

---

## BESPRECHUNGEN

---

*Fontes hymnodiae Neerlandicae impressi 1539–1700. De melodieën van het Nederlandstalig lied 1539–1700. Een bibliografie van de gedrukte bronnen door C. A. HÖWELER & F. H. MATTER. Nieuwkoop: B. de Graaf 1985. 400 S., Abb. (Bibliotheca bibliographica neerlandica. Volume XVIII.)*

Dieser Band, entstanden gleichsam als niederländische Parallele zu DKL I/RISM B VIII/1–2, ist ein systematisches Nachweisverzeichnis zum niederländischen Kirchengesang. Das ist eine verdienstvolle und wichtige Aufgabe, gab es doch — im Gegensatz zum deutschsprachigen Raum — hier noch keine vergleichbare Vorlage, von Detailbibliographien und Bibliothekskatalogen einmal abgesehen. Indessen überrascht, daß die Grenze schon bei 1700 gezogen wurde. Wenn auch in einer niederländischen Reihe erschienen, wäre die Angleichung an RISM — über deren Sinnhaftigkeit man heute debattieren kann — sinnvoll gewesen. Auch die Nachweise hätten nach dem Vorbild von RISM vereinfacht werden können; die Angabe der Signaturen wird hingegen den Leihverkehr vereinfachen, denn die Nachweise beziehen sich im Wesentlichen auf niederländische Bibliotheken, dann solche, die bei DKL/RISM mit angefallen sind und einige Katalogergebnisse. Aus dieser Sicht hat der Band nicht die Repräsentanz anderer historischer Quellenverzeichnisse. Da viele der Drucke nicht so selten sind wie das Verzeichnis erscheinen läßt, wäre eine ausführlichere Recherchierung sinnvoll gewesen.

Zu den Quellen sind jeweils auch Literaturangaben vermerkt, einige Titelblattfaksimiles runden den Band ab. Register nach Druckern, Verlegern und Erscheinungsorten lassen überdies ein deutliches Bild von der Gesangbuchveröffentlichung in den Niederlanden des 16. und 17. Jahrhunderts entstehen.

(Oktober 1990) Gerhard Schuhmacher

**GERTRAUT HABERKAMP / BARBARA ZUBER:** *Die Musikhandschriften Herzog Wilhelms in Bayern, der Grafen zu Toerring-*

*Jettenbach und der Fürsten Fugger zu Babenhäusen. Thematischer Katalog. Robert MÜNSTER: Geschichte und Inhalt der drei Musiksammlungen. München: G. Henle Verlag 1988. XL, 195 S. (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen. Band 13.)*

Die Erforschung des Musikalienbestandes bayerischer Fürsten- und Adelshöfe hat in den letzten Jahrzehnten erfreuliche Fortschritte zu verzeichnen. Besonders Adolf Sandberger hat sich als Initiator der Inventarisierung bayerischer Musiksammlungen im Zusammenhang mit den Bestrebungen der Gesellschaft zur Herausgabe von *Denkmälern der Tonkunst in Bayern* große Verdienste erworben. Zusammen mit der Nachfolgeorganisation, der Gesellschaft für bayerische Musikgeschichte e. V., sowie mit den von der Generaldirektion der Bayerischen Staatlichen Bibliotheken herausgegebenen *Kataloge Bayerischer Musiksammlungen* wurde nach dem Zweiten Weltkrieg der Grund für eine weitere gedeihliche Entwicklung der Inventarisierungsarbeiten gelegt.

Im Anschluß an die Publikation der Musikhandschriftenkataloge der Fürstlich Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek (1976) und der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek in Regensburg (1981) wird nunmehr das Interesse der Öffentlichkeit auf drei kleinere Musiksammlungen unterschiedlicher Prägung gelenkt. Ein einleitender Beitrag von Robert Münster informiert jeweils über die Geschichte und den Inhalt der Sammlungen, von denen die heute in der Obhut der Herzoglichen Verwaltung Tegernsee stehende Musiksammlung Herzog Wilhelms in Bayern 76 Musikhandschriften und 24 Musikdrucke vor allem zur Gestaltung der Gottesdienste in Schloß Banz umfaßt. Mehrere bekannte und unbekannte Komponisten vermitteln einen Eindruck von der lokalen Bedeutung des Repertoires, welches sich auch in dem abgedruckten Inventar der Schloßpfarrkirche Banz von 1856 (mit Nachträgen bis 1880) vielfältig dokumentiert, zumal auch mehrere inzwischen verloren gegangene Werke verzeichnet sind. Robert Mün-

ster weist mit Recht auf die Parodiepraxis bei in der Kirche verwendeter Opernmusik hin.

Überlokale Bedeutung repräsentiert die Musiksammlung der Grafen zu Toerring-Jettenbach, die bereits 1926 von Bertha Antonia Wallner inventarisiert worden war. Nachdem die Bestände erfreulicherweise fast vollständig den Krieg überdauert haben, wurden sie in der Bayerischen Staatsbibliothek ausführlich katalogisiert und vom Grafen Hans Veit zu Toerring-Jettenbach der Musikabteilung als Depositum anvertraut. Wer sich mit Primärquellen vor allem aus dem Bereich des Musiktheaters des 17. und 18. Jahrhunderts beschäftigt, wird in den Beständen dieser Sammlung reiches, zum Teil autographes Quellenmaterial vorfinden. Lully und Meister seiner Nachfolge sind ebenso vertreten wie namhafte italienische und deutsche Komponisten. Für die Forschung stellt die Wiederbereitstellung dieser Sammlung eine außerordentliche Bereicherung dar.

Ein umfangreiches, von Theodor Kroyer 1919 verfaßtes handschriftliches Verzeichnis der 1944 in Augsburg nach einem Luftangriff zerstörten Musiksammlung liegt dem Katalogteil über die ehemaligen Bestände der Fürsten Fugger von Babenhausen zugrunde. Überzeugend betont Robert Münster den Wert des überlieferten thematischen Katalogs, der auch mehrere Unica nachweist. Für die Komplettierung von Werkverzeichnissen sind die Angaben des Katalogs unverzichtbar, zumal Konkordanzhinweise auf erhalten gebliebene andere Quellen mit eben denselben Kompositionen aufgrund des RISM-Katalogs in München (die Bundesrepublik und Berlin-West betreffend) für die Identifizierung hilfreich sind. Nicht unbedeutend war der ebenfalls verzeichnete Bestand von 85 Musikdrucken.

Die Titelaufnahmen, Incipits und speziellen Angaben über die Art des Manuskripts (Autograph, Kopie), über Datierung, Schreiber, Wasserzeichen usw. entsprechen dem hohen Standard der bayerischen Kataloge. Besonderes Interesse verdienen auch in der vorliegenden Publikation wiederum die detaillierten Ausführungen und Abbildungen zu den Wasserzeichen und Papiermühlen. Wertvolle Register schließen den Inhalt des Katalogs vielseitig auf.

(Oktober 1990)

Richard Schaal

ULRICH MICHELS: *dtv-Atlas zur Musik. Tafeln und Texte. Band 1: Systematischer Teil. Historischer Teil: Von den Anfängen bis zur Renaissance.* München: Deutscher Taschenbuch Verlag / Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter-Verlag (1977), 282 S., Abb.

ULRICH MICHELS: *dtv-Atlas zur Musik. Tafeln und Texte. Band 2: Historischer Teil: Vom Barock bis zur Gegenwart.* München: Deutscher Taschenbuch Verlag / Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter-Verlag (1985), 591 S., Abb.

Innerhalb der dtv-Atlanten zwei Bände zum Thema „Musik“ vorzustellen, ist ohne Zweifel ein sehr lobenswertes Unterfangen. Allerdings erfordert die Einbeziehung in diese Reihe mit dem Untertitel „Tafeln und Texte“ formal bedingte Zugeständnisse, die zwangsläufig auch den Inhalt beeinflussen mußten. So ist die Zusammenbindung bzw. Gegenüberstellung von je einer Text- und Abbildungsseite (das meint auch die dazugehörigen Notenbeispiele) insbesondere im Systematischen Teil von großem Nutzen, lassen sich doch auf diese Weise musikalische Strukturen oder spezifische Sachverhalte sehr anschaulich darstellen. Beide Bände sind sowohl über die beiden detaillierten Inhaltsverzeichnisse wie auch das kombinierte Personen- und Sachregister am Ende des zweiten Bandes leicht zu handhaben.

Im Systematischen Teil des ersten Bandes werden verschiedenste Aspekte aus den Bereichen Musikwissenschaft, Akustik, Instrumentenkunde, Musiklehre, Gattungen und Formen angesprochen. Den weitaus größten Teil der zwei Bände nimmt sinnvollerweise die nach Epochen gegliederte Geschichte der Musik ein, die von den Antiken Hochkulturen bis zur Gegenwart abgehandelt wird. Die Seitenzählung erfolgt durchgängig durch beide Bände; jeder Band enthält ein eigenes Literatur- und Quellenverzeichnis, in dem die Quellen von direkten Zitaten und zentrale weiterführende Literatur aufgeführt werden. Vorangestellt ist jedem Band ein kombiniertes Symbol- und Abkürzungsverzeichnis.

Die grundsätzliche Gliederung des Historischen Teils nach dem Prinzip Epoche — Musikästhetik; Musikalische Gattungen — Komponisten; Persönlichkeiten mag auf den ersten Blick als Nachteil wirken, da das Ge-

samtoeuvre eines Komponisten nicht im Zusammenhang besprochen werden kann. Auf den zweiten Blick bewährt sich dieses System jedoch, indem es den Nachschlagecharakter des *dtv-Atlas* betont.

Die gebotene Kürze der Sachinformation bedingt zwangsläufig auch sachliche Vereinfachungen, die im Extremfall jedoch nicht immer goutiert werden können. In Band 1 beispielsweise werden auf S. 145 die Begriffe „Akkompagnato“ und „Arioso“ gleichgesetzt, obwohl sie doch unbestritten zwei differierende musikalische Sachverhalte bezeichnen. Ähnliches ist auch in Band 2 beim Stichwort „19. Jahrhundert / Oper VI / Deutschland: Romantische Oper, Spieloper“ zu beobachten. Der Begriff „Spieloper“ tritt lediglich in der Kopfzeile auf; er wird im Text nicht wieder erwähnt. Dafür werden dort die Stichworte „Romantische Oper“ und „Komische Oper (Operette)“ (sic!) erläutert, wobei die Gleichsetzung von „Komische Oper“ und „Operette“ mehr als bedenklich ist. Zum andern wird an dieser Stelle indirekt die Gleichsetzung von „Komische Oper“, „Operette“ und „Spieloper“ suggeriert. Darüber hinaus werden in diesem Zusammenhang Begriffe wie „Stretta“ und „Cabaletta“ zwar durch Kursivdruck hergehoben, jedoch an keiner anderen Stelle des *dtv-Atlas* erklärt oder definiert.

Positiv hervorzuheben sind die übersichtlichen Schautafeln, die auch im Historischen Teil die zwangsläufig knapp gefaßten Texte noch mit konkreten Musikbeispielen illustrieren. Dies gilt etwa für die chronologischen Übersichten der musiktheatralischen Werke Richard Wagners und Giuseppe Verdis, aber auch für die zwar auf eine Seite begrenzte, dennoch gelungene Darstellung der Grundzüge von Programmmusik. Inwieweit die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts von Einzelpersonen geprägt ist, verdeutlicht die Gegenüberstellung von Gustav Mahler und Max Reger bzw. Richard Strauss und Ferruccio Busoni. Schließlich ist es als ausgesprochen erfreulich zu bewerten, daß im Zusammenhang mit dem 20. Jahrhundert auch die sogenannte „U-Musik“ mit Stichworten wie Jazz, Orchester, Filmmusik, Schlager, Medien, Musical, Rock thematisiert wird. Im Text werden dann auch Schlagworte wie Rundfunk, Schallplatte, Funktionale Musik oder Verwertungsgesell-

schaften wenigstens kurz erörtert. Die Einordnung dieses Abschnitts zwischen „Neoklassizismus“ und „Musik nach 1950“ wirkt allerdings etwas befremdlich.

Auch wenn der *dtv-Atlas zur Musik* in zwei Bänden gewisse „musikologische“ Vorkenntnisse erfordert, so ist doch ein zur schnellen Rekapitulation gut geeignetes Nachschlagewerk für Studenten oder musikwissenschaftlich Interessierte entstanden, bei dem endlich einmal der Preis in einem vernünftigen Verhältnis zum Inhalt steht.

(September 1990)

Anke Leenings

*Reading Opera. Edited by Arthur GROOS and Roger PARKER. Princeton, New Jersey: Princeton University Press (1988). VII, 352 S., Notenbeisp.*

Bei der Mehrzahl der Aufsätze handelt es sich um Referate, die im Rahmen der Konferenz über Opernlibretti an der Cornell University 1986 gehalten wurden. Sie spiegeln in ihrer Mannigfaltigkeit die Vielfältigkeit notwendiger Fragestellungen des Themas wider. James A. Hepokoski (*Boito and F.-V. Hugo's "Magnificent Translation"; A Study in the Genesis of the Otello Libretto*), Susan Youens (*An Unseen Player: Destiny in Pelléas et Mélisande*) und Caryl Emerson (*Musorgsky's Libretti on Historical Themes: From the Two Borises to Khovanshchina*) befassen sich mit wesentlichen Gesichtspunkten des Verhältnisses von Musik und Text. Weitere Aufsätze befassen sich mit Wagners *Tristan Libretto* (Arthur Groos: *Appropriation in Wagner's Tristan Libretto*), den Ursprüngen der italienischen Literaturoper (Jürgen Maehder: *The Origins of Italian Literaturoper: Guglielmo Ratcliff, La figlia di Iorio, Parisina, and Francesca da Rimini*), Verdi (Roger Parker: *On Reading Nineteenth-Century Opera: Verdi through the Looking-Glass*) und Strauss (Sander L. Gilman: *Strauss and the Pervert*).

Besonderes Interesse gebührt dem Nachwort von Paul Robinson, *A Deconstructive Postscript: Reading Libretti and Misreading Opera*. Robinson weist in seinen grundsätzlichen Ausführungen auf die führende Rolle der Musik hin. Die zentrale Fragestellung der Operinter-

pretation lautet: "How is the text realized or at least addressed in the music?", und nicht „what does the text say?“.

*Reading Opera* bietet zwar noch kein abschließendes Bild zum Themenkomplex Oper und Libretto, vermittelt jedoch wichtige neue Aspekte und Ideen. Das Buch ist sorgfältig ediert, ein ausführlicher Namensindex macht es auch punktuell konsultierbar.  
(Oktober 1990) Gundhild Lenz-Mulligan

*Der Opernführer. Ausgabe Nr. 1/2: Verdi. Don Carlos.* Hrsg. und Chefredakteur: Bernhard SCHENKEL. Taufkirchen: PremOp Verlag. 212 S., Abb.

*Der Opernführer. Ausgabe Nr. 3: Humperdinck. Hänsel und Gretel.* Hrsg. und Chefredakteur: Bernhard SCHENKEL. Taufkirchen: PremOp Verlag. 116 S., Abb.

*Der Opernführer. Ausgabe Nr. 4: Bizet. Carmen.* Hrsg. und Chefredakteur: Bernhard SCHENKEL. Taufkirchen: PremOp Verlag. 274 S., Abb.

Die vorliegenden Bände sind zum einen ein glänzendes Beispiel dafür, daß und wie Ansprüche von Fachleuten und von interessierten Laien gleichermaßen befriedigt werden können. Zum anderen zeigen sie wieder einmal die Vorteile des Zusammenwirkens von Experten, wodurch der Gegenstand von verschiedenen Seiten beleuchtet wird, und in seiner ganzen Problematik erfaßt werden kann. Der Verdienst der Opernführer des PremOp Verlages ist es, nicht nur die Libretti von Opern wiederzugeben, sondern die Opern auch gleichzeitig zu analysieren, zu kommentieren und zu dokumentieren.

Die Bände gewähren zunächst einen kurzen Überblick über das Leben des Komponisten; im Falle Humperdincks erstreckt sich dieser über vierzehn Seiten, während er bei Bizet nur sechs Seiten umfaßt und bei Verdi ganz kurz gehalten wird. Die folgenden kurzen Aufsätze befassen sich mit der Entstehung, dem Libretto und dem historischen Umfeld der jeweiligen Oper. Es schließt sich eine kurze Zusammenfassung der Personen und der Handlung an. Der Mittelteil jedes Bandes gibt das vollständige Libretto wieder, in Deutsch, Italienisch

und, bei *Don Carlos*, Französisch. Eingebettet in das Libretto befindet sich die musikalische und literarische Analyse. Anschließend folgen verschiedene kritische Aufsätze zur Partitur, Aufführungsgeschichte und -praxis, Berichte von Sängern, sowie Auszüge aus der Vorlage zum Libretto.

