

BESPRECHUNGEN

Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog der Musikhandschriften 1: Sammlung Proske, Manuskripte des 16. und 17. Jahrhunderts aus den Signaturen A. R., B, C, AN. Beschrieben von Gertraut HABERKAMP. Mit einem Vorwort von Msgr. Dr. Paul MAI und einer Geschichte der Proskeschen Musiksammlung von August SCHARNAGL. München: G. Henle Verlag 1989. XXIX, 395 S. (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen. Band 14/1.)

Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog der Musikhandschriften 2: Sammlung Proske, Manuskripte des 18. und 19. Jahrhunderts aus den Signaturen A. R., C, AN. Beschrieben von Gertraut HABERKAMP und Jochen REUTTER. München: G. Henle Verlag 1989. XXXX, 194 S. (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen. Band 14/2.)

Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog der Musikhandschriften 3: Sammlung Proske, Mappenbibliothek. Beschrieben von Gertraut HABERKAMP und Jochen REUTTER. München: G. Henle Verlag 1990. XXIV, 578 S. (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen. Band 14/3.)

Die seit den frühen 70er Jahren erscheinende Reihe der *Kataloge Bayerischer Musiksammlungen* hat nun auch die Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg erreicht, die, nach der Bayerischen Staatsbibliothek in München, an Qualität und Umfang die größte Musiksammlung in Bayern besitzt. Sie verfügt mit der Sammlung Proske über einen der wichtigsten Bücher- und Notenbestände auf dem Gebiete der katholischen Kirchenmusik im deutschsprachigen Raum überhaupt. Die Bedeutung der drei Bände mit dem *Thematischen Katalog der Musikhandschriften* des 16. und 17. bzw. des 18. und 19. Jahrhunderts sowie der sogenannten „Mappenbibliothek Proske“ ist somit nicht hoch genug zu veranschlagen. Leiten doch sie erst — in Verbindung mit dem seit den 70er Jahren nun auch geradezu idealen äußeren, räumlichen Arbeitsbedingungen in dieser Bibliothek — die volle Erschließung eines gleichsam unübersehbaren Materials zur älteren

Musikgeschichte ein, von dem bis dahin mehr oder weniger nur Insider eine etwaige Vorstellung hatten. Daß es vorab überhaupt möglich war, sich einen Zugang zu den Schätzen der „Proske-Bibliothek“ zu verschaffen, war allein „dem Hüter“ und langjährigen ehrenamtlichen Custos der Proskeschen Musikabteilung, August Scharnagl, zu verdanken, der mit seiner profunden Kenntnis der Bibliotheksbestände und deren musikgeschichtlichem Kontext mehreren Generationen von Musikologen vor Ort half, „bei Proske“ nicht nur Vermutetes, sondern immer wieder auch Unvermutetes zu finden. Es verstand sich somit von selbst, ihm anlässlich seines 75. Geburtstages den 1. Band des *Thematischen Kataloges* zu widmen und ihn auch im Einleitungsteil des Bandes mit einem instruktiven Abriß der Geschichte und der Organisation der Musiksammlung selbst zu Wort kommen zu lassen. Die Abteilung *Proske'sche Musikbibliothek* umfaßt heute die über 36000 Nummern der Nachlaßbibliothek des Bischöflichen Leibarztes, Kanonikus und Regensburger Kirchenmusikreformers Karl Proske (1794—1861), erweitert um die Sammlungen Franz Xaver Haberl, Dominikus Mettenleiter, Franz Xaver Witt, Carl Weinmann und Joseph Poll, sowie um das Archiv und die Musikalien des *Regensburger Liederkränzes* und ältere Kirchenmusikalien der Pfarrkirche St. Jakob in Straubing.

Die Katalogbände 1 und 2 teilen die handschriftlichen Bestände der Signaturengruppen A(ntiquitates Musicae) R(atisbonenses), B(utsch), C(ontinuatio der Sammlung Butsch) und A(ntiquitates) N(ovae) mit und machen damit diese zum größeren Teil bisher unbekanntes Quellen der Fachwelt zugänglich.

Der Katalogband 3 verzeichnet ein in 150 Mappen (unter der Stammsignatur Pr-M) aufbewahrtes umfangreiches Notenmaterial: ca. 3200 von Carl Proske und Joseph Hanisch auf ihren Italienreisen (1834—36, 1837 und 1838) sowie später in deutschen Bibliotheken angefertigte Kopien und Sparten von Vokalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts; ferner die in

Italien erworbenen Originalhandschriften und Drucke sowie zahlreiche handschriftliche und gedruckte Quellen des 18. und 19. Jahrhunderts z. T. unklarer Provenienz. Die Sparten und die Kopien Proskes und vor allem Hanischs sind zum großen Teil mit genauen Daten über ihre Entstehung und ihre Vorlagen sowie mit weiteren Anmerkungen zu den Quellen und den Werken versehen. Dieses Material, das den entsprechenden großen Sammlungen von Bainsi, Santini, Hauber und Kiesewetter an Bedeutung keineswegs nachsteht, ist nicht nur quellenkundlich hochinteressant. Es vermittelt auch einen tieferen Einblick in die kritische Arbeitsweise Proskes im Rahmen der Wiederentdeckung und praktischen Aufbereitung von Kirchenmusik „der größten Meister älterer Zeit“.

Die Bände entstanden im Rahmen der Arbeit am *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM), dessen Kataloge bisher nur einen kleinen Teil (vor allem die Musikdrucke) dieser Bibliothek erschlossen haben und im übrigen die Publikation gesonderter, spezieller Bibliothekskataloge keineswegs überflüssig machen, auch wenn — unter Zugrundelegung desselben Katalogisierungssystems — „eine bis ins letzte Detail erschöpfende Beschäftigung mit einer Handschrift bzw. mit jedem Stück aufgrund der Masse der durch RISM zu katalogisierenden Quellen wie in diesem Proske-Katalog, kaum möglich ist“ (Band 1, S. XXVII). So müssen sich solch große Katalogisierungsunternehmen (wie RISM und auch wie die Erschließung der Regensburger Quellen speziell) im wesentlichen auf die Beschreibung der äußeren Kriterien der Manuskripte und deren Inhalte, mit Hinweisen auf Druckausgaben und Sekundärliteratur etc., beschränken. Nun, das ist schon sehr viel (alles weitere muß ohnehin Spezialstudien vorbehalten bleiben), zumal wenn die vielfältigen Daten so gründlich und zuverlässig recherchiert und in einer so ansprechenden und übersichtlichen Form präsentiert werden wie in den vorliegenden, von der bewährten Musikbibliographin Gertraut Haberkamp (Band 2 und 3, zusammen mit Jochen Reutter) betreuten Editionen. Hier findet sich alles, was man heute von einer Handschriftenbeschreibung innerhalb eines Bibliothekskataloges erwarten kann: eine wahre Fundgrube der musikalischen Quellenkunde.

Während der 1. Band die Manuskripte nach der Signaturfolge beschreibt, gliedert sich der 2. Band (aufgrund der anderen Quellenverhältnisse bei den Manuskripten des 18. und 19. Jahrhunderts) in zwei Abteilungen: in die Auflistung der Werke, alphabetisch nach Komponisten geordnet, und in ein Verzeichnis der Anonyma und Sammlungen, alphabetisch nach dem Einordnungstitel. Außerdem enthält er — neben einigen Ergänzungen und Korrekturen zum 1. Band — eine Einleitung, die sich sehr ausführlich mit der Herkunft der in beiden Bänden verzeichneten Musikalien befaßt, was einer eigenen quellenkundlichen Studie gleichkommt.

Analog zum 2. Band ist auch Band 3 angelegt. Neben einigen Nachträgen zu den Bänden 1 und 2 bietet er eine chronologische Übersicht über die Kopier- und Spartierungstätigkeit Proskes und Hanischs sowie ein instruktives Vorwort, das auf verschiedene historische und philologische Aspekte der Quellenerschließung im 19. Jahrhundert eingeht. Diverse zusammenfassende Register und Verzeichnisse (u. a. über Schreiber und Wasserzeichen) machen es dem Benutzer dieser Bände leicht, sich zurechtzufinden.

Da der hier erfaßte Notenbestand nicht nur Originalmanuskripte aus vier Jahrhunderten, sondern auch zu den verschiedensten Zeiten entstandene Abschriften von jeweils älteren Werken enthält, werden diese Regensburger Kataloge ein unentbehrliches Arbeitsmittel sein, nicht nur für alle, die sich mit der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts beschäftigen, sondern auch für jene, die sich mit der späteren Rezeption der sogenannten Klassischen Vokalphonie, mit den kirchenmusikalischen Reformen (Cäcilianismus) in Theorie und Praxis, und das heißt mit einem wichtigen Teilgebiet der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts befassen.

(April 1991)

Winfried Kirsch

Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Band 38. Hrsg. von Othmar WESSELY. Tutzing: Hans Schneider 1987. 265 S., Abb., Notenbeisp.

Der Band enthält zehn Beiträge unterschiedlichster Zielsetzung aus dem Bereich der historischen Musikwissenschaft, vorwiegend zur österreichischen Musikgeschichte. Die Beiträge sind nach der Chronologie ihrer Themengebiete gereiht.

Dementsprechend beginnt der Band mit einer Studie von Gerlinde Haas (Wien) zur antiken Synchron, betitelt *Musikarchäologie aus „anderer“ Sicht*. Unter der „anderen Sicht“ hat man in diesem Fall eine „feministische“ Perspektive zu verstehen, unter der die Verfasserin der Frage nachgeht, inwieweit das antike Musikinstrument weiblichen mythologischen Figuren, und in welcher Symbolbedeutung, zugeordnet ist. In seinem Beitrag *Johann Bernhard Staudt und die Kirchenmusik zu St. Peter in Wien. Ein bisher unbekanntes Dokument zur Kirchenmusikpraxis an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert* stellt Günter Brosche (Wien) ein Dokument vor, das 1986 in den Besitz der Österreichischen Nationalbibliothek gelangte: eine Kirchenmusikordnung von St. Peter in Wien, in der man nicht nur detaillierte Aufschlüsse zur Kirchenmusikpraxis findet, sondern die auch ein interessantes biographisches Dokument, ihren Verfasser, darstellt. Der Beitrag von Herbert Seifert (Wien), *Zur neuesten Fux-Forschung. Kritik und Beiträge*, kann eigentlich eine zu einem Aufsatz erweiterte Sammelrezension genannt werden. Der kritische Blickwinkel des Verfassers zielt auf die neueste biographische Forschung zu Johann Joseph Fux, vor allem in Hinsicht der Zulässigkeit gewisser biographischer Konjekturen im Detail, die aus den Dokumenten gezogen worden sind. Der Aufsatz von Gerhard Stradner (Wien), *Die Blasinstrumente in einem Inventar der Wiener Hofkapelle von 1706*, besteht in einem ausführlichen instrumentenhistorischen Kommentar zu den Angaben über Blasinstrumente, die das von Georg Reutter dem Älteren in italienischer Sprache verfaßte Verzeichnis enthält. Da sich keines dieser Instrumente erhalten hat, ist der Verfasser gezwungen, erhaltene ähnliche Stücke zum Vergleich heranzuziehen. Die nächsten beiden Beiträge sind den Brüdern Haydn gewidmet: Harald Schützeichel (Merzhausen), *Der Aufbau der späten Messen Haydns im Vergleich zu den frühen*, versucht, formale Kriterien für die Frage zu finden, inwieweit der spätere Teil des

Haydnschen Messenœuvres auf dem frühen fußt, wobei der Verfasser von der für letzteres noch stärker gültigen Unterscheidung zwischen *Missa brevis* und *Missa solemnis* ausgeht und nach den Sätzen der *Ordinarium-missae*-Form voranschreitet. Die Andeutung bleibt im Raum stehen, ob nicht Haydns sechs späte Messen ein Genre eigenen Rechts repräsentieren, das eine selbständige Entwicklung begründet. Reinhold Thur (Wien), *Die Missa Sancti Cyrilli et Methodii von Michael Haydn*, geht der im Dunkeln liegende Entstehungsgeschichte dieser Messe nach und versucht, Indizien dafür beizubringen, daß sie 1758 nicht in Großwardein, sondern in Wien geschrieben worden sei, und zwar für die Cyrill-und-Method-Feiern der mährischen Landesgenossenschaft an St. Michael in Wien. Der nächste, in italienischer Sprache verfaßte Beitrag von Gualtiero Boaglio (Wien), *Note su "Il Fiume rappacificato", cantata inedita di Giuseppe Carpani*, stellt den als Haydn-Biographen bekannten Giuseppe Carpani als Textautor eines Gelegenheitsstücks vor, dessen Textmanuskript sich in der Österreichischen Nationalbibliothek befindet: eine Kantate zur Namensfeier der Fürstin Maria Beatrice (d'Este), Mutter des Erzherzogs Maximilian. Es handelt sich um ein trotz seines Entstehungsdatums 1824 äußerst ‚barockes‘ Huldigungsstück mit allegorischen Figuren und allerlei mythologischem Personal. Neben einer Einführung in die Entstehungsumstände liefert der Verfasser auch einen analytischen Kommentar zu Inhalt und Versstruktur des Textes, der am Schluß vollständig abgedruckt ist. In seiner Studie *Liszts „Hunnenschlacht“ und die Aporien der Symphonischen Dichtung* geht Manfred Angerer (Wien) den Gründen für das ästhetische Scheitern von Liszts Konzeption der Symphonischen Dichtung nach, ein Scheitern, das er in der fehlenden Stimmigkeit der einzelnen Konstituentien zueinander ortet: Indem Liszt die aus Beethovens Instrumentalmusik weiterentwickelten Ausdrucksgesten ihrem Funktionieren in einem verbürgten Formrahmen entreißt und vergleichsweise willkürlich, nach Anleitung eines „Programms“, wieder montiert, verfehlt er trotz aller Bildungszitate das Ziel seines Unternehmens an einem neuralgischen Punkt, nämlich dem der objektiven Verbindlichkeit der Gattung. Ob allerdings damit

— bei aller Triftigkeit der Beobachtung — bereits das letzte Wort über die Symphonische Dichtung im allgemeinen und die *Hunnen-schlacht* im besonderen gesprochen ist, wagt der Rezensent nicht zu entscheiden. Den breitesten Raum im Band nimmt der umfangreiche Aufsatz *Studien zu den musikalischen Bühnenwerken von Julius Bittner I* von Waltraud Zauner (Wien) ein, der Bittners Frühwerk: *Die rote Gred, Der Musikant, Der Bergsee, Der Abenteurer* sowie *Das höllisch Gold*, alle zwischen 1907 und 1916 uraufgeführt, behandelt. Die Verfasserin geht bei jedem dieser Bühnenstücke einzeln auf die Entstehungsgeschichte ein, diskutiert Sujets und ideengeschichtliche Einflüsse und hebt die Hauptcharakteristika der Vertonungen hervor. Den Abschluß des Bandes bildet ein archivarischer Beitrag, *Briefe und Kompositionen Franz Schmidts im Privatbesitz*, von Carmen Ottner (Wien), der eine Auflistung der Schmidt-Autographe der Wiener Privatsammlung Heinz-Georg Kamler beinhaltet. Die Sammlung enthält nicht nur zahlreiche Briefe und Postkarten Franz Schmidts, vorwiegend an den Dirigenten Oswald Kabasta gerichtet, sondern auch Notenausgaben und Skizzen, darunter ein umfangreiches Konvolut zur 4. *Symphonie* (womit übrigens die gerne vorgebrachte Ansicht, Schmidt habe stets ‚frei heraus‘ komponiert, ein wenig ins Wanken gerät).

(September 1990)

Gerhard J. Winkler

Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung. Hrsg. von Albert GIER, Heidelberg: Universitätsverlag Carl Winter 1986, 318 S. (Studia Romanica. 63 Heft.)

