
BESPRECHUNGEN

JOHN H. BARON: *Chamber Music. A Research and Information Guide*. New York-London: Garland Publishing, Inc. 1987. XVII, 500 S.

Die "deadline" für die Aufnahme letzter Einträge in dieses Verzeichnis war (S. XVII) der 1. November 1986; erschienen ist das Buch (anspruchlos gesetzt, aber immerhin) 1987. Dies dürfte ein Rekord sein. Formal und inhaltlich gehört es in die nützliche Reihe der *Music Research and Information Guides* des Garland-Verlages. Verzeichnet ist (in insgesamt 1600 Titeln) die Sekundärliteratur zur Kammermusik, gegliedert nach allgemeinen und speziell Kammermusik erfassenden Nachschlagewerken, Zeitschriften und Bibliographien, allgemeiner Geschichte der Kammermusik und Geschichte ihrer Gattungen, Untersuchungen über die Kammermusik in einzelnen Ländern und Regionen, analytische Literatur allgemein und — der Hauptteil — nach Komponisten geordnet, Literatur zur Aufführungspraxis (nicht nur der historischen) und zu historischen und lebenden Ensembles, Mäzenatentum, Konzertgeschichte, Kammermusik im Musikunterricht und in der Musikerziehung, Ikonographie. Indices (Sachen, Personen, Verfasser und Ensembles) schließen den Stoff weiter auf, Querverweise erleichtern das Zurechtfinden. Die Organisation des Ganzen ist mustergültig, der Zugriff für den Benutzer schnell und insgesamt zuverlässig. Es ist eine Freude, mit dem Buch zu arbeiten, und es dient weit über den eigentlichen bibliographischen Zweck hinaus zur Anregung und sogar als Lesebuch.

Hierzu tragen vor allem die Kommentare bei, die zum Teil ausführlich, immer hilfreich und zumeist streng sachlich sind. Gelegentlich (und immer taktvoll) läßt der Verfasser zwischen den Zeilen lesen, gelegentlich greift er zur Technik des decouvrierenden Zitats bzw. Referats. Ganz gelegentlich wird er erfrischend deutlich: "If this book must be used, do so with extreme caution" (über Homer Ulrichs noch immer viel gelesenes *Chamber Music*, 2/1966). Oder: "An amateurish, unsophisticat-

ed, prejudiced misrepresentation ... depressingly short on facts. Of interest only to period scholars who need evidence of how ignorant the English aristocrat was in regards to chamber music in 1909". Das Beispiel deutet zugleich die Kriterien der Auswahl an (die in jedem Fall nötig ist, da eine lückenlose Bibliographie zur Kammermusik zwar herzustellen, aber kaum nützlich und andererseits als kommentierte Bibliographie kaum zu erarbeiten wäre): von der älteren Literatur nur Charakteristisches (period pieces) und Grundlegendes ("pioneering studies", S. xvi), schwächere Arbeiten nur dann, wenn es nichts Besseres zum Thema gibt; jüngere Literatur ausführlicher, aber bei den großen Komponisten in Auswahl nach den Kriterien Qualität und thematische Wichtigkeit. Das Gewicht liegt auf Literatur "in English and German (where the bulk of the literature is). ... Access to works in other European languages has been limited to what appears to be the major literature". Bemerkenswert ist, daß eine ganze Reihe russischer Titel aufgenommen ist.

Andererseits gilt auch für dieses Buch, so hervorragend es gearbeitet ist, daß kein Ordnungssystem perfekt ist und daß sich über jede Auswahl streiten läßt. Die Querverweise sind für den Benutzer hilfreich, aber sie sind nicht systematisch durchgeführt; so erscheint Dahlhaus' Aufsatz *Brahms und die Idee der Kammermusik* (der nicht nur in *NZfM* 1973, sondern auch in *Brahms-Studien* 1, 1974 steht) unter *Sociology of chamber music*, aber ohne Quer- bzw. Rückverweis bei Brahms; Fellerers Aufsatz *Carl Reinecke und die Hausmusik* ebenda, aber nicht unter Reinecke; Mersmanns klassischer Aufsatz *Beiträge zur Aufführungspraxis der vorklassischen Kammermusik in Deutschland* sollte auch unter Franz Benda erscheinen, auch wenn es inzwischen neue Literatur zum Thema gibt. Manche Quellen und Quellengruppen sind offenbar nicht ausgewertet worden; von den Corelli-Tagungsberichten nur die *Nuovissimi Studi Corelliani* (1982), aber nicht die *Studi* (1972) und die *Nuovi Studi* (1978); von den *Studien zur Auf-*

führungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts (Michaelstein/Blankenburg) ist nur ein Heft berücksichtigt (aber man muß zugeben, daß diese wichtigen Tagungsberichte auch in Westeuropa bisher nur mit Mühe erreichbar waren), und die Konferenzberichte der Magdeburger Telemann-Festtage fehlen ganz. Ebenso fehlen die Kammermusikkapitel aus der *Musikgeschichte der Deutschen Demokratischen Republik 1945–1976* (Autorenkollektiv, Berlin 1979) und aus Frank Schneiders *Momentaufnahme. Notate zu Musik und Musikern der DDR* (Leipzig 1979).

Bei einigen Komponisten fehlt Literatur, die teils gut, teils nicht so gut, aber noch immer wichtig ist: bei Bach das (nun gewiß gute) Buch von Hans Vogt, *Johann Sebastian Bachs Kammermusik*, Stuttgart 1981, bei Beethoven (Entschuldigung) mein Aufsatz in der *Festschrift für Hermann J. Abs*, bei Mendelssohn die Dissertationen von Mintz (Cornell 1960) und Thomas (Göttingen 1972), bei Pergolesi der Aufsatz von Hucke über die Quellen von Strawinskys *Pulcinella* (Osthoff-Festschrift 1969), bei Schubert Walter Riezlers noch immer höchst lesenswertes Büchlein *Schuberts Instrumentalmusik* (Zürich-Freiburg 1967) und Marianne Danckwardts bedeutender Aufsatz über den Quartettsatz *c-moll* (*AfMw* 1983) — und warum James Websters grundlegender Schubert-Brahms-Aufsatz (19th Century Music 1978/79) weder unter Brahms noch unter Schubert erscheint, ist nun wirklich nicht einzusehen. Ebenso erstaunlich ist das Fehlen eines so grundlegenden Titels wie Georges Cucuel, *La Pouplinière et la musique de chambre au XVIIIe siècle* (Paris 1913). Komponisten, die ganz fehlen, zu deren Kammermusik es aber Literatur gibt, sind Georges Migot, Andreas und Bernhard Romberg, John Stanley, Joseph Starzer, Franz Sterkel, Michael Tippett, Paul Wranitzky. Einige Detailkorrekturen: Nr. 395 muß heißen Artur Schloßberg, *Die italienische Sonate für mehrere Instrumente im 17. Jahrhundert*, Diss. Heidelberg 1932, Druck o. O. 1932, aber Lebenslauf am Schluß datiert Paris 1935 (Schloßberg wurde 1933 zur Emigration über Frankreich in die USA gezwungen). Nr. 196: Friedrich Kiel, nicht Kiels (auch im Index falsch). Warum Willem Pijper konsequent als Pyper erscheint, ist

rätselhaft — oder ein Ergebnis des Computer-Terrors? Schließlich: Alle diese kritischen Anmerkungen sollen den Wert des Buches nicht herabsetzen, sondern erhöhen. Dem Verfasser ist dafür zu danken, daß er jedem, der sich für Kammermusik interessiert — Musiker, Hörer, Musikwissenschaftler — ein hervorragend nützliches Arbeitsmittel an die Hand gegeben hat.

(Juli 1990)

Ludwig Finscher

Cambridge Opera Journal. Volume 1, Number 1, March 1989. Editors: Roger PARKER and Arthur GROOS. Cambridge: Cambridge University Press (1989). III, 93 S.

In den letzten Jahren wurde die Wichtigkeit der interdisziplinären Methode Musikwissenschaftlern und Wissenschaftlern aus anderen Disziplinen immer mehr bewußt. Dies trifft im besonderen Maße auf die Oper zu, in der verschiedene Systeme zusammentreffen, und die durch das ständig wechselnde Verhältnis von Sprache, Musik und Bühne charakterisiert ist. Die Herausgeber des *Cambridge Opera Journal* füllen daher mit ihrer Zeitschrift, die die erste interdisziplinäre Publikation dieser Art ist, die sich nur mit Oper befaßt, eine Marktlücke. Der verhältnismäßig schmale erste Band zeigt einmal mehr die Vorteile des Zusammenwirkens von Experten, durch das der Gegenstand aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet und weitgehend in seiner ganzen Problematik erfaßt werden kann.

Die Publikation, die 1989 zum ersten Mal erschienen ist, wendet sich an Personen aus verschiedenen Disziplinen, von Musikwissenschaft über Literatur- und Theaterwissenschaft bis hin zur Historiographie, und versucht, engstirnige musikwissenschaftliche oder philologische Untersuchungsmethoden zu vermeiden. Jeder Band enthält vier bis sechs Aufsätze sowie gelegentlich Kommentare und Rezensionen. Die Aufsätze umfassen ein relativ breites Spektrum. Frühen Opern sowie Opern des 19. und 20. Jahrhunderts wird besondere Beachtung geschenkt.

Der vorliegende, erste Band enthält einen Aufsatz von Carolyn Abbate über Wagners *Tristan* (Wagner, "On Modulation" and *Tristan*), einen Artikel von John Rosselli über

Opernsänger und ihre Mäzene (*From princely service to the opera market: Singers of Italian opera and their patrons, 1600—1850*), Caryl Emerson schreibt über Schostakowitschs Bearbeitung von Leskovs *Lady Macbeth of Mtsensk District* (*Back to the future: Shostakovich's revision of Leskov's "Lady Macbeth of Mtsensk District"*), und Julian Budden befaßt sich mit der Entstehung und den Quellen von Puccinis erster Oper *Le villi*.

Das *Cambridge Opera Journal* ist eine vielversprechende Neuerscheinung. Weitere Bände befassen sich unter anderem mit Monteverdis Kunst der Mimesis in *L'incoronazione di Poppea*, dem Verhältnis zwischen Mozart und seinem Librettisten Lorenzo da Ponte sowie mit *Lully and the ironic convention*.

(August 1990)

Gundhild Lenz

RUDOLF FLOTZINGER: *Geschichte der Musik in Österreich. Zum Lesen und Nachschlagen. Graz-Wien-Köln: Verlag Styria (1988). 256 S., Abb., Notenbeisp.*

Einer der beiden Herausgeber der zweibändigen Darstellung *Musikgeschichte Österreichs* (hrsg. von Rudolf Flotzinger und Gernot Gruber im selben Verlag 1977 und 1979) hat nun im Alleingang diesen Stoff behandelt, wobei er sich auf das schon vergriffene Werk stützt. Neu am Hauptteil ist der große Raum, der Volksmusik, Unterhaltungsmusik und musikalischem Brauchtum von Laienvereinigungen wie Blaskapellen, Gesangsvereinen und ähnlichem zugestanden wird. Das ist eine durchaus legitime Verlagerung der Gewichte, die natürlich auf Kosten des für die „E-Musik“ vorhandenen Raumes geht, der ohnehin schon durch zahlreiche nicht immer notwendige Notenbeispiele und Abbildungen aus diesen oder anderen Bereichen und die in einer Regionalmusikgeschichte unnötigen Reflexionen über die historische Methode und die Begriffe sowie die Entstehungstheorien der Musik eingeschränkt ist. Fast eine Seite wird dann auf die Darstellung des Kabarets der Ersten Republik verwendet, ohne daß man etwas über die Rolle der Musik erfährt.

Das von Flotzinger gewählte System, den laufenden Text durch an den Rand gestellte Anmerkungen zu entlasten, belastet den Leser eher, da der Zusammenhang von — meist

nicht gerade einfach gebauten — Sätzen immer wieder unterbrochen wird. Die Glossen sollen Erklärungen für den weniger vorgebildeten Benutzer bieten; der Fachmann könne auf sie verzichten. Nur sind die Kriterien, nach denen Termini entweder erklärt werden oder nicht, kaum durchschaubar. Wenn viele für Laien nicht verständliche Termini als bekannt vorausgesetzt, während z. B. *Traktate*, *Musen*, *Improvisation* oder *Schlager* kurz definiert werden, muß man sich fragen, an welche Lesergruppe der Autor jeweils gedacht hat.

Der Versuch, musikalische Elementarlehre, Formenlehre und Analyse mit der Musikgeschichte einer Region auf engstem Raum zu verbinden, führt zu einer oft bis zur Unverständlichkeit gehenden Verknappung der Formulierung, etwa bei der Erklärung einer isorhythmischen Motette. Weiters stören sachliche Fehler den Nutzen der mitgeteilten Details. Ein falsches Bild von der Geschichte des Notendrucks z. B. erhält man durch die Mitteilung, daß gegen Ende des 17. Jahrhunderts Versuche mit dem damals neuen Notenstich gemacht wurden (105), war doch dieser damals schon ein Jahrhundert alt. *Soggetti cavati* wird als „= wörtl.: verborgene Subjekte“ übersetzt (119; *soggetti cavati dalle parole* sind vielmehr Themen, die aus den Vokalen eines Textes durch Umdeutung zu Solmisationssilben abgeleitet wurden. *Cavato* heißt auch wörtlich nicht „verborgen“, sondern „herausgenommen“).

Daß es im 17. Jahrhundert sowohl szenisch dargestellte (99) als auch deutschsprachige Oratorien in mehr als zwei Teilen gegeben hätte (95), sind neue Behauptungen, deren Quellen natürlich nicht angegeben werden; wie für alle anderen wären sie im Literaturverzeichnis zu suchen, was aber als völlig illusorisch erscheint. Was dann über Oratorien im 18. Jahrhundert zu lesen ist, verwundert doch einigermaßen: Von einer „reichen gesamtösterreichischen Pflege des Oratoriums in Klöstern und kleineren Orten“ bis zum Anfang der 1780er Jahre ist die Rede — davon war bis jetzt nichts bekannt, ebenso davon, daß die „Eisenstädter Oratorien-Tradition mit Haydn ihren Höhe- und Endpunkt erreichte“ (115).

Das Gründungsjahr des Theaters an der Wien wird mit 1787 angegeben (112); dieses erst 1801 erbaute Haus wird also wieder einmal,

wie früher öfters, mit dem Freihaustheater auf der Wieden verwechselt. Eine andere Verwechslung hat Flotzinger aus der *Musikgeschichte Österreichs* übernommen: Franziska Arnstein wird mit ihrer Tochter, Henriette von Pereira-Arnstein, zu einer Person verschmolzen, die mit identischen Lebensdaten sowohl unter *Arnsteiner* als auch unter *Franziska Pereira-Arnstein* aufscheint.

Ein Fehlschluß ist der, daß das äußerlich nach venezianischen Vorbildern erbaute Innsbrucker Hofopernhaus deswegen auch „für zahlendes Publikum zugänglich“ war (100), eine unrichtige Vereinfachung der Behauptung, die Sonatenexposition enthalte bei Beethoven „fast ausschließlich“ zwei kontrastierende Themen (D. F. Tovey fand im 1. Satz von op. 22 deren sechs). Organologisch bemerkenswert ist die Feststellung, daß beim Clavicembalo (sic) die Saiten durch Tangenten gezupft werden (143). Die Erfindung des Hammerklaviers durch Cristofori ist nur in älteren Nachschlagewerken mit 1709 angegeben (143); seit 1964 (Fabbri in *Chigiana*) weiß man, daß er schon 1698 an einem solchen baute und spätestens 1700 eines existierte. Der Suitenplan Allamande-Courante-Sarabande-Gigue wurde nicht von Froberger „besonders gerne verwendet“ (102), sondern erst Ende des 17. Jahrhunderts aus dessen Anordnung Allemande-(Gigue)-Courante-Sarabande umgeformt. Die Orchester der Beethovenzeit dürfe man sich „kaum halb so groß vorstellen wie heute meist üblich“ (125), was so allgemein nicht zutrifft. Schönbergs 2. *Kammersymphonie* gehört nicht zu seinen Zwölftonwerken (194), sondern ist eine späte tonale Komposition. In diesen und anderen Fällen werden also überkommene Meinungen unüberprüft übernommen.

Auf den 26 klein bedruckten Seiten des „lexikalischen (Register-)Teils“ werden zu jedem der im Haupttext oder in den Randglossen oft nur ganz kurz aufgezählten Namen Geburts- und Sterbejahr, teilweise auch -ort und eine meist weniger als eine Zeile umfassende Charakterisierung angegeben. Die alphabetische Anordnung ist inkonsequent und erleichtert das Auffinden nicht in jedem Fall. Recht subjektiv hört sich in einem Musik-„Lexikon“ das Faktum an, Mozart sei der „größte öst. Komp.“. Auch hier werden die Fehlinformationen fortgesetzt (etwa bei L. Bartolaia, A.

Draghi oder A. Caldara). Dazu kommen störende Druckfehler (bei den Lebensdaten von C. Demian und J. B. Fischer von Erlach).

Ein die Übersicht erschwerender Fehler findet sich im Inhaltsverzeichnis: Hier folgt auf das Kapitel *Aufklärung und Wiener Klassik* gleich *Die Erste Republik*. Im Text selbst ist dann allerdings doch *Die franzisco-josephinische Ära* als Kapitelüberschrift ausgeworfen. Damit wäre man bei unkonventionellen Ansichten des Autors, die nicht alle überzeugend sind. Die Wiener Klassik bis 1848 reichen zu lassen und mit der Aufklärung in einem bei 1740 beginnenden Kapitel zu behandeln, ohne die Romantik (oder Biedermeier oder Vormärz) davon abzutrennen, ist nicht nur ungewöhnlich, sondern auch einigermaßen problematisch.

Diese Darstellung, deren Kuriositäten hier nicht alle genannt werden konnten, ist also der eingangs zitierten ausführlicheren in vieler Hinsicht unterlegen, schwer lesbar, fast auf jeder Seite mit sachlichen, sprachlichen oder Druckfehlern sowie oft unbegründeten Konjekturen durchsetzt und berücksichtigt vielfach nicht einmal den Informationsstand des *New Grove*, sondern schreibt traditionelle Fehlinformationen fort.

(Oktober 1989)

Herbert Seifert

FRANZ BÖSKEN / HERMANN FISCHER: *Quellen und Forschungen zur Orgelgeschichte des Mittelrheins. Aus dem Nachlaß hrsg. von Anneliese BÖSKEN unter Mitarbeit von Hans-Martin BALZ. Band 3: Ehemalige Provinz Oberhessen. Teil I (A—L), Teil II (M—Z). Mainz: B. Schott's Söhne (1988). Teil I: 629 S., Teil II: S. 630—1014, 32 Abb. (Beiträge zur mittelrheinischen Musikgeschichte. Nr. 29.)*

Oft haben es Nachlässe an sich, wenn sie aus Unkenntnis nicht sogar vernichtet werden, in Archiven und privaten Sammlungen vor sich hin zu schlummern, ohne daß sie umfassend für die wissenschaftliche Forschung genutzt und ausgewertet werden. Wenn dem orgelwissenschaftlichen Nachlaß von Franz Böskén, soweit er in die vorliegende Publikation eingeflossen ist, ein solches Schicksal erspart geblieben ist, dann dürfte dies einmal in der akribischen Forschertätigkeit des Verstorbenen liegen, zum anderen aber auch in der Intention

der Herausgeber begründet sein, eine solche Fülle von Informationen — mit der im Vorwort genannten Einschränkung — einem interessierten Leserkreis nicht vorzuenthalten.