Am Ende jedes Bandes findet sich eine ausgezeichnete Discographie (im Band über Bizets *Carmen* auch ein Artikel über *Die Verfilmungen rund um Carmen*), die nicht nur die verschiedenen Aufnahmen auflistet, sondern auch ausführlich über ausgewählte berichtet. Ein Verzeichnis der Aufführungen, eine sehr ausführliche Bibliographie sowie eine Zeittafel, die den jeweiligen Komponisten auf dem Hintergrund seiner jeweiligen Zeit darstellt, beschließt die Opernführer. Jeder Band enthält außerdem zahlreiche Photographien von Aufführungen sowie Skizzen und Zeichnungen, die den Lesegenuß noch erhöhen.

(Oktober 1990) Gundhild Lenz-Mulligan

*RODOLFO CELLETTI: Geschichte des Belcanto. Deutsch von Federica PAULI. Kassel-Basel: Bärenreiter (1989). 225 S., Notenbeisp.*

Rodolfo Celletti kommt das große Verdienst zu, von einem „Mythos“ des Belcanto Abschied genommen zu haben. Stattdessen verleiht er diesem so oft mißbrauchten Terminus scharfe Konturen: Eine präzise Definition grenzt den Belcanto als historisches Phänomen auf jene hundert Jahre zwischen Händel und Rossini ein.

Mit Geschichte wie Praxis des Gesangs ist Celletti gleichermaßen vertraut. Schon in den sechziger Jahren wiesen seine grundlegenden Schriften zum Vokalismus vom italienischen Settecento bis zu Rossini den Weg zu einer Neubewertung dieser zu lange mit dem Verdikt des „leeren Virtuositäts“ behafteten Musik. Auch in der vorliegenden, erstmals 1983 erschienenen Studie erweist sich jene Aufwertung des Belcanto-Repertoires als zentrales Anliegen des Autors. Das Phänomen des Belcanto wird aus den Prämissen des barocken Theaters erklärt, dessen „poetica della meraviglia“ den Nährboden für Phantastik, Virtuosität und Abstraktion dieses Gesangsstils bilde. In einer

an theatergeschichtlichen, teilweise auch soziologischen Kriterien orientierten Darstellung verfolgt Celletti den Weg von der Diminutionspraxis der Renaissance über die römischen und venezianischen Opern Monteverdis und Cavallis zum „goldenen Zeitalter“ der Gesangskunst, das unter Porpora, Vinci, Hasse und Händel erreicht wurde.

Die Vielfalt der eingebrachten Noten- und Repertoirebeispiele demonstriert zwar einerseits eine profunde Kenntnis der Opernliteratur, kann aber der Gefahr, sich in Details und willkürlich herausgegriffenen Beispielen zu verlieren, nicht immer aus dem Weg gehen, so daß ein konzentrierter Überblick oft nicht vermittelt werden kann. Bedauerlich ist auch, daß viele gängige Begriffe wie „Fiorituren“ oder „Diminution“ eigens erklärt werden, während ungebräuchlichere Termini wie „toskanische Triller“ oder „canto di garbo“ nicht nur dem interessierten Laien schleierhaft bleiben, da sie nicht oder nur sehr unscharf definiert werden.

Sehr dankbar ist man jedoch für die Absicht Cellettis, sein Thema niemals isoliert, sondern stets unter Aspekten der zeitgenössischen Poetik, der Problematik des Wort-Ton-Verhältnisses und der Librettistik zu betrachten. In einem gesonderten Kapitel wird auf einige Spezifika der Barockoper — wie Kastratenwesen, Arientypik und Bufforollen — eingegangen.

Das zweite große Kapitel nimmt Rossini ein, unter dem die Gesangskunst einen Aufschwung genommen habe, der in seiner Intensität nur mit der hundert Jahre zuvor erfolgten „goldenen Zeit“ des Belcanto zu vergleichen sei. Folgerichtig knüpfe Rossinis Konzeption an die Prinzipien des barocken Musiktheaters an: Seine „Abneigung gegenüber einem realistischen Gesang“ (S. 144) lasse ihn nach einem „ganzheitlichen“ Affekt streben, bei dem die „Vokalise als integrierender Bestandteil des Ausdrucks“ (S. 148) fungiere. Bekanntlich sah Rossini sein höchstes Gesangsideal — im Rückgriff auf barocke Vorstellungen — denn auch im Kastraten verkörpert, dessen Verschwinden er durch das Timbre des bevorzugt eingesetzten Alts (oft in Hosenrollen) aufzufangen suchte. Cellettis Ausführungen zur Aufführungspraxis und Problematik der Virtuosität von Rossinis Musik mögen nicht nur den Praktiker interessieren. Lebendig schildert

der Autor die Eigenarten jener hervorragenden Sänger, auf die Rossini seine Figuren zuschneiden konnte, und gibt damit wertvolle Hinweise auf Konzeption und Besonderheiten einiger Partien.

Im Hinblick auf die Entwicklung der Gesangskunst unter Rossinis Nachfolgern vertritt Celletti eine eindeutige „Katastrophentheorie“. Die romantische Oper habe mit ihrer Forderung nach dramatischer Glaubwürdigkeit und Wahrheit eine zur barocken Ästhetik diametral entgegengesetzte Poetik entwickelt, die nicht ohne Einfluß auf den Gesangsstil bleiben konnte. Der spontane, drastische Ausdruck der Leidenschaften, wie ihn der Verismo forderte, habe durch seine hierdurch veränderten stimmlichen Anforderungen zu einem rapiden Verfall der Technik geführt. Bei der Wiederbelebung der belcantistischen Tugenden kann die Pionierarbeit von Maria Callas, Joan Sutherland und Marilyn Horne, auf die Celletti zu Recht nachdrücklich hinweist, selbstverständlich kaum zu hoch veranschlagt werden. Dennoch bleibt es fraglich, ob die Nachkriegsjahre tatsächlich als einziges „schwarzes Loch“ in der Geschichte des Gesangs zu bewerten sind. Cellettis oft unverhüllte Polemik läßt ihn — wie bereits aus seinem hervorragenden Schallplattenführer bekannt — nicht nur vernichtende Urteile über den „beschränkten Horizont“ (S. 215) einzelner Sänger und Dirigenten fällen, sondern richtet sich mit zunehmender Peinlichkeit auch gegen die „lahmen, verdeutschten Geister“ (S. 146) einiger so naiver „deutsch orientierte(r) Musikologen“ (S. 34), die mit ihrer sogenannten „idealistischen Geschichtsschreibung“ — was immer man darunter verstehen mag — anscheinend die Alleinschuld an der langjährigen Mißachtung des Belcanto-Repertoires trifft. Nicht selten erhalten die unbestritten äußerst kompetenten und materialreichen Betrachtungen des Autors auf diese Weise den Beigeschmack des übereifrigen Verteidigers — wo doch der musikhistorische Rang der Barockopern ebenso wie der Wert der Opern Rossinis gerade in jüngster Zeit von niemandem mehr bezweifelt wird.

(August 1990)

Kerstin Schüssler

GABRIELE BÖHEIM: *Zur Sprache der Musikkritiken. Ausdrucksmöglichkeiten der Bewertung und/oder Beschreibung.* Innsbruck 1987. 321 S. (*Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe. Band 33.*)

Musikkritiken begegnen Tag für Tag auf den Kulturseiten der regionalen und überregionalen Zeitungen. Ihre Anzahl ist Legion, das Repertoire dabei relativ begrenzt. Wie ist solche Wiederkehr des immer Gleichen sprachlich in den Griff zu bekommen? Welche Ausdrucksmöglichkeiten der Bewertung und Beschreibung von Musik bietet die Sprache? Wie läßt sich „das akustische Phänomen Musik“ überhaupt in Sprache umsetzen? Das Problem der Verbalisierung des raum- und zeitflüchtigen Ereignisses „Musik“, der Balanceakt zwischen „feuilletonistischem ‚Gerede‘“ und „rigoros-musikalischer Sprache“ (Dahlhaus) ist zwar von Musikkritikern und -wissenschaftlern gleichermaßen oft thematisiert worden; die Fragen sind so neu nicht. Ihre Behandlung vom explizit sprachwissenschaftlichen Standpunkt aus indes weckt Erwartungen.

Was Titel und Themastellung der Arbeit von Gabriele Böheim suggerieren, die überarbeitete Fassung des zweiten Teils ihrer Dissertation, liest sich dann freilich weit bescheidener. Anspruch und Ziel der Arbeit werden kontinuierlich zurückgeschraubt. Die Autorin selbst relativiert unermüdlich die Repräsentanz ihrer Textgrundlage, die Auswahl der Ausgaben von fünf österreichischen (regionalen und überregionalen) Tageszeitungen in den Sommermonaten der Jahrgänge 1980–1983. Ihr Einstieg ins Thema führt dann über weitere Einschränkungen und zahlreiche Vorstufen (S. 2–31: „Vorwort“ — „Einleitende Bemerkungen“ — „Hinweise für den Leser“ — „Zur Textgrundlage“): Zitatensreihungen, technische Gebrauchsanweisungen, statistische Spielereien.

Die Autorin ist sehr belesen. Zuweilen vermögen die zahllosen Zitate, Verweise, Entlehnungen und Berufungen zwar manche Details der konträren Diskussion germanistischer Begriffe zu erhellen, lenken vom Thema indes eher ab. Auch die umfangreichen und immer wieder neuen Vorbemerkungen zur Vorgehensweise, die Schemata und Übersichten, Doppeldarstellungen in Text und Schema, führen zu ermüdenden Wiederholungen, die einer

konzentrierten Verfolgung der Thematik im Wege stehen.

Es bleibt die dankenswert materialreiche Auflistung von empirisch gewonnenen Ausdrücken (weniger also „Ausdrucksmöglichkeiten“) der Bewertung und/oder Beschreibung musikalischer Aufführungen, in systematischer Ordnung und mit zahlreichen erläuternden Belegen: 1. Auf der Ebene der Wortklassen: Nomina: wertende Beiwörter in lexikalischer Bedeutung, beschreibende Beiwörter und wertende Substantive zur näheren Charakterisierung von musikalischen Sachverhalten, Interpreten, Interpretationen, Komponisten, Tonwerken; 2. Auf syntaktischer Ebene: gradierende Beiwörter, Negationen und Artikel zur Abstufung, Aufwertung oder Einschränkung der Wertung und/oder Beschreibung; 3. Auf morphologischer Ebene: Steigerungs-, Negations-, Diminutiv- und Augmentativmorpheme in bewertungs- und/oder beschreibungsmodifizierender Bedeutung; 4. Auf der Ebene der Stilfiguren: Metapher und Vergleich.

Manche übergreifenden Erkenntnisse erscheinen eher beiläufig formuliert. So etwa die starke Polarisierung der allgemeinen Wertskala wertender Beiwörter im Kontext von Musikrezensionen: „Den Bereich ‚neutral‘ (...) gibt es nicht“, d. h. „der Satz ‚Eine durchschnittliche Leistung.‘ ist keine neutrale Äußerung, sondern eine in den meisten Kontexten negativ wertende“ (S. 78f.). Der Hinweis auf die Normskala in Relation zur allgemeinen Erwartungshaltung des Publikums (insbesondere von Festspielen) erklärt die weit häufigere Belegung positiv wertender als negativ wertender Beiwörter.

Im vierten Abschnitt ist vor allem die Darstellung „Bildspendender Bereiche“ von allgemeinerem Interesse. Herangezogen sind Vergleichsstrukturen aus den Bereichen „belebte und unlebte Natur“, „Krieg“, „Sport“, „Zirkus“, „Gastronomie“, „Bekleidung/Stoff“, „Wirtschaft“, „Technik“, „Handwerk“, „Architektur“, „Plastik“. Es bleibt freilich auch hier letztlich bei der Auflistung, bei Ausbreitung und Beleg des Materials. Auf tiefergreifende Reflexion verzichtet die Autorin. Zu denken wäre an einen Bezug auf das Musikrepertoire, auf Zeitbedingtheiten oder auf den euphemistischen Umgang mit der Sprache im Bildbereich

„Krieg“ etwa (dieser „von vielen Rezensenten sehr stark beanspruchte“ bildspendende Bereich weist sicher über „die Analogie zwischen einer kriegerischen Auseinandersetzung und Musik über die Intensität des Geschehens und die Lautstärke“ [S. 245] hinaus; Kriegsmetaphern gehören seit jeher zur Grundausrüstung der Musikbeschreibung).

Der Titel der Arbeit ist hochgegriffen: *Zur Sprache von Musikkritiken*. „Sprache“ als „System von Zeichen, die zum Ausdruck von Gedanken, Gefühlen, Willensregungen usw. dienen“ (Brockhaus/Wahrig, *Deutsches Wörterbuch*, 1988), wird in diesem Buch theoretisch behandelt, im thematischen Bezug aber nicht konsequent umgesetzt. Das letztendlich reduziert formulierte Ziel ihrer Arbeit freilich hat Gabriele Böheim erreicht: „Keine Klassifizierung, sondern einen Überblick“ (S. 222) zu geben über das in Musikkritiken verwendete Wortmaterial. Auch der praktizierende Musikkritiker kann dankbar auf das abschließende Wortregister zurückgreifen, zur Erweiterung seiner Ausdrucksmöglichkeiten der Beschreibung und/oder Bewertung von Musik. (September 1990) Thomas Schipperges

WALTER SALMEN: *Das Konzert. Eine Kulturgeschichte*. München: Verlag C. H. Beck (1988). 245 S., Abb.

In einer großangelegten, größtenteils auf wenig bekannte, selten zitierte Quellen fußenden Kulturgeschichte sieht der Polyhistor Walter Salmen das „Konzert“ als „Versammlungs- und Veranstaltungsform sowie als Institution mit ästhetischen, sozialen wie ökonomischen Aspekten“, eine „Einrichtung“, die trotz der von Gustav Schilling 1840 als „harmonisierender Ort und freundschaftliches Zusammenwirken zwischen Ausführenden und Hörenden“ definierten Veranstaltung doch historisch in private, halböffentliche oder öffentliche Formen zu trennen ist. So kann Salmen in seiner weitausgreifenden Darstellung bis auf *Vorformen und Anfänge des Konzerts* (S. 11–21) zurückgehen, die vom griechischen „Odeion“ des fünften vorchristlichen Jahrhunderts über die „Odeen“ Roms in den ersten christlichen Jahrhunderten über mittelalterlich-abendlän-

dische „Tafel-Aufwartungen“ und „Geistliche Abendmusiken“ des 17. Jahrhunderts zu den „Collegia Musica“ führt; gesellige musikalische Veranstaltungen sind dann seit Ende des 17. Jahrhunderts nachweisbar. Im folgenden Kapitel werden anhand einer großen Zahl von Abbildungen frühe Konzertstätten gezeigt, und die Geschichte des Konzertsaals wird bis in die jüngste Zeit hinein fortgeführt. Die folgenden Kapitel — *Ausführende* (Instrumentalensembles und Orchester, Chöre, Dirigenten, Solisten und Virtuosen, Wunderkinder), *Die Hörer und deren Verhalten* — sind durch besonders interessante, zum Teil auch recht amüsante Abbildungen illustriert. *Konzertvereine* und *Konzertunternehmer* sind Themen weiterer Kapitel, in denen historisch relevantes und kaum je dargestelltes Material ausgebreitet und illustriert ist. Ein kurzes aber wichtiges Kapitel betrachtet die *Rolle der Konzertkritik* (S. 74–76); die in zahlreichen Abbildungen zu verfolgende Entwicklung der Programmgestaltung läßt viel über heutige Konzertprogramme nachdenken. Das wohl wichtigste Kapitel zur Geschichte der Formen und Gattungen des Konzerts behandelt 27 Arten öffentlichen Musizierens vom Hofkonzert über die Musik im Salon zu Orchester-, Chor- und Kammerkonzerten, Kaffee- und Promenadenkonzerten und bis zu „multimedialen Vorführungen“. Es ist erstaunlich, wieviel Quellenmaterial hier zusammengetragen, kommentiert und durch Abbildungen illustriert werden konnte: Die Quellenhinweise nehmen in dem großformatigen Band 7 Seiten, die Auswahlbibliographie vier-einhalb Seiten ein.