Noch Ende der sechziger Jahre, als die Oper sich zum fächerübergreifenden Forschungsthema weitete, sprachen einige Traditionalisten der Opernforschung die eigene Geltung ab. Inzwischen existiert ein Forschungs-Institut für Musiktheater, gibt es die Fachrichtung „Musiktheaterwissenschaft“ an der Universität, sind weitgreifende Opernlexika in Arbeit, in denen auch das Libretto Beachtung findet.

Innerhalb der philologischen Disziplinen sind Ansätze erkennbar, das lange Zeit vernachlässigte Opernlibretto als seriösen Forschungsgegenstand zu akzeptieren und auch die Geschichte der Inszenierung aufzuarbeiten.

Librettologie und Librettistik sind die neuen, etwas outrierten Stichworte, denen man in dem von dem Romanisten Albert Gier edierten Sammelband *Oper als Text* begegnet. In ihm schließen sich sechzehn Autoren unterschiedlicher Fachrichtungen zur „Librettoforschung“ zusammen. Der lesenswerte Band umfaßt die dreizehn Symposiumsreferate, die 1983 auf dem Berliner Romanistentag im Rahmen einer eigenen Libretto-Sektion gehalten wurden, nunmehr erweitert durch die Beiträge von drei Musikwissenschaftlern.

Bevorzugten die Musikwissenschaftler beim Thema Oper bisher die Aspekte der Formenanalyse, so rückt nun die Textvorlage ins Blickfeld der Untersuchung. Hans Ulrich Gumbert trägt in seinem Eröffnungsbeitrag *Musikpragmatik — gestrichelte Linie zur Konstitution eines Objektbereichs* wohl eher zur Abstraktion von Sprache als zur Konkretisierung opernspezifischer Probleme bei. Sigrid Wiesmann widmet sich der lokalen Erscheinung des Wiener Sepolcro; Erika Kanduth untersucht thematische Entsprechungen bei Zeno und Metastasio; Michele Metzeltin macht einige *Appunti* zu Goldoni.

Originell ist der Ansatz von Heinz Klüppelholz, der am *Montezuma* Friedrichs des Großen die spanische Eroberungspolitik aus der Sicht eines Preußenkönigs bewertet und somit das Libretto in den Rang einer archivalischen Quelle zur Politikgeschichte erhebt. Der zu früh verstorbene Carl Dalhaus sucht in vergleichender Schau einige Facetten des Iphigenie-Stoffes aus der Sicht von Euripides, Racine und Gluck zu gewinnen; Manuela Haber widmet sich dem speziellen Thema der Opernprobe; Matthias Brzoska macht sich Gedanken über Balzacs literarische Umsetzung von Rossinis *Mosè in Egitto*; Ulrich Weisstein und Anselm Gerhard gehen in breit angelegten Untersuchungen grundsätzlichen Fragen von Rossinis letzter Oper *Guillaume Tell* nach; Hermann Hofer untersucht, ob Berlioz *la Damnation de Faust* über ein unzureichendes Libretto komponierte und kommt zu dem Ergebnis, daß in diesem „Antilibretto“, dessen Text zum Teil von Berlioz selbst stammt, der Dr. Faustus von Goethe weg in die Nähe von Flauberts Frédéric Moreau gerückt wird. Sieghart Döhring vergleicht Verdis *Rigoletto* mit der Konzeption von Victor Hugos *Le roi*

s'amuse; Jürgen Schläder stellt in seinem Beitrag zur *Dramaturgie in Lortzings komischen Opern* ästhetische und pragmatische Gesichtspunkte gegeneinander. In seiner minutiösen und zugleich übersichtlichen Studie entfaltet Claude Foucart die Transformation, die ein Stoff, wie Henry Murgers *Scènes de la Vie de Bohème* vom gelesenen Feuilleton bis zur gesungenen Oper durchläuft. Gottfried Marschall hebt die Bedeutung der musikalischen Deklamation für die französische Oper nach 1850 heraus und betont unter Hinweis auf Massenets deren eigenständige Entwicklung.

Wolfgang Asholt demonstriert an der weitgehend unbekannteren Oper *La Lépreuse* von Henry Bataille (Libretto) und Sylvio Lazzari (Musik) die wechselvolle Werkgeschichte des für die Zeit problematischen, heute aktuellen Stoffes einer Aussätzigen, die ihre Umwelt willentlich infiziert. Aus dem Schicksal dieser Oper, die das Pariser Gericht und Parlament beschäftigte, leitet der Autor die Erkenntnis ab, daß eine avantgardistische Komposition zu einem traditionellen Libretto vom Publikum eher akzeptiert wird, als ein avantgardistischer Stoff zu einer traditionell gearbeiteten Partitur.

Albert Gier, der Herausgeber, schließt sein Vorwort mit der Feststellung, die vierhundertjährige Geschichte des Librettos sei noch weitgehend eine terra incognita. Ändern ließe sich das nur durch das Zusammenwirken von Literatur- und Musikwissenschaftlern. Hinzufügen darf man: und Theaterwissenschaftlern. (September 1990) Heinz Becker

Die Orgel im Dienst der Kirche. Gespräch aus ökumenischer Sicht. Bericht über das sechste Colloquium der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung in Verbindung mit dem Pontificio Istituto di Musica Sacra 8.—14. Oktober 1984 in Rom. Hrsg. von Hans Heinrich EGGBRECHT. Murrhardt: Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft 1985. 285 S. (Veröffentlichungen der Walcker-Stiftung. Heft 10.)

Kein Zweifel: Eine profunde, wissenschaftlich mannigfach orientierte Anthologie von Aufsätzen, die das uralte Thema unter aktuell-ökumenischem Blickwinkel betrachten, dabei die historische Grundlegung stets berücksich-

tigen und so dem „Erkennen und Verstehen von Positionen in ihren Unterschieden und Gemeinsamkeiten“ (Eggebrecht zu Beginn seiner „Vorüberlegungen“) dienlich sind. Zehn kompetente Wissenschaftler äußern sich, von Johannes Overath als dem Preside des Pontificio Istituto di Musica Sacra in das Collegio Teutonico di Santa Maria auf dem Campo Santo eingeladen; ein Gesprächsprotokoll schließt sich zustimmend oder kontrovers jeweils an. Der Tenor ist deutlich: Kirchenmusik und insonderheit Orgelmusik ist nicht Musik, in der Überlegung artikuliert wird, sondern „Kulthandlung“. Vier Referenten gehen die Thematik theologisch-liturgisch an: Theo Flury und Winfried Schulz aus katholischer, Reinhold Morath und Reinhard Schmidt-Rost aus evangelischer Perspektive. Deren fünf berücksichtigen die Praxis: Luigi Ferdinando Tagliavini beleuchtet die liturgische Orgelmusik im Frescobaldi-Umkreis, Klaus-Jürgen Sachs die im Barockzeitalter, Arnfried Edler deren Relation zur ästhetischen Autonomie, wobei er historisch übergreifend arbeitet. Die Bedeutung der qualitativ wertvollen historischen Orgel für die funktionsbezogene organistische Arbeit lotet Jürgen Eppelsheim aus, aktuell genug vor dem reichen, Jahrhunderte übergreifenden Bestand, wie er sich in ungezählten Kirchen konkretisiert. Und Alfred Reichling rundet den eingangs in vier Referaten anklingenden ökumenischen Aspekt mit Gedanken zum sogenannten „konfessionellen Orgelbau“ im 19. und im 20. Jahrhundert ab, wobei er Zweck und Aufgabe, Klangästhetik, Disposition und Registrierpraktiken analysiert. Der eigentlichen Analyse gibt Albrecht Riethmüller Raum in seiner Betrachtung des Orgelsolos in Haydns *Schöpfungsmesse* Hob XXII: 13; er demonstriert eindringlich die auf Abdankung und Niedergang der Orgel abzielende Symbolkraft der genannten Passage in ihrer exemplarischen Bedeutung.

Wie die Reihe, der dieser Band entnommen ist, im allgemeinen, so ist der Band selbst gewiß von Wichtigkeit nicht nur für den Wissenschaftler, sondern auch und gerade für den Praktiker. Er sollte vielleicht gar zur Pflichtlektüre für Studierende der Kirchenmusik beider Konfessionen gemacht werden!

(September 1990) Joachim Dorf Müller

Authenticity and Early Musik. A Symposium. Edited by Nicholas KENYON. Oxford-New York: Oxford University Press 1988. XV, 219 S.

Die Frage der Authentizität in der Alten Musik ist in den letzten Jahren zu einer Domäne des englischsprachigen Schrifttums geworden. Hatten schon 1957 Putnam Aldrich (*The "Authentic" Performance of Baroque Music*) und Donald Jay Grout (*On Historical Authenticity in the Performance of Old Music. Festschrift A. Th. Davison*) in kurzen Überblicksbeiträgen die Grunderkenntnis einer nie vollkommen zu erreichenden „Authenticity“ bei der Rekonstruktion eines Musikstücks der Vergangenheit dargelegt, so erschienen in der deutschsprachigen Literatur mit den Aufsätzen in *Musikalische Zeitfragen XIII* (1968) die vermeintlich letzten Arbeiten zu dieser Problematik. Seit Beginn der 80er Jahre befassen sich britische und amerikanische Forscher verstärkt mit der Rankeschen Frage „Wie es eigentlich gewesen“ (Nicholas Kenyon, *Introduction*, S. 13). 1982 reflektierten Richard Taruskin über *On Letting the Music Speak for itself: Some Reflections on Musicology and Performance* (*Journal of Musicology*, Vol. I, Nr. 3, 1982, S. 338) und Laurence Dreyfus über *Early Music Defended against its Devotes: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century* (*The Musical Quarterly* LXIX, Nr. 3, 1983, S. 297), 1984 befaßte sich die Zeitschrift *Early Music* in der Februar-Ausgabe in mehreren Artikeln mit *The Limits of Authenticity*. Und jetzt liegt ein Kongreßbericht mit einer Einleitung und sechs umfangreichen Artikeln zu dieser Thematik vor. Eingeleitet und herausgegeben wurde diese Sammlung von Nicholas Kenyon, dem Herausgeber von *Early Music*, der englischen Fachzeitschrift. Die Beiträge stellen die schriftliche Form von Vorträgen dar, die um *Oberlin Conservatory of Music*, Ohio, während des akademischen Jahres 1986/87 innerhalb der Veranstaltungsreihe *Musical Interpretation: The Influence of Historically Informed Performance* gehalten wurden.

Will Crutchfield betrachtet in seinem Beitrag die Ausprägung von Modeerscheinungen und abgesicherten Überzeugungen der Alte-Musik-Bewegung innerhalb der Gesamt-Wiederbelebungsphase (*Fashion, Conviction,*

and Performance Style in an Age of Revivals), Howard Mayer Brown geht der Frage nach, ob es sich bei der historischen Aufführungspraxis-Bewegung um eine pedantische oder mehr liberale Haltung handeln muß (*Pedantry or liberation? A Sketch of the Historical Performance Movement*). Robert P. Morgan stellt Betrachtungen über eine ängstliche Einstellung in der gegenwärtigen Szene dar (*Tradition, Anxiety, and the Current Musical Scene*), Philip Brett behandelt Probleme des Alte-Musik-Editors (*Text, Context, and the Early Music Editor*). Gary Tomlinson stellt die unterschiedliche Einstellung des Historikers und Praktikers in bezug auf Authentizität dar (*The Historian, the Performer, and Authentic Meaning in Music*), Richard Taruskin berichtet über seine Erkenntnisse der Musik der Vergangenheit in unserer Gegenwart (*The Pastness of the Present and the Presence of the Past*). So informativ und blickerweiternd die genannten Beiträge sind, laufen sie, was die zentrale Problematik anbelangt, auf den Punkt zusammen, den Nicholas Kenyon wie folgt zusammenfaßt: "We cannot make contact with the past, we cannot reconstitute the past, nor can we pin it down as an objective reality. It must exist only through our eyes . . ." (S. 13).

(Juli 1990)

Dieter Gutknecht

HERMANN DECHANT: Dirigieren. Zur Theorie und Praxis der Musikinterpretation. Wien-Freiburg-Basel: Herder (1985). 448 S., Notenbeisp.

Im Gegensatz zu zahlreichen in den letzten Jahren erschienenen Veröffentlichungen feuilletonistischer Art, die von Musikjournalisten verfaßt sind und mehr oder weniger Interessantes über Dirigenten, deren Leben, Umfeld, politisches Verhalten und Biographisch-Anekdotisches enthalten, das den großen Kreis der Musikliebhaber ansprechen mag, haben wir es hier mit einem sachlich fundierten und nur die Sache behandelnden Werk zu tun, dem aber gleichwohl subjektive und persönliche Stellungnahmen nicht fehlen, wie die Hinweise auf Joseph Keilberth (Titelbild) und Horst Stein (Widmung und Vorwort) zeigen. Der Verfasser, selbst Orchestermusiker, aber

auch Dirigent, Chorleiter und Lehrer, kann sich auf lange Jahre der Erfahrung berufen und damit zuerst einmal eine umfassende Praxislehre anbieten, die alles enthält, was man für das Handwerk des Dirigierens wissen und können muß. Hinzu treten oder damit verwoben sind elementare Erkenntnisse und Anweisungen zur Interpretation (s. Untertitel) sowie eine wissenschaftlich (nahezu) vollständige Erarbeitung und Darstellung der einschlägigen Literatur über das Dirigieren, wobei auch die hierzulande weitgehend unbekanntem Veröffentlichungen der angelsächsischen Länder genannt und teilweise beschrieben werden. Diese Entwicklung der Kunst des Dirigierens aus der Musikgeschichte heraus bis in die 80er Jahre des 20. Jahrhunderts ist einmalig, und sie macht für sich genommen bereits einen großen Teil des Wertes dieses Buches aus. Vollständig erläutert ist auch das Technische des Dirigierens. Hier hätte sich der Lernende möglicherweise mehr Beispiele gewünscht, als zu geben auf dem beschränkten Raum eines Buches möglich ist, zumal ein weiterer großer Abschnitt sich mit den eigentlichen tieferen Vorgängen der Übermittlung, der Probentechnik, der Psychologie beim Dirigieren u.a.m. zu beschäftigen hat. Schließlich kommt es unter den Kapitelüberschriften „Musik ist ein Geheimnis“ (Motto von Keilberth) und „Die Aufführung als Spiel“ zu ästhetischen und musikphilosophischen Betrachtungen, die sicherlich den gestandenen Dirigenten als Bereicherung ihrer Praxis dienen können, aber auch junge Lernende in die tieferen Probleme des Dirigierens einführen sollen. Das ausführliche Literaturverzeichnis am Ende ist wohl vorerst nicht zu überbieten. Ein in jeder Hinsicht wichtiges, hervorragendes und viele Kreise des Musiklebens (nicht allein Dirigenten) angehendes Buch.

(September 1990)

Günter Fork

DON HARRÁN: In Search of Harmony. Hebrew and Humanist Elements in Sixteenth-Century Musical Thought. Neuhausen-Stuttgart: Hänssler-Verlag/American Institute of Musicology 1988. XX, 301 S. (Musicological Studies & Documents 42).

Es gehört zu den üblichen Verfahren mittelalterlicher Geschichtsdarstellungen, wichtige Entwicklungen eines Faches mit dem Namen einer historischen oder auch legendären Persönlichkeit zu verbinden, deren persönliche Autorität die Wahrheit verbürgen soll. Neben der Pythagoras-Legende gab es eine ganze Reihe von Mythen und Legenden, die Tinctoris noch einmal am Ende des 15. Jahrhunderts unter dem Titel *Complexus effectuum musicarum* zusammengefaßt hat. Das Bild wandelte sich im 16. Jahrhundert, als man diesen Traditionen mit Hilfe der überlieferten antiken Texte genauer nachzuspüren suchte. Wohl als erster im Bereich der Musiklehre hat Zarlino sich in seinen *Istitutioni harmoniche* (1. Aufl. 1558) „um eine rationale Wundererklärung bemüht, indem er die antiken Berichte zu der musikalischen Praxis der Griechen in Relation setzte“ (M. Fend, *Zarlino: Theorie des Tonsystems*, Frankfurt 1989, S. 218). Schließlich fügt Zarlino im 13. Kapitel des 8. Buches der *Sopplimenti musicali* von 1588 den antiken griechischen Quellen einen weiteren Bereich hinzu, nämlich den der biblischen, also hebräischen Musik. Zarlinos Text, den Harrán am Beginn seines Buches mit einer englischen Übersetzung wiedergibt, ist der Ausgangspunkt seiner folgenden Betrachtungen.