Neben dieser persönlichen Würdigung, die nicht übergangen werden kann, stellt die neue Veröffentlichung eine nicht zu unterschätzende Bereicherung für die Orgeltopographie und -dokumentation des mittelrheinischen Raumes und der angrenzenden Gebiete dar. Jeder, der auf irgendeine Weise mit Orgeln befaßt ist, kann ohne großes Suchen eine Fülle von Informationen erhalten, die diese beiden Bände — wie die bereits früher erschienenen — in einer fast unübersehbaren Fülle bieten. Einschränkend muß erwähnt werden, daß wie bei allen diesen Untersuchungen nur ein momentaner Istzustand festgeschrieben werden kann, der allerdings als solider Ausgangspunkt für weitergehende Forschungen dienen kann. Dieser Einwand aber vermag die positiven Aspekte nicht zu schmälern; denn der historische Überblick über die einzelnen Instrumente bleibt gewahrt und in vielen Fällen ist eine lückenlose Chronologie gewährleistet. Daß sicher hier und dort noch Ergänzungen anzubringen wären, liegt in der Natur eines so umfangreich konzipierten Vorhabens. Positiv hervorzuheben ist gegenüber den früher erschienenen Bänden dieser Reihe die übersichtlichere Drucklegung, vor allem die teilweise, zumindest bei älteren Dispositionen, gewählte Spaltenform, die eine Orientierung erheblich erleichtert; sie sollte auch für weitere Publikationen dieser Art verbindlich bleiben.

Etwas dürftig ist der Bildanhang mit nur 32 Abbildungen ausgefallen, insbesondere wenn man bedenkt, welche Fülle nur an historischen Instrumenten im Textteil besprochen wird. Eine noch so detaillierte Beschreibung eines Orgelprospektes oder bestimmter technischer Sachverhalte ist nur in seltenen Fällen in der Lage, die Anschaulichkeit einer Zeichnung oder eines Fotos zu überbieten. Zudem beschränkt sich die Bildauswahl fast ausschließlich auf Instrumente des 17.—19. Jahrhunderts, was die Frage aufwirft, ob nicht auch der eine oder andere Orgelprospekt des 20. Jahrhunderts eine bildliche Würdigung verdient hätte, um das Bild dieser faszinierenden Orgellandschaft auch optisch abzurunden.

(August 1990)

Franz-Josef Vogt

Anonymi saeculi decimi vel undecimi tractatus de musica "Dulce ingenium musicae". Edidit Michael BERNHARD. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 1987. 52 S.

Ungeachtet des poetisch anmutenden Incipits handelt es sich bei dem bislang unveröffentlichten Traktat um eine kurzgefaßte musikalische Elementarlehre, wie sie in dieser frühen Zeit selten begegnet. In knapper Form werden Monochordmensur, Tetrachorde, Modi, das griechische Tonsystem und die Genera der Tetrachorde, die Teilung des Ganztons, Konsonanzen und die Species der Intervalle abgehandelt, wobei der anonyme Autor sich auf Boethius und Martianus Capella stützt. Die *Nova expositio* der *Alia musica* bildet die Basis des abschließenden Kapitels über den Choralgesang. Überliefert ist der Traktat in drei Handschriften, von denen die älteste (Paris, 11. Jahrhundert) und jüngste (Brügge, 13. Jahrhundert) einander textlich nahestehen, während die um 1100 datierte Prager Quelle eine kompilatorische Erweiterung darstellt, in der auf Auszüge aus Regino von Prüm und andere Abschnitte der *Alia musica* sowie auf den bei Gerbert zweimal abgedruckten Anonymus *In primo diapason* (GS I, 121a und 329a) Bezug genommen wird. Der Herausgeber hat daraus die richtige Konsequenz gezogen: Seine Edition gibt zunächst die Version der Handschriften Paris und Brügge und räumt dann der Prager Handschrift einen vollständigen Abdruck ein. Jede andere Lösung hätte den Nachteil der Unübersichtlichkeit zur Folge gehabt.

Zu den Besonderheiten des Traktats zählen die Beispiele einer diastematischen Notation durch Punkte, noch ohne Linien, aber mit erkennbarer Lage des Halbtons. Bedeutsam erscheint ferner, daß die ausschließlich der *Nova expositio* entnommenen Zitate aus der *Alia musica* in der Pariser Hs. die Auffassung erhärten, daß dieser wichtige Traktat sich aus mehreren Textschichten zusammensetzt. Bernhards Einleitung und Kommentar bieten dem Benutzer wichtige Hilfen. Hinsichtlich der Datierung und Herkunft des Traktats wahrt er Zurückhaltung. Daß der Text inhaltlich wohl noch ins 10. Jahrhundert zurückreichen könnte, wird angedeutet. Die Darbietung des Textes und der kritische Apparat lassen keine Wünsche offen.

(August 1990)

Peter Cahn

ANTHONY F. CARVER: *Cori spezzati. Volume I: The Development of Sacred Polychoral Music to the Time of Schütz.* (Cambridge-New York-Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1988). XV, 282 S., Notenbeisp.

Im Jahre 1980 legte Carver an der Universität Birmingham mit seiner Dissertation die erste umfangreichere Monographie zur Doppel- und Mehrchörigkeit des 16. Jahrhunderts vor. Ihr vorangegangen waren eine eher summarische Darstellung von P. Winter (1964) sowie Studien von Hertzmann (1929/30), Zenck (1949), d'Alessi (1952 und 1954), dem Unterzeichneten (1972 und 1977) u. a. Mit der vorliegenden Druckfassung (1988), die nun den Obertitel *Cori spezzati* trägt, folgt der Autor in großen Zügen und auch in manchen Details seiner Dissertation, weitet den zeitlichen Rahmen nun aber bis ins 17. Jahrhundert, genauer bis zu den mehrchörigen Vertonungen von H. Schütz, insbesondere dessen *Psalmen Davids* von 1619. Dies hat zur erfreulichen Folge, daß nun auch Giovanni Gabrieli, dessen Ausgrenzung man in der Dissertation nicht ganz verstand, seinen zentralen Platz einnimmt, daß ferner Spanien miteinbezogen wird und sich der Blick gegen Ende der Arbeit nun auch nach Deutschland richtet. In den drei ersten Kapiteln beschäftigt sich der Autor mit den Anfängen des Coro spezzato, mit den frühen Erwähnungen und Besprechungen bei Vicentino (1555) und Zarlino (1558) und mit satztechnischen sowie gattungstypischen Merkmalen, die, in den Dialoghi, der liturgischen Psalmodie oder der paarigen Stimmführung bei Josquin, den Coro spezzato vorbereiteten. Näher betrachtet werden die frühen italienischen Quellen (Handschriften in Treviso, Padua, Verona, Bergamo und vielleicht auch Bologna) und die dort erwähnten Komponisten (Ruffino d'Assisi, Francesco Santacroce, Gasparo Alberti und Giordano Pasetto). Erfreulich dann, daß nun, von Hertzmann (1929/30) abgesehen, erstmals die franko-flämischen Anfänge in ein klareres Licht rücken (Rouseé z. B. oder der hochinteressante Phinot). Sie dokumentieren, daß „venezianische Mehrchörigkeit“ auch nördlich der Alpen ausprobiert wurde, freilich eher beiläufig und nicht in jener kompakten Häufung wie in den Jahren ca. 1510/20–1550 im Veneto.

Die weiteren Kapitel folgen der Entwicklung chronologisch, beschäftigen sich vorerst mit dem *Thesaurus musicus* von 1564 und dem *Novus thesaurus* von 1568, wenden sich den doppelchörigen Werken Lassos zu, begeben sich dann nach Rom (Animuccia, Palestrina) und Spanien (Victoria) und kehren zurück nach Venedig zu Andrea und Giovanni Gabrieli und deren Zeitgenossen wie Merulo, Donato, Croce und Bassano. Das letzte Kapitel schließlich hat seinen Schwerpunkt in Deutschland bei Komponisten wie den beiden Praetorius, bei Schein, Scheidt und Schütz.

Bei der Lektüre des Buches, dem ein zweiter Band mit Notenbeispielen zugehört, atmet man die klare wissenschaftliche Luft angelsächsischer Provenienz mit ihrer Deutlichkeit der Darstellung und der Prägnanz nüchterner, schnörkelloser Formulierung. Dem Autor gelingt es, sein reiches Wissen geordnet, übersichtlich und doch facettenreich auszubreiten. Sicher wäre das eine oder andere zu diskutieren, wäre nachzufragen, aber wie ließe sich das bei einem so reichhaltigen Thema umgehen? So sei nur wenig angemerkt: Es betrifft dies die Anfänge des Coro spezzato und hier die schwer verständliche Tatsache, daß der Verfasser die liturgische Antiphonie als Voraussetzung zwar erwähnt, die dafür zentrale Quelle Modena Bibl. est. 454/455 (Neue Signatur α M.1.11-12, Carver S. 17 "from Verona", was aber wohl "from Ferrara" heißen müßte) aber nicht in die Untersuchungen miteinbezieht. In dieser Doppelhandschrift wäre nicht nur die unmittelbare Vorstufe des venezianischen Coro spezzato zu studieren, sondern im speziellen auch der Übergang vom dreistimmigen Fauxbourdon zum vierstimmigen Falsobordone als satztechnische Grundlage. Und wenn wir schon bei den Anfängen sind, so ist nicht einsehbar, weswegen Carver das ihm aus den Schriften d'Alessi's wohlbekannte Zeugnis des Paul Freher aus dem 17. Jahrhundert nicht zitiert und würdigt: Ruffinus "qui primus fecit modos figuratos cum partibus chori disjunctis, ab Adriano ... postea probatos". Man erinnert sich hier also an Ruffino d'Assisi als den eigentlichen Begründer des Coro spezzato, eine Behauptung, die durch die Quellenlage gestützt wird. Nach wie vor vermuten wir schließlich, daß bei der Entwicklung nördlich der Alpen Cambrai eine zentrale Rolle spielte.

Freilich findet sich auch bei Carver nicht viel, was diese Vermutung festigen könnte.

Diese zwei, drei Anmerkungen vermögen aber, es sei dies wiederholt, in keiner Weise den vorzüglichen Eindruck dieses Bandes zu beeinträchtigen. Daß der Autor in der Druckfassung die neuste Literatur (Moore 1981, Bryant 1981, O'Regan 1984) miteinbezog, ist aus dieser Sicht selbstverständlich. Daß er ferner die italienischen Texte fast alle in englischer Übersetzung zitiert, ist angelsächsischer Usus, den es zu respektieren gilt.

(Juli 1990) Victor Ravizza

WINTON DEAN / JOHN MERRILL KNAPP: *Handel's Operas 1704—1726*. Oxford: Clarendon Press 1987. XX, 751 S., Notenbeisp., Abb. Das vorliegende Buch über die ersten 17 Opern Händels ist ein hervorragendes Beispiel für den Nutzen einer Zusammenarbeit zweier ausgewiesener Spezialisten auf einem Gebiet, das bisher noch nie mit gleicher Gründlichkeit behandelt worden ist und auch kaum von einem allein so behandelt werden kann. Wie nun immer die beiden Autoren den Stoff im einzelnen unter sich geteilt haben — sie gehen im Vorwort ausführlich darauf ein — auf jeden Fall hat Winton Dean im ersten, *Handel as Opera Composer* betitelten Kapitel wegweisend für das ganze Werk das Streben nach Einheit von Musik und Drama gestellt, das Händel mit der ganzen Kraft seiner großen Persönlichkeit in allen Teilen seiner Opern sowie in deren Beziehungen zueinander, ebenso aber auch oft in seinen Libretti zum Ausdruck brachte. Daß dies nur dadurch möglich war, daß er stets die ganze Oper im Auge hatte, sucht der Verfasser durch einen Vergleich mit Händels Zeitgenossen Rameau zu beweisen, dessen Werken diese große, beziehungsvolle Einheit in der Tat fehlt. Ferner hebt er eine für die Wirkung von Händels Opern sehr wesentliche Eigenschaft des Komponisten hervor: die Fähigkeit zur Assimilierung der verschiedensten Stilarten älterer und neuerer Zeit und kraft seiner großen künstlerischen Persönlichkeit ihre Verschmelzung im Rahmen seines eigenen Stiles. Dabei vergißt der Autor zu Recht nicht, die weite Kluft zu betonen, die Händel geistig von dem Rationalismus Metastasios und von dessen An-

spruch des Übergewichts des Dichters über den Musiker trennt. Vor allem aber hebt er gleich zu Beginn dieses Kapitels und damit des ganzen Buches die Verwandtschaft des großen musikalischen Menschendarstellers Händel mit Mozart hervor, auf die er im Laufe der weiteren Darstellung an hervorragenden Stellen immer wieder zurückkommt. Daß auch ein anderes, beiden Autoren am Herzen liegendes Problem, das der angemessenen Wiederbelebung der Händel-Opern auf der modernen Bühne, bereits hier berührt wird, versteht sich von selbst, doch erfährt es dann im zweiten, *Performance Practice* überschriebenen Kapitel eine sehr ausführliche, wissenschaftlich wie praktisch gleich kompetente Untersuchung, die in dem begrüßenswerten Satz gipfelt: "Most problems could be solved without difficulty if managements, conductors, and producers showed themselves less unwilling to collaborate with musicologists".

Nach diesen beiden richtungsweisenden einleitenden Kapiteln folgt sodann, jeweils gruppenweise von fünf Überblicken über die zeitliche und örtliche Umgebung eingeleitet, kapitelweise die Darstellung der einzelnen Opern — eine Anordnung, die dem historischen Zusammenhang wie der Bedeutung der einzelnen Werke und ihres Komponisten darin gleichermaßen gerecht wird. Das dritte Kapitel *The German Background: Opera in Hamburg* ist wohl einer der wertvollsten neueren Beiträge zur Geschichte der Hamburger Oper, vor allem durch die eingehende Untersuchung des Opernschaffens von Reinhard Keiser. Dieses bezeichnet der Verfasser zu Recht als wesentliches Vorbild zu Händels *Almira*, wobei freilich offen bleiben muß, ob dieser das deutsch-italienisch-französische Stilgemisch, das die Hamburger Opernbühne beherrschte, nicht auch durch die zahlreichen anderen dort aufkreuzenden Komponisten vermittelt worden sein könnte. — Als sechstes Kapitel werden dann unter dem Titel *The Italian Background, 1706—1709* anhand einer Liste der italienischen Städte, in denen sich Händel in jenen Jahren aufgehalten hat, die stilistischen Vorbilder verfolgt, die er dort gehabt haben könnte. Da er dort außer mit zahlreichen Sängern und vielen einflußreichen Mäzenen so ziemlich mit allen bedeutenden italienischen Opernkomponisten zusammengetroffen ist und sich

selbst eines hohen Ansehens erfreute, ist seine souveräne Stellung innerhalb der Gattung, der sein künftiges Opernschaffen angehören sollte, bereits eindeutig umschrieben. Zugleich aber hebt der Verfasser ihn, das Genie, mit einem seiner eindrucksvollsten Sätze von den vielen italienischen Nur-Talenten seiner damaligen Umgebung ab: "The music as a whole lacks that quality of surprise that is the prerogative of genius as opposed to talent . . ." Außerdem betont er, daß Händel wegen seines starken deutschen Erbes nie ein richtiger italienischer Opernkomponist geworden sei, obwohl er seine wundervolle melodische Gabe so recht erst unter italienischem Einfluß entfaltet habe.

Die Kapitel neun *The English Background: Italian Opera in London, 1705—1710* und zehn *The First London Period, 1711—1717* enthalten dann eine wiederum durch neueste Forschungen erhellte Schilderung des Zustandes der italienischen Oper in England im genannten Zeitraum mit einer eingehenden Beschreibung der Theater in London, ihres Betriebs im allgemeinen und ihrer Opernaufführungen im besonderen, im zehnten Kapitel unter lebhafter Beteiligung von Händel selbst. In Kapitel sechzehn *The Royal Academy to the Arrival of Faustina Bordini, 1719—1726* folgt dann die letzte der Zusammenfassungen, eine auf minutiösen Kenntnissen aller Umstände, die zur Entstehung und Erhaltung der Academy geführt und beigetragen haben, beruhende, längst fällige glänzende Ehrenrettung dieser hervorragenden Institution. Der Verfasser bezeichnet alle Anfeindungen, denen sie zur Zeit ihrer Entstehung und im Laufe der Geschichte immer wieder ausgesetzt war, sicher treffend, aber fast allzu objektiv als „ein großes Mißverständnis“. Im übrigen wird ihre Bedeutung durch die anschließende eingehende Schilderung ihres im wesentlichen von Bononcini, Ariosti und gegen Ende mehr und mehr von Händel beherrschten künstlerischen Betriebs eindrucksvoll hervorgehoben. Bei der Darstellung der damit vielfach verbundenen Partekämpfe betont der Verfasser ausdrücklich, daß wir nichts über Händels Haltung zu irgendjemand in jener Zeit und schon gar nichts über einen persönlichen Antagonismus zwischen ihm und Bononcini wissen — so weit das ganze Werk von einem Heroenkult entfernt ist, so spürt man doch immer wieder die allgegen-

wärtige Ehrfurcht vor der menschlichen wie künstlerischen Größe des Meisters.

Die übrigen achtzehn Kapitel sind in chronologischer Reihenfolge der Charakterisierung und Überlieferung der einzelnen Opern gewidmet und bilden damit gruppenweise eingehende Erläuterungen zu Händels Auseinandersetzung mit den verschiedenen Einflußbereichen, mit denen er von 1704 bis 1726 in Berührung gekommen ist. Diese Einzelbetrachtungen sind alle nach dem gleichen Schema angelegt: I. Ausführliche historisch-künstlerische Analyse von Text und Musik, II. Überlieferung (unter den Überschriften *History and Text* [hier eine Aufzählung der verschiedenen Aufführungen mit ihren Besonderheiten etc.], *Autograph, Librettos, Copies and Editions*). Bei der Lektüre vor allem dieser letzteren Abschnitte gewinnt man den Eindruck, als ob den Autoren auch nicht eine einzige je von Händel selbst geschriebene, ihm zugeschriebene oder auf andere Weise mit ihm in Zusammenhang stehende Note entgangen sei. Der imponierenden Größe dieser quellenkritischen Leistung könnten auch mögliche einzelne Einwände anderer Händel-Spezialisten (zu denen sich die Referentin leider nicht rechnen kann) keinen Abbruch tun. Trotzdem aber liegt die Hauptbedeutung des Buches nicht auf diesen diplomatischen Erörterungen. Zumindest ebenbürtig ist ihnen vielmehr die künstlerische Deutung der Opern selbst, die nicht minder gründlich vollzogen und nicht minder meisterhaft gelungen ist.