Für den Historiker, Kunsthistoriker, soziologisch Interessierten ist hier ein Band entstanden, der eine wahre Fundgrube für den forschenden Fachmann wie den Liebhaber darstellt. Man blättert das Buch auch immer wieder von Neuem durch, um bisher unbekannte Konzertszenen aus früheren Jahrhunderten zu betrachten; viel Amüsantes ist unter ihnen zu finden. Der Verlag hat dabei den Band mit soviel Liebe gedruckt und ausgestattet, wie ihn der Verfasser geplant hat. (August 1990) Peter Gradenwitz

*Organisationsformen der Musik im Rheinland. Bericht über die Jahrestagung 1984.* Hrsg. von Siegfried KROSS. Kassel: Merseburger 1986. 92 S. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. Heft 136.)

Lokalgeschichtsforschung, Regionalhistorie und das Einbringen von Erfahrungen aus solchen Detailermittlungen in umgreifend erklärende Theoreme bilden einen unverzichtbaren Verbund. Auf dem Wege hierzu beschloß die Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte 1982 aus der puren „Anhäufung von Einzelfakten“, welche bis dahin die „Zufälligkeit von Stadt- oder Organisationsjubiläen“ vielmals aufgegeben hatte, herauszuführen mit dem Blick auf eine „zusammenfassende Systematisierung“. Als ersten Schritt unternahm man es 1984 bei einer Jahrestagung, das Rheinland als Kulturlandschaft „einmal wieder als Ganzes“ zu betrachten, indem man nicht lediglich über Lokalhistorien beziehungslos nebeneinander referierte, sondern umgreifende geschichtliche Ereignisse thematisierte. Hierzu zählen die einst bedeutend gewesenen Niederrheinischen Musikfeste ebenso wie Organisationen für das Musizieren in den Kirchen, im Westdeutschen Rundfunk, zur Förderung der Neuen Musik oder im Chorgesang von Laien sowie in den früheren Lehrerseminaren. Obwohl diese Themenauswahl nur punktuell die organisierten Bereiche des Musiklebens seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts abzudecken vermag, bringt diese Sammlung von neun Beiträgen etliche neue Aspekte ein, die es weiterhin gilt in überregionalen Zusammenhängen produktiv auszuwerten. Dies betrifft insbesondere den Werdegang der Niederrheinischen Musikfeste, die bis 1958 durchgeführt worden sind, im Kontext der diversen Musikfestkonzeptionen seit dem 18. Jahrhundert. Der Wechsel der Befriedigung von „Jedermanns Geschmack“ zur Ansprache der „Musikkenner“ bis hin zur Dominanz des „Laienmusizierens“ 1955 in Wuppertal umgreift eine facettenreiche Anpassung an sich wandelnde soziale wie auch politische Verhältnisse. Der kurze Ausblick auf *Rheinische Sinfonieorchester vor dem Ersten Weltkrieg als Institutionen des Musiklebens* von Rainer Cadenbach bietet als Ansatz für weiterführende Studien in diesem Zusammenhang ebenso nützliche Hinweise wie die Nennung der *Vereinigung für*

*Neue Musik* durch Martin Thrun seit 1921. Die seit kurzem in Gang gekommene globale Erforschung der Institution „Konzert“ dürfte vornehmlich von diesem Tagungsbericht profitieren.

(September 1990)

Walter Salmen

GASPER STOQUERUS: *De musica verbali libri duo. Two books on verbal music. A new critical text and translation on facing pages, with an introduction, annotations, and indices verborum and nominum et rerum by Albert C. ROTOLA, S. J.* Lincoln-London: University of Nebraska Press (1988). XII, 298 S. (*Greek and Latin Music Theory.*)

Mit Gasper Stoquerus' Traktat *De musica verbali libri duo* ist ein weiterer ausgezeichnet präsentierte und sorgfältig edierter Band der Reihe *Greek and Latin Music Theory* erschienen. Der Text ist verlässlich, konsistent und mit Gefühl für den Sprachstil Stoquerus' übersetzt. Ebenfalls hilfreich beim Verständnis des Aufbaus des Traktates sind die Struktur-Übersichtspläne des Herausgebers. Neben äußerst gründlichen Fußnoten zum Text selbst ist die Ausgabe mit einer sehr ausführlichen, alle nur erdenklichen geistigen Hintergründe des Traktates aufzeigenden Einführung versehen, bei der es sich um eine Fassung der Dissertation des Herausgebers handelt. Besonders gut gelungen ist dabei die Darstellung von Stoquerus' scholastischer Methode der Präsentation seines Stoffes. Andererseits bestand aber auch ein starker humanistischer Zug in der Argumentation (die Art der Zitate klassischer Autoren, Einführung juristischer Argumentationen, etwa aus Justinians *Corpus juris civilis*, der *natura*-Begriff, die Sprachphilosophie). Diese andere Seite findet zwar breite Darstellung in der Edition, das entstehende Spannungsfeld zwischen beiden Zügen hätte aber eine interpretatorische Würdigung verdient. Hier bieten die Arbeiten Lowinsky und Don Harrás zum Verhältnis Text-Musik in der Renaissance erheblich mehr. Die gleiche Kritik ist bei der Darstellung des Verhältnisses zwischen Stoquerus und seinen Vorbildern Salinas und Zarlino anzumelden. Auch hier wäre ein Mehr an Interpretation aufschlußreich gewesen. Auch



wäre es interessant gewesen, die Brauchbarkeit und praktische Anwendbarkeit der Textunterlegungsregeln erörtert zu sehen. Es wäre dann augenfällig geworden, daß Stoquerus zwar die „Regeln der Alten“ im Vergleich zu denen seiner Zeitgenossen darstellt (und hierin unterscheidet er sich von Salinas und Zarlino), daß diese aber gerade nicht sehr weit führen, um die Probleme der Textunterlegung der Josquin-Generation zu lösen.

Stoquerus' Traktat ist zwar nicht der erste, der das Problem der Textunterlegung behandelt, aber doch der einzige der Renaissance, der das Problem systematisch angeht und diesen Teil des musikalischen „Werkes“ als gleichberechtigte „ars“ begreift. Stoquerus übernimmt von Gaffurius die Unterteilung der vokalischen Polyphonie in drei Stufen, nämlich Singen in Solmisation, Vokalisieren und Singen mit Text, wobei letzteres das Ziel der ersten beiden Stufen ist. Die Bedeutung des Traktates liegt aber nicht nur in der Darstellung der Textunterlegungsregeln, sondern insbesondere auch in der Art, wie der Platz der Textdarstellung innerhalb des musikalischen Kunstwerks erklärt und hergeleitet wird. Daneben finden sich sehr interessante Erörterungen der Rollen des Komponisten und der Interpreten, aus denen sich ein Bild der Werkauffassung in der Mitte des 16. Jahrhunderts ergibt. So muß Stoquerus vor allem dem Argument begegnen, daß er mit seinen Regeln die Freiheit des Komponisten und dessen vollständige Verantwortung für die Textunterlegung einschränke. Das Verhältnis von Tönen und Text wäre somit ein integraler Bestandteil des Werks als „natura“, als einmalig vom Komponisten geschöpft und festgelegtes Gebilde. Dagegen führt Stoquerus an, daß seine Regeln noch viel mehr „natura“ seien als die Kompositionen, indem sie nämlich „sententiae communes natura mentibus omnium insculptae“ seien. Ein Komponist, der gegen sie verstöße, komponiere ganz einfach schlechter als einer, der sie beachte. Es entsteht somit eine ästhetische Bewertungskategorie in der Textbehandlung. Diese Regeln werden von Stoquerus nicht erfunden, nur besser und genauer definiert und präsentiert. Sie sind aber prinzipiell allen am Kompositionsprozeß und an der Aufführung Beteiligten (in dieser Gleichstellung liegt eine weitere Neuheit des Traktates) als Ausfluß der

„recta ratio“ zugänglich. Sie sind in der Tat noch stärker als diejenigen der Grammatik, die ja immerhin der zeitlichen Veränderung unterliegen. Daher kann auch ein Interpret die Werke „verbessern“, indem er Verstöße des Komponisten gegen die „recta ratio“ auszugleichen versucht. Die Konsequenz daraus ist jedoch, daß der Interpret ja auch an den Tönen Veränderungen vornehmen muß. Diese weitgehende Verantwortung des Interpreten kann angesichts heutiger Diskussionen um „Werk-treue“ eine neue Dimension eröffnen.

Die Regeln des Traktates werden, der scholastischen Philosophie folgend, in „necessariae“ und „arbitrariae“ eingeteilt. Die zwingenden Regeln sind: 1. Nicht mehr Silben zu setzen als Töne (dabei läßt er die Umkehrung zu, und zwar wegen der „necessitas cantionis“ oder der „dulcior harmonica“, es wird die grundsätzliche Unterscheidung zwischen syllabischem und melismatischem Stil zugelassen); 2. Keine Silben auf den punctus augmentationis zu setzen; 3. Ligaturen erhalten nur eine Silbe, die auf die erste Note gesetzt ist (dabei ist besonders bemerkenswert, daß Stoquerus den Begriff der „implizierten Ligatur“ einführt); 4. Noten der gleichen Tonhöhe erhalten jeweils eine Silbe und 5. Die erste Silbe wird auf die erste, die letzte Silbe auf die letzte Note gesetzt. Obwohl gerade diese Regeln dem Musiker „eingeboren“ sein sollen, haben sie, wie schon Stoquerus' eigene Diskussion zeigt, zahlreiche implizite Probleme. Dies wird insbesondere an der Ligaturregel deutlich. Es sei nur auf die verschiedene Schreibpraxis hingewiesen, aber auch auf die Stellen, wo Ligaturen getrennt werden müssen, um den Text zu plazieren. Daneben führt Stoquerus selbst das Beispiel an, bei dem eine neue implizierte Ligatur entsteht, bei der die eigentliche Ligatur keine Silbe mehr empfängt. Diese implizite Ligatur muß der Interpret entdecken, eine Aufgabe, die zu Zeiten von Stoquerus ebenso Sache der Erfahrung und des ästhetischen Feingefühls war (also keine mathematische Regel!), wie sie das heute ist. Noch verwickelter werden diese Probleme bei den nicht zwingenden Regeln, obwohl Stoquerus mit bemerkenswertem Gespür und großer Klarheit und Überzeugungskraft seine Lösungen für Problemfälle präsentiert.

Das auch pädagogische Geschick Stoquerus' kommt besonders gut auch in der Darstellung

der Solmisation zum Vorschein. Kaum ein Traktat hat jemals die Solmisation so klar dargestellt, alle möglichen Probleme erfaßt, die verschiedenen Darstellungsarten anderer Autoren so gut in ihren Vor- und Nachteilen erkannt. Schließlich ist die konsistente und einfache Methode der Mutationen zwischen den Hexachorden in diesem Traktat eine der Entdeckungen, die durch die Edition ermöglicht wurden.

Wir wissen über Gaspar Stoquerus nicht mehr, als was er uns direkt und indirekt in seinen Traktaten über sich mitteilt. Seine enge Vertrautheit mit Justinians Schriften (s. o.) spricht vielleicht dafür, daß er auch auf diesem Feld sein Brot verdiente und die Musikschriften eher einen notwendigen Nebenerwerb darstellten. Das so entstehende Bild spricht für einen weitgehenden Einfluß des Theoretikers, der Traktat selbst ist ja nur in einer Handschrift überliefert. Es wäre also viel zu weit gegriffen, wollte man aus diesem Traktat eine Art allgemeingültige zeitgenössische Praxis ableiten. Der Traktat bildet aber mit den entsprechenden Traktaten Salinas' und Zarlinos nicht nur eine Vervollständigung der Lösungsmöglichkeiten für die Aufführungspraxis, seine Bedeutung besteht in der impliziten Darstellung dessen, was man im 16. Jahrhundert unter einem musikalischen Kunstwerk verstehen konnte und in der Darbietung der ästhetischen Kriterien zur Beurteilung desselben.

(November 1990)

Clemens Goldberg

PAUL PRÉVOST: *Le prélude non mesuré pour clavecin (France 1650—1700)*. Baden-Baden—Bouxwiller: Éditions Valentin Koerner 1987. 393 S., Notenbeisp. (Collection d'études musicologiques. Volume 75.)

Paul Prévost veröffentlichte diese Arbeit 1987, nachdem er 1982 über dieses Thema promoviert hatte (*Le Prélude non mesuré pour clavecin en France dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*. Thèse pour le doctorat de 3<sup>e</sup> cycle, Strasbourg, Université des Lettres et Sciences humaines, 1982, 2 vol., 458 et XXXIV — 173 p.) Die einzige Arbeit, die sich vor Prévost ausschließlich dieser Thematik widmete, schrieb Alan Curtis (*Unmeasured Preludes in French Baroque Instrumental Music*. Thesis

for the degree of master of music, Urbana, University of Illinois, 1956, IV—143 p.), der auch die Kompositionen für Laute berücksichtigt hatte. Wie Prévost ausführt, wäre der exaktere Titel für sein Buch: *Les pièces non mesurées pour clavecin ...*, denn die Bezeichnung „prélude“ ist nicht ausschlaggebend, so wird auch *La Tocade* von Elizabeth Jacquet de La Guerre untersucht. Die Stücke führen in die folgenden Tänze ein, nur Kompositionen für Cembalo werden berücksichtigt, somit erfolgt die Notation auf zwei Liniensystemen, wobei — von zwei Ausnahmen abgesehen — jegliche Taktangabe fehlt. Komponisten außerhalb Frankreichs verwendeten diese partielle Notierung ohne fixierte rhythmische Struktur nicht (z. B. Johann Caspar Fischer, *Les Pièces de Clavessin*, op. 2, 1696). Die fünfzig Jahre des untersuchten Zeitraumes präsentieren die Blütezeit des prélude non mesuré.

Prévost gliedert sein Buch in drei Teile und einen umfangreichen Anhang. Im ersten Teil werden die Voraussetzungen für das nötige Verständnis geschaffen, Termini, Quellenlage und stilistische Merkmale untersucht. Die Hauptmeister der französischen Schule des prélude non mesuré in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts sind Louis Couperin, Nicolas Lebègue und Jean Henry d'Anglebert. Prévost untersucht die entsprechenden Werke dieser drei Komponisten sowie von Elizabeth Jacquet de La Guerre, La Barre und zwölf anonyme Préludes. Den Ursprung der préludes non mesurés vermutet Prévost in der Orgelmusik und der Musik für Tasteninstrumente im allgemeinen. Seine Überlegungen dokumentiert er durch zahlreiche Notenbeispiele.

Der zweite Teil beschäftigt sich mit der Notierung. Diese erfolgt entweder in gleichen Werten mit einfachen bzw. mehrfachen Ligaturen oder aber in unterschiedlichen Notenwerten ebenfalls mit einfachen oder mehrfachen Ligaturen. Nicolas Lebègue, der in seinen *Pièces de Clavecin (Les Pièces de Clavessin)* von 1677 diese Notierung erstmals im Druck vorstellte, verwendete vor allem unterschiedliche Notenwerte mit einfachen Ligaturen. Abschließend wird auch die Transkription von Préludes für Laute und deren spezielle Problematik untersucht.

Der dritte Teil ist der Analyse gewidmet. Wiederum arbeitet Prévost exakt, ausführlich

und anschaulich. Die bedeutende Verzierungstabelle von Jean Henry d'Anglebert (*Marques des Agréments et leur signification. Pièces de clavecin*, Paris, 1689) veröffentlichte er als Faksimile. In einem weiteren Abschnitt werden die Anzahl der Noten, Akkorde, Tonarten, Modulationen u. a. statistisch erfaßt. In der Zusammenfassung erarbeitet Prévost Kriterien für eine stimmige Interpretation der *préludes non mesurés*, die für den Spieler eine große Herausforderung darstellen.

Der umfangreiche Anhang bietet ausgezeichnetes Informationsmaterial. Nach einer genauen Angabe von Quellen und Konkordanzen sowie der wichtigsten Verzierungen werden zahlreiche *préludes non mesurés* veröffentlicht, Werke von Nicolas Lebègue, La Barre und die zwölf anonymen *Préludes*, teilweise in verschiedenen Versionen. Daran schließen weitere *Préludes* des 18. Jahrhunderts von verschiedenen Komponisten sowie weitere Anonyma an. Nach dem Kritischen Bericht folgt ein ausführlicher bibliographischer Teil (musikalische Quellen nach Drucken und Handschriften getrennt) sowie ein Namensregister. In einem weiteren Verzeichnis werden alle 241 Musikbeispiele aufgelistet, wobei Beispiele von Louis Couperin, Jean Henry d'Anglebert, Nicolas Lebègue, Elizabeth Jacquet de La Guerre und Johann Jakob Froberger dominieren. Das Inhaltsverzeichnis bietet bereits eine genaue Information, aufgeschlüsselt nach Thematik und Fragestellung. Die Arbeit vermittelt einen umfassenden Überblick über diese spezielle Musikform, sinnvoll die zahlreichen Musikbeispiele und die Veröffentlichung bisher nicht leicht zugänglicher *Préludes*. Nach jahrelanger intensiver Beschäftigung mit dieser Thematik legte Paul Prévost eine sorgfältige, gute Arbeit vor, der eine gebührende Aufmerksamkeit zu wünschen ist.