Nach einer Vorstellung der zeitgenössischen Schriften zur hebräischen Grammatik — sie gehen alle auf die Arbeit am „Urtext“, der Bibel zurück —, auf die Zarlino sich stützte, steht vor allem die Akzent-Theorie der hebräischen Poetik im Mittelpunkt des Interesses, „the heart of the humanist question“ (S. 92). Ausführlich schildert Harrán die drei verschiedenen Akzentformen des Hebräischen, nämlich den grammatischen, rhetorischen und musikalischen Akzent. So kompliziert die Darlegungen anmuten, ergeben sich doch im Endeffekt kaum Einsichten für das Verständnis der Lehre Zarlinos im Hinblick auf sein zentrales Anliegen, die Textvertonung. Auch Harrán vermag nicht zu sagen, ob Zarlino „really penetrated the learned cogitations“ seiner Vorgänger (S. 40).

Der zweite Teil des Buches behandelt unter den verschiedenen Ebenen des Verhältnisses von Musik und Text diejenigen Momente, die im Schrifttum des 16. Jahrhunderts den Einfluß des Humanismus auf die Musiklehre aus-

machen. Ausführlich und auch an praktischen Beispielen verdeutlicht Harrán die unterschiedlichen Aspekte der Verknüpfung von Wort und Ton, wie die musikalische Umsetzung der sprachlichen Betonung oder Möglichkeiten der Ausdrucksdarstellung. Klar und mit Hilfe vieler Quellenbelege beleuchtet er zentrale Begriffe der Zeit wie Nachahmung, *Melopoeia* und *Musica poetica*, um schließlich ausführlich auf die Beziehungen der Musiklehre zur Rhetorik einzugehen. Harrán geht es in seiner Darstellung um das grundsätzlich neue Verhältnis von Musik und Text, das in den Kompositionen des 16. Jahrhunderts, insbesondere in den Werken Willaerts, des Lehrers von Zarlino, Wirklichkeit geworden sei. Die Vorstellung von der beginnenden „Versprachlichung“ der Musik im 16. Jahrhundert, die Helmuth Osthoff vor nunmehr 30 Jahren (Kongreßbericht New York 1961) geprägt hat, ist bei diesen Bemühungen deutlich herauszuhören. Mit dieser Konzentration allein auf die neuartigen Leistungen der Renaissance wird aber ein Geschichtsbild festgeschrieben, das — in erster Linie unter dem Einfluß der Mediävistik — immer mehr in Frage zu stellen ist. Mit der Abkehr vom bloß finsternen Mittelalter hat der Renaissance-Begriff seine Funktion als emphatisch herausgestellte Epochenschwelle verloren. Zwar läßt sich Harrán zu Recht nicht weiter auf zeitliche Präzisierungen des Begriffs Renaissance ein (S. XIII). Diese scheinbare Pragmatik führt aber dazu, daß er die Neuartigkeit des Verhältnisses der Musik zum Wort nur zu konstatieren, nicht aber von den Konzeptionen der Vergangenheit abzugrenzen braucht. Viele dieser neuen Konzeptionen haben auch Wurzeln im Mittelalter, worauf Harrán an keiner Stelle eingeht. Der Blick ist nur nach vorne gerichtet. Auf diese Weise wird Zarlino sogar zum Wegbereiter der barocken Figurenlehre, läßt sich doch auf dem Wege „toward a *Musica rhetorica*“ (S. 161) der sogenannte musikalische Akzent der hebräischen Poetik als unmittelbare Entsprechung der späteren rhetorischen Figuren interpretieren (S. 144).

Damit ist einer der wenigen Punkte angesprochen, wo sich die beiden Bereiche — hebräische Dichtungslehre und humanistisches Ideengut im Bereich der Musiktheorie — überhaupt berühren. Diese große Distanz zwischen den beiden Bereichen prägt auch den

Gesamteindruck des Werkes. Im ersten Abschnitt wird ein sehr spezielles Gebiet der hebräischen Poetik behandelt, im zweiten breitet Harrán das ganze Füllhorn seiner bewundernswerten Quellen- und Literaturkenntnisse zum Thema „musikalischer Humanismus“ aus, ohne daß ein schlüssiger Berührungspunkt der beiden Abschnitte erkennbar würde. In aller Offenheit bekennt sich Harrán im Epilog des Buches zu diesem Problem: „Hebrew music and Renaissance polyphony are neither historically nor geographically related“ (S. 198). Übrig bleibt lediglich eine Vorstellung von einer vergangenen Musik, die ineingesetzt wurde mit den eigenen Idealen vom engen Verhältnis zwischen Musik und Text. Diese glaubte Zarlino in der hebräischen Lehre gefunden zu haben, „with an eloquent style and with a form of ‘musical poetizing’ termed *melopoeia*“ (S. 201).

Erst im letzten Kapitel geht Harrán auf die Hintergründe ein, die Zarlino zu einer Beschäftigung mit der hebräischen Grammatik veranlaßt haben könnten. Es ist die Auseinandersetzung mit seinem Schüler Vincenzo Galilei, insbesondere mit dessen *Dialogo della musica antica e della moderna*, die Zarlino überhaupt zur Abfassung der *Sopplimenti musicali* herausgefordert hatte. Aber auch hier geht Harrán nur auf die unterschiedlichen Ansichten der beiden Theoretiker ein, wobei Zarlino letztlich zum Vertreter einer inzwischen überholten „prima pratica“ wird, der gegenüber den Errungenschaften einer „seconda pratica“, die zur Monodie des 17. Jahrhunderts führen sollte, verständnislos bleibt. Welche Rolle der Rückgriff auf die hebräische Musiktheorie in diesem Zusammenhang spielte, darauf geht Harrán leider mit keinem Wort ein.

Der wieder sehr luxuriös, ja im Druckbild geradezu verschwenderisch gestaltete Band — angesichts der Situation der meisten deutschen Instituts-Etats werden solche Bücher bald unerschwinglich sein — gibt in einem Anhang den Originaltext aller größeren Zitate wieder, die im laufenden Text in englischer Übersetzung angeführt werden. Neben einem umfangreichen Literatur- und Quellenverzeichnis beschließt den Band ein hilfreiches Register.

(September 1990)

Christian Berger

NORBERT BOLIN: „Sterben ist mein Gewinn“ (Phil 1,21). Ein Beitrag zur evangelischen Funeralkomposition der deutschen Sepulkralkultur des Barock 1550–1750. Kassel: Arbeitsgemeinschaft Friedhof und Denkmal e.V. — Stiftung Zentralinstitut und Museum für Sepulkralkultur (1989). 456 S., Abb., Notenbeisp.

Als eine Frucht der modernen oder gar modischen „Thanatologie“ (der Wissenschaft vom Tod und vom Sterben) präsentiert das Kasseler Zentralinstitut für Sepulkralkultur bzw. eine Arbeitsgemeinschaft Friedhof und Denkmal e.V. aufwendig Bolins Beitrag zur evangelischen Funeralkultur. Wie einst — in den Zeiten und unter den Voraussetzungen, die hier beschrieben werden — mit sicht- und hörbaren Dokumentationen für das jeweilige Ableben nicht gezeitet wurde, so gibt es in dem vorzustellenden Werk reichlich Notenbeispiele, „Verlaufdiagramme“ (für die besprochenen Kompositionen) und Abbildungen: von daher ein „schönes“ Buch.

Zu allen Zeiten wurde der Tod „besungen“. Die *altniederländischen Totenklagen* (Willem Elders, 1989) gehören — trotz des Wandels im Glauben — zu den Wurzeln der evangelischen (lutherischen) Funeralkomposition. Und diese besteht in so vielen und verschiedenartigen Belegen, daß sie für die *deutsche Sepulkralkultur des Barock, 1550–1750* grundsätzlich entstehen kann. Freilich bezeichnet sie nur einen Bereich der sogenannten „Gelegenheitsmusik“. Ein anderer feiert den Gegenpol zu Tod und Sterben: das „Beilager“.

Anders als Bolins Vorgänger bei der Erforschung der evangelischen Funeralkomposition Arno Werner (1936) und Wolfgang Reich (1962) verzichtet er auf Bestandserfassung und -beschreibung und akzentuiert das Zeremoniell und die Werkanalyse. Die sozialgeschichtlichen Darlegungen — von guter Kenntnis der höfischen Gesellschaft und der Konfessionsgeschichte getragen — machen die Bedeutung eines angemessenen Begräbnisses klar: Der gesellschaftliche „Ort“ einer Familie mußte nicht zuletzt auch auf diese kostspielige Weise immer wieder neu markiert und verteidigt werden. Analog zur Literaturwissenschaft (Walter Rehm, *Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung* [...], 1928) werden Stadien der Todesauffassung in

der Musik herausgestellt, wobei sich folgender Dreischritt ergibt: Nutzen für die Lebenden — Gestaltung des Gefühls von Trauer (ab Dietrich Buxtehudes *Castrum doloris*, 1705) — Verzicht auf christliche Inhalte (Johann Sebastian Bachs *Trauer-Music*, BWV 198): S. 271, 388f., 397.

Was nun die analytischen Darlegungen, die den Hauptbestand des Buches ausmachen, betrifft, so ist zunächst nach der Repräsentanz der ausgewählten Kompositionen im Rahmen des Themas zu fragen. Liegt wirklich eine „exemplarische Auswahl von Werken aus der Tradition evangelischer Funeralkomposition“ (S. 396) vor? Melchior Franck in Coburg, der als erster von fünf Komponisten besprochen wird, hat in diesem Bereich sicher nicht die Bedeutung, die einem seiner Kollegen aus den klassischen Zentren der Begräbniskompositionen zukommt, etwa aus Königsberg oder Leipzig (zu letzterem Ort vgl. S. 282–286). Wieder anders steht es um die bedeutenderen Komponisten Heinrich Schütz, Christoph Bernhard, Buxtehude und Bach; sie haben sich wirklich nur „gelegentlich“ im Funeralbereich aufgehalten, und wenn sie das taten, so gingen daraus so exzeptionelle Werke wie die *Musicalischen Exequien* oder der *Actus tragicus* hervor. (Zu Schütz' Beiträgen kommt seit 1984 noch das *Klag-Lied* SWV 501; zu Bernhard und Buxtehude vgl. Kerala Snyder, *Dietrich Buxtehude's Studies in Learned Counterpoint*, in: *JAMS* 33, 1980, S. 544–564.)

Zweitens bietet die Art der Analyse ein Problem. Daß Bolin sich tief ins Innere der Werke begibt, erfordert ein ständiges Mitgehen anhand der Partituren, deren Fehlen durch die reichlich verwendeten Notenbeispiele nicht ausgeglichen wird. Auch mit dem Abrufen von musikalisch-rhetorischen Figuren wird dem Leser viel zugemutet (abgesehen davon, daß ihre Angemessenheit keineswegs immer feststeht, vgl. „Heterolepsis“ auf S. 244). Und schließlich ermüdet das häufige Aneinanderreihen von Aussagen aus der Sekundärliteratur, das ganze Passagen zur bloßen Collage macht. Man weiß nicht recht, was damit bewiesen werden soll, wenn eine interessante Hypothese oder Problemstellung nicht zu Hilfe kommt.

So leidet Bolins Abhandlung an der Unentschiedenheit, Monographie oder Forschungs-

bericht zu sein, Werke vorzustellen oder eine Gattungs- bzw. Bereichsgeschichte mit Leben zu füllen. Daß die Abhandlung sonst wissenschaftliches Niveau hat, versteht sich bei ihrer Herkunft — nämlich aus der Schule von Dietrich Kämper in Köln — von selbst.

Aus den unvermeidlichen Einzelfragen seien folgende herausgegriffen: Wieso ist der Quartaufstieg „threnodisch“, zumal bei einem Text wie „Ich weiß“ (, daß mein Erlöser lebet): S. 114 u.ö.? Belegen nicht schon Heinrich Alberts solomäßige Reduktionen von Funeralkompositionen eine Weiterverwendung in diesem Bereich (S. 389)? Statt „Turba“ (S. 166, 170 und 202) ist „Tuba“ gemeint. Und eine Proportio tripla — barocke Form der Schlußapotheose — hat mit dem „Tempus perfectum“ wenig gemeinsam (S. 397). Sprachlich stören Formulierungen wie „Beisetzungs-procedere“ (S. 200, 212 u.ö.), „medizinell und vindikativ“ (S. 48), „addiziert“ (S. 214), „interpretativ“ (S. 283).
(August 1990) Werner Braun

Aufklärungen. Studien zur deutsch-französischen Musikgeschichte im 18. Jahrhundert. Einflüsse und Wirkungen. Band 2. Hrsg. von Wolfgang BIRTEL und Christoph-Hellmut MAHLING. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1986. 243 S., Notenbeisp. (Annales Universitatis Saraviensis. Band 20.)

Dem mit der Musik und ihrer Geschichte im 18. Jahrhundert Befassten mag der Titel *Aufklärungen* wohl wie eine Verheißung erscheinen, daß nun begründet werde, was Aufklärung in der Musik bedeutet, etwa dahingehend, daß der viel geschmähte, doch immer wieder verwendete Begriff „Vorklassik“ nun endlich ersetzt werden könnte zugunsten eben jenes ehrwürdigen, dessen Tradition in Philosophie und Literatur ja bekannt ist. Ein wenig enttäuscht wird der solches Erwartende dann feststellen, daß es sich bei vorliegender Publikation um einen Kolloquiumsbericht handelt, in dem in äußerst bunter Reihenfolge Beiträge höchst unterschiedlicher Qualität zum Thema „Frankreich und Deutschland in der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts“ zusammengefaßt

sind. Das Kolloquium fand vom 6. bis 8. April 1981 an der Universität des Saarlandes statt, das sich traditionell als „Grenzland“ und Mittler zwischen französischer und deutscher Kultur sah, was immer man darunter verstehen will. So behandeln denn die Beiträge insgesamt, was irgendwie mit Deutsch-Französischem in der Musik im 18. Jahrhundert zu tun hat. Manches ist scharfsinnig, manches ist bekannt — was es mit Aufklärung oder gar deren Plural „Aufklärungen“ zu tun hat, muß wohl dahingestellt bleiben.