In Händels Opernschaffen stehen ja primär gattungsbedingte "opere serie" und Werke, in denen dieses Gefäß vom Händelschen Geist überfüllt, ja gesprengt wird, in buntem Wechsel nebeneinander. Dieser merkwürdigen Diskrepanz ist in der vorliegenden Darstellung dadurch Rechnung getragen worden, daß alle Werke mit gleicher objektiver Gründlichkeit behandelt werden, so daß es keine Oper gibt, in der der Autor, auch wenn er sie im Ganzen zu den weniger hervorragenden rechnet, nicht wenigstens eine musikalische Nummer fände, die er zu den gelungensten zählt, die Händel je geschrieben hat (hierfür sei auf Beispiele aus *Teseo, Amadigi di Gaula, Floridante* und *Scipione* verwiesen). — Mit Recht besonders hervorgehoben unter den frühen Opern wird *Agrippina*, deren Heldin der Verfasser als höch-

stes Lob neben Monteverdis Heroine stellt. Außerdem weist er hier zum ersten Mal auf Händels doppelbödigem Humor und seine bemerkenswerte Fähigkeit hin, menschliche Schwächen durch die Komposition gleichsam amüsiert wiederzugeben und Komik so mit Tragik zu verbinden. Verstärkt geht er auf diese Vorliebe Händels bei der Behandlung der Oper *Flavio rè de' Longobardi* ein, die er als "an antiheroic comedy with tragic undertone" bezeichnet. Bei dieser Gelegenheit betont er die Verwandtschaft zwischen Händel und Mozart, die bereits im Einleitungskapitel des Buches erwähnt wurde, ganz besonders. Mit *Radamisto* hat Händel nach Ansicht des Verfassers zum ersten Mal jenen Höchststand der opera seria erreicht, "in which the characters are larger than life". Nicht nur die Oper selbst, sondern auch die Art ihrer Behandlung rückt damit in die unmittelbare Nähe der drei Meisterwerke aus den Jahren 1724/25: *Giulio Cesare*, *Tamerlano* und *Rodelinda*, die der Autor „eine Großtat ohne Parallele in der Geschichte der Oper“ nennt. Ihre Betrachtung enthält Feststellungen von großartiger Anschaulichkeit (über Caesars berühmtes Akkompagnato-Rezitativ *Alma del gran Pompeo* heißt es z. B.: so dürfte Shakespeare selbst, wäre er ein Musiker gewesen, das Stück komponiert haben) und zeigt überhaupt im Ganzen, besonders stark bei *Tamerlano* ("one of the supreme masterpieces of 18th Century operas"), eine Verschmelzung von wissenschaftlicher Gründlichkeit und Objektivität mit unmittelbarer musikalisch-dramatischer Einfühlsamkeit, die als künstlerisches Bekenntnis eines großen Forschers in ihrer Begeisterung hinreißend wirkt und vielleicht nicht quantitativ, aber doch qualitativ den Hauptreiz des Buches ausmacht. Aus der großen Zahl von Beispielen hierfür seien nur einige wenige aus *Tamerlano* angeführt, so über Bajazets Abschiedsgesang *Si figlia, io moro*, er habe "an almost unbearable poignancy", und die ganze Todesszene besitze "the ennobling quality of Greek tragedy, carrying the spirit beyond earthly things into a higher dimension". Sehr bezeichnend ist es auch, daß gerade in diesem Zusammenhang als einzige Parallele wieder Mozart herangezogen wird. So heißt es beim Trio in der Thronszene des 2. Aktes: "we are not far from the world of Mozart" und etwas

später: "But Handel, like Mozart at the corresponding point in *Idomeneo*, knew when the drama must take precedence over even his greatest music". — Die Darstellung des dritten "masterstroke", *Rodelinda*, offenbart die gleiche wissenschaftliche Akribie und die gleiche künstlerische Ehrfurcht, aber nicht die Hingebissenheit wie die des *Tamerlano*.

Eine besonders wichtige Rolle spielen die acht Anhänge, die gleichsam den gesamten Inhalt des Buches, die musikalische und textliche Gestaltung der Werke und ihre Aufführungspraxis noch einmal tabellarisch zusammenfassen. Besonders verdienstvoll ist dabei die chronologisch nach Opern geordnete Aufzählung der "Borrowings", anhand derer man für jede Nummer eines jeden Werkes Borrowings aus Händels eigenen Opern und Kantaten wie auch aus Werken anderer Meister feststellen kann. Die Unzahl dieser Entlehnungen, die in *Agrippina* bei weitem am zahlreichsten sind, bringt auch und gerade dem Laien aufs Anschaulichste zum Bewußtsein, welche große Rolle diese Praxis in Händels Schaffen gespielt hat. Hier wäre vielleicht wegen der Vielgestaltigkeit und für weite Kreise von Musikliebhabern Mißverständlichkeit dieses Problems eine kurze grundsätzliche Erklärung am Beginn der Einleitung am Platze gewesen.

Das Erfreulichste an dem "Masterstroke", den dieses Buch darstellt, aber ist, daß dem in Halle geborenen Meister, der seine letzte Ruhestätte in der Londoner Westminster Abbey gefunden hat, hier die ihm gebührende Ehre zuteil geworden ist, jenseits des kleinlichen Streites der Nationen nur als großer Mensch und Künstler schlechthin erfaßt zu werden.
(August 1990) Anna Amalie Abert

Händel auf dem Theater. Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1986 und 1987. Hrsg. von Hans Joachim MARX. Laaber-Verlag (1988). 225 S. (Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe. Band 2.)

Der Kongreß-Bericht teilt die Beiträge der zwei Symposien 1986 und 1987 mit. Der „Händel-Akademie“ geht es vornehmlich um einen Dialog zwischen Wissenschaftlern und Praktikern, hier „Bühnen-Praktikern“: „Ohne

diesen Austausch dürfte es schwer sein, die musikalischen Dramen Händels dem heutigen Publikum nahezubringen" (S. 9). Die Problemstellungen, die in den Referaten behandelt wurden, ergaben sich aus der heutigen Aufführungssituation: Händels Opern konzertant, Händels Oratorien szenisch (*Messias* — Berlin/Freyer, Hogwood), Kastraten-Partien, um nur einige aufzuführen. Der erste Themenbereich umfaßt Fragen der „Gattungstypologie und Aufführungspraxis“ in Oper und Oratorium. Zu diesem Thema äußert sich, das weite Feld bisher geleisteter Arbeit überblickend, der Nestor der Händel-Forschung Jens Peter Larsen. Zu gleichen Fragen aus englischer Sicht berichtet Alfred Mann, ein weiterer großer Name des Fachs. Nach vier mehr wissenschaftlich-theoretischen Beiträgen (zu den genannten noch Silke Leopold über *Semele* und H. J. Marx zum Chor bei Händel), wiewohl auf die Praxis orientiert, wird im eigentlich die heutigen Praktiker mehr tangierenden Teil die sängerische Besetzungsproblematik behandelt, die sich vor allem durch den zeittypischen „Kastraten“ zwangsläufig ergibt. Mit Donald Burrows (*Die Kastratenrollen in Händels Londoner Opern*) ist ein englischer Forscher und Praktiker der „jüngeren“ Generation vertreten, der durch seine wissenschaftlichen Veröffentlichungen, Neuauflagen (*Messias*) und Dirigate (*Theodora* — Halle, Händelfest 1990) bestens vorgestellt ist. Mit der Opernorganisation und der szenischen Gestaltung der Händel-Werke befassen sich die Beiträge des dritten Teils. Stellvertretend für den Gesamtkomplex seien genannt: Bernd Baselt, Hallescher Ordinarius und Herausgeber des Händel-Handbuchs, untersucht am Beispiel des *Oreste* Traditionen von "Covent Garden", Diedrich Diederichsen die *Organisationsformen der Barock-Oper*, Eva Campianu die Rolle des Balletts in Händels Opern. Der vierte Teil „Möglichkeiten der szenischen Darstellung der Händel-Opern heute“ vereinigt nochmals fünf Beiträge, unter anderem einen über die Hallenser Renaissance von Walther Siegmund-Schultze, dem Sekretär der Händel-Gesellschaft Halle und emeritiertem Händel-Forscher.

Die Ausstattung und Gestaltung des Bandes verdient hervorgehoben zu werden. Da Oper auch immer die visuelle Komponente mit einbezieht, verwundert es nicht, daß zahlreiche

Abbildungen zeitgenössische Situationen von Opernhäusern, Bühnenbildern, -gestaltung, -ausstattung und Tanzszenen belegen. Der Bericht vermag in überschaubarer Dimension einen guten Überblick über den Stand der Erkenntnis zu diesem Themenbereich anschaulich wiederzugeben.

(Juli 1990)

Dieter Gutknecht

BASTIAAN BLOMHERT: The Harmoniemusik of Die Entführung aus dem Serail by Wolfgang Amadeus Mozart. Study about its authenticity and critical edition. Den Haag: Martinus Nijhoff International Book Division (1987). 432 S., Abb., Notenbeisp.

Im November 1984 verbreiteten dpa, die „Tagesschau“ der ARD und Tageszeitungen die Nachricht, der niederländische Musikwissenschaftler und Dirigent Bastiaan Blomhert habe eine Abschrift von Mozarts verschollener Bläserbearbeitung *Die Entführung aus dem Serail* in der Fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek zu Donaueschingen entdeckt. Seine Forschungsergebnisse und Argumente sowie eine Kritische Edition dieser Harmoniemusik für je zwei Oboen, Klarinetten, Hörner und Fagotte legt Blomhert nunmehr in einer „Proefschrift“ vor, die er 1987 zur Erlangung des Doktorats an der Universität Utrecht einreichte.

Die in acht Stimmen überlieferte Handschrift wird in der Fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek unter der Signatur Mus.Ms. 1392 geführt und ist im KV⁶ (1964) unter „Übertragungen und Bearbeitungen von fremder Hand“ verzeichnet (S. 782). Die Handschrift selbst enthält keinen Hinweis auf den Bearbeiter; nur in einem Inventarverzeichnis der fürstlichen Hofkapelle aus dem Jahre 1827 findet sich bei den aufgeführten Harmoniemusikbearbeitungen von Mozarts *Die Zauberflöte*, *Die Entführung*, *Don Juan* und *Figaro* in der Rubrik "Arrangirt von" der Name des Fürstlich Fürstenbergischen Kammermusik "Rosiniack". Bastiaan Blomhert glaubt nun, anhand von Indizien philologischer und musikanalytisch vergleichender Art den Nachweis führen zu können, daß diese Zuweisung irrig sei und daß man vielmehr in Wolfgang Amadeus Mozart den Bearbeiter zu sehen habe. Danach handle

es sich um jene bisher unbekannte Bearbeitung, von der in Mozarts Brief an seinen Vater vom 20. Juli 1782 die Rede ist.

Zu Beginn seiner Arbeit führt der Verfasser in die Thematik der Harmoniemusik ein, um sich sodann ausführlich mit der Donaueschinger Handschrift zu beschäftigen. Erhellende Hinweise auf die Lokalisierung und Datierung könnte das Wasserzeichen liefern (das übrigens die Abbildung auf S. 36 nur sehr ungenau wiedergibt); indessen erfahren wir lediglich: "Of the experts on paper I consulted, no one had ever seen the watermark before or was able to produce documentation in the existing literature. The dating of this paper, based on its own characteristics is therefore impossible. Because of the FREI BURG in the watermark, Tyson suggested that the paper might have been manufactured in one of the many paper mills that existed near the Rhine" (S. 36). Tatsächlich stammt das Papier aus der Papiermühle des Lorenz Loth in Freiburg im Breisgau; den Wasserzeichenemblem dieser Papiermühle zufolge läßt sich die Herstellung des Papiers in die Jahre nach 1797 datieren. Da die vorliegende Handschrift in einem im Juni 1804 angelegten fürstlich fürstenbergischen Musikalienverzeichnis aufgeführt wird, muß sie demnach zwischen 1797 und 1804 angefertigt worden sein.

Nach Blomhert (S. 47, 338 und 343) weisen von den Musikhandschriften der Fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek nur drei, nämlich die Harmoniemusikbearbeitungen von Mozarts *Entführung*, *Le Nozze di Figaro* (Mus.Ms.1394) und *Zauberflöte* (Mus.Ms.1396) dieses Wasserzeichen und Papier auf. Dies trifft nicht zu. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben, seien hier sechs weitere Handschriften genannt, und zwar Harmoniemusikbearbeitungen (in der Besetzung wie Mozarts *Entführung*) von Dittersdorfs *Hieronymus Knicker* (Mus.Ms.345), Martins y Soler *L'arbores di Diana* (Mus.Ms.1282) und Wenzel Müllers *Die Zaubertrommel oder Der lustige Fagottist* (identisch mit *Der Fagottist oder Die Zauberzitter*; Mus.Ms.1409) sowie drei Quintettbearbeitungen Mozartscher Streichquartette (Mus.Ms.1369, 1374, 1375). Da die letztgenannten drei Handschriften zweifelsfrei den Donaueschinger Hofmusiker Franz Joseph Rosinack (Rosiniack) zum Kopi-

sten (und wahrscheinlich auch zum Bearbeiter) haben, ist erwiesen, daß das Papier der Freiburger Papiermühle des Lorenz Loth in Donaueschingen den Kopisten der fürstlichen Hofkapelle zur Verfügung stand. Entgegen der Auffassung Blomherts (S. 47ff. und 197) konnte somit die Harmoniemusikbearbeitung von Mozarts *Entführung* durchaus in Donaueschingen kopiert worden sein.

Ein eigenes Kapitel widmet Blomhert dem Donaueschinger Hofmusiker und Kammermusik Franz Joseph Rosinack, wobei er darzulegen versucht, weshalb Rosinack nicht als Bearbeiter der vorliegenden Harmoniemusik von Mozarts *Entführung* anzusehen ist. Seiner Meinung nach erscheint es fraglich, ob die in den Inventarverzeichnissen Rosinack zugeschriebenen Bearbeitungen für Harmoniemusik auch tatsächlich von dem fürstenbergischen Kammermusikanten stammen. Ihm zuweisen möchte er lediglich — und auch das nur mit Vorbehalten — die Harmoniemusikbearbeitung von Mozarts „Marsch der Priester“ aus der *Zauberflöte* (Mus.Ms.1396), Mozarts Menuett und Trio des *Streichquintetts* KV 614 und Johann Abraham Sixts *Six Allemandes* (Mus.Ms.1809). Daß Rosinack auf dem Titelblatt nahezu aller von ihm kopierten Opernbearbeitungen für Harmoniemusik den Vermerk "Ar^{ran} M^{te} Rosinack" oder "Arrangée Par M^r Rosinack" anbrachte (so bei Paisiellos *Das Mädchen von Frascati*, Paul Wranitzkys *Oberon*, Ditters von Dittersdorfs *Doktor und Apotheker* (2. Teil), Paisiellos *Il re Teodoro in Venezia* und Joseph Haydns *Der Ritter Roland*) und somit seine Autorschaft als Bearbeiter eindeutig dokumentierte, nimmt Blomhert schlichtweg nicht zur Kenntnis.

Um den Nachweis zu erbringen, daß Rosinacks Bearbeitungstechnik und schöpferische Fähigkeiten nicht an das Niveau der vorliegenden Harmoniemusik heranreichen, ediert und untersucht Blomhert zum Vergleich die oben angeführten Harmoniemusikbearbeitungen, die seiner Meinung nach von Rosinack sein könnten. Eine Begründung, weshalb diese Bearbeitungen eher von Rosinack stammen sollen denn seine Harmoniemusikbearbeitungen z. B. von Haydns *Ritter Roland* oder Wranitzkys *Oberon*, bleibt Blomhert schuldig. Methodologisch läuft dieser Vergleich vollkommen ins Leere, da sich die Vorlagen — hier zwei-

bis fünfstimmige Tanzsätze von 16 bis 49 Takten sowie ein 28taktiger Marsch, dort z. T. umfangreiche Opernnummern — gattungsmäßig und daher strukturell, in der Besetzung bzw. Instrumentierung und im Umfang grundsätzlich unterscheiden. Dieser Einwand gilt insofern auch für den „Marsch der Priester“, als die Donaueschinger Bearbeitung der *Entführung* von der Satzstruktur her keine derartige Nummer enthält.

Um mögliche Mozartsche Stil- und Bearbeitungskriterien, die an die Donaueschinger Harmoniemusikbearbeitung der *Entführung* angelegt werden können, zu gewinnen, unterzieht Blomhert mehrere Harmoniemusiken Mozarts, nämlich die „Tafelmusik“ aus dem 2. Akt des *Don Giovanni* sowie die Bläserserenaden KV 375 und 388 (384^a) einer vergleichenden Struktur- und Instrumentationsuntersuchung. Wie der Verfasser indessen selbst andeutet, sind Vergleiche dieser Art nur bedingt aussagekräftig. Was die „Tafelmusik“ angeht, so stammt sie zum einen aus späterer Zeit, zum anderen — und dieses Argument wiegt erheblich schwerer — unterliegt sie dramaturgischen Gesetzen und vokalen Anforderungen. Davon abgesehen setzt die relative Kürze einem Vergleich besonders in formaler Hinsicht enge Grenzen. Bei den beiden Serenaden hat man es mit eigenständigen Bläserkompositionen von genuin instrumentalem Charakter zu tun.

Im weiteren Verlauf seiner Arbeit untersucht Bastiaan Blomhert die vorliegende Harmoniemusikbearbeitung unter dem Aspekt der Satzstruktur und der Bearbeitungstechnik. Als besonders auffällige Charakteristika, die dieser Bearbeitung wie auch Mozarts Bläserserenaden und der „Tafelmusik“ im *Don Giovanni* eignen, stellt er heraus: die vorzügliche Behandlung der Hörner („the exquisite writing for horns“), das doppelte Unisono in je zwei Stimmen („the 'double unisono a 2' procedure“) und die verstärkte Besetzung am Ende einer Phrase oder bei einer Kadenz („the intensification procedure at the end of a phrase or during a cadence“). Des weiteren zeichne sich diese Bearbeitung durch geschickte Striche und durch neukomponierte Teile aus. Schwachstellen und fehlerhafte Fortschreitungen fallen Blomhert zufolge nicht ins Gewicht oder gehen auf das Konto der Kopisten (S. 165 ff.). Ohne

hier im einzelnen rechten zu wollen, sei doch die Frage erlaubt, ob die oben aufgeführten Kriterien als Basis für eine stilistische Zuweisung ausreichen. Mit dem analytischen Befund jedenfalls nicht mehr im Einklang stehen Behauptungen wie: „H/VII [= die Bearbeitung der Arie *Martern aller Art*] does not reveal its original guise in any way, and without the observer's knowledge of the original it would seem to be a piece or movement of symphonie size conceived for full Harmonie“ (S. 148). Nachdem Blomhert aufgrund der bisherigen sowie seiner Forschungsergebnisse glaubt ausschließen zu können, daß einer der zeitgenössischen professionellen Bearbeiter die vorliegende Harmoniemusik arrangiert hat, gelangt er zu dem Schluß: „the arrangement of Mus.Ms.1392 indeed is the work of Mozart described in the letter of 20 July to his father“ (S. 185).

Man kann nun zwar die Zuschreibung dieser Harmoniemusikbearbeitung an Franz Joseph Rosinack durchaus in Frage stellen, zumal zwei ihm von gleicher Hand zugeschriebene Bearbeitungen Mozartscher Opern erwiesenermaßen nicht von ihm stammen; doch ist die Zuweisung an Mozart rein hypothetisch und in der Argumentation brüchig. Überdies hat es der Verfasser nicht für notwendig erachtet, den Donaueschinger Harmoniemusikbestand genauer zu untersuchen. Eine Durchsicht liefern immerhin die Namen zweier der Forschung bislang unbekannter Harmoniemusikbearbeiter, wobei in einem Fall Beziehungen zu der vorliegenden Handschrift Mus.Ms.1392 festzustellen sind.

Dankenswerterweise legt Bastiaan Blomhert eine Edition der Donaueschinger Harmoniemusikbearbeitung von Mozarts *Entführung* vor. Bei der Spartierung ließ er sich von dem Grundsatz leiten, sowohl einen möglichst authentischen als auch einen der heutigen Spielpraxis dienenden Notentext zu erstellen. Zur Authentizität tragen seiner Meinung nach nur die Kopisten, die den „originären“ Notentext abgeschrieben haben, bei; die Eintragungen von Rosinack und die von anderen Händen werden folglich, auch wenn sie mit den Ergänzungen des Herausgebers übereinstimmen, grundsätzlich eliminiert. Dies macht sicherlich Sinn, doch hält Blomhert diese Differenzierung nicht konsequent durch.