(Oktober 1990)

Susanne Staral

Beiträge zur Geschichte des Musikalienhandels bilden in den meisten Fällen Grundlagen der historischen Musikforschung, bieten sie doch Anhaltspunkte für die Datierung von Musikalien sowie biographische Hinweise auf die betreffenden Komponisten. Bereits 1985 hatte der rührige Antiquar und Verleger Hans Schneider eine liebevoll erarbeitete zweibändige Veröffentlichung über den Verleger Heinrich Philipp Bößler mit wertvollen bibliographischen Listen und gültigen Datierungen der Verlagswerke herausgebracht, der er nunmehr eine imponierende, den sachkundigen Antiquar und Bibliographen verratende Arbeit über den Mannheimer Verleger und Notenstecher Johann Michael Götz folgen läßt.

Der Hauptband ist der Verlagsgeschichte und Bibliographie gewidmet, um die sich der Autor seit vielen Jahren mit Ausdauer bemühte und als Ergebnis wertvolle neue und zusammenfassende archivalische sowie bibliographische Forschungen vorlegen kann. Obwohl Götz nicht zu den überragenden Gestalten des Musikalienhandels zählt, verdient sein umfangreiches Schaffen Beachtung, zumal er es verbissen verstand, sein ihm verliehenes Druckprivileg auf alle bayerischen Gebiete ausdehnen zu lassen und damit neben Mannheim auch München, später sogar Düsseldorf in seinen Geschäftsbereich mit einzubeziehen. Was der Drucker-Verleger in den Städten seiner Wirksamkeit, zu denen seit 1799 noch Worms als neuer Verlags- und Wohnsitz hinzu kam, geleistet hat, weiß der Autor geschickt aus den wenigen überlieferten Dokumenten zur Verlags- und Lebensgeschichte zusammenzufassen. Er versäumt auch nicht, angesichts der kargen Quellen auf die fragmentarische Darstellung von Biographie und verlegerischem Schaffen hinzuweisen. Um so eindrucksvoller ist die umfassende und treffsichere Würdigung des ehrgeizigen Geschäftsmannes, des Originalverlegers ebenso wie die des Nachdruckers. Kenntnisreich erschließt der Autor in selbständigen Kapiteln die Produktionen der einzelnen Verlagsorte seit dem Erstlingswerk aus dem Jahre 1773 mit der Plattennummer 1 und liefert zu jedem Opus einen ausführlichen Kommentar mit einer Fülle bemerkenswerter bibliographischer und historischer Details, die an anderer Stelle des Fachschrifttums kaum zu finden sind. Abdrucke von Aktenstücken zu

*HANS SCHNEIDER: Der Musikverleger Johann Michael Götz (1740—1810) und seine kurfürstlich privilegierte Notenfabrique. Tutzing: Hans Schneider 1989. Erster Band: Verlagsgeschichte und Bibliographie, 504 S., Abb.; Zweiter Band: Drei Sortimentkataloge aus den Jahren 1780, 1784 und 1802, 243 S.*

den Privilegien oder von Beigaben der einzelnen Drucke ebenso wie größerer Inserate, etwa im Frankfurter Ristretto, verleihen der Arbeit zusätzlich den Charakter einer überzeugenden Dokumentation.

Im rein bibliographischen Teil der Publikation wendet sich der Autor umfassend (S. 269–445) der Datierung von Götz-Drucken und deren Verzeichnung zu. Mit Recht macht er auf die Schwierigkeiten, etwa vier verschiedene Zählungen der Platten-Nummern, Doppelbelegungen und Drucke ohne jede Nummer, aufmerksam. Um so eindrucksvoller ist das im Anschluß an die Synopsis der Platten-Nummern folgende chronologische Verzeichnis der Verlagswerke, welches als Frucht langjähriger Untersuchungen die Produktion unter Angabe der verschiedenen Quellen auflistet. Ein sich anschließendes Verzeichnis ordnet die Werke nach Autoren (Komponisten) und erleichtert damit dem Benutzer die Suche ganz erheblich. Dokumentarischen Wert vereinigen die Abdrucke von Verlagsverzeichnissen auf der Rückseite von Titelblättern sowie der Incipits von Götz-Drucken in den „Supplementi“ der thematischen Breitkopf-Kataloge. Ein vorzügliches Verzeichnis der benützten Literatur sowie ein Personenregister für den historischen Teil ergänzen den Text des opulent gedruckten Buches wesentlich. Lebhaftes Echo bei den Benutzern dürfte der Faksimile-Abdruck von drei Sortimentskatalogen aus den Jahren 1780, 1784 und 1802 im zweiten Band finden, denen jeweils ein kurzes Vorwort des Herausgebers vorangeht. Mit dem Abdruck dieser Kataloge wird der beachtenswerte Musikalienhändler Götz und seine Stellung unter den deutschen Sortimentern überzeugend gewürdigt. Das Magnum opus bibliographicum von Hans Schneider verdient größten Respekt. Gratulation einem Meister seines Fachs.

(Oktober 1990)

Richard Schaal

ALAN TYSON: *Mozart. Studies of the Autograph Scores*. Cambridge, Mass.-London: Harvard University Press 1987. 381 S., Abb.

Der vorzüglich ausgestattete Band enthält 17 zwischen 1975 und 1987 verstreut publizierte Aufsätze Tysons, die für die vorliegende Aus-

gabe — im Hinblick auf die inzwischen zugänglichen Mozart-Handschriften in Krakau — teilweise überarbeitet und um eine hier erstmals veröffentlichte Studie (zum A-dur-Rondo für Klavier und Orchester KV 386) vermehrt wurden. Die Fruchtbarkeit von Tysons Ansatz, durch Wasserzeichen- und Papieruntersuchungen eine sicherere Grundlage für die Datierung der Werke zu gewinnen, hat sich inzwischen längst erwiesen, zumal dort, wo seine Ergebnisse durch die Handschriftenuntersuchungen Wolfgang Plaths ihre Stütze finden. Daß in einer derartigen Sammlung von Einzelstudien die methodischen Grundlagen des Verfahrens mehrfach dargelegt werden, ist wohl unvermeidlich und leicht zu verschmerzen. Umso mehr Beachtung verdienen die zunehmende Verfeinerung und Differenzierung der Untersuchungsmethoden und die Ausweitung der Fragestellungen. Neben neue Erkenntnisse zur Datierung einzelner Werke treten mehr und mehr allgemeinere, für das Verständnis von Mozarts Schaffensweise bedeutsame, teilweise geradezu umstürzende Ergebnisse. Vor allem ist hier die durch Tysons Untersuchungen in den Vordergrund rückende Frage nach der inneren Chronologie der Werke zu nennen. Entgegen der populären Vorstellung von Mozarts Schaffensprozeß weist Tyson nach, daß er immer wieder gerade begonnene Werke liegen ließ und erst in beträchtlichem Zeitabstand — wenn überhaupt — wieder aufnahm. Damit erscheinen die zahlreichen Fragmente in einem neuen Licht, und auch die Datierungen im eigenhändigen Werkverzeichnis, das ja nur den Tag der Vollendung festhält, werden unter anderem Aspekt gesehen.

Das wohl fesselndste Beispiel für die weit ausgreifenden Konsequenzen, die sich aus Tysons pragmatischem Ansatz ergeben können, bietet der Aufsatz über Mozartfragmente im Salzburger Mozarteum. Neben einer Vielzahl neuer Datierungen und Zuordnungen fällt hier auch die Auseinandersetzung mit der älteren Mozartforschung ins Gewicht, und die zahlreichen Einzelergebnisse fügen sich zu einem Gesamtbild, in dem das Neue, das Tyson zum Verständnis Mozarts beiträgt, gewissermaßen gebündelt erscheint.

Nur wenige Einzelergebnisse der Studien Tysons können im Rahmen dieser Rezension gewürdigt werden. Daß die B-dur-Klaviersonate

KV 333 nicht 1778, sondern — wie bereits Wolfgang Plath nahegelegt hatte — fünf Jahre später entstand (laut Tyson im November 1783 in Linz), hat bereits im *New Grove* seinen Niederschlag gefunden. Jüngerer Datums (1987) ist der Nachweis, daß das „erste“ Hornkonzert (*D-dur*, KV 412) als letztes anzusehen ist. Sein erster Satz rechnet zu jenen zahlreichen liegengelassenen Werken, die Mozart erst nach mehrjähriger Pause vollendete. (Tyson setzt den Beginn der Arbeit auf frühestens 1786, den Abschluß auf 1791.) Das von Mozart nur skizzierte Rondo ist Tyson zufolge von Süßmayr ausgeführt worden, und zwar im Jahre 1792.

Ein bemerkenswerter Fund gelang dem Verfasser im Zusammenhang mit dem Rondo KV 386: Zwischen Kompositionen Süßmayrs in der British Library entdeckte er 1980 die drei letzten Seiten des Partiturautographs. Eine neue Rekonstruktion des bislang großenteils nur aus einer Klavierbearbeitung von Cipriani Potter bekannten Werkes ist damit fällig, und sie dürfte 17 Takte mehr umfassen als die zuvor verfügbaren Fassungen.

Weitere Schwerpunkte der Untersuchungen liegen einerseits bei den Quellen zu Mozarts Opern — hier wäre die hohe Bewertung der Abschriften aus dem Bestand des Wiener Hoftheaters im Fall von *Così fan tutte* hervorzuheben —, andererseits bei denjenigen der Streichquartette und Klavierkonzerte. Die Schlüsse, die Tyson aus seiner zweifellos singulären Kenntnis der von Mozart verwendeten Notenpapiersorten zieht, sind in der Regel eher sorgsam zurückhaltend als apodiktisch formuliert. Dennoch mag den Leser bisweilen ein Argwohn beschleichen, der sich etwa auf die Formel bringen ließe: Sind wirklich alle denkbaren Möglichkeiten Mozarts, an Notenpapier zu gelangen, rekonstruierbar? Mußte er es immer selbst kaufen oder sich schicken lassen? Gab es bei dem regen geselligen Umgang, den er pflegte, nicht zahllose Gelegenheiten, daß es ihm von befreundeter Seite mitgebracht wurde? Vielleicht sogar Salzburger Papier nach Wien? Und schließlich: Müßte nicht auch eine ungewöhnliche, aber für einen Komponisten eher selbstverständliche Art von Vorratshaltung stärker einkalkuliert werden? Gelegentlich spielt ein „small remnant of papers . . . purchased some fifteen years earlier“ durchaus

eine Rolle (S. 84). Vielleicht sollte noch häufiger davon die Rede sein, aber im allgemeinen stützt Tyson seine Befunde so sorgsam durch die in anderen Werken verwendeten Papiere ab, daß derartige Einwendungen schwerlich seine Ergebnisse tangieren dürften. Was jetzt hier gesammelt vorliegt, ist ein Mozart-Quellen-Kompendium, das den Editoren eines neuen Köchel den Weg bahnt und ihnen zugleich reichlich Arbeit verschafft.

(Oktober 1990)

Peter Cahn

W. A. MOZART: *Die Entführung aus dem Serail*. Hrsg. von Thomas BAUMAN. Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1987). XIII, 141 S., Notenbeisp.

Dieser schmale Band ist nicht der erste, der ausschließlich der *Entführung* gewidmet ist, wie der Klappentext behauptet, denn seit 1983 gibt es ein *rororo opernbuch* zu diesem Singpiel. Baumann nennt es auch im Literaturverzeichnis und zitiert es einmal, allerdings beidemale mit einer korrumpierten Namensform des Herausgebers („Csampi“ statt „Csampai“), und verwendet als Umschlagbild ebenfalls eines der schattenrißartigen Szenenphotos aus der Salzburger Inszenierung von Strehler. Sonst sind seine Ergebnisse aber durchaus eigenständig, da sie — was die Analyse betrifft — weitgehend auf Quellenstudien fußen.

Obwohl der Autor die *Entführung* immer wieder als deutsche Oper bezeichnet, ist er sich dessen bewußt, daß sie in der Tradition des Wiener Singspiels zu sehen ist. Er behandelt daher diese noch allzu unerforschte Gattung, ohne ihr wirklich gerecht werden zu können. Übersichtlich wird der für Bauman zentrale Vergleich von Bretzners Libretto „Belmont und Constanze“ mit Stephanies Bearbeitung in einer Tabelle und einer Synopsis dargestellt. Die Entstehungsgeschichte der Musik, sogar die Reihenfolge der Komposition der Nummern werden rekonstruiert. Erhellend ist der Vergleich mit Ignaz Umlaufs Singspiel *Das Irrlicht*, ebenfalls 1782 für eine teilweise identische Besetzung und von Stephanie nach Bretzner bearbeitet.

Ein brauchbarer Exkurs über orientalische Opernstoffe stellt Bretznerns Libretto in den Zusammenhang von Texten, die der Mode der Zeit entsprechend östlich-islamische Elemente enthielten; Bauman kommt zu dem Schluß, daß kein einzelnes Werk als direktes Vorbild der *Entführung* angesprochen werden kann, insbesondere da Gustav Großmanns *Adelheit von Veltheim* für Christian Gottlob Neeffe gleichzeitig und unabhängig auf einer sehr ähnlichen Handlung aufbaut.

Schon in der Synopsis werden einzelne Musiknummern kurz gewürdigt, doch ist der musikalischen Sprache von Mozarts Singspiel ein eigenes Kapitel gewidmet, wobei die „allaturca“-Elemente klar isoliert werden. Die besondere Aufmerksamkeit, die der Komponist der Figur des Osmin geschenkt hat, wird hier mit besonderer Aufmerksamkeit bedacht („his greatest musical portrait in the opera“). Der tonale Plan, die Tonartencharakteristik (C-dur, die Haupttonart, wird als „türkische“ aufgefaßt), die Formen enthalten den ihnen zustehenden Raum. Bauman bespricht die wichtigsten Nummern gesondert, wobei ihm eine überzeugende Erklärung von Funktion und Form der ungewöhnlichen „Martern“-Arie gelingt; die Romanze stellt er in ihre Tradition. Edward Dents Verdikt, daß Mozart hier keine Einheit des Stils gelungen wäre, provoziert den Autor zu der Erklärung, daß das Aufeinandertreffen von Morgen- und Abendland die Ursache dafür sei.

Das letzte Kapitel verfolgt die Aufführungsgeschichte der *Entführung* von der Premiere und Produktionen zu Mozarts Lebzeiten über das 19. Jahrhundert, in dem beträchtliche Änderungen vorgenommen wurden, bis zu modernen Realisierungen. Bibliographie, eine genaue Diskographie inklusive Verfilmungen mit Identifizierung der jeweils eingespielten Version und ein Register runden das Buch ab, das jedenfalls die Einsichten in dieses Schlüsselwerk Mozarts vertieft.

(September 1990)

Herbert Seifert

JOEL-MARIE FAUQUET: *Les sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à 1870. Paris: Aux Amateurs de livres (1986). 448 S. (Domaine musicologique 1.)*

Die Studie dokumentiert die Entwicklung der Kammermusikausübung im Paris des 19. Jahrhunderts, die durch zunehmende Professionalisierung und durch eine wachsende Kluft zwischen dem aktiv musizierenden Amateurpublikum und dem primär passiven Konzertpublikum der „Dilettanti“ gekennzeichnet ist. Ein über 200 Seiten starker Anhang unterrichtet auf breiter, teilweise aus Privatarchiven zusammengestellter Quellenbasis über Konzertdaten, Repertoire, Besetzung und (sofern überliefert) Subskribenten der wichtigsten Konzertgesellschaften und schließt zudem die Wiedergabe einiger bislang unveröffentlichter Briefe ein.

Das erste durch zahlendes Publikum finanzierte Konzert des Baillot-Quartetts markiert am 12. Dezember 1814 den Beginn der Ära des öffentlichen Kammermusikwesens. Die namentlich im Hinblick auf die französische Beethoven-Rezeption herausragende Pionierleistung dieses zwischen 1814 und 1840 aktiven Ensembles wird im ersten Kapitel unter dem Stichwort „L'Idéal classique“ dargestellt. Die noch dem Ideal des musizierenden Amateurs verpflichtete Haltung Baillots, seine (gleichwohl gründlich vorbereiteten) Aufführungen der klassischen Streichquartettliteratur als spontane und subjektive Gefühlsäußerung der Interpreten erscheinen zu lassen, weicht in den von Alard ins Leben gerufenen Ensembles (Sociétés Alard/Chevillard, 1837–1848, und Alard/Franck, 1847ff.) einem auf technische Perfektion ausgerichteten Interpretationsstil. Sind diese Ensembles hinsichtlich ihres von Mozart, Beethoven und Onslow dominierten Repertoires vergleichbar, so widmete sich das Dankla-Quartett (1838ff.) primär den Werken des Gründers.