Veronika Gutmanns Beitrag *Die französischen Quellen in den Instrumentenartikeln in Johann Gottfried Walthers Musicalischem Lexicon (Leipzig 1732)* kommt zu dem Schluß, daß Walther bereits aufgearbeitetes Wissen anderer Nachschlagewerke vermittelt, entschuldigt ihn aber, weil „die Fülle der Informationen kaum eine andere Arbeitsweise innerhalb einer übersehbaren Zeitspanne zulassen würde“ (S. 20). *Unité de Mélodie*: Carl Dahlhaus geht von der Prämisse aus, zum Verständnis der musikalischen Formenlehre des 18. Jahrhunderts sei wesentlich, den Begriff des Themas als ästhetische wie kompositionstechnische Kategorie zu verstehen. Die Interpretation dieses Begriffes in Kochs *Musicalischem Lexicon* in Vergleich zu dessen Vorbild, dem *Dictionnaire de Musique* Rousseaus, bilden den Kern von Dahlhaus' Überlegungen. Die Wirkung zweier Zentralbegriffe der Ästhetik im 18. Jahrhundert: „imitation“ und „génie“ untersucht Peter Gülke als Zentralbegriffe von Rousseau auf ihre Wirkung auf Deutschland. In Wilhelm Seidels Beitrag geht es um die Komödie über die Oper, die Charles de Saint-Evremond 1678 als Kritik an dieser Gattung schrieb. Gottsched übersetzte sie ins Deutsche und übertrug die Szenerie nach Deutschland. Auch hier sind die „Schwächen“ der Oper das Sujet. Seidel stellt dar, inwieweit sich die Argumente der Franzosen und Deutschen gleichen und worin sie sich unterscheiden. Der Opernkomponist André-Ernest-Modeste Grétry war auch Theoretiker. Seine Ansichten über die Umsetzung von Sprache in Musik in der französischen Oper sind der Gegenstand des Beitrags von Gottfried R. Marschall. Eeva-Tarina Forsius geht der Frage nach, warum Rousseaus *Devin de Village* von 1752 von den verschiedenen

Parteien im Streit um die französische und italienische Oper akzeptiert werden konnte. Damit sucht sie die Paradoxie dieses Opernstreits zu erhellen. Michel Noiray beschäftigt sich mit der Kritik an der Übersetzung von Pergolesis *La serva padrona* ins Französische. Noiray führt aus, wie vor allem an den Rezitativen Duktus und Rhythmus der beiden Sprachen auseinanderklaffen. Das Ziel der recht üppigen Quellendarstellung von Jérôme de La Gorce ist es, anhand von nicht editierten Dokumenten den Einfluß nachzuweisen, den die Académie royale de Musique de Paris und die Hamburger Oper auf die „ouvrages lyriques“ hatten, die in Den Haag zu Beginn des 18. Jahrhunderts gespielt wurden. Die Einführung der Tragédie lyrique am Mannheimer Hof Carl Theodors von der Pfalz erfolgte durch den — von Mozart verehrten — Ignaz Holzbauer mit seiner Oper *Ippolito ed Aricia* (1759). Klaus Hortschansky resümiert: „Die Tragédie lyrique wird außerhalb Frankreichs an Höfen, die eine enge kulturelle und politische Bindung an Paris haben, in italianisierter Gestalt bezüglich Geist und Form rezipiert“ (114). Norbert Millers Beitrag stellt die posthum aufgeführte Oper *Démophon* des in Paris jung verstorbenen Nürnberger Komponisten Johann Christoph Vogel vor, wobei „eine Wiederentdeckung dieses so gründlich verschollenen Gluck-Schülers . . . nicht intendiert“ ist (117).

Es geht Miller nicht „um eine Ehrenrettung von Vogels ‚Démophon‘, sondern um die Frage nach den Wirkungsmöglichkeiten der Reformoper über Gluck hinaus“ (126). Auf drei verschiedenen Wegen versucht Theo Hirsbrunner, die dramaturgischen Merkmale der Oper *La Caverne* von Jean-François Lesueur zu bestimmen: über die Art und Weise, wie der Librettist Dercy mit der literarischen Vorlage von A.-R. le Sage (*Le Gil Blas de Santillane*) umgegangen ist; über den Einfluß, den andere Stücke, z.B. *Robert, chef des brigands* von Lamartelière auf die Dramaturgie der Oper ausübten; und schließlich durch den Vergleich mit anderen Stücken, wie Beaumarchais' *Mariage de Figaro* und Mozarts *Don Giovanni*. — Ausgehend von den unterschiedlichsten Deutungen von Mozarts *Così fan tutte* in den Inszenierungen von Wallerstein, Rennert, Ponnelle, Windgassen und Friedrich,

versucht Susanne Vill zu zeigen, worin diese oft widersprüchlichen Deutungen ihren Ursprung haben. Einen Grund sieht sie in der Ambivalenz der Musik selbst, einen anderen in der ironischen Brechung von Stimmungen und Affekten im Stück. — Jean Mongrédiens gelingt es in seinem Aufsatz *Deux livrets d'opéras français d'après Klopstock et Gessner: "La mort d'Adam" et "La mort d'Abel"* — entsprechend des Kolloquium-Themas — nachzuweisen, daß die französische Oper durch deutsche Literatur, wie die Klopstocks und Gessners, beeinflusst wurde, zugleich liefert er aber auch einen Beitrag zu den Ursprüngen von romantischer Oper und Symphonischer Dichtung. — Wilfried Gruhn wertet eher deskriptiv als interpretierend drei Literaturjournale am Hof Zweibrückens zwischen 1770 und 1787 aus, die „ein lebendiges Bild des höfisch gesellschaftlichen Musik- und Theatergeschmacks“ (150) bieten. Roland Würtz rekonstruiert den gegenseitigen Einfluß von Mannheim und Paris, wobei er sich auf die Regierungszeit eben jenes Gönners und Initiators der „Mannheimer Schule“, Carl Theodor von der Pfalz (1743—1778) beschränkt. In Ingeborg Allihns Beitrag wird weder der Einfluß der französischen Aufklärung auf die preußische Königliche Hofkapelle — wie im Titel versprochen — analysiert noch eigentlich nachgewiesen, wo, durch wen und wie das „bürgerliche Musikleben“ in Berlin beginnt (Fehler im bibliographischen Apparat!). Herbert Schneider wertet in Darmstadt erhaltene Abschriften französischer Repertoires des Hannoverschen Hofes aus. Die erste Suite der *Englischen Suiten* von J. S. Bach dient Christiane Jaccottet als Beispiel für den französischen Charakter des gesamten Suitenzyklus, dessen Duktus Bach offenbar durch Charles Dieupart vermittelt wurde, von dessen sechs Suiten für Clavecin Bach zwei eigenhändig kopiert hat. Friedrich W. Riedel konstatiert französischen Einfluß, vor allem den Couperins auf die Klaviermusik (*Concentus musico-instrumentalis* von 1701) von Johann Joseph Fux. Hans Eppstein versucht anhand der 5. Französischen und Englischen Suite, der *Es-dur*-Invention und -Symphonie, dem 3. Satz aus der *h-moll*-Sonate für Violine und Cembalo obl., dem Finale des *E-dur*-Violinkonzerts und der Arie *Sich üben im Lie-*

ben (*Hochzeitskantate* BWV 202) nachzuweisen, daß J. S. Bach nicht erst als Thomaskantor seine Musiksprache um „galante“ Stilmerkmale anreicherte, um den modischen Gepflogenheiten des Dresdner Hofes nachzukommen, sondern bereits während seiner Köthener Zeit. Arnfried Edler geht von dem Interview aus, das der *Wandsbeker Bote*, Matthias Claudius, mit dem vom Kammercembalisten Friedrichs II. zum städtischen Musikdirektor in Hamburg erlösten Carl Philipp Emanuel Bach gemacht hat. Die Charakterstücke *La Stahl* und *La Spinoza* sind Gegenstand der Untersuchung, inwieweit Philipp Emanuels *Petites Pièces* von der Tradition des französischen Charakterstücks à la Couperin beherrscht werden. Die den einzelnen Beiträgen angehängten Diskussionsprotokolle spiegeln kaum deren aktuelle Problematik wider. In den meisten Fällen hatte Carl Dahlhaus das letzte Wort.

(September 1990)

Peter Rummenhüller

EVA RENATE WUTTA: *Quellen der Bach-Tradition in der Berliner Amalien-Bibliothek. Mit zahlreichen Abbildungen von Handschriften nebst Briefen der Anna Amalia von Preußen (1723–1787). Tutzing: Hans Schneider 1989. 321 S., 247 Abb.*

Die Bedeutung der Musikbibliothek der komponierenden, jüngsten Schwester Friedrichs des Großen, Anna Amalia von Preußen, ist in der Fachwelt schon lange bekannt, so daß hier nicht darauf eingegangen zu werden braucht. Einen Überblick über die Gesamtbestände gewährt ein systematischer Katalog, der von Eva Renate Wutta, geb. Blechschmidt, noch unter ihrem Mädchennamen veröffentlicht worden ist: *Die Amalien-Bibliothek. Musikbibliothek der Prinzessin Anna Amalia von Preußen (1723–1787). Historische Einordnung und Katalog mit Hinweisen auf die Schreiber der Handschriften*, Berlin 1965. Dieser Katalog ist ein Teil der 1963 an der Freien Universität Berlin entstandenen Dissertation Wuttas. Er enthält, wie die meisten derartigen Publikationen, keine optischen Beispiele für die Schrift der einzelnen Kopisten. Ein Katalog von Handschriften ohne Schriftproben hat

jedoch nicht nur abstrakte Züge, sondern er verzichtet auch auf die Möglichkeit, Handschriften zum Zweck der Schriftidentifizierung zu vergleichen. In der Musikwissenschaft sind bislang bedauerlicherweise — sicher aus Kostengründen — nur wenige Kataloge mit Schriftproben publiziert worden, wie beispielsweise Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel 1970 oder Joachim Schlichte, *Thematischer Katalog der kirchlichen Musikhandschriften des 17. und 18. Jahrhunderts in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main*, Frankfurt a. M. 1979. Es ist daher eine erfreuliche und begrüßenswerte Tat, daß Hans Schneider in Tutzing mit der hier zu rezensierenden Publikation das verlegerische Risiko auf sich genommen hat.

Der neue Katalog enthält 247 ausgewählte Abbildungen in Schwarzweiß-Reproduktionen, die Bildqualität ist gut und genügt jedenfalls den wissenschaftlichen Ansprüchen. Dem Abbildungsteil vorangestellt sind vier Kapitel: 1. *Die Handschriften und ihre Schreiber*, 2. *Der Nachlaß von Kirnberger und Schaffrath in der Amalien-Bibliothek*, 3. *Die Billets der Prinzessin Anna Amalia von Preußen an ihren Hofmusicus Johann Philipp Kirnberger*, 4. *Zu den Briefen der Prinzessin Anna Amalia an ihre Familienangehörigen*. In diesen Kapiteln sind offenbar die bisher unveröffentlichten Ergebnisse der von Wutta im Zusammenhang mit ihrer Dissertation angestellten Forschungen zusammengefaßt. Von Bedeutung ist beispielsweise die in Kapitel 1 zu lesende Feststellung, daß zwischen den Höfen von Berlin, Dresden und Schwerin ein Austausch von Musikhandschriften stattgefunden hat. Untersuchungen der Dresdner und Schweriner Musikhandschriften müssen also in Zukunft diesen Aspekt berücksichtigen, wofür die Schriftproben in Wuttas Katalog hilfreich sein werden.

Einen Einblick in die Beziehung zwischen Anna Amalia und ihrem Lehrer Kirnberger erlauben ihre Billets an ihn, die in Kapitel 3 mitabgedruckt sind. Da von Kirnberger bedauerlicherweise kein Antwortschreiben erhalten ist, bekommt der Leser nur einseitige Informationen. Die Billets sind trotzdem nicht selten aufschlußreich und zeigen, wie hoch die gegenseitige Achtung war. Es ist dort

auch dokumentiert, daß die Prinzessin dem Lehrer, der es schwer hatte, sich schriftlich verständlich zu äußern, beim Entstehen seiner musiktheoretischen Arbeiten manches Mal Beistand leistete und so aus einer Schülerin eine Beraterin wurde.

In Kapitel 4 sind auszugsweise Briefe Anna Amalias an ihre Familienangehörigen in französischer Sprache mitabgedruckt. Die Auszüge beziehen sich stets auf Musik und stellen somit wertvolle Dokumente zum Musikleben im Umkreis des Berliner Königshauses dar. Curt Sachs' Äußerung, daß Friedrich der Große, der seine Schwester mit Aufmerksamkeit aller Art überhäufte, niemals an ihren musikalischen Interessen Anteil genommen und Amalia, die sonst ihren Geschwistern gern über ihre musikalischen Freuden schrieb, in den Briefen an Friedrich aber davon geschwiegen habe, wird durch die nun veröffentlichten Briefe widerlegt.

Der neue Katalog ist mit einem Register der Werke J. S. Bachs nach BWV-Nummern versehen, was dem Benutzer das Nachschlagen erleichtert. Zu den anderen Tonkünstlern fehlen bedauerlicherweise solche Register, obwohl zu vielen in der Amalien-Bibliothek vertretenen Komponisten — z.B. C. P. E. Bach, W. F. Bach, Graun, Händel, Telemann, um nur die wichtigsten zu nennen — einschlägige Werkverzeichnisse vorhanden sind.

Aus dem Vergleich von Wuttas beiden Arbeiten wird deutlich, daß nach der ersten Publikation von 1965 die musikalische Quellenkunde, vor allem die Forschung zu den Bach-Quellen, zahlreiche Neuerkenntnisse erzielt hat. So sind zum Beispiel einige Kopisten, die in den Handschriften der Amalienbibliothek auftreten, namentlich identifiziert worden; die Herkunft der Handschriften ist vielfach geklärt worden (z.B. Breitkopf); einige seit der kriegsbedingten Verlagerung der Bibliotheksbestände als verschollen angesehene Quellen werden heute in der Jagellonen-Bibliothek in Krakau aufbewahrt und konnten im neuen Katalog von der Verfasserin berücksichtigt werden. Zu den inzwischen in der Bach-Forschung identifizierten Schreibern sind die entsprechenden Namen angegeben. Es wäre benutzerfreundlicher gewesen, wenn die Verfasserin auch hinsichtlich der Quellenherkunft auf die neueren

Forschungen nicht bloß im Literaturverzeichnis verwiesen, sondern zu dem jeweiligen Schreiber ebenfalls dessen lokale Zuordnung vermerkt hätte. Natürlich aber bleibt die Auswahl der leicht ausufernden Angaben der Verfasserin vorbehalten.

Ungeachtet des großen Nutzens, den der neue Katalog mit sich bringt, seien an dieser Stelle auch einige kritische Bemerkungen erlaubt. Wegen der Zeitspanne von einem Vierteljahrhundert, die seit der Publikation des ersten Dissertationsteils vergangen ist, sind Unstimmigkeiten zwischen den beiden Teilen zu beobachten, die durch Berücksichtigung neuerer Forschungsergebnisse im Schreiberkatalog entstanden sind. Eine neue revidierte Auflage des alten Katalogs sollte dringend in Angriff genommen werden. Auch in der neuen Arbeit aber sind einige kleine Mängel festzustellen: Im Zusammenhang mit den fälschlich Bach zugeschriebenen Werken verweist Wutta mißverständlicherweise auf Ruth Engelhardts Dissertation, anstatt auf Alfred Dürr, *Zur Echtheit einiger Bach zugeschriebener Kantaten*, in: *Bach-Jahrbuch 1951/52*, S. 30—46. Die Vornamen des Kopisten Meißner sind mehrmals fälschlich als Carl Gottlob angegeben anstatt Christian Gottlob; auf S. 21 ist der Name Kirnberger ausgelassen. In einem etwas wichtigeren Punkt vertritt der Rezensent eine andere Ansicht als Wutta: bei einer Reihe von Handschriften kommt sie nach einem Schriftvergleich zu dem Ergebnis, daß diese von Kirnbergers Hand seien (S. 15ff.). Den Unterschied der betreffenden Handschriften zu den gesicherten Kirnberger-Manuskripten erklärt sie damit, daß es sich bei diesen um Kirnbergers Konzeptschrift handele, bei jenen um seine Reinschrift. Als die beiden Handschriftengruppen verbindende Brücke fungiere die Quelle *Am. B. 583*. Nun stammt diese weder von Kirnberger noch von dem Schreiber der vermeintlichen Kirnberger-Handschriften, sondern von einem singulären Kopisten. Außerdem sieht Kirnbergers Reinschrift (z.B. *Mus. ms. Bach P 209* in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin) anders aus als die ihm zugeschriebenen Handschriften der Amalienbibliothek. Im 1965 erschienenen Katalog war die Schreiberangabe bei diesen angeblichen Kirnberger-Quellen stets mit

einem Fragezeichen versehen, ebenso im Register des neuen Katalogs, in den Bildunterschriften aber bedauerlicherweise nicht mehr. Fairerweise muß hier jedoch gesagt werden, daß zur Fehlzuweisung nicht Wutta allein, vielmehr eine Reihe von prominenten Musikgelehrten und -wissenschaftlern beigetragen hat wie C. F. Zeltner, R. Eitner, M. Schneider, P. Wackernagel, F. Smend, S. Borris.