Die vorliegende Arbeit erweckt fürs erste den Eindruck akribischer Genauigkeit und wissenschaftlicher Solidität. Indessen: dieser Eindruck trägt. Es würde den vorgegebenen Rahmen der Rezension weit sprengen, auf alle Unrichtigkeiten und fragwürdigen Hypothesen einzugehen. Doch sei hier wenigstens ein Beleg für Blomherths phantasievolle Quelleninterpretation geliefert. So schreibt er auf Seite 41: "even before 1786 some of the walls of the Hoftheater had been decorated with paintings by father and son Weiss, representing beloved scenes [sic!] from the opera" [*Die Entführung aus dem Serail*]; tatsächlich besagt die von Blomhert angezogene Quelle nicht mehr und nicht weniger, als daß die Fürstlich Fürstenbergischen Hofmaler Vater und Sohn Weiß die beiden Pavillons — also Dekorationsstücke — zur Aufführung von Mozarts *Entführung* 1785 angefertigt haben

Der Arbeit ist eine kurze Zusammenfassung in deutscher und in holländischer Sprache beigegeben.

(Juni 1990)

Manfred Schuler

Musical Aesthetics: A Historical Reader. Volume II: The Nineteenth Century. Edited by Edward A. LIPPMAN. Stuyvesant, N. Y.: Pendragon Press (1988). XII, 469 S. (Aesthetics in Music No. 4, Vol. II.)

Nachdem Lippman 1986 ein musikalisches „Lesebuch“ mit Texten von der Antike bis zum 18. Jahrhundert herausgegeben hat, präsentiert er im vorliegenden Band der Reihe *Aesthetics in Music* musikästhetische und philosophische Schriften des 19. Jahrhunderts. Beide Bände, wie auch ein beabsichtigter dritter Band, haben zum Ziel, die Hauptrichtungen im westlichen musikalischen Gedankengut auf den Gebieten der Philosophie und Ästhetik zu präsentieren. In diesem wie auch schon im vorhergehenden Band werden jedoch nur solche Texte verwendet, die noch nicht in Strunks *Source Readings in Music History* vorkommen. Beide Anthologien ergänzen sich somit.

Der vorliegende Band ist in sechs Teile gegliedert. Jedes Kapitel enthält eine bestimmte ästhetische Idee und beginnt mit einer kurzen Einleitung des Herausgebers, in der er versucht, die jeweilige Idee kurz zu definieren und

ihre Verbindung zu vorher dargestellten zu beschreiben. Leider gelingt ihm dies jedoch nicht immer, was zum Teil in der Kürze der Einleitung begründet sein mag. Am Ende des jeweiligen Kapitels befindet sich eine Bibliographie mit Primär- und Sekundärwerken sowie Lesevorschlägen zu den jeweiligen Autoren.

Das Buch beginnt an einem — nach Meinung des Herausgebers — natürlichen Einschnitt: der rationale Charakter des Gedankenguts des 18. Jahrhunderts begann um 1800 den neuen Kategorien des Gefühlvollen und Empfindsamen zu weichen.

Das erste Kapitel, *The Romantic Conception of Feeling*, beinhaltet Textauszüge aus Wackenroders *Phantasien über Kunst für Freunde der Kunst* (1799), Herders *Kalligone* (1800) und Thibauts *Über Reinheit der Tonkunst* (1825) und stellt die romantische Musikvorstellung dar: die Unendlichkeit läßt sich nur durch das Gefühl erschließen und nicht durch den Verstand; der zeitgenössische Geschmack verfällt und kann nur durch das Studium „alter Meister“ (Palestrina, Händel) verbessert werden. Im zweiten und längsten Kapitel, *Absolute Idealism*, wird anhand von Ausschnitten aus Schellings *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst* (1802/3), Hegels *Vorlesungen über Ästhetik* (1818—1820) und Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819—1844) der Idealismus behandelt. Der dritte Abschnitt trägt die Überschrift *Emotional Realism* und enthält Auszüge aus Kierkegaards *Either/Or* (1843) und Wagners *Oper und Drama* (1851); Schriften, in denen die Vokalmusik im Mittelpunkt steht.

Das vierte Kapitel, *The Specificity of Music*, beinhaltet Textausschnitte aus Hanslicks *Vom Musikalisch Schönen* (1854), und, im Gegensatz dazu, Ambros' *Die Grenzen der Musik und Poesie* (1856). *The Alternative to Rationalism*, der fünfte Abschnitt, enthält Auszüge aus Wagners *Beethoven* (1870), Nietzsches *Die Geburt der Tragödie* (1871) und *Über Musik und Wort* (1871). Im letzten Kapitel, *The Biological View of Expression*, finden sich Ausschnitte aus Spencers *The Origin and Function of Music* (1857), Gurneys *The Power of Sound* (1880) — zwei Autoren, die in Deutschland weniger gelesen werden —, und Hauseggers *Musik als Ausdruck* (1885). Alle drei evolutionären Theorien beruhen auf der Vorstellung

der historischen Entwicklung vokaler Äußerungen und bringen Musik in die Nähe der Sprache. Man könnte diese Theorien auch dem emotionalen Realismus zuordnen, sie unterscheiden sich jedoch davon durch die Detailliertheit, mit der sie ein Entwicklungssystem darstellen.

Lippmans „Lesebuch“ ist unerlässlich für jeden, der sich mit dem musikästhetischen und philosophischen Gedankengut des 19. Jahrhunderts vertraut machen will, dies gilt besonders für Personen im englischsprachigen Raum, denen der Zugang zu diesen Texten durch die Sprachbarriere bisher verstellt war. Die Übersetzungen, die zum Teil vom Autor selbst vorgenommen wurden (Herder, Schelling, Wagner, Hausegger) sind relativ flüssig und gut zu lesen. Leider übersah Lippman beim Redigieren jedoch einige, zum Teil gravierende (Tipp-)Fehler (Wackenroder schrieb seine Fantasien 1799 und nicht 1899 wie das Inhaltsverzeichnis behauptet); es bleibt zu hoffen, daß diese in einer erneuten Auflage korrigiert werden.

(März 1990)

Gundhild Lenz

FRANZ HAUK: *Johann Caspar Aiblinger (1779–1867). Leben und Werk. Band I und II. Tutzing: Hans Schneider 1989. 522 und 840 S. (Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft. Band 6/1–2.)*

Eine gut 1360seitige Schrift über eine ältere Musikerpersönlichkeit, die „als Tonsetzer (...) gewiß nicht zu den ganz Großen [besser wohl: noch nicht einmal zu den Großen] der Musikgeschichte“ zählt (I, S. 320), wirft unwillkürlich die Frage auf, ob hier nicht wieder einmal etwas zu viel an musikologischem Fleiß, an positivistisch-philologischer Akribie in einen Forschungsgegenstand investiert wurde, der sicher nicht zu den derzeitigen Top-Themen eines breiteren musikwissenschaftlichen Interesses zu rechnen ist. Und bei näherem Einblick in diese — als Eichstätter Dissertation vorgelegte — opulente Schrift wird man auch gewahr, daß hier — aus einem durchaus relevanten Forschungsansatz heraus — offensichtlich in jahrelanger Kleinarbeit Material um Material zusammengetragen und im Hinblick auf immer wieder neue Aspekte ergänzt wurde.

Sowohl der 840seitige *Thematische Katalog* (Band II), als auch die über 1120 *Anmerkungen* zu den eigentlichen Untersuchungen in Band I (da bleibt kaum eine Aussage quellenmäßig unbelegt!) zeugen von dem Bemühen des Autors, nicht nur gleichsam „den ganzen Aiblinger“ monographisch zu erfassen, sondern auch auf den musik- und geistesgeschichtlichen Kontext dieser Musikerpersönlichkeit gewissenhaft einzugehen.

Genau diese Gesamtkonzeption aber macht diese philologische Fleißarbeit zu einer sehr wichtigen Publikation, der man, auch ob ihrer Informationsfülle, eine gewisse Unausgeglichenheit im Detail gern nachsieht. Handelt es sich doch wohl um die erste größere Studie dieser Art über einen jener musikhistorisch wichtigen Komponisten im komplexen kirchenmusikalischen Spannungsfeld des frühen und mittleren 19. Jahrhunderts, d. h. um eine Untersuchung, die in einer Art Pionierarbeit die vielfältigen ideengeschichtlichen Aspekte erst einmal zusammentragen und mit dem Leben und dem Werk eines Komponisten in Beziehung setzen mußte, dessen Wirken einerseits prototypische Momente, und zum anderen individuelle Züge aufweist. Die Theorie, Ästhetik und Kompositionsgeschichte der Katholischen Kirchenmusik im 19. Jahrhundert steht sicher als musikwissenschaftliche (besser: als interdisziplinäre) Forschungsaufgabe unmittelbar an. Der Nächste, der sich mit einem ihrer Repräsentanten (etwa mit den Gebrüdern Mettenleiter, mit Caspar Ett oder Michael Haller) beschäftigt, wird es schon etwas leichter haben, da er aus der vorliegenden Aiblinger-Monographie direkt und indirekt nicht geringen Nutzen ziehen kann.

Der in sich geschlossenste Teil der Schrift beschäftigt sich — auf der Basis umfangreicher Archivstudien — mit dem *Leben und Wirken* Johann Caspar Aiblingers: mit seiner Schulzeit in Süddeutschland, den Studienjahren in Italien (wo Simon Mayer sein „Berater, Mentor und mit väterlicher Freund“ war), mit dem Kapellmeister an der Münchener Italienischen Oper und dem Münchener Hofkapellmeister für Kirchenmusik. Schon vom nächsten Kapitel an zeigt sich jedoch, daß es Hauk eigentlich um den Kirchenmusiker Aiblinger geht. (Insofern wird der Inhalt des Buches seinem generalisierenden Titel nicht ganz gerecht; die nicht-

kirchlichen Werke — Kantaten und Huldigungsmusiken, Lieder, Opern, Arien, Ballettmusiken und andere Instrumentalwerke — sind zwar in den vollständigen Thematischen Katalog aufgenommen, bleiben aber von der Interpretation bzw. Analyse ausgeschlossen.) Über eine allgemeine, kompilatorische Skizze der kirchenmusikalischen Reformbewegungen (nicht nur) in Süddeutschland kommt der Verfasser dann zur detaillierten Darstellung der konkreten Situation in den Münchener Hof- und Pfarrkirchen, wobei die kritische Rekapitulation bisheriger Literatur zu diesem Thema wiederum durch eigene Archivstudien ergänzt wurde. Hieraus (wie im übrigen auch aus den ca. 70 Seiten umfassenden Briefdokumenten-Anhang der Schrift) wird deutlich, welche personelle und organisatorische Hemmnisse einer kontinuierlichen chorischen Aufbauarbeit nicht nur an der Münchener Hofkapelle im Wege standen. „So blieb Aiblinger ein stiller Anwalt einer kirchenmusikalischen Restaurationsbewegung“ (S. 157). Das Thema Aiblinger und die Kirchenmusikreform sowie die Aiblinger-Rezeption bei den Cäcilianern werden dann in einem die Schrift noch einmal zusammenfassenden Kapitel am Schluß der Arbeit abgehandelt.

Eines der wichtigsten Anliegen auf diesem Forschungssektor ist die präzise kompositionstechnische Analyse und ästhetische Interpretation jener „mittleren“ kirchenmusikalischen Werke, und zwar einmal im Hinblick auf die entsprechende kirchenmusikalische Theorie und Praxis, und zum anderen im stringenten Vergleich mit etwaigen „Vorbildern“ aus dem Bereich der Klassischen Vokalpolyphonie. Hauk bietet, auf das Schaffen Aiblingers bezogen, über 130 Seiten hinweg viel, wenn auch noch nicht alles, was man heute diesbezüglich erwartet. Das liegt zweifellos an der hier praktizierten systematischen Darstellungsmethode, die die stilistischen Grundlagen der Werke Aiblingers (Deklamation, musikalische Textgestaltung, Melodik, Harmonik, Kontrapunktik) nacheinander aufscheinen läßt, — eine Systematik, die bei so starken Differenzen im Gesamtwerk dieses Komponisten (hinsichtlich der Stilebenen, der Gattungen, der Funktionen, der Entstehungszeit, der kompositorischen Vorbilder etc.) nicht voll zu greifen scheint. Gerade hier, d. h. bei einer Musik,

die doch praktisch niemand recht kennt (die mitgeteilten 14 Notenbeispiele können auch nur einen kursorischen Einblick in diese Zusammenhänge bieten), vermißt man — über eine solche systematische Analyse sowie die Behandlung der Entstehung, Datierung und Überlieferung hinaus — wenigstens ergänzend einige paradigmatische Totalanalysen ausgewählter Kompositionen, d. h. werkmonographische Darstellungen, die die Möglichkeit für eine stringente Inbeziehungsetzung des jeweiligen analytischen Befundes zu den gängigen kompositionsästhetischen Topoi der Zeit, zum a cappella-Ideal, zur traditionellen orchesterbegleiteten Kirchenmusik oder zur Vorstellung von *stile antico*, *stile nuovo* und klassischer Vokalpolyphonie bieten. So aber verlieren sich diese kompositionstechnisch und -stilistisch entscheidenden Aspekte etwas in einer gleichsam umfassenden Aufbereitung einzelner Parameter. Vornehmlich solche analytischen Erkenntnisse, wie der von Hauk mehrfach konstatierte Übergang von affektgeprägter Musiksprache zu liedhafter Lyrik und zu einem vertieften Verständnis für die Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts im Werk Aiblingers zu Beginn der 1830er Jahre, bedürfen einer eigenen, ausführlicheren Interpretation.

Diese nur einen Teil der insgesamt beachtlichen Forschungsarbeit Hauks betreffenden Einwände sprechen im übrigen ein allgemeines Problem musikwissenschaftlicher Analysen an, zu dessen Lösung wohl noch einiges zukünftig beizutragen sein wird. Hauks Verdienst ist es, mit seiner Dissertation nicht wieder einmal mehr die Heroisierung eines Kleinmeisters betrieben zu haben, sondern den vollen Einstieg in ein zunächst als Randgebiet erscheinendes, im Grunde aber großes musikhistorisches Thema gewagt und zugleich einen wertvollen Beitrag gleichsam zum kirchenmusikgeschichtlichen Alltag des 19. Jahrhunderts geliefert zu haben.

(August 1990)

Winfried Kirsch

WERNER THOMAS: *Schubert-Studien*. Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris: Verlag Peter Lang (1990). 203 S., Notenbeisp. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart. Band 21.)

Diese Sammlung, einem der Lebensthemen des Verfassers gewidmet, erscheint in seinem 80. Lebensjahr. Nur zwei von insgesamt fünf Arbeiten sind bisher veröffentlicht — eine sehr eingehende, bereits durch einen Nachdruck in ihrem Rang bestätigte Analyse des *Doppelgängers* in dieser Zeitschrift 1954, dreißig Jahre später im Bericht über das Kasseler Schubert-Symposium der Beitrag über *Fierabras*. Bezugnehmend auf die Wiener Aufführung 1988 vermerkt ein Zusatz, sie habe „zu konzeptionellen Änderungen oder Ergänzungen dieser Studie keinen Anlaß gegeben“; es läßt sich auch anders, weniger bescheiden und ebenso zutreffend formulieren: Thomas' Arbeit hat mehr als alles andere über Schuberts Opern Geschriebene die Konzeption dieser Aufführung beeinflusst und sich, wie immer vermittelt, in ihren Ergebnissen bestätigt finden können.

Damit ist über den Verfasser und sein Vorgehen nicht wenig gesagt; er ersetzt Präention durch Akribie, die fündig wird vor allem kraft der Liebe zu ihren Gegenständen. Er weiß, daß man auch vertraute musikalische Vorgänge sich beschreibend bewußt machen muß, und er zwingt den Leser, auf sie sich genauso tief einzulassen, wie er es tat. Deshalb bleiben verallgemeinernde Zusammenfassungen zuweilen hinter den ins einzelne gehenden Untersuchungen zurück. Bei Liedern, auch so bekannten wie dem *Doppelgänger*, haben vor Thomas wenige so genau hingesehen, bei *Fierabras* niemand — andererseits bedarf die Arbeit über diesen der Berufung auf Erstgeburtsrechte keineswegs: mit seiner Darstellung der „Bildstrukturen“ in Schuberts Oper (man mag einwenden, daß er sie am Ende [S. 195] allzu prononciert beschreibt oder, daß kaum reflektiert ist, inwieweit sie nach *Figaro* oder *Così* historisch zu werden beginnen) hat Thomas einen Anstoß gegeben, der weiterverfolgt zu werden verdient und noch allemal den besten Schlüssel zur Erklärung dieser oft erstklassigen und wirkungsarmen Opernmusik liefert.

Berufungen und Bezugnahmen auf andere Autoren verraten, wie sehr Thomas — gemessen an seinen Ergebnissen über Gebühr — seine Aufgabe in erster Linie als Exemplifikation und Einlösung begreift. Als großer Anreger steht unter diesen Autoren Georgiades obenan; seinem Gedächtnis ist eine Untersuchung zum Adagio des *C-dur-Quintettes* D 956

(S. 137—158) gewidmet, deren Arbeitsdaten „1944/1986“ lauten. Hier zeigt sich nicht zuletzt, wie oft bei Georgiades' brillanten Deutungen herausfordernde Verabsolutierungen und kategoriale Überforderungen des Interpretierten Nachfolger und Nachstrebende eingeladen haben, Abstände zwischen Deutung und Gedeutetem verifizierend auszufüllen oder zumindest methodisch ähnlich zu verfahren — letzteres gerade dann ersichtlich, wenn es nicht um eine Prägung von Georgiades geht wie bei der „fast verlorenen Zeit“, die Thomas anhand des Adagios zum Thema macht. Es zeigt sich aber auch, wie sehr Thomas über ein Korrektiv verfügt, um sich vor allzu weitgreifenden Interpretationen zu bewahren, zu denen er sich eingeständenermaßen oft eingeladen fühlt — er hört in die Musik ebenso behutsam wie präzise hinein, er liest die Noten genau.

Nicht zuletzt dies gibt, neben souveräner Kenntnis und vielfältiger Berücksichtigung des Umfeldes, den beiden Untersuchungen Gewicht, die sich, mit Schuberts Schiller-Vertonungen bzw. *Antigone und Oedip* (Mayrhofer) beschäftigt, in weniger bekanntem Gelände bewegen. Bei der ersten hatte Thomas mit der methodischen Schwierigkeiten zu tun, einen Komplex als Ganzes behandeln zu müssen, dem eine durch Kontinuität geschaffene Ganzheit abgeht; dies eingangs betonend, handelt Thomas mit Erfolg nach der Devise, daß eine ins Auge gefaßte und exakt definierte Kalamität schon halb bewältigt ist; bestehen bleibt, daß gerade die großen Schiller-Vertonungen, die mehrfachen, zeitlich auseinanderliegenden Auseinandersetzungen mit denselben Texten stärker durch andere Zusammenhänge geprägt sind als die durch Identität des Autorennamens bezeichneten; welche Chance, den durch die ungeheuren Liederfahrungen der Jahre 1814—1816 gegangenen Schubert in der Auseinandersetzung mit einer Vertonung — von Schillers *Sehnsucht* — zu erleben, die vor diesen Erfahrungen liegt!