Eine weitere, relativ homogene Gruppe bilden die auf die späten Quartette Beethovens spezialisierten Ensembles der Brüder Bohrer (1830–1831), Tilmant (1833–1849), Franco Mendes (1833–1841) sowie der Société Maurin et Chevillard (1852ff.). Hervorzuheben ist hier insbesondere die Vorreiterrolle des Bohrer-Quartetts, das die musikalische Öffentlichkeit erstmals mit den späten Streichquartetten Beethovens bekannt machte, von denen Baillot zuvor lediglich op. 131 (24. März 1829) sowie den langsamen Satz aus op. 135 (25. März 1828) öffentlich zu Gehör gebracht hatte. Hier

lernte auch Berlioz diese für seine Entwicklung zentrale Werkgruppe kennen.

Unter dem Stichwort "Tendances romantiques" rubriziert der Autor die unterschiedlichen Zielrichtungen verpflichteten Formationen der zweiten Jahrhunderthälfte, in deren Repertoire vermehrt zeitgenössische Werke Eingang fanden. Zwei weitere Kapitel stellen die zunehmende Repertoire-Spezialisierung und eklektizistische Tendenzen der Repertoirebildung dar. Den Abschluß bildet ein Lexikon der Virtuosen und auswärtigen Ensembles, die in Paris Kammermusik aufgeführt haben.

Insgesamt bietet das Buch einen guten Überblick über die Geschichte des professionellen Kammermusikwesens. Daß hierbei der weite Bereich privater und halbprivater Aufführungen ebenso ausgeschlossen bleiben mußte wie die zumeist unterschätzten musikalischen Aktivitäten in der französischen Provinz, ist angesichts des weitgespannten Untersuchungszeitraums evident. Auch darf eine musikanalytische Untersuchung des von Fauquet dokumentierten, überaus reichen Kammermusikrepertoires zu den Desiderata der Erforschung des französischen Musiklebens des 19. Jahrhunderts gerechnet werden. Dazu bietet die vorliegende Studie ein unverzichtbares Arbeitsinstrument.

(September 1990)

Matthias Brzoska

*Pleyel as Music Publisher. A Documentary Sourcebook of Early 19th-Century Music by Rita BENTON with Jeanne HALLEY. Stuyvesant, NY: Pendragon Press (1990). XXVIII, 398 S. (Annotated Reference Tools in Music No. 3.)*

Während die Kompositionen Pleyels in dem von Rita Benton mustergültig bearbeiteten thematischen Katalog (New York 1977) bibliographisch zusammengefaßt sind, fehlte bisher eine Übersicht über die umfangreichen Produktionen des Verlegers. Mit der vorliegenden Publikation wird einem Desideratum entsprochen, das sich bei Studien zur Überlieferung des französischen Musikalienhandels unangenehm bemerkbar machte.

Der von der 1980 früh verstorbenen Rita Benton sachkundig bearbeitete Hauptteil des

Buches basiert auf den überlieferten Verlagskatalogen, deren Angaben akribisch überprüft und nach erfreulich vielseitigen Gesichtspunkten ergänzt wurden. Den größten Umfang (S. 1—228) nimmt der Katalog der Komponisten ein, dem sich außerordentlich aufschlußreiche Indices anschließen, an deren Zustandekommen auch Jeanne Halley beteiligt war. So gibt es Register anderer Verleger, mit denen sich Pleyel die Herausgabe seiner Produkte teilte (S. 230—233), der Stecher und Drucker (S. 234—239), der Textdichter (S. 240—250), der zahlreichen Widmungsträger (S. 251—269) und der wichtigsten Plattennummern (S. 270—353). Ein abschließendes Register der Titel und Textincipits (S. 354—398) zeugt vom Weitblick der Bearbeiter bei der Konzeption des Buches, das weitgehende Benutzerwünsche berücksichtigt. Besonderen Hinweis verdienen die außerordentlich präzisen Detailangaben zu jedem Werktitel des Kataloges. Der Platten-Nummer folgt die Opus-Zahl bzw. die Nummer der Lieferung, des Teiles oder der Sammlung, darauf der Titel mit ausführlichen Verweisen auf Widmung, Tonart usw. bis zu den Namen anderer beteiligter Verlage, Stecher, Drucker, Textdichter, Bearbeiter und gegebenenfalls den Daten der Erstaufführung. Den Angaben zum Erscheinungsjahr der frühesten Publikation ist eine gesonderte Spalte gewidmet, in der über diese Nachweise hinaus sogar Fundorte und RISM-Vermerke verzeichnet sind. Zusammen mit den zahlreichen Registern rekonstruiert der Katalog das Verlagschaffen Pleyels bis in die kleinsten Details der Produktion, so daß dem Benutzer ein Repertoire geboten wird, das an bibliographischer Genauigkeit keine Wünsche offen läßt. Für Arbeiten zur Musik des frühen 19. Jahrhunderts erweist sich diese Publikation als grundlegender Arbeitsbehelf.

Leider wird der gute Eindruck, den der Katalog-Teil hinterläßt, durch zahlreiche Druck- und Sachfelder getrübt, die ausschließlich den kleineren Teil des Buches (S. IX—XXVII) betreffen und nicht zu Lasten von Rita Benton gehen dürften. Vor allem die *Introduction* (S. IX—XX) mit der Publikation zahlreicher Dokumente Pleyels läßt bei den deutschsprachigen Texten Schwierigkeiten mit der Rechtschreibung erkennen, so daß geradezu kuriose Wortgebilde, besonders bei der Silbentren-

nung, mitgeteilt werden (S. X, XIII, XVI). Zahlreiche Druck- und Sachfehler enthält das Literaturverzeichnis: Hobokens Haydn-Verzeichnis besteht aus drei, nicht aus zwei Bänden, die 1957–1978, nicht 1957–1971 erschienen sind, MGG hat nicht 15, sondern 17 Bände. Das alles wäre zu verschmerzen, wenn nicht das Quellenverzeichnis (S. XXVI) eine solche Überfülle von Fehlern enthalten würde, daß der Benutzer stutzig werden muß. So findet man für Wien in allen drei angeführten Quellen die originelle Schreibweise „Wein“, Lilienfeld wird als „Liliefeld“ vorgestellt, München als „Münschen“, das Germanische National-Museum als „Nationale-Museum“, Edinburgh ist ohne h geschrieben, und das Sigel AAst einfach mit „Stadtbibliothek“ aufgelöst ohne Angabe der dazugehörigen Stadt Aachen. Das Erscheinungsjahr von Rita Bentons Pleyel-Katalog ist S. IX mit 1970, im Literaturverzeichnis (S. XXIV) richtig mit 1977 vermerkt. Leider stellt diese Zusammenstellung der Fehler nur eine kleine Auswahl dar. Dem Verlag gebührt Anerkennung für gute Ausstattung und übersichtlichen Druck des vielgestaltigen Textes.

(Oktober 1990)

Richard Schaal

*MATTHIAS ROHN: Die Coda bei Johannes Brahms. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1986. 225 S., Notenbeisp. (Schriftenreihe zur Musik. Band 25.)*

Wer dieses Buch zur Hand nimmt, wird in vielerlei Hinsicht enttäuscht sein. Ganz abgesehen vom sprachlichen Niveau, das die Grenzen des Zumutbaren bisweilen (nach unten hin) überschreitet, ist diese Arbeit in fast allen Belangen kritikwürdig. Rohn analysiert keineswegs „die Coda“ bei Johannes Brahms, wie es der Titel verspricht, sondern ausschließlich Kodas aus Kopfsätzen in Sonatenhauptsatzform; daß Brahms auch andere Satzpositionen in zyklischen Werken mit Sonatenhauptsätzen belegt, und daß natürlich auch andere Satztypen durch Kodas beschlossen werden, bleibt unberücksichtigt. Im übrigen ist die Behauptung, Brahms habe in den Kopfsätzen (und nur dort) „die Sonatensatzform mit ihren typi-

schon Merkmalen und Techniken streng eingehalten“ (S. 2), so nicht haltbar. Der Rahmen einer Arbeit, die sich nur einem einzigen kompositorischen Aspekt widmet, würde durch einen größeren Gegenstandskanon beileibe nicht gesprengt, sondern eigentlich erst ausgefüllt. Stellt sich also schon die Frage nach der Legitimation derartiger Eingrenzungen des Gegenstandsbereichs, so sind darüberhinaus auch die Proportionen zwischen den behandelten Werkgattungen von einer erheblichen Unausgewogenheit: Die Rohnschen Beispiele entstammen nämlich überwiegend der Kammermusik, gelegentlich der Sinfonik und zu einem verschwindend geringen Teil dem Konzertschaffen des Komponisten. Daß tiefergreifende Überlegungen zu gattungs- oder besetzungsspezifischen Unterschieden in der Faktur der Kodas auf dieser Basis nicht angestellt werden können, versteht sich.

Weiter: Was Rohn beschreibt, sind keine stets für die Koda typischen musikalischen Phänomene, sondern vielfach bloß einzelne, aus dem kompositorischen Kontext isoliert betrachtete Motivverarbeitungs- bzw. Durchführungstechniken, die bekanntlich bei Brahms die gesamte Physiognomie aller Formteile im Sonatenhauptsatz prägen (Motivaugmentationen und -diminutionen, imitatorische Engführung oder Dreischrittanordnung abgespaltener Motive etc.).

Rohn erliegt häufig der Versuchung, banale, gleichwohl als besondere kompositorische Leistungen propagierte musikalische Sachverhalte mehr als umständlich (und mit unglücklich gewählten, bisweilen sogar falschen Termini) zu umschreiben und dies als Ergebnis analytischer Arbeit zu deklarieren. Drei Beispiele von vielen: 1) Daß in einer Koda (und gerade hier) Tempoabstufungen zu erwarten sind, ist so selbstverständlich, daß es nicht auf mehreren Seiten im einzelnen dargestellt werden müßte. 2) Imitatorische Tonrepetitions-Passagen als „(rhythmischen) Kanon auf einem Ton“ (S. 64) zu bezeichnen, wird der Funktion solcher Stellen im Gesamtkontext einer Koda ebensowenig gerecht wie überhaupt der Begriff ‚Kanon‘ für einen derartigen Sachverhalt völlig deplaziert erscheint — und auch der von Rohn selber gegebenen ‚Kanon‘-Definition (S. 50) widerspricht. 3) Eine dynamische Steigerungspassage gen Kodaschluß, die sich an einen Span-



nungsabbau anschließt (übrigens für Dvořák fast noch typischer als für Brahms) ist keineswegs „Annex“ (= Anhängsel, Beigabe), wie Rohn formuliert, sondern für die Gesamtdisposition einer Koda durchaus substantielle kompositorische Technik. Gedanken über die hörpsychologische Seite des ‚Aufhörens‘ bei Brahms macht sich Rohn nicht.

Und was gleichsam die ‚Dramaturgie‘ der Darstellung angeht, so wird nie hinreichend deutlich, inwieweit die von Rohn zitierten Beispiele wirkliche partes pro toto sind und eine Signifikanz garantierende Materialbasis repräsentieren oder ob sich hinter der suggerierten Systematisierung nicht lediglich das Aufzählen individueller kompositorischer Gestaltungen verbirgt. Zu allem Überfluß sind die Schlußfolgerungen, die Rohn aus seinen Detailkompilationen zieht, kaum geeignet, einen größeren Erkenntniszuwachs zu bringen. Was etwa die Funktion von Motivaugmentationen in der Koda sei? Rohn: „...“, daß die Augmentation in der Coda regelmäßig mit einer konsequenten Ausdrucksentwicklung verbunden wird. Dabei kann die Spannung entweder verringert oder gesteigert werden“ (S. 14).

Zuletzt: Die vielfältigen möglichen Relationen zwischen der Koda und dem übrigen Satzverlauf werden, ausgehend einzig von motivisch-thematischen Konstellationen, nicht annähernd erschöpfend beschrieben; zu vieles bleibt in Andeutungen stecken (harmonische Gesamtdisposition eines Satzes unter Einbeziehung der Koda), manches endet in werkgenetischen Spekulationen („Der Komponist ist bei Auslassung eines Expositionsabschnittes durch die Reprise natürlich nicht gezwungen, den ausgelassenen Abschnitt in der Coda zu verwenden. Wenn er aber in einem solchen Fall einen Abschnitt aus der Exposition in der Coda aufgreifen will, so drängt sich der ausgelassene Abschnitt geradezu auf“ S. 207f.). Auf eine Idee wie die, daß etwa in der Koda von op. 90/I Durchführungstechniken auftauchen, weil die eigentliche Durchführung ausschließlich mit Charaktervarianten bestritten wird, kommt Rohn nicht.

Fazit: Wer etwas über „die Coda“ bei Johannes Brahms erfahren will, muß weiterhin selber zu den Partituren greifen und sich an die Analyse machen.

(Oktober 1990)

Wolfgang Winterhager

MICHAEL SCHMIDT: *Ekstase als musikalisches Symbol in den Klavierpoèmes Alexander Skrjabin's. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1989. X, 96 S., Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Studien. Band 6.)*

In Skriabins Klaviermusik ist die Beziehung von musikalischem Satz und dessen sprachlicher Kommentierung durch literarisch ambitionierte und ästhetisch sanktionierte „Vortrags“-Anweisungen zugespitzt: Der Komponist hat eine immanente Hermeneutik betrieben, die einerseits den absoluten Charakter der musikalischen Strukturen nicht antastet, andererseits sich in ihrer phantastisch-subjektiven Metaphorik nicht als bloßer Appendix abtun läßt. In dem Maß, wie die Musik literarisiert wird (worin Skriabin Liszts Konzept der Programmmusik folgte), wird umgekehrt die literarische Dimension als integraler Bestandteil des Gemeinten, als substantieller narrativer Bedeutungsträger konstituiert. Der eminente Kunstcharakter von Skriabins Musik resultiert also aus einer Verschränkung von musikalischer (außersprachlicher) und sprachlicher Artikulation, die eine Verkomplizierung der Formbildung hin zu einer „inneren“, in den Klaviersonaten hochgradig ambivalenten Formgestaltung nach sich zieht. Dieser Formbegriff wäre tatsächlich als Ausdruck einer Dialektik von „Form“ und „Inhalt“ zu deuten (da der musikalische Inhalt nicht mehr durch die Erfüllung gegebener Formen gegeben ist), mit der Skriabin vor allem an Chopins Fantasie-Konzeption angeschlossen, deren Formproblem er auf die Sonate übertrug. Die beschreibend-interpretierende Annäherung wird dann außerordentlich heikel: Sie muß der Gefahr entgehen, Skriabins Vortrags-Anweisungen — wie überhaupt seine literarisch-essayistischen Äußerungen — als selbstverständlichen Schlüssel des musikalischen Sinns mißzuverstehen (was schlechte Hermeneutik wäre), doch zugleich der persuasiven Intensität des musikalischen Satzes gerecht werden.

Die knappe Freiburger Dissertation von Michael Schmidt verharrt leider weitgehend in einem konventionellen Ansatz, der sich an gängigen (und in ihrer Pauschalisierung zu meist unbefriedigenden) musikwissenschaftlichen Definitionen von „Gehalt“ oder „Symbol“ orientiert. Schmidt erliegt über weite Strecken der Fiktion, die Äußerungen Skria-

bins zum Werk distanzlos und direkt auf die musikalischen Strukturen projizieren zu können. Nicht nur ist seine Darstellung von Skriabins — wohl nur aus einer tieferen Kenntnis der russischen Geistesgeschichte begreifbarem — esoterischem Monismus zu oberflächlich und kurzatmig. Als Hauptmanko verbleibt das methodische Vorgehen einer direkten Anwendung der sprachlichen Bilder auf kompositorische Sachverhalte, die Schmidt dazu zwingt, musikalische Figuren zu Mitteln der Programmatik zu reduzieren. (Die Vehemenz, mit der er Skriabins Gebrauch der Chromatik als Äquivalent einer Vorstellung von „Sehnsucht“ oder „Ekstase“ deutet, führt in der Analyse zu ebenso gewagten wie unfechtbaren Befunden, da zu oft einzelne Momente isoliert und damit größere strukturelle Zusammenhänge übersehen werden. Von der Gefahr der Trivialisierung, die dieses auf den Spuren Kretzschmars wandelnde assoziative Verfahren beinhaltet, sei hier abgesehen.)