Hilfreich wären Angaben über Wasserzeichen, denn oft läßt sich die Herkunft einer Handschrift anhand des Wasserzeichens klären. Besonders im Fall der Werke C. P. E. Bachs bieten die Wasserzeichen handfeste Anhaltspunkte für die Frage, ob sie in Berlin oder in Hamburg entstanden sind.

All diese kritischen Bemerkungen schmälern nicht das Verdienst Wuttas. Sie hat mit diesem Katalog einen wichtigen Beitrag zur musikalischen Quellenkunde geleistet. Die Sammlung von Schriftproben ist eine wertvolle Ergänzung zum 1965 erschienenen Katalog der Amalienbibliothek. Für quellenkundliche Auseinandersetzungen mit den zahlreichen Komponisten, die in dieser Bibliothek vertreten sind, stellt der neue Katalog geradezu ein unentbehrliches Nachschlagewerk dar.

(September 1990) Yoshitake Kobayashi

FRANZ LISZT: Sämtliche Schriften. Band 4: Lohengrin und Tannhäuser von Richard Wagner. Hrsg. von Rainer KLEINERTZ. Kommentiert unter Mitarbeit von Gerhard J. WINKLER. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1989). XV, 320 S.

Liszts Studie *Lohengrin und Tannhäuser* von 1851 war von außerordentlicher Bedeutung: sie markiert einerseits den Beginn der internationalen Wagner-Rezeption, beeinflusste andererseits auch Wagners eigene theoretische Vorstellungen während seiner Arbeit an *Oper und Drama*. (Und umgekehrt präziserte die Auseinandersetzung mit Wagner die Ausformung von Liszts Idee der Symphonischen Dichtung.) Das ist allerdings später vergessen worden, besser gesagt, von der Wagner-Partei verdrängt. Denn die Schrift, in ihrer Eigenständigkeit „alles andere als eine bloße Apologie Wagners“ (S. X), berührte Wagner selbst

eher unangenehm: Er deutete an, mit Liszt nicht immer „zu vollkommener Übereinstimmung“ zu gelangen, tadelte, wengleich verdeckt, Liszt habe „seine eigene Anschauung und Empfindung“ vorgetragen und lobte nur den Einsatz des Freundes, mit „rastlosem Eifer diese Werke zu propagieren“, die Wagner selbst freilich bereits nur noch als „abgestreifte Schlangenhaut“ sehen sollte, als bloße Vorstufen auf dem zu beschreitenden Weg zum Musikdrama.

Die neue Edition der Schriften Liszts (auch im vorliegenden Band muß naturgemäß die Frage der Autorschaft diskutiert werden) erweist sich nicht nur durch die erstmalige Vorlage gültiger Texte, sondern auch durch die perspektivenreichen Kommentare der Herausgeber als unerlässlich für eine — wie sich in der Tat zeigt — notwendige Revision musik- und kulturgeschichtlicher Zusammenhänge, für die Erkenntnis der Intentionen Liszts und — das betrifft diesen und den bereits erschienenen fünften Band — für die facettenreiche, später teilweise vertuschte Auseinandersetzung und die wechselseitige Anregung zwischen Liszt und Wagner. (Insofern stellen die Kommentare dieser Bände auch wichtige Beiträge zur Wagnerforschung dar.)

Der hier angezeigte Band enthält, synoptisch gegenübergestellt, den französischen Text in seiner endgültigen Version von 1851 und eine neue deutsche Fassung (R. Kleinertz) auf der Grundlage der 1852 publizierten Übersetzung Ernst Weydens. (Diese Übersetzung hatte seinerzeit Lina Ramann, wie ihr aufgefundenes Handexemplar beweist, für ihre — wieder einmal verschlimmbessernde und oft von unzureichendem musikalischen Verständnis zeugende — deutsche Textversion benützt; das verschwieg sie freilich.) Er enthält ferner die abweichenden Formulierungen bzw. Fassungen der vorangehenden französischen Zeitschriftenpublikationen sowie die — in der *Illustrierten Zeitung* 1851 gedruckte — deutsche Übersetzung des *Lohengrin*-Aufsatzes, die unter Wagners Aufsicht entstanden ist und „ein einzigartiges Dokument der Zusammenarbeit zwischen Liszt und Wagner“ (S. IX) darstellt. Somit werden also erstmalig alle greifbaren Fassungen zugänglich gemacht. Eine spannende Lektüre für sich

ist, wie bereits in Band 5, der Kommentar mit seiner minutiösen (trotzdem in Detailwucherungen sich nie verlierenden) Darlegung von Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte (in die immerhin ein Baudelaire gehört) der Schrift.

(September 1990)

Wolfgang Dömling

Dodekaphonie in Österreich nach 1945. Institut für Musikanalytik der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien. Hrsg. von Gottfried SCHOLZ. Wien: Verband der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs (VWGÖ) 1988. 248 S., Notenbeisp.

Die Ausbreitung der Dodekaphonie nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges, der Übergang so vieler, bereits auf ein erfolgreiches Schaffen zurückblickender Komponisten zu dieser bis dahin wenig verbreiteten Verfahrensweise, gehört zu den interessantesten Vorgängen in der Musikentwicklung unseres Jahrhunderts, bezeugt er doch nichts weniger als eine tiefgreifende Veränderung des musikalischen Bewußtseins. Zur Problematik dieser Veränderung, die hier freilich nicht angesprochen wird, liefert der vorliegende Sammelband dankenswerte Beiträge. Gegenstand der Betrachtungen und der Analyse sind Werke von H. Jelinek (M. Saary), K. Schiske (W. Schollum), R. Schollum (H. Krones), H. Eder (S. Bruhn), J. N. David (P. Revers), E. Urbanner (G. Scholz) und H. E. Apostel (G. W. Gruber).

Eröffnet wird der Band durch ein Vorwort des Herausgebers und eine knappe (in Frageform gekleidete) Skizze über den Begriff der Wiener Schule (Fr. C. Heller). Die erste der (chronologisch angeordneten) Analysen gilt einem Satz aus dem *Zwölftonwerk* op. 15 von Jelinek, als dessen Appendix bekanntlich eines der frühesten Lehrwerke der Zwölftonkomposition figuriert. „Das Zwölftonwerk, das ‚vor allem einfach Musik sein‘ möchte (nimmt) eine Mittelstellung zwischen Lehrstück und Kunstwerk ein“ (S. 23). Es hat seinerzeit, in den Fünfzigerjahren, in weiten Kreisen die Furcht vor Zwölftonmusik abzubauen helfen.

Der wichtigste und erfolgreichste Kompositionslehrer im Österreich der Nachkriegszeit

war K. Schiske. Da seine Entwicklung als Symphoniker von paradigmatischer Bedeutung ist, darf die (auch Entwürfe berücksichtigende) Analyse seiner *Vierten Symphonie* op. 44 (1955) besonders begrüßt werden. Man erkennt leicht, daß die Formprinzipien Schiskes weniger mit denen Schönbergs als mit denen Weberns und Bergs zu tun haben; vielleicht hat auch die Idee der Variablen Metrik Blachers — vgl. *ÖMZ* 6, 1951, S. 219—222 — gewirkt. Dasselbe läßt sich übrigens auch für Davids *Achte Symphonie* op. 59 bemerken, wenn auch etwa die Parallelität mit Webern hier anders zu begründen wäre. Die Idee der monothematisch-kontrapunktischen Symphonie, die David seit seiner Ersten vorschwebt, erscheint hier in zwölftönigem Material realisiert. Die vorgetragenen Beobachtungen erleichtern jedenfalls das Eindringen in den komplizierten Bau dieses bedeutenden Werkes. Besonders hervorzuheben ist auch noch die einläßliche Studie über Apostels letztes vollendetes Werk, die *Fischerhaus-Serenade* op. 45, mit reichen Mitteilungen aus den Vorarbeiten und zugehörigem biographischem Material. Alle die, die den so schätzenswerten Komponisten gekannt haben, werden die Ausführungen des Analytikers nicht ungerührt zur Kenntnis nehmen. Auch die anderen Beiträge des Bandes verdienen Beachtung als Material für künftige Musikgeschichtsschreibung.

Die (nicht gestellte) Frage nach dem Ergebnis all dieser Einzeluntersuchungen läßt sich beantworten. Vorbildlich wirken, was die Verwendung der Reihen betrifft, Schönbergs frühe dodekaphone Werke (op. 25, 26), wohl auch Webern, die Klanglichkeit wird jedoch im Sinne des höheren Konsonanzgrads (also im Sinne Bergs) gemildert. Die Raumvorstellung, die Schönberg seit seinem op. 31 entwickelt hat, blieb damals noch unerkannt. Hier erhebt sich die Frage, welche Werke Schönbergs (und anderer Zwölftonkomponisten) die einzelnen Komponisten zur Zeit der Entstehung der betreffenden Werke überhaupt gekannt haben, gekannt haben konnten. In der Nachkriegszeit waren nämlich keineswegs jedermann alle veröffentlichten Werke zugänglich.

Den Abschluß des Bandes bildet ein Beitrag *Der Einfluß der Darmstädter Ferienkurse auf die österreichischen Komponisten* von

S. Wiesmann, in dessen erstem Teil W. Steinckes (erfolgreiche) Bemühungen um den Nachlaß Schönbergs dargestellt werden. Die Ausführungen zur Webern-Rezeption, die sich anschließen, würdigen vor allem den bedeutenden Anteil K. Schiskes. Die mitgeteilten Auszüge aus Briefen sind bereichende Dokumente. Bemerkungen über die Abkehr vom Serialismus und die Rolle Ligetis bilden den Beschluß. Der inhaltsreiche Beitrag, dem noch Listen folgen (Österreichische Teilnehmer an den Kursen, Österreich betreffende Themen usw.), könnte als Einleitung zu einem späteren Band, der der seriellen Musik in Österreich gelten sollte, dienen.

(August 1990)

Rudolf Stephan

PETER W. SCHATT: Exotik in der Musik des 20. Jahrhunderts. Historisch-systematische Untersuchungen zur Metamorphose einer ästhetischen Fiktion. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzsbichler 1986. 149 S., Notenbeisp. (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 27.)

Daß sich europäische Selbsteinschätzung im Verlaufe umfassender Entwicklung gewandelt habe, ist sicherlich unzutreffend. Schatt führt als Ergebnis auf diesen „Wandel“ zurück, „daß wir es heute vorziehen, von außereuropäischer statt von exotischer Musik zu sprechen“ (Vorwort). Nicht erst „heute“ (das Buch erschien 1986), sondern seit einigen Jahrzehnten wird „exotische Musik“ definiert als „Musik fremder Völker, die, bezogen auf geltende musikästhetische Vorstellungen, als fremdländische Zutat, als Reiz oder Farbmittel zur abendländischen Musik“ gilt, und zwar im Unterschied „zu einer fremden Musikkultur“, diese sei „Gegenstand der Musikethnologie“ (F. Bose, *Riemann Lexikon. Sachteil*, Mainz 1967, S. 268).

Richtig ist, daß, wie der Autor erarbeitet, „exotisch“ heute allgemein für abweichendes Verhalten steht, das in bewußter Individuation auch Unerwartetes, Überraschendes ins Blickfeld rückt, Neues im Unterschied zum Konventionellen: „So weist vieles im modernen Umgang mit Exotik darauf hin, daß im Laufe des 20. Jahrhunderts an die Stelle der

Sehnsucht nach dem ethnisch Fremden, dem in Wirklichkeit zu begegnen bei dem Stand der Technik im 19. Jahrhundert noch schwierig war, die Sehnsucht nach dem musikalisch Neuen getreten ist“ (S. 123). Hat diese Sehnsucht nun letzten Endes das Fremde, Ferne zum Ziel? Das will durchaus so scheinen, betrachtet man die als gegensätzlich akzentuierten Standpunkte Kagels und Stockhausens zwischen Fragwürdigkeit der Übernahme wegen des Verlustes an Authentizität (M. Kagel) und „Objekt“-Aneignung im Sinne „einer weltumspannenden geistigen Erneuerung der Musik“ (K. H. Stockhausen). Die Begegnung mit dem Fremden erfolgt auch heute nicht in dessen kulturellem Umfeld, sondern vornehmlich über die modernen Medien. (Der persönliche Kontakt, der in zahlreichen Varianten heutzutage direkt vor der eigenen Haustür vor sich gehen könnte, würde möglicherweise dem Ideal einer „Weltmusik“ wie Stockhausen sie versteht, nicht eben förderlich sein.)

Diese Anmerkungen gelten nicht der vorliegenden Darstellung, das Anliegen der Feldforschung problematisierenden, das „Dortgewesensein“ möglichst durch literarische Bewältigung kompensierenden Ethnologen (C. Geertz, *Die künstlichen Wilden. Der Anthropologe als Schriftsteller*, München-Wien 1990) ist nicht das des Autors, der die Erörterung originärer Musiken ausdrücklich ausschließt (S. 12). Die „Entwicklung der Exotik, in der sich der Verlust ihrer Bedeutung als ethnische Kategorie zugunsten dessen abzeichnet, was ihre objektiv faßbare musikalische Substanz ausmacht, ihr Wandel also von einem Funktions- zu einem Materialbegriff, soll in der vorliegenden Untersuchung dargestellt werden“ (S. 10f.). Nach ergiebiger Analyse von Kagels *Exotica* wendet sich Schatt einer sparsamen Auswahl von nur so vielen Werken zu, „wie nötig sind, um Tendenzen, in denen sich eine Neuorientierung abzeichnet, deutlich werden zu lassen“, (S. 17). Trivialmusik, Jazz, folkloristische Kompositionen bleiben unberücksichtigt.