Sehr andere Zusammenhänge bestimmen Mayrhofer's Vertonung D 542, „die Mitte der Antikenreihe des Jahres 1817“; den Umkreis der Antiken-Rezeption um 1800 schildernd zeigt Thomas einen Schubert, der an den großen Bildungsereignissen seiner Zeit mit einer Vehemenz der komponierten Aneignung teilhat, die nach Genres nicht fragt — handelt es

sich um eine „Szene“, ein Stück imaginärer, kondensierter Oper, eigentlich also um einen Klavierauszug etc.? Thomas spricht schlicht von „Lied“ — und läßt den Leser zugleich detailliert wissen, weshalb man ausnahmsweise die Zweifel orthodoxer Zeitgenossen akzeptieren könnte, ob Schubert eigentlich Lieder schreibe. Angesichts des Gewichts und Formats dieser Studien erschiene eine — ohnedies kurze — Liste von Fehlern und Irrtümern (einen Text von Grillparzer hat Schubert doch komponiert!) als schnöde Beckmesserei. (Juli 1990) Peter Gülke

ANDREAS SOPART: Giuseppe Verdis Simon Boccanegra (1857 und 1881). Eine musikalisch-dramaturgische Analyse. Laaber: Laaber-Verlag (1988). XI, 213 S. (Analecta Musicologica. Band 26.)

So brüchig die Exposition des methodischen Konzepts, so haltbar erscheinen die Konsequenzen, die Sopart in der Durchführung seiner (hier leicht überarbeiteten) Dissertation an der TU Berlin von 1986 daraus zieht. Den immerhin zentralen Begriff „Dramaturgie“ definiert er nicht (was er auch nicht zu tun braucht); daß er aber einen „weit“ gefaßten nur erwähnt, den „im engeren Sinn“ dann auch bloß damit abtut, er beinhalte „u. a. Form, Szenenrhythmus, Personenführung, Raum und Licht sowie die Gesamtdramaturgie der Oper“, ist nun doch ebenso lax wie verwirrend. Öfter erscheint bei Sopart eine adversative Fügung, wo gar keine solche Beziehung vorliegt, etwa wenn er eingangs betont, die *Disposizione scenica* (von 1881) sei für ihn wichtig, da dieses „Produktionsbuch“ „indirekt, aber zuverlässig Verdis Gedanken speziell zu Bühnenvorgängen und allgemein zu dramaturgischen Fragen wiedergibt“, „(a)uch wenn“ es für einen heutigen Regisseur nicht verpflichtend sei. Beides ist, jeweils für sich, richtig, aber ohne Wenn, Obwohl oder Aber, weil eben Sopart kein Regisseur, sondern Musikwissenschaftler ist.

Methodisch ebenso geschickt wie erhellend ist dagegen Soparts Ansatz, nicht auf einen Vergleich der beiden Fassungen (1857 und 1881) abzuheben, sondern die spätere, reife Fassung als Hauptgegenstand zu nehmen, der

auf dem Hintergrund der früheren um so plastischer und deutlicher hervortritt. Verdis kompositorische Selbstkritik erlaubt es dabei Sopart, seinerseits kritisch-wertend zu analysieren.

Hier macht er eine weitere Beobachtung fruchtbar, die er ungeschickt anachronistisch so formuliert, daß Verdi „methodisch in Anlehnung an die späteren Grundsätze des russischen Formalismus“ verfare: Verdi bringt Formen und Konventionen etwa mittels Durchkreuzung „automatisierter Wahrnehmung“ und „eingeschliffener Hörerwartungen“ musikalisch-dramatisch zum Sprechen. Kenntnisreich und aufschlußreich Tradition und Topik einbeziehend zeigt Sopart, wie Verdi „musikdramaturgisch mit einer Fülle von ‚Vokabeln‘“ operiert, „die sich im allgemeinen noch auf die einzelne Nummer beziehen“ und „in der Regel nicht neu“ sind. Verdi „gewinnt aber aus dem schematisierten, z. T. verkrusteten Traditionsgut des musikdramaturgischen Vokabulars neues dramatisches Leben, sei es durch eine Vertauschung der Funktionen, eine Tendenz zur Verfremdung oder eine überraschende Kombination mit anderen Faktoren.“

Sopart analysiert mehrdimensional dem Werkverlauf entlang; etwa gleichmäßig detailliert und mit einigen spezifischen Akzentsetzungen. Bemerkenswert ist nicht nur allgemein sein Gespür für musikalisch-dramatische Abläufe, sondern auch, wie er über der doch neuartigen Hervorhebung von Aspekten wie zumal szenisch-räumlicher Dispositionen als Abbild von Handlungs- und Figuren-Konstellationen die Integration der Musik als Ausdruck wie Instrument des Dramatischen nicht vernachlässigt. Zu Recht schließlich weist er durchgängig auf Bezüge hin zwischen Verdis Vorgehen und filmischen Verfahren wie Überblendung, Schnitt, Parallelmontage.

(Juli 1990) Hanns-Werner Heister

THOMAS LEIBNITZ: Die Brüder Schalk und Anton Bruckner. Dargestellt an den Nachlaßbeständen der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Tutzing: Hans Schneider 1988. 346 S., Abb., Notenbeisp. (Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation. Band 14.)

Die Brüder Schalk genießen in der modernen Bruckner-Forschung einen schlechten Ruf, sind sie doch neben Ferdinand Löwe als diejenigen bekannt, von denen die berüchtigten Bearbeitungen Brucknerscher Werke stammen. Obwohl das geschichtliche Urteil über diese Bearbeitungen unwiderruflich gesprochen ist, kann es durchaus nützlich sein, den Fall noch einmal aufzurollen. Dies zeigt die vorliegende Arbeit, die das Ergebnis eines Forschungsauftrages an das Institut für Österreichische Musikdokumentation (IÖM) darstellt und auf den Nachlaßbeständen von Franz Schalk an der Österreichischen Nationalbibliothek fußt. Auftragsgemäß im Sinne einer Dokumentation steht im Mittelpunkt der Studie natürlich die Reihe der Textdokumente aus dem *Fonds Schalk*, die in Beziehung zu Anton Bruckner stehen und von denen einige zum ersten Mal mit vollem Text und originalem Wortlaut wiedergegeben sind. (Die Witwe Schalk, 1935 Herausgeberin einer früheren Edition von Briefen ihres Mannes, hatte einige Stellen stillschweigend unterdrückt, um seine Reputation im beginnenden Streit um die Authentizität der Fassungen zu schützen.) Der Neudruck dieser Dokumente erlaubt es also, manche noch bestehende Unklarheit über den Anteil Bruckners an den Bearbeitungen zu beseitigen.

Trotz des primären Dokumentationszieles handelt es sich bei dem Buch um keine Briefedition im strengen Sinn, sondern um eine selbständige Studie anhand der Originalmaterialien, bei der die Originaltexte als längere Zitate in den fortlaufenden Kommentar sozusagen einmontiert sind. Diese Vorgangsweise ist unter anderem in der Tatsache begründet, daß sowohl die Beschaffenheit des Nachlasses wie die Themenstellung die Auswahl von Relevantem erforderlich machen und daß auch dieses Relevante heterogene Materialien umfaßt. (Eine Übersicht über die Bestände wird im Anhang gegeben.) Bei alledem ist durchwegs das Bemühen des Autors zu spüren, sich mit seinem Kommentar möglichst eng an die Fortschrittsregeln zu halten, die das Originalmaterial vorgibt.

Der Autor zeichnet zunächst in einem biographischen Kapitel anhand der verschiedenen Korrespondenzen die Chronologie der Bruckner-Schalk-Beziehungen nach, die von der Sei-

te der Brüder Schalk geprägt waren von deren durchaus unterschiedlichen Persönlichkeitsprofilen: Josef, der ältere aber frühverstorbene Bruder (1857—1900), war von sensiblem Charakter, sich stets entsagungsvoll in den Dienst des Meisters stellend; Franz (1863—1931), von mehr extrovertiertem Naturell, hat es in seiner Kapellmeisterkarriere später immerhin zum Staatsoperndirektor gebracht. Schon im neutralen Referat der Ereignisse tritt der hohe Anteil an gruppenspezifischer Dynamik in diesem Beziehungsdreieck zutage: wie sehr nämlich der Parteienstreit, der um 1880 die Wiener musikalische Öffentlichkeit beherrscht, auch in die Klassenzimmer des Konservatoriums hineinspielt, und wie unter diesem Druck aus einem Lehrer-Schüler-Verhältnis eine verschworene ‚Meister‘-, ‚Jünger‘-Gruppe wird, in der sich fast automatisch die Strukturen des Wagner-Kreises reproduzieren. Hierin haben die Bearbeitungen ihren Ursprung: Was als Handlangerdienste von Lehrlingen einer Kompositionswerkstatt beginnt, nimmt, um dem Meister durch Aufführungen seiner Werke einen Öffentlichkeitsradius zu verschaffen, aktivere Rolle an und schlägt, nicht zuletzt gefördert durch Bruckners notorische Unsicherheit und vexatorische Launen, in bewußte Eigenmächtigkeit um, wo dann, wie bei der *V. Symphonie*, dem bereits kränkelnden Komponisten die Bearbeitung seines Werks bewußt verheimlicht wird, um ihn allenfalls nachträglich, durch den Erfolg der Aufführung, zu ‚überzeugen‘. Nur in diesem Klima wird es auch plausibel, daß sich die Bearbeiter nicht nur keines Unrechts bewußt waren, sondern im Gegenteil ihr Tun als Dienst am Meister, und sei es gegen seinen Willen, betrachteten.

Ein weiteres, mit *Mentalität* betitelt Kapitel widmet sich dem musikalischen, oder besser: musikpolitischen Denken des Bruckner-Kreises, für das vor allem Josef, ein glühender Wagnerianer, die Federführung übernahm. Hier geht es unter den Stichworten *Deutsche Musik* und *Hermeneutik* nur scheinbar um musikästhetische Fragen: Neben der Lancierung von Aufführungen traten die Brüder auch publizistisch für Bruckner ein, womit sie ihn zwar einerseits in die Diskussion brachten, ihm andererseits aber auch Gegner schufen und ihn bis ins nächste Jahrhundert hinein in der musikpolitischen Landkarte seiner Zeit

fixierten. Hier wie bei den Bearbeitungen verstanden sich die Brüder als Mittler zum zeitgenössischen Publikum: Am Beispiel der Werkdeutung zur *VIII. Symphonie* zeigt der Autor, wie sehr die Auffassung des gebildeten Wagnerianers Josef Schalk und die Bruckners divergieren. (Dazu ein Memento für gegenwärtige musikwissenschaftliche Diskussionen: Josef Schalks Exegese ist ausdrücklich weniger als hermeneutische ‚Entschlüsselung‘ der Komposition gedacht, denn als sprachliche Einstimmung in deren Stilhöhe, sozusagen Dispositionshilfe zur Aufnahmebereitschaft des Zuhörers.)

Schließlich geht der Autor ausführlich auf das Problem der Schalkschen Bearbeitung ein, bevor er am Beispiel der *V. Symphonie* stichprobenweise Originalfassung und Bearbeitung gegenüberstellt. (Es bestätigt sich die Vermutung, daß die Bearbeiter Bruckner dem Wagnerschen Klangideal und Orchesterstil angleichen wollten.) Der Fall Bruckner scheint hier für das philologische Selbstverständnis der Musikwissenschaft ein Sonderproblem aufzuwerfen: Gewiß, aus den Originaldokumenten geht eindeutig hervor, daß die Bearbeitung der *V. Symphonie* ‚hinter dem Rücken‘ des Komponisten erfolgte und daß für diesen die Freiheit des Bearbeiters vor dem für den Druck bestimmten Notentext geendet haben würde; hier trifft sich Bruckners Verständnis mit den heutigen philologischen Standards, nach denen zu Recht zwischen Originalfassung und Fremdbearbeitung ein scharfer Trennungsstrich gezogen wird. Und doch scheint zwischen der Bearbeitung der *V. Symphonie* und den von Bruckner autorisierten Strichen im 4. Satz der *III.* (Fassung von 1889) nur ein ‚fließender Übergang‘ zu bestehen, der zurückverweist auf das merkwürdige Verhältnis zwischen den ‚Urfassungen‘ mancher Symphonien und deren ‚Originalfassungen‘, welche letztere ja ‚Bearbeitungen‘ durch Bruckner selbst darstellen, der wie seine Adepten an der Lebensfähigkeit seiner ursprünglichen Konzeptionen zweifelte oder sich diese Zweifel sogar einreden ließ. (Wie der Erfolg der Bearbeitungen zeigt, dürfte er mit dieser Einschätzung recht gehabt haben.)

Das Anfangskapitel des Bandes, wo der Autor die Einschätzung der Schalk- und Löwe-Bearbeitungen im Rahmen des „neuen Bruck-

nerbildes“ erörtert, und der Schlußteil, wo er kurz den Streit referiert, der in den dreißiger Jahren um die Authentizität der Fassungen geführt wurde, zeigen, daß der Autor durchaus gegen musikwissenschaftliche Trends Stellung zu beziehen und den Brüdern Schalk zu ihrem historischen Recht zu verhelfen gewillt ist. Die Kenntnis dieser Bearbeitungen ist mehr als nur rezeptionsgeschichtlich relevant: Wie sich das Phänomen Bruckner nur aus der Zusammenschau aller originalen Fassungen der einzelnen Werke erschließt, so gehören auch die Schalkschen Bearbeitungen als Dokumente dessen, wie ‚man Bruckner gerne gehört hätte‘, zur Erkenntnis des Gesamtphänomens — bilden sie doch die zeitgenössische Folie, vor der sich die Inkommensurabilität dieses Komponisten, zumal der ‚Urfassungen‘, erst abhebt, und ironischerweise sind nicht zuletzt die Schalk-Löwischen Fassungen, vor denen und gegen die sich die Leistungen der Bruckner-Philologie erst profilieren konnten, für den breiten Nachruhm des Komponisten mitverantwortlich. Insofern, als der vorliegende Band unverfälschte Materialien zu einer gerechten Würdigung dieser Frage bereitstellt, kann er als eine geglückte Publikation bezeichnet werden. (Es ist schade, daß dieser Text nur maschinenschriftlich vervielfältigt wiedergegeben wurde; es wäre vorteilhaft gewesen, die Originalzitate im Satz hervorzuheben. Auch wäre es wünschenswert gewesen, daß die korrespondierenden Belegstellen aus den beiden Fassungen der *V. Symphonie*, S. 301ff., auf gegenüberliegende Seiten zu stehen gekommen wären.)

(Januar 1990)

Gerhard J. Winkler

Zum Verhältnis von zeitgenössischer Musik und zeitgenössischer Dichtung. Hrsg. von Otto KOLLERITSCH. Wien-Graz: Universal Edition für Institut für Wertungsforschung 1988. 208 S. (Studien zur Wertungsforschung. Band 20.)

Die Gefahr, die in einer Beschäftigung mit dem symbiotischen Miteinander von Musik und Dichtung liegt, wird schon zu Beginn des vorliegenden Sammelbands erkannt: eine schöngeistige Unterhaltung, der man nicht die erforderliche kritische Anstrengung angedeihen

läßt. Die im Rahmen der *Grazer Studien zur Wertungsforschung* (Band 20) erschienene Sammlung von Beiträgen zum gleichnamigen Symposium des *Steirischen Herbstes* 1986 begegnet dieser Gefahr, indem sie das Wirkungsgefüge von zeitgenössischem Wort und zeitgenössischem Ton mit musikwissenschaftlich oder literaturwissenschaftlich exakten Methoden analysiert und eben nicht eine einfache Deskription ästhetischer Phänomene liefert.

Die Bandbreite der 15 Beiträge ist dabei sehr groß. Es ist hier nicht möglich, auf alle im einzelnen einzugehen. So finden sich reine Werkanalysen (Thomas Daniel Schlee, *Die Cinq Rechants von Olivier Messiaen*), komponistenorientierte Darstellungen (Peter Andraschke, *Dichterischer Text und musikalischer Kontext. Zu Vertonungen von Wolfgang Rihm*) und mehr literaturwissenschaftliche (Renate Božić, *Aspekte zum Thema „Musik“ im dichterischen Werk von Elfriede Jelinek und Friedrich Mayröcker*); der deutschsprachige Raum (Wiener Schule) wird ebenso berücksichtigt wie der romanische (Messiaen, Berio, Nono) oder der polnische (Penderecki). Insgesamt können die Beiträge natürlich nicht sämtliche Bereiche des differenzierten Themas abdecken. Auch im folgenden sollen nur exemplarisch einige wichtige Erörterungen ange stellt werden.

Wesentliche Beiträge werden zu der Frage geliefert, ob zeitgenössische Musik ein direktes Korrelat zeitgenössischer Dichtung ist oder sich nur sporadisch auf die Zeitgenossen bezieht. So weist Jan Maegaard in seiner Untersuchung über die Wiener Schule nach, daß vor allem bei Schönberg und Berg die Bevorzugung von Zeitgenossen als Dichter von zu vertonenden Texten im Laufe der Zeit nachgelassen hat. Er wagt die verallgemeinernde These, daß sich eine „ganz innige, engagierte musikalische Deutung der Worte zeitgenössischer Dichtung vorerst auf die Zeit vor dem 1. Weltkrieg beschränkt“ (S. 178). Dies wird auch durch andere Beiträge bestätigt: Neben den Vertonungen religiöser Texte finden sich Texte aus den verschiedensten Zeitaltern (so von Leonardo da Vinci, Jean Paul). Es muß daher bezweifelt werden, ob es ein Spezifikum zeitgenössischer Musik (hier gemeint als inhomogene Stilepoche) ist, zeitgenössische Texte zu verarbeiten, ebenso wie es zweifelhaft ist,

ob nur diese Zeitepoche auch auf ältere Texte zurückgreift.

Im Gegenteil: Vielfach werden Texte in zeitgenössischer Musik funktionalisiert. Kaum eine Analyse in der vorliegenden Sammlung ergibt, daß der Originaltext unangetastet geblieben ist. Von freien Zusätzen des Komponisten über direkte Eingriffe bis hin zu abstrakten Entfremdungen finden sich die unterschiedlichsten Methoden für eine solche Funktionalisierung. Es ist dabei durchaus spannend, wie dieses Phänomen jeweils unterschiedlich interpretiert wird. So kann einmal geschlossen werden, daß Musik in ihrer ausgestalterischen Bedeutung zurücktritt, andererseits gewinnt Musik aber auch eine neue, zusätzliche Dimension, indem die Symbiose von Text und Musik (vor allem durch eine „Musikalisierung“ des Textes) zu einer Art Verschmelzung gerät. Hierzu findet sich zum einen eine interessante Untersuchung von Peter Scherf über *Die variablen Prozesse in der Abstrakten Oper Nr. 1 von Boris Blacher*. Er weist darin nach, daß die abstrakte Sprachbehandlung (Nivelierung von Syntax und Semantik, Aufwertung des Phonetischen) durchaus in einer Tradition der Geometrisierung in unserem Jahrhundert steht. Musik, (abstrakter) Text und Arithmetik bilden hier mehr als eine Symbiose. Zum anderen ergibt die Untersuchung von Ivanka Stoianova über *Formbildende Strategien in der Verwendung der Sprache*, daß zeitgenössische Musikpraxis seit etwa 50 Jahren zielstrebig darum bemüht sei, die „klassische Dichotomie von Text und Musik aufzuheben“ (S. 51). Sie belegt dies u. a. mit *Les Chants d'Amour* von Gérard Grisey (1985), der konkrete Wortinhalte aus dem Bereich „Liebe“ abstrakt verwendet. Ein ähnlich „suchendes“ Element in der Vertonung zeitgenössischer Dichtung findet sich in der schon erwähnten Untersuchung von Peter Andraschke über Wolfgang Rihm. Dieser hat in mehreren Kompositionen Texte von Schizophrenen (Adolf Wölfli, Ernst Herbeck alias Alexander) verarbeitet. Die disparaten Gedankengänge in diesen Texten wirken auf die Struktur der Musik ein, so daß eine Eigenwilligkeit entsteht, die schon gar nicht mehr Individualität genannt werden kann, weil sie sich jenseits von Bewertungskategorien stellt. Damit kommt eine gewisse (selbstgenannte) „Ortlosigkeit“ zutage,

die Rihm als eine Zielvorstellung angibt. Das Komponieren „pathognomischer“ Musik ist also ein Versuch, zu einem neuen Umgang im Musik-Text-Verhältnis zu gelangen.