Auf der anderen Seite ist Schmidt der Formfrage bei Skriabin — trotz seiner berechtigten Kritik an der formalistischen Sichtweise in der Skriabin-Literatur — nicht recht gewachsen: Die Auflösung traditioneller Gattungsbegriffe und -vorstellungen, die Skriabins narrativwuchernde Gestaltungskonzeption impliziert, wird in der Analyse nicht realisiert. Zum einen versucht Schmidt in merkwürdiger Befangenheit (zu der sich Unsicherheit in terminologischen und sachlichen Fragen — etwa in der Unterscheidung von „Periode“ und „Satz“, in der durchgängigen Schreibung „Diasthematik“ (!) — gesellt), die von ihm untersuchten Stücke in das Prokrustes-Bett der Sonatenhauptsatzform zu zwingen. (Bei der Analyse des 19 Takte langen *Danse languide* op. 51,4, der auf einer geschlossenen monothematischen Form nach Vorbild der *Préludes* Chopin beruht, verfehlt Schmidt die Struktur des Stücks vollkommen [vgl. S. 17f.]. Begriffe wie Exposition, Durchführung und Reprise können nicht losgelöst zur Kennzeichnung formaler Zäsuren benutzt werden, sondern setzen in der Regel eine bestimmte Form thematischer Arbeit voraus. Im Anschluß daran ist zu fragen, ob angesichts eines zentralen Formmoment Skriabins, nämlich dessen teleologischem, „durchbrechendem“ Zug, ein Begriff wie „Reprise“ überhaupt statthaft ist.)

Andererseits versucht Schmidt, den „Ekstase“-Gestus Skriabins durch die Konstruktion proportionaler Formprinzipien zu deuten. Dieses sicherlich aussichtsreichere Verfahren, die „zyklische Verlaufsstruktur“ (S. 38) der Form zu erfassen, leidet allerdings unter der wenig präzisen, mitunter gewaltsam anmutenden Art der Beschreibung: Man wird so kaum mit dem Befund übereinstimmen, daß das Verhältnis von 40 zu 97 Takten der Proportion 1:2 (vgl. zu *Vers la Flamme*, S. 70) entspricht. Ob freilich das immer von der Gefahr des Schematismus sowie der unausgesprochenen Dominanz einer räumlich-tektonischen Anschauung bedrohte Operieren mit Zahlen und Symmetrien dem — in vielen Dimensionen noch unerschlossenen — Formdenken Skriabins gerecht wird, ist eine grundsätzliche Frage: Das Versäumnis, sie — neben anderen — zu reflektieren, relativiert den Wert dieser Arbeit, die zu sehr an ihren abstrakten Vorgaben haften bleibt und doch zu wenig über die Deskription hinauskommt.

(Oktober 1990)

Wolfgang Rathert

URSULA ECKART-BÄCKER: *Die Schütz-Bewegung. Zur musikgeschichtlichen Bedeutung des „Heinrich-Schütz-Kreises“ unter Wilhelm Kamlah. Vaduz: Prisca-Verlag (1987). 154 S. (Beiträge zur Musikreflexion, Heft 7.)*

Es ist das Verdienst der Verfasserin dieses ungemein wichtigen Buches, daß es ihr gelungen ist nachzuweisen, worin die z. T. verkannte große Bedeutung Wilhelm Kamlahs (1905—1976) und des von ihm 1926 gegründeten Heinrich-Schütz-Kreises (HSK) besteht. Sie stützt sich dabei auf noch nicht veröffentlichtes Archivmaterial (Rundbriefe Kamlahs, Anweisungen für sog. Arbeitszeiten, auf Reisen, Werbung, Programme, Presseberichte u. a.), auf zahlreiche Aufsätze und Schriften Kamlahs sowie anderer Autoren. Außer dem Terminus Schütz-Bewegung erscheinen schon im Prolog (S. 13f.) mehrere weitere Bezeichnungen in Verbindung mit dem Namen Schütz: -Renaissance, -Rezeption und -Pfleger. Verbunden mit dem Terminus Bewegung sind es: Musikalische Jugend-, Sing-, Liturgische und Orgelbewegung. Da alle genannten Kom-

binationen mit Schütz und Bewegung im weiteren Verlauf wiederkehren, wo sie z. T. kritisch beleuchtet werden, empfahl es sich, schon im Voraus, auf diese Kombinationen hinzuweisen.

Zur Problematik des Begriffs Schütz-Bewegung finden sich am Beginn des Epilogs (S. 91f.) folgende Sätze: „... denn eine Bewegung ... existiert nur dort, wo Menschen willens sind, aus bewährten Bahnen auszubrechen, sich von Traditionen zu lösen und ihr Tun auf ein neues Ziel auszurichten, etwas zu erneuern. Ohne diesen Impuls und die Zielstrebigkeit gibt es keine Bewegung.“ (Dem Sinn nach zitiert aus einer Schrift Fritz Jödes von 1935.) Für Frau Eckart wird „Schütz-Bewegung“ zum Gradmesser beim Vergleich mit allen anderen, demselben Ziel oder ähnlichen Zielen dienenden Bestrebungen.

Drei Hinweise auf Äußerungen in der Schütz-Literatur verleihen den Untersuchungen eine besondere Aktualität. An erster Stelle sei Joshua Rifkins Aufsatz *Whatever happened to Heinrich Schütz?* (1985) genannt, weil Rifkin die nach seiner Ansicht seit 1945 bestehende Vernachlässigung Schützens auf die Schütz-Bewegung der 1920er Jahre und danach auf die Anpassung an die NS-Ideologie zurückführt. Zumal im Hinblick auf die Tätigkeit des Heinrich-Schütz-Kreises in den Jahren 1925–1935 erachtet Frau Eckart die Ansicht Rifkins als korrekturbedürftig. Zum zweiten hat Kamlah in seinem Aufsatz *Der Anfang der Schütz-Bewegung und der musikalische Progressismus* (1969) zu diesem Phänomen Stellung genommen und seinen Rückgriff auf Schütz überzeugend verteidigt. Schließlich übt Ursula Eckart-Bäcker Kritik an Herbert Birtner, der in seinem Aufsatz *Zur Schütz-Bewegung* (1932) ein verzerrtes Bild von dieser gezeichnet habe und vor allem der Anlaß gewesen sei, das Wirken des HSK und anderer um Schütz berühmter Gruppen eingehend zu untersuchen und erstmals so darzustellen, wie es in ihrem Buche geschehen ist.

Wenn Kamlah 1973 schreibt (S. 23), daß der HSK in den ersten Jahren der Schütz-Bewegung nicht die einzige, wohl aber die aktivste Gruppe gewesen sei, so wird dies durch die Autorin eindrucksvoll bestätigt. Es wird auch gezeigt, daß der HSK, was Organisationsform, Ziele, Wirken und Erfolge betrifft, damals eine Son-

derstellung einnahm. Wenngleich er am Anfang der Musikalischen Jugendbewegung nahegestanden hat, so hat er sich sehr bald von dem naiv-unreflektierten Musizieren der Laienchöre distanziert, indem er durch systematische Arbeit ein hohes künstlerisches Niveau erreichte. Kernstück seiner Tätigkeit waren die Geistlichen Abendmusiken, die nicht in öffentlichen Konzerten, sondern eingebettet in liturgische Ordnungen erklangen. So war auch der theologische Aspekt für Kamlah von besonderer Wichtigkeit; Schützens Musik stand für ihn im Dienst der Verkündigung.

Wenn der Ende Juli 1926 in Heidelberg gegründete „Heinrich-Schütz-Kreis, Motettenchor deutscher Studenten“ noch im Jahr davor als „Fahrtchor“ konzipiert war, so hat das insofern nachgewirkt, als die Mehrzahl der Abendmusiken auf Reisen innerhalb Deutschlands, z. T. aber auch im Ausland stattfanden.

Im Gründungsjahr bestand der HSK aus ca. 20 an verschiedenen Hochschulorten ansässigen Studentinnen und Studenten. Da die meisten von ihnen Musik studierten, war der Chor zu gleichsam professionellen Leistungen fähig. In der Regel kamen die Mitglieder nur einmal jährlich zusammen, um bei „Arbeitszeiten“ die Programme der anschließenden Reisen zu erarbeiten. Daher war der HSK — es wurden auch theoretische Fragen behandelt — Chor und Arbeitsgemeinschaft in einem. Systematische Arbeit bedeutete Distanzierung von sog. Erlebnisveranstaltungen und den Verzicht auf die Gleichsetzung von Chorsingen und Gemeinschaftsideal im Sinne der Jugendbewegung. Ein Hauptziel war die Erneuerung des Musiklebens im Zeichen von Heinrich Schütz, und darum scheute man auch nicht den Weg in die Öffentlichkeit über Rundfunk und Schallplatte, weil dadurch breitere Kreise mit der Arbeit des Chores vertraut gemacht werden konnten.

Im Laufe der Zeit steigerten sich die Leistungen und Erfolge des HSK ständig. Da aber am Beginn der 30er Jahre die meisten Mitglieder dem Studentenalter entwachsen waren, mußte der Kreis seine Tätigkeit 1935 einstellen und sich 1936 auflösen. Kamlah sah damals keine Notwendigkeit, die Arbeit fortzusetzen, weil für ihn das Ziel erreicht war. Darum heben sich die Jahre von 1926 bis 1935 als ein Höhepunkt in der Schütz-Bewegung heraus.

Das Jahr 1933 habe aber eine gewisse Grenze gebildet, weil die Schütz-Bewegung schon in diesem Jahr von der Schütz-Pflege abgelöst worden sei. Zum anderen war nach Ansicht Jödes das Ende von Musikalischer Jugendbewegung und Singbewegung bereits um 1928 zu erkennen. Im Zusammenhang mit den sich schon vor und nach 1914 abzeichnenden Anfängen einer Schütz-Renaissance nennt Frau Eckart neben Albert Schweitzer (1908) vor allem Wilibald Gurlitts Interesse an einer Übersetzung von Pirros Schütz-Buch (1913) und den nicht verwirklichten Plan, 1914 in Dresden ein Schütz-Fest zu veranstalten, sowie die Aufführungen von Schützwerken mit dem Freiburger Collegium musicum seit 1920. Ferner werden die Bemühungen um Schütz von Karl Straube (1918) und Julius Smend (1925) genannt.

Da über die Tätigkeit zahlreicher Singkreise und kleiner Kantoreien, die nach Hans Hoffmanns Ansicht (S. 94) die eigentlichen Träger der in den 20er Jahren beginnenden Schütz-Bewegung gewesen seien, so gut wie nichts bekannt ist, zeigt die Verfasserin an einigen Beispielen, welche Vereinigungen neben dem HSK damals von besonderer Bedeutung für die Schütz-Bewegung gewesen sind. Dazu gehört die 1912 aus dem Wandervogel hervorgegangene Akademische Vereinigung Marburg, die 1921 unter Rudolf Holle ein viel beachtetes Schütz-Konzert veranstaltet und bis 1925 Singfahrten mit Geistlichen Abendmusiken in Deutschland nach Holland und in die Schweiz unternommen hat. Kamlah hat an der Reise in die Schweiz teilgenommen, bei der er erstmals Werke von Schütz kennenlernte und von ihnen zutiefst beeindruckt war. Er hat auch mehrfach ausgesprochen, daß die Marburger ihm bei seinen eigenen Aktivitäten in mancher Hinsicht angeregt haben. Was für diese Vereinigung zutrifft, das gilt auch für die im folgenden genannten: Trotz mancher Gemeinsamkeiten trägt jede von ihnen, ebenso wie der HSK, ein individuelles Gepräge. So ist es ein besonderes Kennzeichen der aus der Singbewegung hervorgegangenen, 1922 von Fritz Schmidt gegründeten Celler Musikantengilde, daß sie sich in zahlreichen Aufführungen der *Matthäuspassion* angenommen und 1929 das letzte Schütz-Fest der (alten) Schütz-Gesellschaft ausgerichtet hat. Neben dem HSK ist der 1926

von Fritz Rabenschlag, einem Freund Kamlahs, gegründete Madrigalkreis Leipziger Studenten eine der bedeutendsten Vereinigungen, die sich um Schütz verdient gemacht haben. Zum HSK besteht jedoch ein grundlegender Unterschied, da die Mitglieder, in der Mehrzahl Studenten des Konservatoriums, am Ort ansässig waren und somit regelmäßig zusammenkommen konnten. Wie der HSK stand auch der Madrigalchor zunächst der Singbewegung nahe, distanzierte sich aber bald von ihr, weil er gleichfalls ein hohes künstlerisches Niveau erstrebte und in der Lage war, Schützens Mehrstimmige Psalmen mit Instrumenten und die *Weihnachtshistorie* in Kirchenkonzerten aufzuführen. War Kamlah musikalischer Autodidakt — 1926 studierte er Philosophie und wirkte später als Hochschullehrer in Göttingen —, so hatte Rabenschlag ein Musikstudium absolviert, und das verlieh seiner Tätigkeit mit dem Chor noch mehr, als es für den HSK zutrifft, ein professionelles Gepräge. Die Zahl der Singfahrten war dementsprechend gering.

Das Jubiläumsjahr 1935 gab dem Madrigalkreis, der sich seitdem Heinrich-Schütz-Kantorei nannte, Gelegenheit zur Entfaltung bis dahin in Leipzig nicht gekannter Aktivitäten, zumal mit zwölf vom Rundfunk ausgestrahlten Heinrich-Schütz-Stunden. In diesem Jahr war Schütz in Leipzig, aber auch in Dresden, noch mehr bekannt geworden als bei den Schützfesten in Flensburg (1931/32) und Barmen (1933).

Schon zu Beginn wurde auf die Problematik hingewiesen, die dem Begriff Schütz-Bewegung eigen ist. Auch Kamlah war sich dieser Problematik bewußt. So heißt es in seinem 1933 erschienenen Aufsatz *Die deutsche Musikbewegung* dem Sinn nach, die Schütz-Bewegung müsse als Teil aller auf Erneuerung gerichteten Bestrebungen angesehen werden. Bruno Maerker und W. Gurlitt waren sich mit Kamlah darin einig, daß es sinnvoll sei, den Terminus Schütz-Bewegung durch Schütz-Renaissance und Schütz-Pflege zu ersetzen (S. 51). Dennoch halte ich es für berechtigt, vor allem das Wirken des HSK im Zeichen des Bewegend-Erneuernden zu sehen. Dies sollte auch für das Fortleben der Gedanken Kamlahs in der Schütz-Pflege nach 1935, aber auch nach 1945 gelten; denn die von ihm gesäte Saat

ist aufgegangen. Man denke nur an die Verdienste Wilhelm Ehmans um Schütz nach 1953 und die danach bis 1989 in Deutschland und im Ausland veranstalteten 25 Schütz-Feste. Damit wird Rifkins Ansicht, seit 1945 sei die Schütz-Pflege vernachlässigt worden, ihrerseits zu einem Problem.  
(September 1990) Kurt Gudewill

THOMAS PHLEPS: *Hanns Eislers „Deutsche Sinfonie“*. Ein Beitrag zur Ästhetik des Widerstands. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1988). XI, 389 S., Notenbeisp. (Kasseler Schriften zur Musik. Band 1.)

Die Liedaufnahmen mit Dietrich Fischer-Dieskau und Aribert Reimann, die von Christoph Keller betreuten schweizerisch-französischen Kammermusikeinspielungen sowie wiederholte Aufführungen der *Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben* und der *Kammersinfonie* von Hanns Eisler, u. a. mit dem Ensemble Modern und Mitgliedern des Berliner Philharmonischen Orchesters, zeigten bereits vor der deutschen Vereinigung eine entkrampftere Eisler-Rezeption an. Auf Widerstände stößt dagegen bis heute die *Deutsche Sinfonie* des Schönberg-Schülers, die mit engagierten Texten und vereinfachter Zwölftontechnik der Hitler-Diktatur entgentreten wollte.

Eislers Ziel, künstlerischen und politischen Fortschritt zu verbinden, das er 1937 mit Ernst Bloch in dem Dialog *Avantgarde-Kunst und Volksfront* formulierte, stand nicht nur quer zur NS-Kulturpolitik, sondern auch zur konservativen Kunstanschauung führender Volksfront-Vertreter. Die geplante Teil-Uraufführung seiner *Deutschen Sinfonie* beim Pariser IGNM-Fest 1937 scheiterte am Einspruch der Deutschen Reichsregierung; wegen der dissonanten Musiksprache war aber auch in der Sowjetunion und bis 1962 in der DDR keine Aufführung möglich. Heute ist zwar nicht mehr die Reihentechnik tabuisiert, wohl aber eine politische Sinfonik, die dazu noch den Arbeiterwiderstand gegen den Hitler-Staat zum Thema hat. Daß Kommunisten und Sozialdemokraten ab 1933 besonders stark verfolgt wurden, paßt nicht ins unscharfe Bild einer deutschen Kollektivschuld.