Drei Hauptgesichtspunkte ordnen sinnvoll die Werke, „die sich eindeutig auf Außereuropäisches beziehen“ (S. 16). „I. Exotik zwischen Identifikation und Verfremdung“ wird anhand der Strauss'schen *Salome*, Puccinis *Madama*

Butterfly und *La Fanciulla del West* sowie Busonis *Turandot* exemplifiziert. Gemeinsame Grundeinstellung ist die plakative Verwendung von „exotischen Vorlagen ohne Ansehen ihrer Herkunft“ (S. 60) als „fatale Folge“ wird die „verfremdende Distanz“, die sich solchermaßen verstandener Exotik bedient, klassifiziert. — Für die „Krise der Identität“ (II) stehen Mahler (*Lied von der Erde*), Ravel (*Shéhérazade, Ma mère l'Oye, L'Enfant et les Sortilèges* u.a.) und Strawinsky (*Rossignol, Trois Poésies de la Lyrique japonaise*). Historisierende Exotik bei Mahler, nach Adorno „leise veraltet“ (S. 61), „tiefe Faszination des Orientalischen“ wie von Ravel empfunden, bei Strawinsky artifizielle Charakterisierung durch Anwendung von Exotik — Beweggründe wie diese werden von Schatt als Ausdruck krisenhafter Phasen im Leben der Komponisten an einer der für die Musik entscheidenden Zeitenwende im frühen 20. Jahrhundert gedeutet und sorgfältig dokumentiert. — „Modelle der Erneuerung“ (III) findet der Autor bei Debussy, Messiaen und Cage. Daß die musikalische Revolution bei Debussy „in hohem Maße der Musik exotischer Kulturen“ (S. 83) zu verdanken sei, läßt sich an vielen Werken des Komponisten zeigen (*Pagodes, La Mer, Images* u.v.a.). Wichtig vor allem ist der R. Stephans Gedanken aufgreifende und zusätzlich mit eindrucksvollen Analysen belegende Nachweis, daß exotische Materialien als formbildende Elemente verwendet werden und damit als integrierende Momente über den von Debussy selbst zitierten Symbolismus hinausweisen. — Bei Messiaen sind u.a. Wesenszüge indischer Musik im Sinne komplexen Denkens und der Religionen dieser Kultur „bruchlos in den Gesamtstil“ (S. 98) eingeschmolzen, wie vom Komponisten in *Technique de mon langage musical* (und die Werke bis einschließlich des *Quatuor pour la fin du temps* einbeziehend) niedergelegt. Messiaen äußert sich häufig über Exotik in seinen Kompositionen; auf diese Anmerkungen greift Schatt zurück und integriert sie in seine Interpretationen (besonders *Catalogue d'oiseaux*): „Das Charakteristische, das die Assoziation des Exotischen, von der hier die Rede ist (gemeint ist Messiaens Bemerkung über den Gesang der Blaumerle im *Catalogue*), herbeiruft, stellt sich im musikalischen Verlauf nicht unver-

mittelt ein; vielmehr wird es — und damit Erinnerung an balinesische Musik — in einer Weise vergegenwärtigt, die dem Verfahren Debussys, das am Beispiel von *Pagodes* gezeigt wurde, nahesteht. Während dort das Exotische im Zuge seiner Vergegenwärtigung Materialcharakter gewinnt, bleibt es hier als Schicht einer eigenen Diktion von dem abge sondert, was als spezifische ‚Sprache‘ Messiaens erscheint“ (S. 109). Konsequenterweise schließt der Autor in unmittelbarer Folge die Auseinandersetzung mit John Cage an: Bei ihm fügen sich die Elemente der Komposition in die „Kontinuität der Klänge“ (S. 119), wobei im Instrumentarium anfangs recht pragmatisch Anklänge an Exotisches assoziiert scheinen (*Fort construction, Sonatas and Interludes* u.a.). Der Weg des Komponisten bis zur Auflösung des Werkbegriffs und determinierter Instrumentation (*4'33" Tacet für jedes beliebige Instrument oder jede beliebige Kombination von Instrumenten*) wird aufgezeigt, die Schaffensweise detailliert und in ihrer fortschreitenden Abwendung auch vom Zeitbegriff reflektiert. Östlicher Philosophie verpflichtet, verzichtet Cages Musik am Ende „auf Gestaltung und damit Veränderung des Gegebenen“ (S. 122). Er steht damit in der Tat am Ende einer Entwicklung, die mit dem Versuch der Synthese östlicher und westlicher Elemente zu einer „Weltmusik“ begann. Wenn auch nicht expressis verbis verkündet, scheint mir hier die klare Aussage des Komponisten durch die komponierte Stille manifest, daß das Experiment der Verschmelzung von nicht-europäischen und „westlichen“ Strukturen zumindest in der Musik scheitern muß. Dieses Eingeständnis wäre allerdings „exotisch“.

Das Buch ist wegweisend für weitere Untersuchungen auf diesem Gebiet. Der Autor löst sich in höchst differenzierender Weise von der bislang stets an der Oberfläche bleibenden und ermüdend oft wiederholten Feststellung des fremdartig schillernden „Farbmittels“, das Exotik bedeutet. Vielmehr belegt er präzise und überzeugend die Entwicklung von kompositorischer Arbeit mit „exotischen“ Klangreizen über Integrationsvorgänge bis zum beredten Schweigen, das die Verschmelzung von Musikkulturen auslöst.

(September 1990)

Ellen Hickmann

PETER ACKERMANN: *Studien zur Koto-Musik von Edo. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1986. Band I: 588 S., Band II: Übertragungen 249 S. (Studien zur traditionellen Musik Japans. Band 6)*

Die 13saitige Wölbrettzither „koto“ zählt zu den populärsten Instrumenten der traditionellen Musik Japans. Wie viele andere japanische Musikinstrumente so stammt auch sie ursprünglich aus China, von woher sie bereits im 7. und 8. Jahrhundert übernommen wurde. Als Solo- und Ensembleinstrument fand das „koto“ zunächst in der höfischen Musik Verwendung. Noch heute wirkt es unter der Bezeichnung „gakusō“ im Ensemble der Zeremonialmusik „gagaku“ mit, und zwar als Begleitinstrument bei Musikstücken des konzertanten Repertoires (kangen). Bedeutsamer für das Instrument wurde jedoch eine Entwicklung, die im 16. Jahrhundert einsetzte: Auf dem Umweg über die südliche Insel Kyūshū, auf die sich viele Adelige und mit ihnen auch Hofmusiker nach dem Niedergang der höfischen Kultur zurückgezogen hatten, gelangte das „koto“ in die Hände blinder Musiker, die seit dem japanischen Mittelalter in einer Gilde organisiert waren. Sie gestalteten das Instrument um, erweiterten seine Spieltechnik und schufen ein Repertoire an Musikstücken in einem völlig neuen Stil, der repräsentativ wurde für die vom städtischen Bürgertum getragene Musikkultur der Edo-Zeit (1603–1867). Innerhalb der Blinden-Gilde bildeten sich bald verschiedene Schulen heraus, in denen das „koto“-Spiel professionell gepflegt und tradiert und auch an eine große Zahl von Laienmusikern unterrichtet wurde. Zwei dieser Schulen (ryū), die noch heute bestehen, erlangten besonderen Einfluß: Die Ikuta-ryū, ursprünglich vor allem in Westjapan (Kyoto/Osaka-Gebiet) verbreitet, und die Yamada-ryū, die auf den blinden „koto“-Meister Yamada Kengyō (1757–1817) zurückgeht und insbesondere in Edo (dem heutigen Tokyo) im Osten des Inselreichs populär wurde.

Mit der Tradition dieser Yamada-ryū, ihrer Geschichte und ihrer Musizierpraxis beschäftigt sich die Arbeit des Schweizer Musikwissenschaftlers und Japanologen Peter Ackermann, die 1982 als Dissertation bei Hans Oesch an der Universität Basel entstand und

nun in einer überarbeiteten Fassung als Band 6 der von Robert Günther herausgegebenen Reihe *Studien zur traditionellen Musik Japans* gedruckt vorliegt. Ackermann hat lange Jahre in Japan gelebt und dort nicht nur eine unmittelbare Einweisung in die „koto“-Spielpraxis der Nakanoshima-Linie, einem Zweig der Yamada-ryū, erhalten, sondern auch in engem Kontakt mit führenden japanischen Fachwissenschaftlern (wie Hirano Kenji) intensive Studien der Musik-, Literatur- wie der allgemeinen Kulturgeschichte Japans betrieben. Entsprechend umsichtig und breit fundiert vermag der Autor seine Forschungen anzulegen, die sich nicht mit musikalisch-technischen Analysen im engeren Sinne begnügen, sondern die untersuchte musikalische Tradition als Gesamtphänomen mit ihren vielfältigen Bezügen zu anderen künstlerischen Traditionen und dem allgemeinen kulturellen Kontext, darüber hinaus aber auch bewußt und konsequent aus dem Selbstverständnis der Kulturträger darzustellen bemüht sind.

Ackermann beginnt die Präsentation seiner Untersuchungen mit einer Vorstellung des Instruments „koto“ und seiner Spieltechnik, womit ein erster Rahmen abgesteckt wird, der die klanglichen und ästhetischen Möglichkeiten von „koto“-Musik bedingt. Die folgenden Kapitel 2 und 3 skizzieren den historischen Rahmen, in dem diese Musik entstanden ist und auf den sie, will man sie adäquat interpretieren, bezogen werden muß. Ackermann beleuchtet hier den kulturellen Kontext der Stadt Edo (Tokyo) und der Edo-Zeit ebenso wie die Geschichte und den Stellenwert des „koto“ in Japan und behandelt dann ausführlich die Entstehung und Entfaltung der musikalischen Traditionen der Edo-Zeit im allgemeinen und der „koto“-Stilrichtungen und -Schulen im besonderen, um schließlich einen kompakten Abriß der Yamada-ryū, ihrer Begründung durch Yamada Kengyō sowie der einzelnen Überlieferungslinien, die bis in unsere Zeit reichen, zu geben.

Nach einem weiteren kurzen Kapitel, das die bisherige japanische und westliche Forschung zur „koto“-Musik, insbesondere der Yamada-ryū, kritisch bewertet, beginnt der eigentliche Hauptteil von Ackermanns Arbeit, in dem der Autor auf nahezu 400 Seiten

seine Untersuchungen an ausgewählten Musikstücken des Yamada-ryū-Repertoires ausbreitet. „Koto“-Musik ist überwiegend instrumental begleitete Vokalmusik, bei der ein Text lyrischen oder auch epischen Charakters den Ausgangs- und Bezugspunkt der musikalischen Komposition bildet, die als „Melodie-Zufügung“ (fushizuke) der Singstimme und „Spielformel-Zufügung“ (tetsuke) des begleitenden Instruments aufgefaßt wird. Folglich sucht Ackermann jede Komposition als Einzelstück, als „individuelle, textlich-musikalische Ganzheit zu charakterisieren“ (S. 122). Er macht deutlich, daß „im Prinzip jedes Detail eines Stückes der „koto“-Musik von Edo im Rahmen der charakteristischen Aussagen eines bestimmten Gesangstextes zu verstehen ist“ (S. 2), und ist darum bemüht, die einzelnen musikalischen Parameter mit der jeweiligen Textaussage bzw. -atmosphäre in Zusammenhang zu bringen. Dem Autor kommen seine fundierten japanologischen und literaturwissenschaftlichen Kenntnisse zu Hilfe, wenn er zunächst die Texte von 17 repräsentativen Vokalkompositionen der Yamada-ryū übersetzt und sehr ausführlich ihren Sinngehalt kommentiert. Erst in einem zweiten Schritt wird die musikalische Gestaltung des Vortrags dieser Texte analysiert, nicht ohne vorher methodologische Überlegungen zur eindeutigen Erfäßbarkeit der musikalischen Parameter der „koto“-Musik, zu Charakter und Funktion der gebräuchlichen Notenschriften (Tabulaturen), in denen die Musik aufgezeichnet ist, und ihrem Verhältnis zur tatsächlichen Aufführungspraxis anzustellen. Die Untersuchung betrachtet die einzelnen Kompositionen dann wie unter einem Mikroskop, gleichsam von Wort zu Wort und Ton zu Ton fortschreitend. Auffällig ist dabei das Bestreben des Autors, eingefahrene europäische Konventionen musikalischer Analyse und ihrer Terminologie zu vermeiden. Dies ist durchaus begrüßenswert, können doch Begriffe und Verfahrensweisen, die im Kontext einer völlig anderen musikalischen Tradition erwachsen sind, das adäquate Verständnis außerhalb dieser Tradition liegender Phänomene behindern. Gleichwohl ist einzuwenden, daß manches, was möglicherweise im japanischen Kontext weitgehend ähnlich aufgefaßt wird, durch die ungewöhnliche Beschreibungs-

weise zusätzlich verfremdet wird. Dennoch gelingt es Ackermann durch die konsequente Anwendung seiner Methoden, einen tiefen Einblick in Struktur und Sinngehalt der „koto“-Kompositionen und ihre subtile musikalische Ausdruckssprache zu vermitteln.

Der sorgfältig edierte Band schließt mit einem umfangreichen Literaturverzeichnis, das insbesondere die japanischen Publikationen zum Thema erfaßt, mit Verzeichnissen der greifbaren Schallplatten mit „koto“-Musik der Yamada-ryū und der vom Autor benutzten Tabulaturen sowie nützlichen Registern, einem Schriftzeichenindex und Zusammenfassungen in englischer und japanischer Sprache. In einem separaten Band sind alle 17 untersuchten Kompositionen als Übertragungen aus den Originaltabulaturen des Nakonoshima-Zweigs der Yamada-ryū in westlicher Notenschrift beigefügt. Die Publikation darf uneingeschränkt als wichtiger Beitrag zur japanischen Musikforschung bezeichnet werden, der insbesondere durch seinen gleichermaßen japanologischen wie musikologischen Ansatz überzeugt.

(August 1990)

Heinz-Dieter Reese

HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER: Ausgewählte Werke I: „Missa ex B“ für sechs Singstimmen und Generalbaß. Vorgelegt von Ernst HINTERMAIER. Bad Reichenhall 1: Comes Verlag 1987. XI, 71 S. (Denkmäler der Musik in Salzburg. Einzelausgaben. Heft 5.)

Heinrich Ignaz Franz Biber hatte von 1684 bis zu seinem Tode im Jahre 1704 das Amt des Salzburger Hofkapellmeisters inne. Stand vor dieser Zeit, also während seiner Tätigkeit am Kremsier Hof sowie in den ersten Salzburger Jahren die Instrumentalmusik, insbesondere die virtuose Streichermusik im Vordergrund seines kompositorischen Interesses, hatte er sich in diesem Amt auch auf dem Felde der vokalen Kirchenmusik zu bewähren. Ungeachtet dessen wird er bis zum heutigen Tage in erster Linie als exzellenter Violinvirtuose bewundert. Neuere Forschungen haben dieses Bild inzwischen zurechtgerückt. Nicht zuletzt ist es den Untersuchungen Ernst Hintermaiers zu verdanken, daß zwei groß angelegte

mehrchörige Werke nicht länger dem Italiener Orazio Benevoli, sondern Biber selbst zugeschrieben werden können. Zur Vernachlässigung der vokalen Werke Bibers trug aber auch ihre Überlieferungsgeschichte bei. Von seinen geistlichen Werken ist nur eine Sammlung von 30 *Vesperae longiores ac breviores*. . . zu seinen Lebzeiten im Druck erschienen. Der überwiegende Teil ist nicht einmal in Salzburg selbst, sondern „in Kremsier und in Musikarchiven von Klöstern erhalten, die Mitglieder der Konföderation für die Erhaltung der Salzburger Universität waren“ (S. VIII). So ist auch die vorliegende *Missa ex B*, die mit ihren „nur“ sechs Stimmen zu den Werken kleinerer Besetzung zu zählen ist, dank der Abschrift eines Mönches aus dem Stift Seitenstetten erhalten geblieben, die er mit Hilfe zweier oder dreier Mitbrüder im Jahre 1707 wahrscheinlich sogar in Salzburg, wo er in jenen Jahren studierte, für sein Heimatkloster angefertigt hatte.

In einer sorgfältigen und von einem ausführlichen kritischen Bericht begleiteten Ausgabe hat Hintermaier dieses Werk für den praktischen Gebrauch eingerichtet, wobei Heribert Metzger für eine Generalbaßaussetzung sorgte, die angesichts der „Selbständigkeit der instrumentalen Continuostimme“, auf die Hintermaier in seinem Vorwort ausdrücklich hinweist (S. X), nur als zurückhaltend bezeichnet werden kann. Dem praktischen Zweck der Ausgabe fiel leider die Einteilung in „unterschiedlich lange Großtakte, um damit den melodischen Fluß einer Phrase deutlicher hervorzuheben“, zum Opfer. Allerdings kann Hintermaier darauf verweisen, daß sie in den einzelnen Quellen „nicht nur inkonsequent, sondern auch unterschiedlich“ (S. 69f.) gehandhabt wurde, zumal es sich in keinem Fall um ein Autograph handelt. Dagegen sind die Hinweise, die Hintermaier aus seiner profunden Kenntnis nicht nur des Biber'schen Œuvres, sondern auch der zeitgenössischen Aufführungsgewohnheiten heraus für die Instrumentalbegleitung und auch eine solistische Aufführungsweise sowie eine eventuelle getrennte räumliche Anordnung des Chores gibt, angesichts der spärlichen Überlieferungslage, die zudem auf eine ganz andere Umgebung zielte, von großer Bedeutung. In der Salzburger Domkirche, „für

die Biber seine geistlichen Vokalwerke in erster Linie geschaffen hat“ (S. XI), ist das Werk wohl nicht nur mit Continuo-Begleitung aufgeführt worden.