Neben diesen (z. T. positivistisch angelegten) Untersuchungen, die stellvertretend für viele in diesem Buch stehen, soll zum Abschluß noch der kritische Beitrag von Peter Horst Neumann *Zum gestörten Verhältnis von zeitgenössischer Poesie und Musik* kurz beleuchtet werden. Neumann wagt die These, daß sich „die deutschsprachige Dichtung im Laufe ihrer Geschichte noch nie so teilnahmslos zur Musik verhielt wie seit dem Beginn der Moderne und bis zum heutigen Tag“ (S. 76). Dies gelte auch umgekehrt. Er folgert eine generelle Entfremdung zwischen zeitgenössischer Poesie und Musik, die keinerlei Bindekraft mehr aufweist für eine sinnvolle gegenseitige Durchdringung. Sicherlich kann eingesetzt werden, daß divergierende Entwicklungen von Musik und Poesie ein allgemeines Kulturphänomen widerspiegeln und insofern sehr wohl ein Beziehungsgefüge haben, auch scheint Neumann nur einen sehr subjektiven ästhetischen Standpunkt zu verallgemeinern, dennoch ist der Kontrast dieser kritischen Haltung gegenüber den anderen Beiträgen sehr anregend.

Wie man sehen kann, vereinigt die vorliegende Sammlung eine Vielzahl von verschiedenen Standpunkten und Untersuchungsgegenständen. Dies macht sie zu einer überaus interessanten und spannenden Lektüre. Gleichzeitig zeigt dies auch, was sie nicht ist: ein Übersichtswerk über das differenzierte Wirkgefüge zwischen Dichtung und Musik in diesem Jahrhundert. Unter dieser Prämisse handelt es sich um ein gewinnbringendes Werk für (fast) jeden Zweig der Musikwissenschaft. (Mai 1990) Stefan Evers

RÜDIGER WAGNER: *Hans Henny Jahnn. Der Revolutionär der Umkehr. Orgel, Dichtung, Mythos, Harmonik. Murrhardt: Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft m. b. H. (1989). 228 S. (Schriftenreihe der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung. Band III.)*

Daß Zeiten des Zusammenbruchs, wie sie Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg erlebt

hat, nicht nur Resignation bedeuten müssen, sondern auch eine Neubesinnung und -orientierung beinhalten können, wird in der geistigen und künstlerischen Entwicklung der zwanziger Jahre nur zu deutlich. Neben der Abrechnung mit wilhelminischer Fortschrittsgläubigkeit, einer Haltung, in der fast alles als machbar erscheint, wird ein Rückgriff auf die in verklärtem Licht gesehene, weiter zurückliegende Vergangenheit unverkennbar. Die Fragwürdigkeit der bis dahin als verbindlich angesehenen Werte führt — zumindest bei kritischer Einstellung — zwangsläufig zum Überdenken bisheriger Positionen und zum Entstehen „neuer Weltbilder“ in unterschiedlicher Ausprägung.

Solchen Aufbruchbewegungen haftet aber auch zumeist etwas Tastendes, Unfertiges, vielleicht Realitätsfernes an. Um den Hintergrund für Werk und Schaffen von Hans Henny Jahnn zu erfassen, ist das Kennen dieser Zeitströmungen unabdingbar. Vorgegebene Bedingtheiten der unmittelbaren Vergangenheit werden vehement in Frage gestellt, um den Preis, in einen neuen Historismus zu verfallen, der als eine Art Flucht und zugleich als ein Vorpreschen gesehen werden kann. Daß eine solche Haltung nicht nur abgrenzend sein muß, sondern durchaus konstruktive Aspekte beinhalten kann, wird beispielsweise in Jahnn's Reformbestrebungen im Orgelbau und der von ihm mit initiierten Orgelbewegung deutlich, sich trotz teilweise erbitterter Widerstände für die Tonkassettendeckel (Schleiflade) und die mechanische Traktur im Orgelbau eingesetzt zu haben, ein Bemühen, das heute uneingeschränkt Anerkennung verdient. Seine weiteren Überlegungen zur Mensurierung, zur Auswahl der im Orgelbau zu verwendenden Materialien, die Einteilung in „männliche“ und „weibliche“ Register, die schroffe Ablehnung der damals allgemein in Mißkredit geratenen Orgel des 19. Jahrhunderts, besonders der pneumatischen Traktur und der Betonung der Äquallage, und das einseitige Festgelegtsein auf den frühbarocken Orgeltypus sind Phänomene, die heute schon längst Geschichte geworden sind und von daher ihren eigenen Stellenwert haben.

Bei der komplexen, keineswegs unproblematischen Persönlichkeit Jahnn's — auch im Hinblick auf die Zeitumstände nach 1933 —

bietet die vorliegende Monographie mit ihrer Schwerpunktsetzung einen gelungenen Überblick. Ob es je gelingen wird, Hans Henny Jahnn in seiner ganzen Bandbreite zu würdigen, bleibt weiteren Bemühungen auf dieser Gratwanderung zwischen Ablehnung und Zustimmung vorbehalten.

(August 1990)

Franz-Josef Vogt

GERHARD FROMMEL: *Tradition und Originalität. Schriften und Vorträge zur Musik. Unter Mitwirkung von Wolfgang OSTHOFF* hrsg. von Michael von ALBRECHT: Frankfurt a. M.-Bern-New York-Paris: Verlag Peter Lang (1988). XIII, 248 S. (*Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart. Band 13.*)

Die hier zusammengefaßten Aufsätze und Vorträge des Komponisten Gerhard Frommel (1906–1984) entstammen dem Zeitraum eines halben Jahrhunderts, genauer den Jahren zwischen 1933 und 1983. Ihre Thematik kreist einerseits um Grundfragen der Bewertung von Musik in einer Zeit krisenhafter Entwicklungen, andererseits um Werk und Persönlichkeit solcher Komponisten, von denen Frommel sich besonders angesprochen fühlte. Auffällig erscheint dabei, daß der romanische Kulturkreis fast stärker als der deutsche repräsentiert ist. Den Studien über Wagner, Bruckner und Pfitzner stehen Arbeiten über Bellini und Puccini, über Fauré und Debussy gegenüber, gefolgt von Beiträgen über Strawinsky und kürzeren Würdigungen deutscher Komponisten aus Frommels engerem Umkreis (Georg von Albrecht, Ernst Lothar von Knorr und Kurt Hessenberg).

Frommel war als Komponist Schüler Hans Pfitzners. Spuren dieses Schülerverhältnisses mag man noch am ehesten in dem Aufsatz *Über den musikalischen Einfall als Wertmaßstab* von 1947 erkennen. Im übrigen aber geht der Autor durchaus eigene Wege. Pfitzner hätte wohl sein emphatisches Eintreten für Bruckner ebensowenig geteilt wie seine auf genauester Werkkenntnis beruhende Begeisterung für Bellini, Puccini und Fauré, ganz zu schweigen von Strawinsky. Durchaus unpfitznerisch ist auch Frommels Diktion, die von polemischen Zügen auch dann frei bleibt, wenn er sich

mit Entschiedenheit gegen einen blinden Fortschrittsglauben äußert und für die Bewahrung der Werte der Tradition eintritt. Auch ein Leser, der diese Grundposition Frommels nicht zu teilen vermag, wird manchen Beitrag mit Gewinn zur Kenntnis nehmen. Dies gilt vor allem für diejenigen Aufsätze, deren Thematik von aktuellen Streitfragen unberührt bleibt, wie etwa die Studien über *Idee und Gestaltung in Richard Wagners Tannhäuser*, über Puccinis Spätwerk und über Gabriel Fauré (zwei Aufsätze von 1945 und 1964, die als rare Zeugnisse angemessener Würdigung dieses Meisters aus deutscher Feder gelten dürfen).

Zu den positiven Eindrücken des Bandes, dem Wolfgang Osthoff eine informative Einleitung beigegeben hat, zählen Unmittelbarkeit und Lebendigkeit der Sprache und des Stils, über die Frommel verfügt. Ohne wissenschaftliche Präention wendet er sich als denkender Musiker an Studierende, Musikliebhaber und teilweise wohl auch nur an einen imaginären Leserkreis. Einige Texte entstanden im Zusammenhang mit Konzerten oder Feiern, andere dienten mehr dem Bedürfnis, sich selbst Rechenschaft abzulegen in einer Zeit wachsender Isolierung des eigenen kompositorischen Schaffens. Breiteres Interesse verdienen diese Texte nicht allein wegen der geistvollen Persönlichkeit, die sich in ihnen äußert, sondern auch als Kontrapunkte innerhalb des von Komponisten herrührenden Schrifttums, das in jenem halben Jahrhundert beträchtlich angewachsen ist. Eine Akzentsetzung, die derjenigen Frommels vergleichbar wäre, dürfte sich in all jenen Schriften von Komponisten schwerlich finden lassen.

(August 1990)

Peter Cahn

KARLHEINZ STOCKHAUSEN: *Texte zur Musik 1977–1984. Band 5: Komposition, Band 6: Interpretation. Ausgewählt und zusammengestellt durch Christoph von BLUMRÖDER.* Köln: DuMont Buchverlag (1989). Band 5: 742 S., Abb., Band 6: 680 S., Abb.

Nun liegen die Bände 5 und 6 der Texte zur Musik Karlheinz Stockhausens vor, die in den Jahren 1977–1984 entstanden sind, gegliedert in *Komposition* (Band 5) und *Interpretation* (Band 6). Bei den Texten in Band 5 handelt

es sich, wie in den vorausgehenden Veröffentlichungen, um Werk-Einführungen, die Stockhausen zu Programmen seiner Konzerte und Schallplatten-Veröffentlichungen verfaßte. Ferner erschienen die detaillierten Aufführungsanweisungen zu seinen neugeschaffenen Werken, besonders diejenigen zu seinen Opern *Donnerstag* und *Samstag* aus *Licht*. Ein kleiner Abschnitt beinhaltet Erläuterungen zum Formel-Begriff und unter anderem den wichtigen Vortrag *Die Kunst zu hören*. Zahlreiche Photos und Kopien von Partituren füllen mit den umfangreichen Texten 742 Seiten.

Der nur unwesentlich dünnere Band 6 *Interpretation* enthält vor allem Gesprächswiedergaben, in denen Stockhausen seine Werke zu erläutern versucht. Natürlich bilden die Äußerungen zu *Donnerstag* und *Samstag* das Zentrum. Im Teil *Form und Abenteuer* sind Interviews aufgeführt, in denen Stockhausen nicht nur über seine Werke reflektiert, sondern auch allgemein interessierende Fragen von „Musik und Menschheit“ zu beantworten sucht.

Im Abschnitt *Widerstand* erlebt man den Kämpfer Stockhausen, Kämpfer gegen „Vorurteile, Ignoranz und Nivellierung“. Was den Band für die Forschung darüberhinaus zum wichtigen Handbuch macht, ist die Bibliographie der Sekundärliteratur, die die Jahre 1952–1986 umfaßt. Sie ist gegliedert in Monographien, Artikel und Gesamtdarstellungen. Wiederum wurde das gewaltige Quellenmaterial von Christoph von Blumröder ausgewählt, zusammengestellt und vorbildlich in übersichtlicher Form präsentiert. Kein anderer zeitgenössischer Komponist macht es der Forschung so bequem, Fragen an sein Werk heranzutragen, die wegen der äußerst fruchtbaren Textproduktion des Komponisten in vielerlei Richtung beantwortet werden könnten. Vielleicht helfen vorliegende Bände, allmählich das Defizit abzumildern.

(Juli 1990)

Dieter Gutknecht

JOACHIM NOLLER: *Engagement und Form. Giacomo Manzoni's Werk in kulturtheoretischen und musikhistorischen Zusammenhängen. Frankfurt-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1987). 332 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 29.)*

Der Komponist und Musikschriftsteller Giacomo Manzoni ist dem deutschen Sprachraum mehrfach verbunden. Er hat vier Titel von Schönberg übersetzt, fünf von Adorno (auch die *Philosophie der Neuen Musik*), hat mehrere Aufsätze über Schönberg geschrieben, auch über Mahler, Eisler, Berg, Brecht und hat nicht zuletzt bei seinen Jahrzehnte währenden Auseinandersetzungen mit „Darmstadt“ wohl noch umfassender das avantgardistische deutsche Musikdenken kennen gelernt als sein Landsmann und Kollege Luigi Nono. Aber nicht deswegen hat der Rezensent das Buch zur Besprechung angenommen — obwohl er vorher keine Komposition Manzoni's kannte — sondern weil es in vorbildlicher Weise italienisches (Musik)Denken deutschen Musikinteressierten nahebringt. Ein Denken allerdings, das die nationalen Grenzen überschritten und universelle Geltung erreicht hat — um gleich hier einen wichtigen Topos des Buches aufzunehmen. Die Basis dieses Denkens ist uns auch nicht fremd: die Durchdringung historischer, soziologischer und struktureller Analyse, und dementsprechend endet die Einleitung mit dem Satz: „Der ganzheitlichen Denkstruktur ist keine Dimension verzichtbar“.

Es ist wohl überall bekannt, daß die italienische kommunistische Partei in ihrer humanistischen Tradition und im intellektuellen Anspruch turmhoch über den meisten Schwesterparteien anderer Länder steht. Noller geht den Wurzeln dieses Phänomens ausführlich und sorgfältig nach. Hauptquelle sind die Schriften von Antonio Gramsci und dessen Umkreis. Politisch tätig sein heißt hier alles Bemühen, den Alltagsverstand in Richtung Philosophie anzuheben, und dazu gehört auch die Arbeit des Künstlers. Im Kunstwerk werden ästhetische und „kulturelle“ Qualitäten unterscheiden, zu letzteren gehören auch politische Intentionen. Da beide einander unauflöslich durchdringen, darf die Kunst nicht nur eine gewisse Autonomie beanspruchen; es kann auch mit mittelmäßiger Ästhetik keine akzeptable politische Intention einhergehen — wären diese Gedanken der deutschen „Linken“ 1968 (Gramsci starb 30 Jahre früher!) bekannt und von ihr anerkannt gewesen, so manche selbstzerfleischende Diskussion hätte sich erübrigt.

Eine Analogie zur dialektischen Spannung zwischen ästhetischem und kulturellem Anspruch kann man in Gramscis Forderung sehen, das Kunstwerk müsse einerseits „volkstümlich“ (im üblichen Sinn: nationale Eigenheiten der Sprache, Sitte, des Denkens überhaupt) sein, zugleich aber die regionalen Grenzen überwindend zu universeller Geltung aufsteigen (dürfte nicht „folkloristisch“ sein), ohne jemals seine Herkunft zu verleugnen. Bedenkt man, aus welcher Ecke solche Töne in Deutschland kamen und kommen, dann wird man die Schwierigkeiten verstehen, die wir damit haben. Allerdings ist Gramsci über jeden Nationalismus-Verdacht erhaben. Seine Äußerungen zu Debussy und Wagner belegen seine Gesinnung, die gewiß nicht im nationalen Stolz befangen bleibt — aber immer von dort ausgeht. Das Hochschätzen des Volkstümlichen spielt auch eine wichtige Rolle beim polaren Gegensatzpaar Engagement und Form, dem Haupttitel des Buches. Die logische, pejorativ verstandene Gegenposition zu „volkstümlich“ nimmt der „Kosmopolitismus“ ein, ein Schlagwort, das im Umkreis von Gramsci offenbar weitgehend mit Inhalten belegt war, die in den ehemaligen Ostblockstaaten das Schlagwort „Formalismus“ besetzte. Ende der vierziger Jahre klärten aber italienische Bildende Künstler diese Fronten. Sie lehnten den Kosmopolitismus als nicht volkstümlich ab und stellten sich voll und ganz hinter den Formalismus als ein nationales Erbe und schrieben in einem Manifest: „Wir erklären uns als Formalisten und Marxisten, in der Überzeugung“, daß diese beiden Begriffe nicht „unversöhnbar sind“. Der Rezensent gesteht, daß ihm eine andere Definition von Formalismus als wichtiger erscheint, nämlich: Übernahme von — meist alten — Schemata als bloße Rahmen, die viel weniger denn lokale Materialphänomene dem erfindenden kompositorischen Akt entstammen. Dieser typisch bürgerliche, weil auf die Person bezogene Passus ließe sich aber ohne Schwierigkeiten dem Denken Gramscis einfügen, hat dieser doch die vom Bürgertum geschaffene Kultur als eine über dieses selbst hinausreichend universelle bezeichnet.

Der zweite, mehr als doppelt so lange und nicht weniger interessante Teil des Buches untersucht detailliert Werke Manzonis unter den

im ersten Teil dargelegten Maximen. Er hat mit seriellen Verfahren begonnen, sich dann aber davon gelöst. Der deutlichste Beleg dafür dürfte sein Einbeziehen von historischen, volkstümlichen oder sonstigen fremden Elementen sein, „nicht aufgrund ihres semantischen und kommunikativen Werts, . . . sondern . . . um die Distanz aufzuzeigen“ zu der von ihm benutzten Sprache. Die Darmstädter Komponisten haben — wohl als letzte — immer an der stilistischen Einheitlichkeit festgehalten, die zwar in den letzten tausend Jahren Vorbedingung für Stil schlechthin gewesen ist, spätestens seit 1960 (Debussy, Strawinsky!) aber zur akademischen Attitude abgesunken ist.

Wenn man ein gedankenreiches Buch dem Auftrag gemäß in einigen wenigen Punkten abhandelt, dann wird das schlechte Gewissen riesengroß. So seien wenigstens die Grundzüge seines Inhalts abschließend skizziert. Erster Teil: *Theorie*. A. Zum Denken Gramscis. Kulturtheorie — Kunsttheoretische Aspekte — Gramsci und die Oper/Musik. — B. Zum Denken Manzonis. Historischer Exkurs — Denkansätze — Selbstverständnis — Manzoni und Gramsci. — Zweiter Teil: *Geschichte und Werk*. C. Manzoni und die 50er Jahre. — D. . . . 60er Jahre. — E. . . . 70er Jahre. Sechs Werkbeispiele, zwei Exkurse: Zwischen Ästhetik und Ideologie, ein Exkurs: Die multiplen Klänge des Orchesters. — Anhang. Texte, Werkverzeichnis, Literaturverzeichnis. Es bleibt zu hoffen, daß das Buch viele deutsche Leser findet. Und alle werden gespannt auf Werke Manzonis warten, deren Aufführungen bisher leider zu dünn gesät waren.

(August 1990)

Erhard Karkoschka

A Comprehensive Bibliography of Music for Film and Television. Compiled by Steven D. WESCOTT. Detroit: Information Coordinators 1985. XIX, 432 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. No. 54.)

Max Steiner, der 1932 zu King Kong die erste Filmmusik mit einer Leitmotivtechnik schuf, durch dessen Themen das gewaltige Melodram *Vom Winde verweht* zusätzliche emotionale Steigerung gewann und Miklos Rozsa, der in Hitchcocks *Spellbound* Angst mit

dem Theremin hörbar machte, haben das forschende Interesse auf sich gezogen. Vier Seiten Literatur über diese beiden weltberühmten Komponisten aus Hollywoods glanzvollen Tagen ließen sich zusammenstellen. In gleichem Umfang behandelt sind bislang der Experimentalfilmer und Computeranimateur John Withney und Hanns Eisler. Solche Informationen bietet die Bibliographie der Schriften über Filmmusik von Steven D. Westcott. 3700 Autoren aus 28 Ländern sind darin angeführt. Die Konzentration auf die USA, Kanada und Westeuropa hängt nicht nur mit dem Zugang zu den Quellen zusammen; sie entspricht sicher auch dem Umfang der Beschäftigung mit einer im 20. Jahrhundert neuen Kunstgattung. Gegenüber früheren Bibliographien umfaßt Westcotts Aufstellung 50% mehr Titel. Sie reicht bis zum Anfang des Jahres 1984. Wie immer an entlegenen Orten das eine oder andere publiziert sein mag, was Westcott nicht erfaßt hat, so ist sie mit äußerster Sorgfalt und Fleiß erarbeitet worden.