Die Aufklärung, die hier die Kasseler Dissertation von Thomas Phleps leistet, ist um so höher einzuschätzen, als auch in der Eisler-Forschung konkrete Werk-Analysen bislang im Hintergrund stehen. Ausgehend von Eislers Konzeption einer „Dialektik der Musik“ und gestützt auf die analytische Methodik, die Hartmut Fladt und Hanns-Werner Heister 1980 an dieser Stelle vorstellten, arbeitet Phleps den Zusammenhang von ideologischen, funktionalen und musiksprachlichen Aspekten heraus. So erklärt er — auch im Vergleich mit früheren Zwölftonwerken Eislers — die langsame sukzessive Einführung der Reihenformen sowie die Konsonanzbehandlung mit dem Ziel der Faßlichkeit. Eine Rücknahme gegenüber Schönberg stellt er vor allem in den Vokalsätzen fest, wo sie die Textverständlichkeit fördere. In detaillierten Analysen untersucht Phleps die musikalische Semantik, die Einbeziehung von Arbeiterliedern in dodekaphone Zusammenhänge (besonders verblüffend im 3. Satz) und Eislers komplexes Verhältnis zur Tradition. Wie war es ihm möglich, Trauer ohne Sentimentalität darzustellen und bei der Vermittlung einer kämpferischen Haltung auf Marschelemente, denen er skeptisch gegenüberstand, zu verzichten?

An mehreren Stellen erlaubte sich der Komponist Eingriffe in Brechts Texte, besonders deutlich im *Präludium*. Im zweiten Satz zielten diese neben einer metrischen Vereinheitlichung auch darauf, die Volksfront-Idee zu akzentuieren. Aufschlußreich ist bei *Erinnerung/Potsdam* der Vergleich mit Weills Vertonung des gleichen Texts, interessant die Spekulation über den autobiografischen Hintergrund des sechsten Satzes, der *Zweiten Orchesteretüde* (S. 285). Trotz eines gelegentlich allzu schnoddrigen Jargons enthält das Buch eine lesenswerte, auf den Vorarbeiten Karolyi Csipaks aufbauende Darstellung von Eislers Ästhetik und seiner Produktionsweise. Die verbreitete Auffassung, zwischen den elf Sätzen des abendfüllenden Werks gebe es allenfalls lockere Zusammenhänge, wird mit dem Hinweis auf übergreifende Reihenformen, Schlüsselworte, Zitate und widerkehrende Motti widerlegt.

Wenn auch der Stalinismus das Bündnis von Avantgarde und Volksfront diskreditierte, so hat doch die von Bloch, Brecht und Eisler

konzipierte „Ästhetik des Widerstands“ damit ihre prinzipielle Berechtigung nicht verloren. Das vorliegende Buch ist ein Plädoyer für das wichtigste und (neben Paul Dessaus *Deutschem Miserere*) umfangreichste musikalische Dokument dieser Ästhetik.

(November 1990) Albrecht Dümling

*KLAUS DIETRICH HÜSCHEN: Studien zum Motettenschaffen Ernst Peppings. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1987. 336 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 149.)*

Mir scheint, es gebe zwei Gründe, solche „Beiträge“ zu schreiben. Erstens wohl, weil man gern wieder an die Bedeutung Peppings, von dem man eigentlich nur noch zuletzt in der ihm gewidmeten Festschrift zum 70. Geburtstag 1971 (Hrsg. H. Poos) hörte und dann nicht mehr, erinnern und ihn der Vergessenheit entreißen möchte. Oder zweitens, weil man diese „Zeitvergessenheit“ gar nicht spürt und glaubt, man könne die Pepping-Euphorie der 50er Jahre, die es wohl bei Adam Adrio, W. Blankenburg, G. Grote und O. Söhnngen gegeben hat, einfach wieder aufnehmen und fortführen. Bei dem Autor K. D. Hüschen scheint das letztere der Fall zu sein.

Davon abgesehen, findet man hier „Beiträge“ im echten Sinn. Denn diese Kölner Dissertation trägt durchaus dazu bei, Pepping in seiner von ihm selbst gewählten Umwelt zu verstehen, die sich so merkwürdig gegen all das abschirmte, was sich sonst musikalisch in der Welt zutrug. Es lag wohl zu Beginn dieses Jahrhunderts allen christlichen Kirchen am Herzen, sich auf Ursprünge zu besinnen: Die Besinnung auf die richtige Überlieferung des gregorianischen Chorals auf der einen Seite, die Besinnung auf das reformatorische Musikerbe andererseits waren, so sieht es für mich heute aus, legitime Versuche, ad fontes gehend, die alten musikalisch-religiösen Kräfte wiederzugewinnen. Aber der gregorianische Choral ist heute anscheinend überall weiter zurückgedrängt als je zuvor und die (besonders lutherisch-)protestantischen Bemühungen um eine neue, auf dem alten Erbe beruhende Musiksprache wohl ebenfalls. Das ruft Trauer

hervor. Vielleicht aber auch leise Hoffnung, man könne einmal eine Musiksprache in der Kirche wiedergewinnen, die viele Herzen, nicht nur ältere, erfaßt und sich nicht beschränkt auf den deutschsprachigen Raum. Und so scheinen mir „Beiträge“ wie diese berechtigt, weil sie ihren Gegenstand nur noch historisch, als tatsächlich nur noch Vergangenes behandeln können. Aber es gibt und gab ja im einen oder anderen Fall auch künstlerische Resurrektionen. Wer weiß?

Hüschen hat Peppings Motetten durchaus als historischen Gegenstand behandelt. Er untersucht die Herkunft seiner von ihm für die Motetten verwendeten Melodien (oder besser *cantus firmi*), die dazugehörigen Textdichter, die Gesangbücher. Weiter aber sind Gegenstand die alten polyphonen Techniken der niederländischen, der evangelischen Kantoren-, der Schütz- und Bach-Zeit. Ich finde die Aufhellung dieser reformatorischen und Böhmisches-Brüder-Liedwelt sehr verdienstvoll. Insofern ist diese Dissertation auf weite Strecken eine Repertoire-Untersuchung, aus der sich aber auch der Mensch Pepping deutlich herausheben läßt: sein Frömmigkeitsideal, seine daraus entspringenden liturgisch-musikalischen Absichten und vor allem sein polyphoner Stilwille, der sich in seinen genau beschriebenen Satztechniken, sowie in Melodik, Rhythmik und Harmonik manifestiert. Ein besonders schöner Abschnitt ist der über das Wort-Ton-Verhältnis und die daraus erwachsende Gesamtform. Verdienstvoll sind die im Anhang zusammengefaßten Notenbeispiele, die dem Leser verdeutlichen, wie vielfältig Vokalpolyphonie sein kann, vor allem wenn sie versucht, sich aus dem fast undurchdringlichen Netz ihrer historischen Vorbilder zu befreien.

Die zu Beginn meiner Besprechung erhobenen kritischen Fragen erhärten sich, wenn man gezwungen ist, die herangezogene Literatur besonders zwischen 1926 und 1938 auszuwerten. Wenn Pepping selbst immer wieder die „gemeinschaftsbildende“ Kraft der (und gerade auch seiner) Kirchenmusik beschwört, hört man den Tonfall der kirchenmusikalischen „Erneuerung“ der 20er Jahre heraus mit ihrem Pathos aus der Jugendmusik- und der Orgelbewegung. Hier wäre wohl Distanz angebracht gewesen, zumal Hüschen diese Vokabel unbe-

fragt übernimmt. Es übernimmt sich sicherlich eine Musik, die glaubt (auch im Kirchenraum) Gemeinschaft stiften zu können. Die christliche Gemeinde oder Gemeinschaft wird (theologisch gesprochen) von Jesus Christus gestiftet, die Musik ist nur ein Ausdruck dafür, daß Gemeinschaft schon besteht.

Als „Beitrag“ bringt diese Dissertation vielen etwas, auch Neues, sie erinnert an einen Komponisten, der mit Distler zu den Großen der evangelischen Kirchenmusik gerechnet werden darf, auch wenn ihr Nachleben in ihren Werken heute nicht mehr so sicher erscheint wie noch 1950 und 1960. Aber reizt es nicht einen weiteren Doktoranden, von Distler und Pepping ausgehend, einmal überhaupt über die Krise der Kirchenmusik in allen Konfessionen zu schreiben, wobei sich realiter herausstellen wird, daß diese Krise nicht nur musikalisch verständlich gemacht werden kann.

(Oktober 1990)

Walter Gieseler

*HANS-JOACHIM WAGNER: Studie zu „Boulevard Solitude. Lyrisches Drama in 7 Bildern“ von Hans Werner Henze. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1988. 344 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 154.)*

Henze nimmt in der Musik nach 1945 die paradoxe Position eines Außenseiters ein, der seine Non-Konformität gerade durch die Insistenz auf traditionellen Elementen der musikalischen Sprache signalisiert hat. (In Henzes ästhetischer und politischer Haltung wiederholt sich diese Widersprüchlichkeit — eine Widersprüchlichkeit, die der Komponist bis heute gegenüber seinen Kritikern durchgehalten hat — in anderer Form.) Das Thema des Außenseiters — durchsetzt mit reflexiven, autobiographischen Tönungen — durchzieht seine musikdramatischen Arbeiten von Beginn an und hat vor allem Henzes Opern der 50er Jahre zu aktuellen kulturkritischen Diagnosen und damit auch zu einer im künstlerischen Medium selbst vollzogenen Standortbestimmung des Komponisten werden lassen.

Vielleicht aufgrund der komplizierten ästhetischen und kompositorischen Gebrochenheit von Henzes Musik, die sie keiner der großen

Tendenzen nach 1945 eindeutig zuordnen läßt, gibt es vergleichsweise wenig wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit ihr: H.-J. Wagner gleicht dieses Manko durch seine umfangreiche Studie zu *Boulevard Solitude* (1952) aus. Über die Untersuchung der Oper hinaus hat er gründlich die Romanvorlage von Prévost und ihre Rezeptionsgeschichte behandelt, Henzes Frühwerk vor dem *Boulevard* einbezogen sowie allgemeinere Exkurse zur Opernästhetik und Fragen des Traditionsbegriffs angeschlossen; am Ende steht eine Dokumentation zur Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte des Werks. Dieser sehr in die Breite gehende Ansatz führt allerdings zu einer gewissen Langatmigkeit der Darstellung, die zu oft Lexikonwissen repetiert. Eine Zusammenfassung des Existentialismus oder der serialistischen Geschichtsauffassung auf je ein bis zwei Seiten gerät zwangsläufig in die Gefahr, oberflächlich und ungenau zu werden (z. B. in der Aussage, daß Husserl „ewige, objektive Wesenheiten und Wesensgesetze“ suche, S. 119); die vielen Kurz-Definitionen allgemeiner Begriffe wie „Tradition“ oder „Neoklassizismus“ sind eher Ballast und z. T. von unzulässiger Vereinfachung gekennzeichnet. (Busonis Idee der „jungen Klassizität“ z. B. läßt sich durchaus nicht so mit dem Neoklassizismus gleichsetzen, wie Wagner dies in einer zu groben Darstellung musikgeschichtlicher Zusammenhänge tut [vgl. S. 276f.]; und ob man „dem“ Serialismus per se Traditionslosigkeit unterstellen sollte [S. 257f.], erscheint doch problematisch.) Dabei ist das Bemühen des Autors, die Hintergründe der Oper und von Henzes Stilentwicklung zu erhellen, anerkennenswert; die Flut der vorgetragenen Theorien, Begriffe und Schulmeinungen führt neben einer gewissen Zitatlastigkeit und inhaltlichen Redundanz jedoch dazu, daß die Kernthesen der Arbeit nicht in der für den Leser wünschenswerten Konzentration herausgearbeitet und am Werk selbst zugespitzt werden. Das Fazit Wagners, daß die Simultaneität und das stilistische Gefälle der musiksprachlichen Mittel die Unmöglichkeit eines echten Dialogs (die im Libretto angelegt ist) der Protagonisten widerspiegeln, also eine symbolische, die traditionellen Bezüge wieder transzendierende Qualität haben, ist fraglos zutreffend, nicht zuletzt im Hinblick auf die folgenden Bühnenwerke Henzes.

Die musikalischen Analysen setzen zwar am zentralen Problem der kompositorischen Technik im *Boulevard*, dem Gegensatz zwischen einer Reihengrundlegung und einer auf weiten Strecken traditionell durchsetzten thematischen und Form-Behandlung, an, verharren aber zu sehr in der Deskription. Die Auseinandersetzung mit Bergs Opern, die hier hätte folgen müssen, bleibt aus; denn Henzes „synthetischer“ oder „versöhnender“ Ansatz von zwölftöniger Materialvorordnung und freitonaler (d. h. tonale Formen integrierender) Konkretisierung orientiert sich zweifellos an Berg. Es wäre sicherlich eine interessante Frage, ob Henze — der sich zwar aus Gründen der Unabhängigkeit keiner herrschenden Schule anschloß — nicht doch gewisse Grundüberzeugungen der Wiener Schule, wie die der Zusammenfassung von Tradition, weitergeführt hat: Die Emphase, mit der er immer wieder die Kontinuität der Sprach-, d. h. Sinnhaftigkeit des musikalischen Materials durch die Geschichte hindurch betont hat, ist jedenfalls auffällig. (Wagner hat zwar zu Recht auf die Diskrepanzen zwischen Henzes und Strawinskys Geschichtsbild hingewiesen [vgl. S. 286], aber bei der Diskussion von Henzes Traditionsverständnis dessen historische Implikationen — etwa das Beharren auf der Nummernoper, das auch vor dem Hintergrund der Tendenzen der deutschen Musikgeschichte der 20er Jahre zum ästhetischen Klassizismus gesehen werden muß — zu wenig herausgearbeitet.) Zu fragen bleibt, ob es nicht lohnender gewesen wäre, den *Boulevard* in den Kontext der anderen Bühnenwerke Henzes der 50er und 60er Jahre (bis hin zum *Jungen Lord*) zu stellen, da alle diese Werke von einer vergleichbaren Ausgangssituation geprägt sind: nämlich dem Versuch, einen allgemeinverständlichen Stil zu schaffen, ohne kompositionstechnische Konzessionen zu machen und „reaktionär“ zu werden.

Sprachlich sehr störend wirkt die Abkürzungswut Wagners in der Analyse, die verstümmelte Sätze hervorbringt; Adornos *Philosophie der Neuen Musik* schließlich ist nicht 1942, sondern 1949 erschienen.

(Oktober 1990)

Wolfgang Rathert

*Explorations in Ethnomusicology: Essays in Honor of David P. McAllester. Edited by Charlotte J. FRISBIE. Detroit: Information Coordinators 1986. XVI, 280 S. (Detroit monographs in musicology. No. 9.)*

Gediegen, auch typographisch als Augenweide gestaltet, ist dieser Band, der David P. McAllester zum Abschied von der akademischen Lehre, zuletzt ausgeübt an der Wesleyan Universität, überreicht wurde. Das Jahr 1986 markiert jedoch nicht die Karriere des vielseitigen, beweglichen, stets anregenden und aufgeschlossenen Forschers, der, nicht zuletzt seines schlagfertigen Humors wegen, bei Kollegen und Schülern sehr beliebt ist. Eine autobiographische Darstellung am Ende des Buches mit eindrucksvoller Publikationsliste belegt die Aktivitäten des Mitbegründers der Society for Ethnomusicology; seine Feldforschungen galten in erster Linie dem Leben und der Musik nordamerikanischer Indianer.

Die sechzehn Aufsätze sind fünf Generalthemen unterstellt; beabsichtigte Gemeinsamkeit war darüber hinaus die Betonung der engen Beziehungen zwischen allgemeiner Ethnologie (Anthropologie) und Musikethnologie, orientiert an der von McAllester befürworteten Arbeitsweise. Dementsprechend stellen die Autoren zumeist interdisziplinäre Forschungsunternehmen vor.