Besondere Erwähnung verdient das Vorwort zu dieser Ausgabe, wo Hintermaier ein Bild des Komponisten zeichnet, das nicht nur eine umfassende Quellenkenntnis, sondern auch eine große Vertrautheit mit den stilistischen Entwicklungen jener Zeit verrät. Nach einem ausführlichen biographischen Abriss, der zugleich den gegenwärtigen Forschungsstand wiedergibt, zeichnet er in knappen Strichen einen Überblick über Bibers Meßschaffen, der das vorliegende Werk, die *Missa ex B*, nicht nur dem Spätwerk Bibers zuzuordnen vermag, sondern ihm auch auf überzeugende Weise „unter den Stile-antico-Messen eine überragende Stellung“ (S. X) zuweist.

(August 1990)

Christian Berger

Das Erbe deutscher Musik. Hrsg. von der Musikgeschichtlichen Kommission e.V. Band 104. Abteilung Kammermusik, Band 9: JOHANN GOTTLIEB JANITSCH (1708 bis um 1763): Quartette für drei Melodieinstrumente und Generalbaß. Hrsg. von Klaus HOFMANN (Herbipol.). Kassel-Basel-London-New-York: Bärenreiter 1988. XI, 215 S.

Mit dem Auswahlband von zehn „Quadros“, die Johann Gottlieb Janitsch verfertigte, legt Klaus Hofmann einen Band von Kammermusikwerken vor, der in mancherlei Hinsicht sehr zu begrüßen ist. Zum einen kennt man kaum Kompositionen dieses zum Berliner Komponistenkreises um Carl Philipp Emanuel Bach, Quantz, Benda und den beiden Grauns zählenden Musikers der fridericianischen Kapelle. Zum anderen vermitteln die Werke eine instrumentale Besetzungsvielfalt, ausgesuchte Instrumentenwahl und -kombination, die darüber hinaus in gekonnter polyphoner Arbeit, die hervorragende Stellung in der Musik der Zeit belegen. Die Quartette 5 und 6 dieser Ausgabe stellen mit der Partie der Viola pomposa seltene Beispiele dar, in denen dieses von J. S. Bach her bekannte, in der heutigen Literatur immer noch diskutierte Instrument gefordert wird. In der Sonate 5 steht die

Viola pomposa — im Violinschlüssel notiert — als mittleres Instrument zwischen Oboe d'amore (Viola) und Viola, in der Sonate 6 als tiefstes Solo-Instrument unter Flauto traverso und Oboe. Der Spielumfang reicht von *e* bis *a*“, und das Instrument ist als gleichwertiges Soloinstrument im Kontext der anderen Partien auszumachen. Nirgendwo übernimmt es Begleitpartien, die parallel zur Baßstimme verlaufen müßten. Umfang und Notierung deuten vielleicht auf ein *Violino pomposo* hin, das eine Oktav höher gestimmt war (s. J. H. van der Meer, *Die Viola-da-Braccio-Familie im 18. Jahrhundert*, in: *Die Saiteninstrumente in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und ihre Besetzungsmöglichkeiten*, Heft 7, Blankenburg 1978, S. 20). Der Herausgeber diskutiert im Begleittext neben vielen anderen Details auch dieses Problem, scheint aber die genannte Besetzungsmöglichkeit nicht in Erwägung gezogen zu haben. Aufgrund dieses Befundes ist die Diskussion um die Viola pomposa nicht leichter geworden, da man sie bislang mehr den hohen Baßinstrumenten zurechnete.

In Vorwort und kritischem Bericht zum Schluß des Bandes legt der Herausgeber alles Wichtige dar, was dem fragenden Benutzer dienlich sein könnte.

Neben der Wiederentdeckung eines einstmals nicht unbedeutenden Musikers und seines Werkes vermag der sorgfältig gestaltete Band ein interessantes Kapitel der Berliner Musikkultur lebendig erstehen zu lassen. Es wäre dringlich zu wünschen, daß sich nun die Musiker der Alte-Musik-Szene dieses noch zu hebenden Schatzes verstärkt annähmen.

(Juli 1990)

Dieter Gutknecht

FRANZ SCHUBERT: *Sonate für Klavier und Violine D-Dur Opus 137 Nr. 1, D 384. Faksimile nach dem Autograph und einer Autographen Abschrift*. München: G. Henle Verlag 1988.

Die wahrhaft nicht umfangreiche Anzahl an Reproduktionen von Schubert-Handschriften — worauf auch Martin Bente in seinem „Nachwort“ hinweist — wurde mit der Ausgabe der *Violinsonate D-Dur op. 137 Nr. 1* in

beachtenswerter Weise vermehrt. Zum erstenmal wurde das Manuskript wieder in einem Bande zusammengefügt, wie es Schubert hinterlassen hatte. Zum anderen dürfte dieses Schubert-Faksimile dankbar von jedem Geiger zur Hand genommen werden, da es sich in Musikerkreisen vermehrt durchsetzt, neben einer sogenannten „Urtext“-Ausgabe, die von den Sonaten op. 137 (D 384, 385, 408) vorliegt, das Original in irgendeiner Form zu konsultieren.

Bente beschreibt im „Nachwort“ detailreich die Entstehungsgeschichte der drei Sonaten und behandelt ausführlich die Odyssee des Manuskripts nach Schuberts Tod. Darüber hinaus diskutiert er die Situation der Handschrift, insbesondere was die Zugehörigkeit von handschriftlichen Zusätzen und anderen Markierungen anbelangt. Nicht immer muß der Beweisführung gefolgt werden, da es sicherlich auch andere Erklärungen gibt. Beispiel: Schubert verfertigte eine Klavierpart-Abschrift. (Sie liegt in Loseblattform dem Band bei!) Dieses Faktum erklärt Bente folgendermaßen: „Ein Vergleich dieser Klavierstimme mit der Erstschrift zeigt, daß Schubert in den Begleitfiguren vornehmlich der rechten Hand der Klavierstimme zahlreiche interessante Veränderungen vornahm, die er ursprünglich in der Erstschrift (1. Seite) auszubessern gedachte. Nachdem er sah, daß dadurch der Text unleserlich würde, schrieb er die Klavierstimme nochmals ab und fügte sie dem Manuskript bei.“ Die Erklärung klingt logisch, muß aber nicht zwingend sein. Wer kennt schon die Gedanken, die Begründung des Autors? Eine konjunktivische Argumentationsweise hätte auch gereicht.

Nicht erwähnt hat Bente den höchstwahrscheinlich von Fremdhand stammenden Zusatz „molto“ zum „Allegro“ des ersten Satzes. In Schuberts Klavierpart-Abschrift erscheint als Satzbezeichnung „Allegro molto“, was authentisch sein dürfte. Kräftigere Tintenfarbe und andere Schriftzüge (im Zusatz: *t* mit Querstrich, der Strich fehlt beim Original der Abschrift!) verweisen auf Fremdzusatz. Diese geringgewichtigen Bemerkungen schmälern in keiner Weise den profunden Gehalt des umfangreichen Nachworts, schon gar nicht können sie den herausgeberischen Wert dieses Faksimiles beeinträchtigen.

(Juli 1990)

Dieter Gutknecht

JOHANNES BRAHMS: *Werke für Orgel. Nach Autographen, Abschriften und Erstaussgaben* hrsg. von George S. BOZARTH. München: G. Henle Verlag (1988). X, 61 S.

JOHANNES BRAHMS: *Variationen über ein Thema von Schumann Opus 9. Nach dem Autograph und den Handexemplaren des Komponisten* hrsg. von Margit L. McCORKLE. München: G. Henle Verlag (1987). X, 22 S.

Das Ondit von der Zuverlässigkeit Brahmscher Werkausgaben steht in unverkennbarer Wechselwirkung mit Editions-Ideologie und Ruf der alten Brahms-Gesamtausgabe. Diese wurde bekanntlich in bemerkenswert kurzer Zeit (1926–1928) vom Brahms-Vertrauten Eusebius Mandyczewski und seinem ehemaligen Schüler Hans Gál an die Öffentlichkeit gebracht. Die Gesamtausgaben-„Ideologie“ bestand unter anderem darin, daß man Brahms für einen sehr genauen Korrekturleser hielt und daß die — weithin im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindlichen — „Handexemplare“ des Komponisten, die teilweise autographe Eintragungen enthalten, ziemlich umstandslos als Dokumente einer letztwilligen Fassung betrachtet wurden. Wohl auch deshalb glaubten Mandyczewski und Gál, sich bei den Handschriften, die zur editorischen Kontrolle dienten, weitgehend auf die — freilich umfangreichen — Bestände der GdM beschränken zu dürfen. Symptom für eine solche Ideologie ist die Tatsache, daß die Revisionsberichte der alten Gesamtausgabe oft von nur geringem Umfang sind oder sogar, abgesehen von einer Nennung der herangezogenen Quellen, fehlen. So gibt es wesentliche editorische Gründe für die Erstellung neuer kritischer Ausgaben — und für das Projekt einer neuen wissenschaftlichen Gesamtausgabe des Brahms'schen Schaffens, die dem heutigen philologischen Standard genügt (sie befindet sich inzwischen tatsächlich im Geburtsstadium).

Die vorliegenden beiden „Urtext“-Ausgaben Brahms'scher Werke haben sich mit unterschiedlichen editorischen Problemkonstellationen auseinanderzusetzen. Im Fall der *Elf Choralvorspiele* op. posth. 122, der zentralen Komposition in George Bozarth's „Orgelwerke“-Band, ist die alte Brahms-Gesamtausgabe an der Problematik sogar grundsätzlich mitbeteiligt. Die übrigen in diesem Band ver-

einigten Kompositionen, chronologisch nach Entstehung bzw. Publikation geordnet, bieten demgegenüber kaum editorische Schwierigkeiten. Nur zwei wurden überhaupt zu Brahms' Lebzeiten publiziert (*Fuge as-moll* WoO 8, *Choralvorspiel und Fuge über „O Traurigkeit, o Herzeleid“* WoO 7), ohne daß sie eigene Opuszahlen erhielten; bezeichnenderweise veröffentlichte Brahms beide in Form von Zeitschriften-Beilagen: WoO 8 erschien 1864 in der AMZ, WoO 7 1882 im *Musikalischen Wochenblatt*. Die *as-moll-Fuge* wurde 1883 von Breitkopf & Härtel auch als separater Druck publiziert und — was in Bozarth's knapp-informativem Vorwort unerwähnt bleibt — ab 1888 vom Simrock-Verlag übernommen. (Anders als es Margit McCorkles verdienstvolles *Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis* [München 1984, S. 523] angibt, erhielt die Simrock-Ausgabe übrigens nach der Übernahme nicht sofort eine neue Plattennummer [9020]; vielmehr gibt es Ausgaben, die noch die ursprüngliche Verlagsangabe und Plattennummer tragen und lediglich mit dem Simrock'schen Verlagsstempel gekennzeichnet sind.) Alle anderen Orgelwerke erschienen posthum: die *Elf Choralvorspiele* im April 1902, *Präludium und Fuge in a-moll* (WoO 9) bzw. *g-moll* (WoO 10) 1927 im Rahmen der alten Brahms-Gesamtausgabe. In zwei Anhängen teilt Bozarth's Band dankenswerterweise frühere Fassungen der *as-moll-Fuge* und des *Choralvorspiels* WoO 7 erstmals mit. Für das *Choralvorspiel* WoO 7 ergibt sich dabei eine Detailkorrektur gegenüber den Ausgaben im *Brahms-Werkverzeichnis* (S. 521): Beim Vergleich mit der Druckfassung stellt man neben den starken Abweichungen in T. 2–10 auch noch kleinere Differenzen in T. 13 und 16 fest.

Problematisch waren die bisherigen Ausgaben der 1896 komponierten oder jedenfalls niedergeschriebenen *Elf Choralvorspiele* op. 122 schon aufgrund der Manuskriptbefunde, wie Bozarth darlegt: Das Autograph ist weniger sorgfältig ausgeführt als bei früheren Brahms'schen Werken. Von den ersten sieben Stücken fertigte der Kopist William Kupfer eine Abschrift an, die der Komponist durchsah. Doch seine Korrekturarbeit war relativ flüchtig; insbesondere eine Reihe irrtümlich fehlender Bögen wurde nicht ergänzt. Die rest-

lichen Stücke (Nr. 8—11) wurden vermutlich erst nach Brahms' Tod von Mandyczewski abgeschrieben, denn sie enthalten keine Brahms'schen Korrekturen mehr, statt dessen aber zahlreiche vom Schreiber hinzugefügte Bögen. Diese „gemischte“ Abschrift diente später als Stichvorlage. Crux der bisherigen Publikationen war nun, daß die von Mandyczewski besorgte Erstausgabe (Simrock) und mittelbar auch die Publikation in der alten Brahms-Gesamtausgabe, für die ebenfalls Mandyczewski verantwortlich war, sich faktisch nur an dieser Abschrift orientierten, ohne sich beim Autograph rückzuversichern: Nominell wird im Revisionsbericht der Gesamtausgabe die „Originalhandschrift“ zwar angeführt und beschrieben, doch diente dem Befund des Notentextes zufolge nur die Erstausgabe — sowie indirekt Kupfers und Mandyczewskis Abschrift, die der Revisionsbericht aber gar nicht anführt — als editorische Entscheidungsgrundlage.

Schon in seinem Aufsatz *Brahms's posthumous compositions and arrangements: editorial problems and questions of authenticity* (in: *Brahms 2: biographical, documentary and analytical studies*, hrsg. von Michael Musgrave, Cambridge 1987, S. 59—94) hatte Bozarth auf die Unzuverlässigkeit von Abschrift, Erstausgabe und Gesamtausgaben-Version verwiesen und als eine Art partiellen kritischen Bericht *Revised readings for the "Brahms Werke" edition* für Nr. 1—7 vorgelegt (op. cit., S. 67—70 und S. 86—88). Seine Untersuchungen revidieren natürlich auch die Angabe des *Brahms-Werkverzeichnisses*, die als Stichvorlage dienende Abschrift Kupfers und Mandyczewskis folge „sehr genau dem Autograph“ (BraWV, S. 491).

Somit ist Bozarth's Ausgabe gerade im Hinblick auf die *Elf Choralvorspiele* op. 122 höchst verdienstvoll und erwünscht, bietet sie doch überhaupt den ersten verlässlichen Notentext des Werkes. Gerade weil die Veröffentlichungsgeschichte so problematisch war, hätte der Rezensent sich die editorische Erschließung und Kommentierung dieses Werkes mitunter allerdings transparenter, hilfreicher, im Einzelfall auch verlässlicher gewünscht:

So hat die neue „Urtext“(!)-Ausgabe eine orthographische Eigentümlichkeit der *Elf*

Choralvorspiele modernisiert (das heißt: eliminiert), die Erstdruck und alte Gesamtausgabe aus Autograph und Abschrift übernommen hatten — nämlich die partielle Verwendung des Alt-(C)-Schlüssels. Das hätte zumindest eine Erwähnung verdient. Zudem wurden von Bozarth für die editorischen „Bemerkungen“ zu diesem Werk nur das Autograph (das er mit Recht als Hauptquelle betrachtete) und Kupfers Abschrift von Nr. 1—7 mit Brahms' Korrekturen herangezogen und ausgewertet (diese Abschrift konnte der Rezensent einsehen). Gerade für eine praxisorientierte kritische Ausgabe hätte jedoch der kritische Bericht auch eine genauere Auseinandersetzung mit der posthumen Erstausgabe bzw. der alten Gesamtausgabe liefern können, ja müssen: Denn nun können interessierte Benutzer, die zuvor eine der früheren Ausgaben verwendeten, erst bei minutiösem eigenem Vergleich der Notentexte — den ihnen die editorischen Bemerkungen eigentlich ja erleichtern oder ersparen sollten — herausfinden, daß in Erstdruck und Gesamtausgabe für Nr. 4, T. 28, aus leicht unpräzisem Kopistennotat der Stichvorlage ein Übertragungsfehler wurde, den Bozarth jetzt richtigstellt (die Unterstimme der rechten Hand lautet für die beiden Achtelnoten des 6. Viertels korrekt $d^1 \text{ cis}^1$, nicht $h \text{ cis}^1$). Noch schwieriger wäre für sie zu recherchieren, daß in Nr. 7, T. 31, 1.—3. Viertel, der in Kupfers Abschrift noch — und in Bozarth's Neuausgabe wieder — vorhandene Bogen für die Altstimme in den bisherigen Druckausgaben irrtümlich fehlte.