Man muß jedoch genau wissen, was man sucht. Denn die Systematik, mit der die Titel geordnet wurden, ist nur zuweilen unmittelbar einleuchtend. So ist es beispielsweise vernünftig, Abhandlungen zur Stummfilmmusik und zum frühen Tonfilm gesondert aufzulisten. Verwirrung schaffen zusätzliche Einteilungen. Unter dem Stichwort *Silent/Early Sound* findet man einen Aufsatz von Becce mit dem Titel *Revolution!* Seine berühmte Kinothek hingegen steht unter *Performance Manuals*. Leicht handhabbar ist das vorliegende Buch nur bei der sorgfältigen Aufstellung der Literatur zu einzelnen Komponisten (weit über 100) und in jenem Kapitel, in dem Darstellungen in Buchform zusammengefaßt sind. Vorschläge für eine bessere Systematik liegen nicht unbedingt auf der Hand. An der Bibliographie von Westcott bleibt daher ihr umfassender Charakter zu bewundern. Sie ist ein Standardwerk für jeden, der mit Filmmusik beschäftigt ist. Daß diese ein spezielles Genre der Musik des 20. Jahrhunderts darstellt, ist allerdings nur in Amerika eine Selbstverständlichkeit.

(Juli 1990)

Helga de la Motte-Haber

INGEBORG HARER: *Ragtime. Versuch einer Typologie. Tutzing: Hans Schneider 1989. 2 Bände in 1. 187 S., 273 S., Abb., Notenbeisp. (Musikethnologische Sammelbände. Band 9/10.)*

In der Grazer Dissertation, die gemeinsam von Universität (R. Flotzinger) und Musikhochschule (W. Suppan) approbiert worden ist, präsentiert sich ein opus maximum. Die Arbeit geht über das spezifische Anliegen der Verfasserin, eine analytisch ausgewiesene Typologie zu entwickeln, weit hinaus, ja sie darf sich zu den breitesten und quellenmäßig fundiertesten Gesamtdarstellungen des Phänomens zählen. (Genutzt wurden u. a. die renommierten Dokumenten-Sammlungen von T. J. Tichenor, St. Louis, und der Bodleian Library, Oxford.)

Ein erster, historisch orientierter Teil versucht, das Ragtime-Syndrom von den Wurzeln bis in die Zeit des Ersten Weltkriegs nachzuzeichnen. Dies geschieht zwar kompilatorisch (W. J. Schafer und J. Riedel, 1973; E. A. Berlin, 1976/80; D. Jasen und T. J. Tichenor, 1978; J. E. Hasse, 1985; A. M. Dauer, 1986), doch wird das Quellenmaterial immer synoptisch befragt. Das Spektrum des "Ragtime" genannten, eine schillernde Quersumme aus Tanz, Lied, Instrumentalmusik und improvisatorischen Verfahrensweisen, wird voll ausgeleuchtet. Gebührende Würdigung findet auch die Minstrelsy, deren Rolle bei der Differenzierung und Popularisierung des Ragtime nicht unterschätzt werden sollte. Materialreich und dadurch besonders nützlich ist eine Zusammenstellung der Verbreitungsformen; sie gibt einen detaillierten Überblick über den Notendruck, die Player-Rolls der mechanischen Klaviere und die Schallplatte. Anhand zahlreicher Zitate aus der Diskussion der Jahrhundertwende wird schließlich die zeitgenössische Reflexion rekonstruiert.

Der zweite, systematisch-analytische Teil verengt den Blick auf den sogenannten klassischen Ragtime, also auf die vom Schlager flankierte Klaviermusik um 1900. Dieser Teil repräsentiert die eigentlich originäre Leistung der Verfasserin. Eher cursorisch werden die (weitgehend standardisierten) formalen Elemente behandelt, intensiv dagegen die rhythmischen Aspekte. Dieses Vorgehen gründet sich auf die Prämisse, im Rhythmus seien die eigentlichen Spezifika des Ragtime zu ent-

decken, seine Untersuchung fördere somit am ehesten eine Typologie. Als Sonde dient die Synkopenbildung. Eruiert werden drei Rhythmus-Typen mit Untergruppen als Grundlage einer allgemeinen Typologie.

Der dritte und letzte Teil, zugleich Band II der in einem Großband vereinigten Teilbände, ist ein Katalog von 260 Ragtime-Kompositionen. Dieser Katalog hat einen hohen informativen Wert, denn er bündelt zu jedem der im zweiten Teil untersuchten Ragtimes die wesentlichen Angaben in Tabellenform: Titel, Komponist (ggf. auch Arrangeur und Textdichter), Copyright, Ausgabe, Incipit, Quelle, Piano-Roll, Cover, Referenz-Literatur, Analyse, Rhythmus-Typ.

Theoriebildung und Spekulation, immerhin nützliche Instrumente im Interesse historischer, sozialer und ästhetischer Erklärungsmodelle, wie sie eine Musik im Spannungsfeld von Volksmusik und Trivialmusik fordert, zählen offensichtlich nicht zu den Stärken der Verfasserin. So wird etwa die „Makrostruktur“ des Ragtime der Jahrhundertwende, d. h. seine formale Organisation aus Liedform-Elementen nach dem Medley-Prinzip, nie genetisch befragt, sondern hingenommen wie eine ahistorische Gegebenheit. Positivistisch mutet auch die Typologie an, denn der Kontext aus originär afro-amerikanischer Folklore und europäisch determinierter Unterhaltungsmusik bleibt ungreifbar.

Rätselhaft sind die Kriterien für die Zusammenstellung des Katalogs, also die Motive für die Auswahl der untersuchten Kompositionen, über die nirgendwo etwas mitgeteilt wird. Der beträchtliche Umfang (260) salviert zwar das Analyseverfahren, indem er Zufälligkeiten aufhängt und den Katalog auch zur Fundgrube macht. Zu fragen wäre aber doch, warum von den 50 Ragtime-Kompositionen Scott Joplins in der von V. B. Lawrence besorgten Gesamtausgabe (1971) nur 17 oder von den rund 30 Stücken James Scotts nicht mehr als 11 Berücksichtigung finden. Fernerhin überrascht, daß Jelly Roll Morton, der zur Ragtime-Diskussion einen eminenten Beitrag geliefert hat, weder mit diesem Beitrag noch mit seinen einschlägigen Kompositionen erwähnt wird.

Die besonderen Qualitäten der Dissertation liegen hingegen in ihrer aufwendigen Materialarbeit, in einem hohen Maß an Zuverlässigkeit

und methodischer Klarheit und eben in ihrem Katalog. Bei aller Kritik im Detail — auch die Rhythmus-Typologie ist ergiebig; sie macht nicht nur die rhythmische Gestaltungsvielfalt im Ragtime der Jahrhundertwende systematisch sichtbar, sie schärft zugleich den Blick für Repertoire-Klassen und für Deszendenzen. (April 1990) Jürgen Hunkemöller

DANE RUDHYAR: Die Magie der Töne. Musik als Spiegel des Bewußtseins. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Jürgen SAUPE, mit einem Vorwort von Peter Michael HAMEL. München: dtv 1988. 271 S.

Dane Rudhyar (urspr. Daniel Chennevière) veröffentlichte dieses Buch 1982 im Alter von 87 Jahren unter dem Titel *The Magic of Tone and the Art of Music*. In ihm zieht er eine Summe seiner vielschichtigen Musikanschauung, deren Darstellung nicht in erster Linie an spezialwissenschaftlichen Kriterien orientiert ist, sondern die Idee einer ganzheitlichen Musikphilosophie und Kulturlehre verfolgt. Das Vorwort von Hamel gibt für das Leben und Denken dieses eigenwilligen Philosophen, Psychologen und Künstlers aufschlußreiche Hinweise. — Rudhyars Buch betrachtet die Musik in ihren elementaren psychischen und gesellschaftlichen Funktionen, sodann innerhalb der kulturellen Evolution und kommt schließlich auf die prekäre Situation der Musik im 20. Jahrhundert zu sprechen, für die er neue Möglichkeiten einer kulturellen Weiterentwicklung sieht. In diesem Zusammenhang, wie in einem Teil des Anhangs (der außerdem musikhistorische Exkurse umfaßt) erläutert er auch seine eigene Musik.

Angesichts seines universalistischen Ansatzes verwundert es nicht, daß eine Reihe von Feststellungen wissenschaftlich ungenau oder unhaltbar sind, z. B. wenn er den Basso continuo aus einem Festhalten des Grundtons (wie durch die Tambura im Raga) (S. 117f.), die aufsteigende pythagoräische Quintenreihe als Anreger des chinesischen Systems der zwölf Lü erklärt (S. 229) oder sie von einem C-dur-Standpunkt aus betrachtet und darin ein F (als Quarte über dem Ausgangston C) vermißt (S. 114). Verglichen mit solchen perspektivischen Verdrehungen erscheinen andere

Detailfehler relativ harmlos, wie z. B. die Interpretation des 7., 11. und 13. Naturtons als *B*, *Fis* und *A* (S. 87). — Freilich entzieht sich Rudhyars Musikweltbild auf weite Strecken schon insofern einer intersubjektiven Kritik, als er herkömmliche Begriffe, wie Ton (bzw. TON), Klang, Modus etc., eigenwillig neu definiert (S. 30ff., 116ff., 198f.). Andererseits sind viele Ausführungen unangreifbar, weil sie den Bereich der „Ansichtssachen“, d. h. der beliebigen, mehr oder weniger geistreichen Deutungen nicht verlassen. Warum soll man den „psychokulturellen Grund für Schönbergs Atonalität“ nicht „in der Auflösung des österreichisch-ungarischen Reiches“ sehen (S. 141)? Oder warum soll man die erste Quinte im Zirkel nicht als Johannes, die letzte als Judas interpretieren (S. 100f.)? Die Beispiele machen deutlich, wie unangemessen hier eine „wissenschaftliche“ Kritik ist. Trotzdem bleibt oft etwas Ärgerliches an diesen Deutungen, nämlich immer dann, wenn sie Normativität für sich in Anspruch nehmen, wie in der an Blavatsky orientierten theosophischen Deutung der sieben Oktaven der Musik (oder des Klaviers!) als sieben Seinsebenen (S. 88ff.). — Das Spektrum der Quellen Rudhyars ist indes außerordentlich weit; mit den Namen Blavatsky, Spengler, Toynbee, Jung sind nur einige wichtige Autoren genannt. Astrologie, Mythologie (der Inder und Griechen), Pythagoräismus etc. spielen eine große Rolle in seinem Denken. Ob durch so viel „Überbau“ ein „objektives . . . und umfassendes Verständnis“ dessen, „was wir heute Musik nennen“ (S. 13), tatsächlich erreicht wird, ist allerdings sehr fraglich. Im Gegenteil läßt sich sagen, daß Rudhyars Ausführungen gerade dort aufschlußreich und vielsagend sind, wo er sich auf das Naheliegende konzentriert, auf sein eigenes Schaffen und die Auseinandersetzung mit anderer zeitgenössischer Musik. Von hier aus erschließt sich aber auch der Sinn und Wert seiner weit ausgreifenden Theorien und Interpretationen. Mögen diese für sich oft verfehlt oder schief erscheinen, eben durch ihr im Grunde unwissenschaftliches Engagement formieren sie sich zu einem Musikverständnis, aus dem für die heutige musikkulturelle Situation fruchtbare Kritik und fantasievolle Anregung entspringen.

(August 1990)

Peter Tenhaef

ELIAS NICOLAUS AMMERBACH: *Orgel oder Instrument Tabulaturbuch (1571/1583)*. Edited by Charles JACOBS. Oxford: Clarendon Press 1984. LXXXIX, 370 S.

Die drei im Druck erschienenen Sammlungen Ammerbachs (1571, 1575, 1583) sind jedem, der sich mit früher Claviermusik befaßt, zumindest in Ausschnitten hinlänglich bekannt. Sie gehören zu den frühesten Zeugnissen für die Verwendung der sogenannten jüngeren deutschen Orgeltabulatur, wobei die Tabulaturzeilen jeweils über zwei gegenüberliegenden Seiten laufen. Vom Inhalt her zeigen die Sammlungen von 1571 und 1583 so viele Überschneidungen, daß Jacobs geneigt ist, die jüngere Publikation als eine Zweitaufgabe der älteren anzusehen. Die Sammlung von 1575 hingegen weist mit der Ausgabe von 1571 nur zwei, mit der von 1583 gar nur eine Konkordanz auf. Die kumulierende Anordnung der Stücke in der vorliegenden Edition basiert auf dieser Ausgangslage: Es werden zunächst die Titel der Sammlung von 1571 in der Reihenfolge der Quelle gebracht. In jenen Fällen, in denen ein Stück auch in einem der beiden späteren Bände vorkommt, bildet jeweils die jüngere Fassung die Grundlage des Notentextes; Abweichungen in der älteren Quelle werden in kleinerem Druck mitgeteilt (Nr. 1—88; z. T. in mehrfacher Bearbeitung). Nr. 89 bringt Bearbeitungen der gleichen Vorlage (Josquin de Prés, *Cum sancto spiritu in gloria Dei Patris. Amen*. Aus der *Missa de Beata Virgine*) aus den Sammlungen von 1583 und 1575. Die Nummern 90—164 beinhalten schließlich alle jene Stücke, die nur in der Ausgabe von 1583 vorkommen, ebenfalls in der Reihenfolge der Quelle. Den Beschluß bildet ein Appendix mit zwei umfänglichen fünf- bzw. sechsstimmigen Intavolierungen aus der Sammlung von 1575 (*Ego dormio & cor meum vigilat* und *Sussanna se videns*), gefolgt von einem sechsstimmigen *Praeambulum primithoni in G b molle*, dem einzigen Beispiel für diese Gattung bei Ammerbach. Die Aufschlüsselung des Notenteils (S. XXXIX—LV) dient zugleich als Konkordanzennachweis und Kritischer Bericht. Außer Faksimile-Beispielen für den Tabulaturdruck enthält die Neuausgabe alle Textseiten der beiden Sammlungen von 1571 und 1583 sowohl im Faksimile (leider etwas kleinformatig, aber immerhin

noch lesbar) als auch in englischer Übertragung.

In der Vorrede zur Ausgabe von 1571 erklärt Ammerbach seine didaktische Absicht, aus der auch die Anordnung der Stücke resultiert (nicht so in der Ausgabe von 1583): Für die „anfahenden“ wurden zunächst „etliche gemeine deutsche Tenores schlecht aus den Noten in die Tabulatur gesetzt“; es folgen „etliche artige deutsche Tentze / vnd lustige Galliarda vnd Passametto / welche von jungen Leuten gemeinlich begeret / vnd lieber als andere Muteten gelernet werden“; am Schluß stehen „etliche gemeine fröliche Muteten“, die „mit Coloraturen vnd Leufftlin gezieret“ sind. Ammerbachs Werk basiert auf zwei Säulen: einerseits auf der Bearbeitung von Vokalvorlagen, wobei die Komponisten (Jacobs weist 30 Komponistennamen nach) bis in die Zeit von Maximilian I. zurückreichen (Isaac, Hofhaier, Senfl), andererseits auf modernen Tanzstücken. Dies verleiht dem Ganzen eine gewisse Janushaftigkeit und macht in Verbindung mit den anpreisenden Worten der Vorrede zugleich deutlich, daß Ammerbach für die praktische Verwendung seiner Tabulatur wohl weniger an den Raum der Kirche (und damit an die große Orgel) als an das häusliche und gesellige Musizieren gedacht hat. Hierauf könnte auch der Titelkupfer deuten, der allerdings eher als Typus zu werten ist und unbefangen eine Tafelmusik-Szene mit einem Zitat aus Psalm 150 verbindet. J. S. Bach, als Thomas-kantor in der Nachfolger-Reihe Ammerbachs stehend, besaß übrigens nicht weniger als drei Exemplare der Ausgabe von 1571.

Wichtig ist die der Vorrede folgende *Kurtze anleitung vnd Instruction* für den Anfänger. Ammerbach bringt zunächst eine Darstellung der Klaviatur mit Hilfe der Tastenbuchstaben, wobei auffällt, daß er in der „kurzen Oktave“ C und D als Obertasten, E hingegen als Untertaste angibt. Auf eine Erläuterung der Tabulatur-schrift folgen Beispiele für die Fingersetzung (vom Pedalspiel ist nicht die Rede) und für die Ausführung der *Mordanten* sowie Anweisungen für die Ausführung von Griffen (bis zur Dezime), worauf hier nicht näher eingegangen zu werden braucht. Erwähnenswert scheint immerhin, daß Ammerbach trotz der generellen Bevorzugung der Innenfinger auch vor der Benutzung des Daumens auf einer

Obertaste bei einem Lauf in der linken Hand nicht zurückschreckt. Am Schluß des theoretischen Teils steht eine eigenartige Stimmweisung, nach der man „ein Instrument / Clauicordium / Regal / oder Positiuff rein stimmen soll“. Als Stimmintervalle zieht Ammerbach nicht nur Quinten und große Terzen, sondern auch kleine Terzen heran, ohne jedoch nähere Erläuterungen über eventuelle Modifikationen der Intervalle in der Praxis des Stimmens beizugeben.

In der Einleitung der Neuausgabe geht der Herausgeber ausführlich auf die Eigenarten der Ammerbachschen Tabaturen ein, wobei die Frage der Dissonanzen eine besondere Rolle spielt. Viele der Sätze wimmeln geradezu von Dissonanzen. Der Herausgeber, der ursprünglich an eine Vielzahl von Fehlern in der Vorlage dachte, sah sich schließlich genötigt, diesen Gedanken wieder aufzugeben und den Hang zum Dissonanzenreichtum als ein Merkmal der Ammerbachschen Musik anzusehen. Die Ruppigkeit des klanglichen Ergebnisses scheint allerdings eher auf genialische Unbekümmertheit als auf die Souveränität eines hochrangigen Musikers hinzudeuten.

