Répertoire International de la Presse Musicale).

JOHANN SEBASTIAN BACH: Matthäus-Passion BWV 244. Vorträge der Sommerakademie J. S. Bach 1985. Hrsg. von Ulrich PRINZ. Stuttgart: Inter-