Manche editorischen Einzelbemerkungen Bozarth's sind sehr knapp, ja verkürzend ausgefallen und erscheinen mitunter uneinheitlich: Bei Angaben über Korrekturen in den beiden Manuskripten der *Elf Choralvorspiele* wird gelegentlich, aber längst nicht immer das Schreibmittel angegeben. Zugegebenermaßen befindet sich eine kritische „Urtext“-Ausgabe hier im Zwiespalt zwischen der Spiel-Praxis, für die möglichst knapp kommentiert werden soll, und dem erheblich weiter reichenden Erkenntnisinteresse einer wissenschaftlich fundierten Edition, die Korrekturphasen dokumentieren möchte. Doch stellt sich die Frage, was eine Information nutzt, wie man sie zu Nr. 4, T. 6, findet: „Korrekturen in A und K: wir folgen der korrigierten Fassung“: Kor-

rekturinhalt und Korrekturqualität in Autograph und Kopistenmanuskript bleiben unbekannt, und der Informationsgehalt der Angabe ist auch deshalb dürftig, weil der Bozarth'sche Notentext hier fast völlig mit Erstausgabe und alter Gesamtausgabe übereinstimmt. Die eröffnende Angabe zu Nr. 3 ist in dieser Hinsicht zunächst ähnlich ambivalent und zudem unvollständig: „Korrekturen von Brahms in A (T 5f., 8, 14–16) und K (T 1). Wir geben jeweils den korrigierten Text wieder“. Unerwähnt bleibt, daß die Korrekturen aus T. 5f., 8, 16 sich auch in der Abschrift (K) als Überklebungen finden, während die Takte 14–15 in K schon reinschriftlich enthalten sind, also gerade ein anderes Korrekturstadium dokumentieren. Mitunter führt die Formulierungsknappheit zu Mißverständnissen für die Benutzer, die auf eine eindeutige Beschreibung der Quellen angewiesen sind: So fehlt für Nr. 3, T. 1, in der Abschrift K nicht der 5. Bogen des mittleren Systems; vielmehr wurden für die beiden mittleren Stimmen des Manualsatzes, die sich auf oberes und mittleres System verteilen, über beiden Achteln der 5. Viertelnote in K keine Bögen notiert, während in der untersten Manualstimme (ebenfalls im mittleren System) der Bogen vorhanden ist. Ein wenig ist man überdies erstaunt, daß die Stücke Nr. 8–11, für die Bozarth mit Recht nur noch das Autograph als authentische handschriftliche Quelle heranzog, keine eingehenderen editorischen Bemerkungen mehr enthalten. Denn zuvor hatte Bozarth ja generell auf die eingeschränkte Zuverlässigkeit des Autographs hingewiesen. Eine nähere Erörterung weiterer Detailprobleme ist im Rahmen dieser Rezension indes nicht möglich.

Betreffen solche Einwände zum Teil ganz grundsätzlich die Stellung einer „Urtext“-Ausgabe zwischen wissenschaftlich-kritischer Quellenauswertung und Praxiszwängen, so wird der Praktiker mit dem neuen, gesicherten Notentext der *Elf Choralvorspiele* wie der übrigen Brahms'schen Orgelwerke doch gut leben können.

Im Gegensatz zu Bozarth hat Margit McCorkle für ihre Ausgabe der *Variationen über ein Thema von Schumann* op. 9 auch die alte Gesamtausgabe vergleichsweise herangezogen. Was prekär an der Quellenlage ist, stellt die Herausgeberin prägnant, erhellend

und mit leichten Modifikationen gegenüber ihren Angaben im *Brahms-Werkverzeichnis* (S. 29) dar: Nach der Erstveröffentlichung 1854 gab der Originalverlag Breitkopf & Härtel das Werk 1875 im Rahmen eines Brahms-Sammelbandes wieder heraus (mit neu gestochenen Anfangs- und Schlußseiten). Brahms' Wunsch, „einige Fehler, die teils ich[,] teils der Stecher verschuldet“, zu verbessern, kam zu spät und wurde trotz Bereitschaft der Verleger auch später nicht realisiert. In seine Handexemplare des Erstdruckes sowie des Sammelbandes trug Brahms allerdings Berichtigungen und Änderungen ein. Als Fritz Simrock 1888 die Rechte der bei Breitkopf & Härtel erschienenen Brahms'schen Werke erworben hatte, korrespondierte er mit dem Komponisten auch über eventuelle Revisionen. Fiel die Umarbeitung des *Klaviertrios* op. 8 dann tatsächlich gravierend aus, so machte Brahms bei den meisten übrigen frühen Werken einen Rückzieher. Immerhin aber erbot er sich, „auf einem kleinen Briefbogen die nötigen Korrekturen“ von Druckfehlern zu verzeichnen. Die mit den alten Breitkopfschen Platten, doch neuer Verlagsnummer und -bezeichnung hergestellte Simrock-Ausgabe berücksichtigt denn auch teilweise die Korrekturzeichnungen aus beiden Handexemplaren und enthält darüber hinaus einige Änderungen und Ergänzungen — vor allem zusätzliche Fingersätze. Ein wenig verwundert es vor diesem Hintergrund, wenn Margit McCorkle es für fraglich hält, ob Brahms tatsächlich jemals die angekündigte Korrekturliste angefertigt habe (ein schriftlicher Beleg ist freilich nicht überliefert).

Die editorischen Entscheidungen der Herausgeberin wirken in den meisten Fällen zweifellos plausibel. Auch hier allerdings fallen die editorischen Bemerkungen mitunter recht knapp aus (zu Variation 3, T. 68, wäre wohl nicht allein auf den Befund des Autographs, sondern in Korrelation damit auch auf den Entsprechungstakt 80 zu verweisen; für Variation 8, T. 206, ist bei der „usw.“-Angabe nicht eindeutig klar, daß damit nur noch der Wechsel *cis*¹-*cis* gemeint ist). Die zusätzlichen Fingersätze der Simrock-Ausgabe aber hätten nach Ansicht des Rezensenten durchaus in den Notentext und nicht nur in die editorischen Bemerkungen gehört (für Variation

10, T. 236, ist der Herausgeberin dabei ein Irrtum unterlaufen, denn die Simrock-Ausgabe hat für das letzte Sechzehntel den Fingersatz „1“ statt der wirklich unlogischen „4“). Sie bilden gegenüber den Vorschlägen, mit denen Detlef Kraus die Henle-Ausgabe versah, durchaus stimmige und aufschlußreiche pianistische Alternativen, lassen eine charakteristische „Handschrift“ erkennen. Als Hinweise, die zu Brahms' Lebzeiten gedruckt erschienen, dürfen sie im Kontext der sonstigen verbürgten Änderungen wohl doch einige Authentizität beanspruchen.

(August 1990)

Michael Struck

ADRIAN DANIËL FOKKER (1887—1972): Selected musical compositions (1948—1972). Edited by Rudolf RASCH. Utrecht: The Diapason Press/Haarlem: The Huygens Fokker Foundation 1987. 217 S., Abb. (Corpus Microtonale. Volume 1.)

Das 1987 veröffentlichte Buch mit einer Auswahl aus der musikalischen Hinterlassenschaft A. D. Fokkers (1887—1972) ist in der von Rudolf Rasch, Utrecht, ins Leben gerufene Reihe *Corpus Microtonale* erschienen. Rasch hat es sich zur Aufgabe gemacht, mikrotonale Musik der Vergangenheit und der Gegenwart, die ja oft ein Schattendasein am Rande des Musiklebens führt, zu einer Öffentlichkeit zu verhelfen. Neben der hier vorliegenden Ausgabe sind in der Reihe bereits Werke von Anton de Beer, Joel Mandelbaum, Alan Ridout u.a. publiziert.

Als Dokumentation überzeugt sie auf jeder Ebene: und zwar nicht nur als Dokumentation des kompositorischen Schaffens Fokkers, sondern auch der Tradition naturwissenschaftlich-spekulativer Annäherung an die Musik, wie sie Galilei, Kepler, Huygens im 16. und 17. Jahrhundert vertreten haben, und wie sie von Leonard Euler im 18. Jahrhundert über Helmholtz, Bosanquet und Max Planck bis ins 20. Jahrhundert reicht.

Die Auswahl der Kompositionen — sie nimmt den in vier Sektionen gegliederten 2. Hauptteil des Buches ein — spiegelt in vier Werkgruppen die musikalischen Vorstellungen und musiktheoretischen Konzeptionen

Fokkers querschnitthaft wider: die Auseinandersetzung mit Euler (1707—1783) und den Möglichkeiten der Repräsentation eines Teils der Eulerschen Genera im 31-Ton-System findet ihren Ausdruck in Werken für die sogenannte Euler-Orgel (1943 zur Illustration der Euler-Fokker-Genera gebaut), die zwischen 1942—1948 verfaßt wurden (Sektion 1). Kompositionen für die große, von Fokker selbst entworfene 31-Ton-Orgel, heute im Teylers Museum Haarlem zu besichtigen, entstanden in den Jahren von 1950 bis 1964 (Sektion 2). Angeregt durch die Violinisten Bouw Lemkes und Jeanne Vos schreibt Fokker in den Jahren 1964—1967 Violinduette im 31-Ton-System (Sektion 3), verläßt also das eigens für sein Tonsystem entworfene Instrument. Gegen Ende seines Lebens, 1970—1972, entwirft der 80jährige Fokker eine Anzahl etudenähnlicher Werke für das Archiphon, einer elektrischen Version der 31-Ton-Orgel (Sektion 4).

Der Edition der Musik geht zunächst im 1. Hauptteil ein Einblick in die Quellenlage des Fokkerschen Nachlasses, auf dessen profunder Kenntnis die Auswahl Raschs beruht, sowie ein sorgfältig ausgearbeiteter, mit Anmerkungen versehener kritischer Bericht voraus. Eingeleitet wird die Edition durch eine komprimierte, auf die wesentlichen Punkte beschränkte Einführung in Fokkers Schaffen, die Darstellung des 31-Ton-Systems, wie es Fokker in der Tradition des holländischen Physikers, Astronoms und Mathematikers Christiaan Huygens (1629—1695) weiterentwickelt hat, und durch die systematische Erörterung der Merkmale seiner Musiktheorie, samt einer Kurzbiographie und der bislang vollständigsten Bibliographie der Schriften Fokkers.

Gerade die gewissenhafte Herausgabe des musikalischen Nachlasses Fokkers, wie sie in diesem Band vorliegt, erweitert dessen Bedeutung über die der Dokumentation hinaus. Sie trägt wesentlich dazu bei, daß das Verhältnis von Musiktheorie und kompositorischer Praxis im Werk Fokkers genauer bestimmt werden kann.

Wenn es auch die Absicht des Herausgebers war, besonders dem Komponisten Fokker Würdigung zukommen zu lassen, so wird es, meiner Meinung nach, gerade durch eine Auswahl seiner Werke auf der Folie seiner Musik-

theorien und seines Musikdenkens, das letztendlich auf die Restitution der reinen Stimmung ausgerichtet ist, deutlich, daß es sich bei Fokker nicht um den Typus des Künstler-Theoretikers handelt, der in gewisser Weise so typisch für das 20. Jahrhundert geworden ist. Die Verknüpfung von Theorie und Praxis, wie sie Rasch dem Fokkerschen Werk zuschreibt, unterscheidet sich von der, wie sie z.B. auf Alois Hába (1893—1973) oder Ivan Wyschnegradsky (1893—1979) als zeitgleiche Vertreter des mikrotonalen Bereichs zutrifft. Bei beiden kommt es zur mikrotonalen Erweiterung des Klangmaterials aufgrund primär musikalischer Vorstellungen. Die systematische Erkundung neuer Tonsysteme und die Fixierung in Musiktheorien diente der Legitimation des eigenen Schaffens vor sich selbst und der musikalischen Öffentlichkeit. Aber sie war auch eine bereits erprobte Methode, dem neuen Material eine Ordnung zu geben, die allerdings, wenn nötig, der kompositorischen Freiheit sofort geopfert werden konnte.

Bei Fokker dagegen stellt sich der Eindruck ein, daß die Kompositionen doch eher musikalische Beispiele als originäre Kompositionen verkörpern, in dem Sinn, daß sie zwar auf einem System beruhen, der kompositorische Einfall und die Konsequenz seiner Verarbeitung aber im Prozeß der Formbildung die Rigidität des Systems vergessen läßt. Rudolf Rasch war sich dieses Problems wohl bewußt, wenn er in bezug auf Fokker als Komponisten schreibt: „Establishing the exact size of Fokker's output of musical composition is not an easy task. There is actually only a very vague border between 'musical examples' and 'musical compositions'. He wrote (or: composed?) an enormous number of musical examples to illustrate his ideas about music and the theory of music. The more elaborate of these examples take the shape of short, simple musical composition" (S. 73).

Welchen Standpunkt man auch immer in dieser Frage einnehmen mag, Fokkers Verdienst wird dadurch keineswegs geschmälert. Schuf er doch durch seine musiktheoretischen Forschungen und die Konstruktion der 31-Ton-Orgel die Bedingungen zur experimentell-kompositorischen Erforschung „alter“ Harmonien unter „modernen“ Vorzeichen. In diesem Rahmen sind meines Erachtens auch seine Kompositionen zu sehen. (September 1990) Barbara Barthelmes

Eingegangene Schriften

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

JOHANN SEBASTIAN BACH: Orgelchoräle zum gottesdienstlichen Gebrauch. Nach der Neuen Bach-Ausgabe eingerichtet von Alfred DÜRR. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1990). 107 S.

DIETRICH BALSER: Untersuchungen funktionaler Ablaufbedingungen komplexer sensumotorischer Fertigkeiten am Beispiel des Streichinstrumentenspiels. Frankfurt-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1990). V, 140 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 50.)

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Werke. Abteilung XII, Band I: Lieder und Gesänge mit Klavierbegleitung. Hrsg. von Helga LÜHNING. München: G. Henle Verlag 1990. XVIII, 276 S.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Werke. Abteilung XII, Band I: Lieder und Gesänge mit Klavierbegleitung. Kritischer Bericht. Hrsg. von Helga LÜHNING. München: G. Henle Verlag 1990. 121 S.

HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Volume 18: Roméo et Juliette. Edited by D. Kern HOLOMAN. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1990. XXV, 439 S.

Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog der Musikhandschriften 3: Sammlung Proske — Mappenbibliothek. Beschrieben von Gertraut HABERKAMP und Jochen REUTTER. München: G. Henle Verlag 1990. XXIV, 578 S. (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen. Band 14/3.)

JOHANNES BRAHMS: An annotated bibliography of the literature through 1982 by Thomas QUIGLEY. With a foreword by Margit L. McCORKLE. Metuchen, N.J.-London: The Scarecrow Press, Inc. 1990. XXXIX, 721 S.

Brahms Studies. Analytical and Historical Perspectives. Papers delivered at the International Brahms Conference Washington, DC 5-8 May 1983. Edited by George S. BOZARTH. Oxford: Clarendon Press 1990. XVII, 472 S., Notenbeisp.