Wie der Herausgeber bekennt, neigt er nicht dazu, über Probleme der Aufführungspraxis zu spekulieren. Er überläßt es daher dem Benutzer dieses Bandes, der die Stücke nicht nur lesen, sondern auch spielen möchte, sich mit Fragen der klanglichen Realisierung auseinanderzusetzen. Das Notenbild legt Manualiter-Spiel nahe. Viele Stücke liegen griffmäßig gut in der Hand, andere jedoch bringen erhebliche Greifschwierigkeiten mit sich. Ammerbach notiert durchweg stimmig; er verzichtet auf notations-technischen Realismus bei Tonverdopplungen und Stimmkreuzungen. Zuweilen treten sich die Stimmen buchstäblich gegenseitig „auf die Füße“, während Sätze mehr homophoner Faktur mit einem Cantus firmus im Alt oder Tenor die Kernstimme völlig in den Akkordfolgen aufgehen lassen. Die Ammerbachsche Tabulatur, die nun in vorbildlicher Ausgabe von handlichem Format vorliegt (selbstverständlich fehlt auch eine umfangreiche Bibliographie nicht) stellt also für den Interpreten von heute eine Herausforderung dar, zumal wenn er weniger naiv zu Werke geht als wohl mancher „Anfahende“ zur Zeit Ammerbachs. (Mai 1990) Alfred Reichling

LLUÍS VICENÇ GARGALLO (ca. 1636–1682): *Historia de Joseph. Estudi i transcripció a càrrec de Francesc BONASTRE. Barcelona: Diputació de Barcelona — Biblioteca de Catalunya 1986. 111 S. (Biblioteca de Catalunya. Publicacions de la Secció de Música XXVIII. Estudis sobre el Barroc Musical Hispànic. Vol. I.)*

Mit der Edition des von Francesc Bonastre aus den in der katalanischen Bibliothek aufbewahrten Manuskripten (Mss. M. 750/17 und M. 766/5) wiederhergestellten Oratoriums *Historia de Joseph a 10* von Lluís Vicenç Gargallo beginnt die Biblioteca de Catalunya unter Leitung des Herausgebers dieses ersten Bandes die Publikation einer neuen Reihe, die dem spanischen Musikbarock gewidmet ist. In dieser Reihe sollen vor allem Werke berücksichtigt werden, die in der katalanischen Bibliothek aufbewahrt sind und denen künstlerische oder für die spanische bzw. katalanische Musikgeschichte besondere historische Bedeutung zukommt. Sie sollen mit kritischem Apparat und begleitenden musikwissenschaftlichen Studien erscheinen. Die Initiatoren dieses für Musikwissenschaft und lebendige Musikpraxis bedeutsamen Vorhabens verstehen sich einer Tradition der Würdigung des Barockzeitalters als einer der produktivsten Phasen spanischer Musikgeschichte zugehörig, in die sich Namen wie Pedrell, Subirà, Anglès und Querol einreihen.

Entsprechend dem wissenschaftlichen Charakter des Projekts nimmt das erste edierte Werk nur einen — den letzten — Teil im viergliedrigen Gesamtaufbau der Publikation ein. Dem Notenteil gehen Abschnitte voraus, die dem Komponisten, dem Werk und speziell der Josephs-Geschichte gewidmet sind. Dem Herausgeber gelang es in dem der Biographie Gargallos und den Urteilen über ihn zugeordneten Kapitel, die bisher nur unzureichend dargestellte Lebens- und Wirkungsgeschichte dieses Komponisten mit neuen Daten zu erweitern und einen historischen Gesamtzusammenhang zu rekonstruieren. Er geht auf die Frage nach Geburtsdatum (erste gesicherte Notiz von 1652) und Ausbildung des Komponisten in Valencia ein; angesichts seiner früh einsetzenden Tätigkeit als Kapellmeister in Osca (1659–1667) wird sein Werdegang im Rahmen einer von den Kapellmeistern Urbán de Vargas (1627–1629), Francesc Navarro (1644–1650),

Diego Pontac (1650–1653) und Gracián Babán (1653–1656) geprägten Musikpflege betrachtet. Als einschneidendes Ereignis im Lebenslauf von Gargallo erscheint eine ihm verwehrt Anstellung am Corpus-Christi-Kolleg von Valencia; seine Hauptwirkungsstätte sollte Barcelona sein. Als Domkapellmeister dieser Stadt (1667–1682) entfaltete er rege Kompositionstätigkeit und trug zur Formung von Musikern bei, die später die Musikpflege u. a. von Girona, Tarragona und Santa Maria del Mar bestimmten. Neu aufgefundene Dokumente zur Tätigkeit von Gargallo als Begutachter von Kandidaten für kirchenmusikalische Ämter und zu Fragen seiner eigenen Anstellung und Besoldung bereichern die Ausführungen zum Leben des Komponisten. Die Bedeutung von Gargallo für die Epoche von F. Soler und J. Cererol wird vor allem anhand von Urteilen späterer Generationen dargestellt, da der Komponist bei musiktheoretischen Auseinandersetzungen des 18. Jahrhunderts als einer, der seiner Zeit voraus war, erwähnt wurde. Noch 1763 wurde er unter die „Fürsten“ und „Giganten“ der Tonkunst eingereiht.

Das zweite, dem Gesamtwerk Gargallos gewidmete Kapitel bietet ein ausführliches Verzeichnis der 101 überlieferten Werke, wobei 53 liturgische und 48 geistliche, „en romanç“ geschriebene Kompositionen erfaßt sind. Der Herausgeber weist darauf hin, daß einige Werke, die in weitverbreiteten Lexika angegeben sind, nicht aufzufinden waren. Darüberhinaus seien einige Angaben im Artikel des *New Grove Dictionary* über den Komponisten unzutreffend.

Im dritten, besonders gehaltvollen Abschnitt zum publizierten Werk wird zunächst das Villancico Spaniens des 17. Jahrhunderts als Voraussetzung für die Betrachtung der „Geschichte Josephs“ untersucht, die ebenfalls im gesamt-europäischen Rahmen der *Historiae* behandelt wird. Das Werk von Gargallo entspricht nach dem Herausgeber in seinem narrativen Charakter, in seinen Dialogen und in der rein musikalischen, nicht szenischen Darstellung der Personen einer *rappresentazione uditiva* im Sinne eines *oratorio volgare*. In der spanischen Literatur wurde das biblische Thema, beginnend mit der Josephs-Geschichte von Roís de Corella aus dem Jahre 1486 und der *Tragedia Josephina* von Micael de Carvajal († 1578) verbreitet.

Der Bezug des Werkes zur Anbetung des Allerheiligsten erklärt sich aus einer „mystisch-prophetischen“ Deutung des Brotes in der Josephs-Geschichte im eucharistischen Sinne. Hierin — noch mehr als in der vorbildlichen, eingehenden musikalischen und textlichen Analyse des Werkes — darf die nicht nur für Spanien, sondern auch für die iberisch geprägte Welt Lateinamerikas überragende Bedeutung der Veröffentlichung dieses Oratoriums von Gargallo gesehen werden. Bis in die Gegenwart nämlich leben in der heterodoxen Mystik Lateinamerikas die erwähnten Sinnbezüge weiter, deren geschichtliche Entwicklung demnach durch die vorliegende Publikation einen Markstein von hohem künstlerischen Rang erhält.

(Mai 1990)

Antonio A. Bispo

JOHANNIS CABANILLES (1644–1712): Opera omnia primo in lucem edita cura et studio Higinii ANGLÈS, pbri. (), nunc in eius exemplo adlaborata prosecutaque a Josepho CLIMENT, can. organico Valentinae Sedis. Barcelona. Diputació de Barcelona — Biblioteca de Catalunya 1986. 214 S. (Biblioteca de Catalunya. Publicacions de la Secció de Música XXVII. Musici Organici. Volumen V.)

Die auf leider zu wenigen Orgelpultern liegende Auswahl von Orgelwerken des am Dom zu Valencia tätig gewesenen Organisten Johannis Cabanilles (1644–1712), die der Lissaboner Ordinarius Gerhard Doderer 1977 zweibändig beim Süddeutschen Musikverlag herausbrachte, mag den Interpreten, der über ein adäquat barock disponiertes, vielleicht gar mit „Spanischen Zungen“ ausgestattetes Instrument verfügt, zum umfassenderen Studium der Werke des Vollenders der iberischen Orgelmusik des 17. Jahrhunderts inspirieren. Mit besonderem Nachdruck sei er darum verwiesen auf die vom heutigen Domorganisten zu Valencia, Josephus Climent, auf der Basis der von Higinio Anglés 1927ff. besorgten fünfbändigen Edition, deren letzter Band insgesamt 20 Tientos, acht Magnificat-Verse sowie einen 14teiligen Pange-lin-gua-Zyklus enthält. Die leichten bis maximal mittelschweren Kompositionen, manualiter, wie aus der Zeit heraus unbedingt verständlich, demonstrieren eine enorme Fülle moti-

visch-thematischen Ideenreichtums sowohl im frei-konzertierenden Metier als auch im liturgischen Kontext, weisen ihren Schöpfer als neben seinen Altersgefährten Nicolas Lebègue und Dietrich Buxtehude absolut kongenialen Schöpfer aus, dem nicht nur unser wissenschaftliches, sondern auch unser praktisches Interesse gelten sollte. Vielleicht mag das bevorstehende Jahr der 350. Wiederkehr von Cabanilles' Geburtstag auch in unseren geographischen Breiten eine kleine Renaissance aufgrund der äußerst sorgfältig veranstalteten Edition, zu deren Komplettierung bekanntlich auch Batallas, Passacaglien und Toccaten gehören, hervorzurufen. Der Verfasser dieser Zeilen verspricht hiermit, ein klein wenig dazu beitragen zu wollen — Cabanilles hat es ganz gewiß verdient!

(Juli 1990)

Joachim Dorf Müller

JOHANN SEBASTIAN BACH: Die Kunst der Fuge. Band I: Frühere Fassung der Autographen Partitur. BWV 1080. Erstausgabe. Hrsg. von Christoph WOLFF. Frankfurt a. M.-New York-London: C. F. Peters (1987). 61 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Die Kunst der Fuge. Band II: Spätere Fassung des Originaldrucks. BWV 1080. Hrsg. von Christoph WOLFF. Frankfurt a. M.-New York-London: C. F. Peters (1987). 73 S.

ERICH SCHWEBSCH: Johann Sebastian Bach und Die Kunst der Fuge. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben (1988). 387 S. Notenbeisp.

Es drängt sich auf, die von Christoph Wolff 1986 vorgelegten zwei Hefte von Bachs *Kunst der Fuge* für ein Tasteninstrument als „Frühere Fassung“ — diese stellt eine „Erstausgabe“ dar — und „Spätere Fassung“ im Zusammenhang mit dem Neuerscheinen von Erich Schwebschs Buch *Johann Sebastian Bach und Die Kunst der Fuge* in 3. Auflage zu betrachten. Zwar erschien Schwebschs Studie 1931 erstmals, wurde in zweiter Auflage 1955 in umgearbeiteter und erweiterter Form erneut vorgestellt, 1953 verstarb der Verfasser; so erhielt sein Buch in dritter Auflage durch ein umfang- und inhaltsreiches Nachwort von Werner Breig zeitnaheste Aktualisierung und Korrektur. Ein weiterer Verbindungsstrang besteht zwischen beiden Autoren. 1937 hatte Schwebsch bereits eine

praktische Ausgabe für zwei Klaviere herausgegeben, wodurch die instrumentale Ausführung nach der Bearbeitung von Graeser (1927) eine richtungsweisende Korrektur erfuhr (s. Vorwort zur zweiten Auflage, S. 10).

Einem jedem Heft ist von Christoph Wolff ein in weiten Teilen eigenes Vorwort vorangestellt, in denen von Entstehungsgeschichte, Stand der Forschung und gegenwärtiger Beurteilung berichtet wird (z. B. „Man geht wohl nicht fehl in der Annahme, daß es Bach bei der Konzeption der Frühfassung nicht primär um die Gattung der Fuge . . . [geht], sondern vielmehr um die Demonstration der ‚Harmonie‘ als des Wesens der Musik, und zwar auf der Basis des kontrapunktischen Satzes mit dem Ziel ‚musikalischer Vollkommenheit‘“, Heft I, S. 3/4). In einer Konkordanz werden beide Fassungen übersichtlich gegenübergestellt, vervollständigend *Analytische Bemerkungen* den Gesamtüberblick. Werner Breig nimmt behutsam Stellung zum Text des Buches von Schwesbich, hebt die unzweifelhaften Verdienste des Autors, die er sich um diese schwierige Materie erworben hat, hervor, korrigiert die durch neuere Forschungen nicht mehr haltbaren Behauptungen und versetzt es dadurch in den aktualisierten Stand als eine der grundlegenden Studien zu einem der letzten Werke J. S. Bachs.

So verkörpern beide Werke zusammengekommen den jetzigen Stand unseres Wissens und vermögen somit gleichzeitig die Basis für den Musiker und Wissenschaftler zu bilden, auf der man eine verantwortungsbewußte Weiterarbeit gründen kann.

(Juli 1990)

Dieter Gutknecht

JOHANN ADOLF HASSE: Messe in d 1751. Partitur. Erstausgabe hrsg. von Wolfgang HOCHSTEIN. Stuttgart: Carus-Verlag (1988). XV, 146 S.

JOHANN ADOLF HASSE: Sechs Sonaten für Cembalo (Klavier). Hrsg. von Wolfgang HOCHSTEIN. Stuttgart: Carus-Verlag (1988). 50 S.

Der im 18. Jahrhundert hochberühmte, erfolgreiche und vergötterte Johann Adolf Hasse ist später mehr oder weniger in Vergessenheit geraten, in den Kanon der großen Namen, der lange Zeit das Bewußtsein von der Epoche be-

stimmte, wurde er nicht aufgenommen. Seine musikgeschichtliche Bewertung fällt schwer, obwohl, vielleicht auch: gerade weil der Komponist für seine Zeit als in gewissem Sinne repräsentativ gelten kann. Ansätze der neueren Musikgeschichtsschreibung, wie das Aufgeben der einseitigen Fixierung auf „Heroen“ oder die sich intensivierende Opernforschung, waren günstige Voraussetzungen für eine Beschäftigung mit Hasse, für den Beginn der Aufarbeitung eines Mythos. Nach wichtigen Vorarbeiten einzelner Forscher bezeichnete der 1983 in Siena abgehaltene Hasse-Kongreß (vgl. *Analecta musicologica* 25) einen ersten Höhepunkt der neuen Bestrebungen. Neuerdings schafft der Carus-Verlag im Rahmen seines Schwerpunktes „Barockmusik am Dresdner Hof“ weitere günstige Voraussetzungen für Wissenschaft und Praxis.

Die *d-moll-Messe* hat Hasse als Dresdner Hofkapellmeister für die Weihe der katholischen Hofkirche im Jahre 1751 geschrieben, die Tradition der dortigen Aufführungen hält bis heute an. Dem repräsentativen Anlaß entsprechend ist das Werk als Festmesse, als Missa solemnis mit einem Vorherrschen der Chornummern gestaltet. Nicht zuletzt der starke Nachhall in der Hofkirche wird das Überwiegen der homophonen Chorpartien begünstigt haben. Meßvertonungen unterliegen in besonderem Maße dem Spannungsverhältnis zwischen Traditionsbindung und modernem musikalischen Satz. Daß Hasse um 1750 auf der Höhe des musikalischen Fortschritts stand, wird besonders in der anspruchsvollen Führung des Orchesters deutlich (das Dresdner Hoforchester war bekanntlich von höchster Qualität) sowie in den vokalen Solistenpassagen, etwa in dem mit „Amorosetto“ überschriebenen Benedictus-Duett (*G-dur*, $\frac{3}{4}$ -Takt). Traditionen werden allein dann schon greifbar, wenn man neben Hasses Werk die heute berühmteste Festmesse der Zeit hält, Bachs sogenannte *h-moll-Messe*; vergleichbar sind nicht nur die Besetzung des Domine Deus mit Flöte und sordinierten Violinen, die dünn besetzte Credo-Intonation vor dem Tutti des „Patrem omnipotentem“ oder die Gestaltung des Agnus Dei als Altarie. Der Rekurs auf das Werk des seinerzeit vergleichsweise im Schatten stehenden Thomaskantors und „Königlich Polnischen und kurfürstlich Sächsischen Hof-

kompositeurs" wird um so plausibler im Hinblick auf die von Wolfgang Osthoff 1985 auf dem venezianischen Bach-Symposion vorgebrachte Hypothese, Bach habe seine Festmesse für die bevorstehende Dresdner Kirchweihe konzipiert (in: *Bach und die italienische Musik/Bach e la musica italiana*, Venezia 1987, S. 134).

Wolfgang Hochsteins Ausgabe der Messe ist zugleich der Erstdruck. Sie genügt in idealer Weise ebenso Anforderungen der Praxis wie dem Interesse des Historikers. Ein instruktives Vorwort und ein ausführlicher Kritischer Bericht rahmen die übersichtlich gedruckte Partitur mit ihren erfreulich wenigen diakritischen Zeichen. Sympathisch berührt auch, daß der Herausgeber bis auf eine (als solche gekennzeichnete) Stelle darauf verzichtet hat, die Partituranlage zu normalisieren, so daß etwa der Beginn des Gloria so disponiert erscheint: Trompeten, Pauken, Hörner, Oboen, hohe Streicher, Chor, Basso continuo, was der Anlage der Musik adäquat ist.

Nicht ganz selbstverständlich ist an manchen Stellen die vom Herausgeber vorgeschlagene Aussetzung des Generalbasses, die sich nicht immer an die Bezifferung hält. Vor allem dann, wenn diese offensichtlich im Widerspruch zur ausgeführten Komposition steht, werden vom Herausgeber einzelne Töne hinzugefügt oder weggelassen, wodurch die Aussetzung eher den Charakter eines Klavierauszugs erhält. Eine Entscheidung über den Sinn der erwähnten Widersprüche in der Notation, die nicht nur an Vorhaltstellen auftreten, wird damit aber umgangen.

Wie viele seiner Zeitgenossen war Hasse primär ein Vokalkomponist; Instrumentalkompositionen treten demgegenüber in den Hintergrund. Um so dankbarer wird man die Neuausgabe der sechs Cembalosonaten registrieren, die 1758 als op. VII bei Walsh in London gedruckt worden waren. Wie so oft gerade bei Instrumentalsammlungen der Zeit sind Zeitpunkt und Bestimmung der Kompositionen völlig unbekannt. Neuerdings wird für die Sonaten sogar eine „vor-Dresdener Entstehungszeit“, also vor 1734, reklamiert (Ortrun Landmann in: *Analecta musicologica* 25, 1987, S. 486). Das stilistische und formale Bild der Sonaten ist uneinheitlich. In seinem Vorwort zieht der Herausgeber daraus unter anderem

den Schluß, es sei ein „ziemlich ausgedehnter Entstehungszeitraum“ anzunehmen, und läßt gar Zweifel an der völligen Authentizität der Sammlung zu. Vielleicht ist aber ein anderer Aspekt, der ebenfalls im Vorwort angedeutet wird, wichtiger, der der stilistischen Buntheit als Selbstverständlichkeit; was der Historiker als Nebeneinander von Momenten der Suite, der Kirchen- und Kammersonate, von klavieristischen Spielpraktiken und gebundenen, zur neueren Sonate weisenden Formen klassifiziert, läßt sich durchaus auch in der Klaviermusik anderer Komponisten der Jahrhundertmitte beobachten.

Das Notenbild der sympathischerweise im originalen Querformat vorgelegten Sonaten ist, wie bei der Messe, behutsam modernisiert. Alle Veränderungen und Eingriffe sind im Kritischen Bericht dokumentiert, ihr Ausmaß kann man sich anhand einiger beigegebener Faksimileseiten leicht verdeutlichen. Ohnehin rechnet der Herausgeber mit einem mündigen Benutzer der Ausgabe: Vorangestellt sind umfangreiche und detaillierte *Hinweise zur Ausführung*, vor allem zu den Vorschlägen und zu den ad hoc anzubringenden Verzierungen, was den Notentext vor entsprechenden Zusätzen, damit aber auch eindeutigen Festlegungen bewahrt (bis auf die langsame Einleitung zur *Sonata II*, die auch in einem verzierten „Ausführungsvorschlag“ geboten wird; dort müßte in Takt 5, rechte Hand, wohl ein *fis* ergänzt werden).

(Juli 1990)

Reinhard Wiesend

Eingegangene Schriften

ERNST APFEL: Die Lehre vom Organum, Diskant, Kontrapunkt und von der Komposition bis um 1480. Zweite verbesserte und erweiterte Auflage. Saarbrücken: Universitätsbibliothek der Universität des Saarlandes 1989. 425 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Band 11.1: Kantaten zu den Sonntagen Quasimodogeniti und Misericordias Domini. Kritischer Bericht von Reinmar EMANS. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1989. 194 S.