Das erste Thema faßt Beiträge zur „Methode, Theorie und Geschichte“ zusammen. Die Möglichkeit der Anwendung linguistischer Methodologie auf die Erforschung musikalischer Prozesse problematisiert Mark Slobin am Beispiel vielsprachiger Sänger in der Volksmusik sephardischer Juden im östlichen Mittelmeerraum. Multilinguistische Äußerungsweise manifestiert sich einmal als historisch gewachsenes, in die Kultur integriertes Phänomen, zum anderen als bewußt vom Individuum gewählte Strategie, die ihm besonderen Zugang verschafft etwa zu nicht allgemein geläufigen Informationen im Rahmen der Gesellschaft; diese müssen dem nur einsprachig Geschulten verschlossen bleiben. Vielsprachigkeit kann dem Sänger also Privilegien zuführen, auch erlebt er sie als Ausdruck spezifischer Kreativität. — Leanne Hinton vergleicht — einmal mehr — musikorientierten und linguistischen Diffusionismus als Methode der Arealbildung. Der Versuch, sprachliche und



musikalische Gebiete in Übereinstimmung zu bringen, scheidet freilich weitgehend. Anreger ist die komprimierte Darstellung kontrovers diskutierter methodischer Ansätze. Die Erörterung von „ausgeliehenen“ Liedern und Liedtexten sollte ausgedehnt werden, das Problem bietet einige Brisanz in den derzeitigen „Weltmusik“-Konzepten und ist hier noch viel zu wenig beachtet. — Adrienne L. Kaeppler nimmt die Art und Weise von Tongabewohnern, präzise gestellte Fragen in Form von Analogien zu beantworten, zum Anlaß, eine komplexere Studie über Kulturanalyse allgemein, linguistische Analogien und Tanzstudien in anthropologischer Perspektive vorzulegen. Sie sieht ähnliche Analogiebildungen in vielen, nahezu allen kulturellen Erscheinungen, diese wiederum in wechselseitiger Abhängigkeit. Damit nähert sie sich der von Steven Feld und Hugo Zemp in Melanesien festgestellten Einheit von verschiedenen Betätigungen im Rahmen einer und derselben Kultur. — Historische Dimensionen der Musikethnologie stellt Bruno Nettl vor. In seinem unablässigen Bemühen, historische Musikwissenschaft und Musikethnologie methodisch einander anzunähern, zeichnet er den gemeinsamen Ursprung beider Teildisziplinen nach. Diesen findet er in der familiären Herkunft der Musikethnologen früherer Zeit (1880—1910) und in deren Standortgebundenheit im Umfeld der Musikästhetik des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Unausweichlich mußte die hohe Wertschätzung der Mehrstimmigkeit, damit der Harmonik, die Wertskala auch für die Einordnung nicht-europäischer Musik bestimmen, Folge war die vorrangige Beschäftigung mit Melodien (und ihrer Transkription), mit Skalen und Intonationsfragen. Das Interesse am Rhythmus dagegen trat stark zurück, ebenso die Einbindung der Musik in die jeweilige Kultur. Das Interesse der Historiker sieht Nettl gefordert bei Fragen um den Ursprung der Musik, um ihre Entwicklung (im Sinne der Evolutionstheorie zum Beispiel) und im Beitrag der Musik zum Verständnis menschlicher Entwicklung allgemein (für die Erwähnung der „handfesten“ Quellen frühen Musizierens, der *Archaeologica*, war es offenbar in den frühen achtziger Jahren, der Entstehungszeit der Festschrift, noch zu früh). Daß Musikethnologie unter der Ägide der klassischen „westlichen“

Musik stand, ist die hier zutreffende Schlußfolgerung.

In der Gruppe der die „Frage des Wandels“ in den Mittelpunkt stellenden Beiträge leitet Charles Capwell das sich ändernde Bild der Baul im modernen Bengalen konsequent historisch her: Die ursprünglich verachteten, bettelnden, kastenfreien Sektenanhänger avancierten zur hochangesehenen Gruppe, die ihres allbekanntes Liedgutes und gewinnender Vortragsweisen wegen zum Faktor kultureller Identität ersten Ranges im gespaltenen Bengalen geworden sind. — Ashenafi Kebele, der Idee McAllesters verpflichtet, daß Wandel eine wesentliche Konstante menschlicher Kultur sei, erörtert das Problem akkulturiertes afrikanischer und asiatischer Musik als Resultat einer von Massenmedien beherrschten Welt. Die nach westlichen Innovationen weiterentwickelte Musik der Kontinente wird indes von Musikethnologen weitgehend ignoriert — sie sind immer noch auf der Suche nach der „unberührten“, „authentischen“ Musik abgelegener „exotischer“ Gegenden, die indes gar nicht mehr existieren dürften. — Funktionswandel der Musik auf Java, von Martin Hatch dargestellt, spiegelt sich in der grundlegenden Änderung der Sozialstruktur wider. War Gesang und Gamelanspiel einst integraler Bestandteil aller gesellschaftlichen Vorgänge, so wird selbst von Musikern Gamelanmusik als „Kunst der Vergangenheit“ bezeichnet, die man heute als Konzertmusik für ein großes Publikum, losgelöst also von lebendigen Prozessen, aufführt.

Die dritte Abteilung, „Musiker im Rahmen ihrer Kultur“, wird eingeleitet durch einen ausgedehnten Beitrag der Herausgeberin über Navajo-Zeremonialisten (der Terminus sei hier direkt übernommen) im politischen Gefüge der Zeit vor 1970. Charlotte J. Frisbie führt auch historisch gesehen in das politische System der Navajo mit komplizierter Hierarchienbildung ein, mit dem das ebenso komplexe Zeremonialgefüge mit seinen Liedern und Tänzen nur zum Teil eng verzahnt ist. So waren Zeremonialisten, die Lenker der Rituale, nicht immer auch identisch mit den politischen Herrschern. Gegenstände der Untersuchungen sind vor allem die sich ändernden Interdependenzen. Bonnie C. Wade weist Musik als Macht- und Statussymbol an den

Höfen der indischen Mogulen im 16. und 17. Jahrhundert anhand extensiver Quellenstudien nach. Diese bestehen in Chroniken, die die in islamischer Tradition stehenden Mogulherrscher in Auftrag gaben. Die Autorin nutzt diese Quellen zur kompetenten Darstellung historischer Ethnographie. Listen über die Instrumente wie auch über die Musiker wurden geführt, die präzise Auswertung gestattet Rückschlüsse auf die Zusammensetzung und Stärke der im arabischen Bereich so wichtigen „*naubat*“-Ensembles, aus weiteren Bereichen gehen Umstände des Musizierens Befindlichkeit und Sonderbegabungen der Musiker, Wirkung der Musik auf die Herrscher hervor. Sehr lebendig wirkt der Beitrag auch durch die zahlreichen Zitate aus den Quellen. — Der Aufsatz über den „Möchtegern-Indianer (Would-Be Indian)“ von Joann W. Kealiinohomoku ähnelt einer amüsanten Glosse mit häufig ernsten, nachdenklich stimmenden Gedanken. Beschrieben wird die Indianerrezption in Nordamerika und in Deutschland, hier in der Folge Karl Mays, wie sie zwischen entstellter Romantisierung und bedenkenloser Identifikation in allen graduellen Abstufungen nachgewiesen werden kann. Die Rückwirkung auf die Indianer war doppelbödig: Verletztheit, weil man sich verlacht fühlte, wick stellenweise einem neuen Selbstbewußtsein, das sich auf Bestätigung des kulturellen Erbes durch die Weißen glaubte stützen zu können.

Die Rubrik „Symbol und Bedeutung“ umfaßt u. a. einen Beitrag von Marcia Herndon über Klang und entsprechende Reaktion bei Signalisierung einer Gefahr (durch Klänge) am Beispiel vor allem religiöser Musik der östlichen Cherokee-Indianer. Im Mittelpunkt dieser Untersuchungen stehen die in verschiedenem Kontext analysierten „Heiligen Formeln“, die die Autorin als „Wegweiser“ und/oder „Brücken“ zwischen Rationalität und Irrationalität, heiligem und weltlichem Bereich, Schlaf- und Wachzustand bezeichnet. Musik wird als fundamentaler kultureller Bestandteil gewertet, weit über das eigentliche Klangereignis hinausweisend. In diesem Sinne sind die „Heiligen Formeln“ symbolisch zu verstehen. — Text und Kontext der Musik in der Kultur der Lakota (Süd-Dakota), hier bezogen auf das als Yuwipi bezeichnete Heilungsritual, behandelt William K. Powers. Innerhalb

der Prozesse des Erlernens der heiligen Gesänge wird deutlich, daß die an der Zeremonie beteiligten, sorgfältig ausgewählten Männer die rituellen Texte selbst nur partiell verstehen. Darauf beruht zu einem beträchtlichen Teil ihre Wirkung — ohne Hierarchie der Schamanen und anderer Interpreten des Sakralen würde es keine Religion geben. — Steven Feld untersucht Klanglichkeit als symbolisches System am Beispiel der Kalulitrommel. Die Ausgangsposition bilden die Fragen, wie Klänge aktiv tief empfundene Regungen darstellen und übermittelt können, und wie (und warum) ein akustisches Ereignis allein durch Rekurs auf komplexere soziale Fakten verständlich wird. Mit Blick auf diese Problemstellung ordnet Feld in bewährter Weise alle Komponenten des Instruments — Konstruktion, Klang, funktionalen Einsatz, Spielweise, Spieler, schließlich in Anlehnung an Lévi-Strauss die Metaphorik des Instruments und seines Spiels.

Eine letzte Abteilung, mit „Kunst und die Künste“ etwas präntiös überschrieben, subsumiert eine empirische Studie über das Blattblasen im Bereich der Salasaca im südlichen Andenhochland von Ecuador, durchgeführt von J. B. Casagrande und David K. Stigberg; für letzteren sprang nach dessen plötzlichem Tod Norman Whitten ein. — Zwei weitere Beiträge befassen sich mit der Verbalisierung ästhetischer Kategorien. Um deren Entstehung, allgemeine Institutionalisierung, auch Wandel geht es Ruth M. Stone bei der Erörterung der Einheit der Künste in der ästhetischen Anschauung der Kapelle in Liberia. — Barbara Tedlock möchte künstlerisches und ästhetisches Empfinden eines Volkes aus vorrangig empirischer Sicht bewertet wissen. Sie stellt die Einheit von Sinnesempfindungen in den verschiedenen Domänen künstlerischen Schaffens vor allem unter semiotischen Gesichtspunkten am Beispiel nordamerikanischer Indianergesellschaften dar.

Insgesamt enthält der Band eine Fülle von Anregungen. Wichtige, auch allgemein weiterführende Ansätze bieten die Beiträge mit übergreifender Thematik. Ob Musik im Verhältnis zur Sprache, zur bildenden Kunst, im Kontext der Gesellschaft, die sie hervorbringt, mit Symbolik oder Semiotik erörtert wird — gemeinsame Anmerkung der Autoren ist, daß die einzelnen Probleme nicht die notwendige

Beachtung gefunden, daß ihre Erforschung am Anfang stehe. Trotz der Jahre, die zwischen Abfassung, Publikation und schließlich Rezension der Beiträge verstrichen sind, wurden diese unterdessen nicht unaktuell. Viele Ansätze sollten weiterverfolgt, die Untersuchungen breiter angelegt, das für den Rahmen einer Festschrift notwendigerweise begrenzte Quellenmaterial aufgefüllt werden. Aus einigen der Abteilungen könnten Monographien werden, zu denen man lieber greift als zu einem in einer Festschrift doch etwas verborgenen Aufsatz. (September 1990) Ellen Hickmann

*INGRID DE GEER: Earl, Saint, Bishop, Skald — and Music. The Orkney Earldom of the Twelfth Century. A Musicological Study. Uppsala: Institutionen för Musikvetenskap Uppsala Universitet 1985. 333 S., Abb.*

Die heutige Grafschaft Orkney, die Orkaden des 12. Jahrhunderts, waren ein wichtiges kulturelles Zentrum. Hier überlagerten sich keltisches Erbe aus dem Süden, besonders aus Frankreich und England, und nordisches aus den Kulturen Skandinaviens. In diesem Sinne ist hier von der Vermittlerfunktion die Rede, die die Orkaden hatten und die von der Autorin gern akzentuiert wird. Die dürftige Quellenlage signalisiert indes eher die Randsituation der Inselgruppe des äußersten Nordens von Großbritannien.

Die geographische Lage der Orkaden hat offenbar lebhaft Kontakte zum skandinavischen Festland, zu Schottland und England, auch zu Island begünstigt. Man unterhielt diplomatische Beziehungen untereinander, auch reichen Familienbande weit über den engeren Bereich der Orkaden hinaus. Kriegs- und Eroberungszüge führten Herrscher und Heere der Orkaden bis in den Vorderen Orient und ins nördliche Rußland (Nowgorod). (Dies alles ist plastisch und lebhaft in den *Geschichten von den Orkaden*, Sammlung Thule, Bd. 19, Neuauflage Düsseldorf/Köln 1966, gespiegelt, also in Island Sagas dargelegt, einer Quellengruppe, die hier nicht so sehr extensiv ausgewertet wird).

Die musikwissenschaftliche Evaluation früher, d. h. prähistorischer und noch frühmittel-

alterlicher Perioden muß sich auf Methoden der Archäologie stützen. Diese ihre Überzeugung belegt die Autorin durch die ausgiebige, sorgfältig summierte Erörterung des musikarchäologischen Fundbestands zwischen der Bronzezeit bis ins 13. nachchristliche Jahrhundert. Das archäologische Quellenmaterial wird anhand graphischer Symbole, die zuweilen etwas verwirren, in Karten aufgelistet. Diese zeigen einen in A-, B- und C-Territorien gegliederten nordeuropäischen Großbereich auf (A bezeichnet den engeren nordischen Raum, Skandinavien, Schleswig-Holstein, B den west-süd-östlichen Teil, Britische Inseln und nördlicher Streifen des europäischen Festlandes bis ins Baltikum, C schließlich das „Zentrum“, die Orkney-Inseln). Nach fünf großen Zeitabschnitten (Bronze-, frühe und späte Eisen-, Wikingerzeit und schließlich den von de Geer als Nach-Wikinger-Periode bezeichneten Mittelalterabschnitt 1050—1225) und nach Instrumententypen geordnet werden die Karten ausgewertet. Idiophone und Aerophone überwiegen in allen genannten Zeitaltern. Trommeln sind einerseits spärlich belegt, zum anderen schwierig zu erkennen. Chordophone sind für die späteren Zeiten und auch in nur wenigen Bruchstücken überliefert. Die Orkaden selbst sind mit musikarchäologischen Bodenerkundungen äußerst sparsam vertreten, diese bestehen in Glöckchen und Knochenpfeifen aus der Wikingerzeit. Künftige Ausgrabungen und Inventarisierungsarbeiten in Museen sollten, wie die Autorin hofft, die Situation erheblich zugunsten weiterer musikarchäologischer Funde verändern.

Die frühchristliche Zeit auf den Orkaden wird anhand schriftlicher Quellen (liturgische und hagiographische Texte, Chroniken, Annalen, Sagen und Dichtungen) rekonstruiert, desgleichen die rasche Etablierung kirchlicher Institutionen mit Bischofssitz nach Bau der dem heiligen Magnus geweihten Kirche in Kirkwall, mit Klostergründungen, Pilgerreisen, Kreuzzügen, und, für vorliegenden Zusammenhang wesentlich, mit Bildungseinrichtungen für den klerikalen Nachwuchs, vermutlich unter Einbeziehung von Sängerschulen. Notierte Musik indes ist von den Orkaden nicht überliefert, und zwar bis ins 14./15. Jahrhundert hinein; dagegen sind diese ja recht zahlreich aus den umgebenden Ländern bekannt.

Mit dem Magnus-Kult bringt de Geer das 1912 entdeckte, zweistimmige Dokument *Nobilis humilis* in Verbindung, die sogenannte „Magnus-Hymne“. Sie gibt Forschungs- und Interpretationsgeschichte detailliert wieder, kollationiert sorgfältig die beiden Versionen der Überlieferung. Unter Einbeziehung zeitgenössischer Theoretikerschriften — de Geer datiert dieses Beispiel früher nordischer Mehrstimmigkeit ins 13. Jahrhundert — stellt sie das Dokument erneut zur Diskussion, möchte es, von Fehlern, Irrtümern und unbegründeten Fiktionen befreit, wissenschaftlichem Neubeginn darbieten, nicht jedoch mit weiteren Lösungen aufwarten.

In dem Kapitel über Skalden und Skaldendichtung referiert de Geer die Möglichkeiten des Vortrags nordischer Poesie — ob deklamiert oder gesungen, ist die Alternative, für die es noch keine letztgültige Entscheidung gibt. Neuere Ansätze, die sich an ethnographischen Analogien zu orientieren hätten, brächten bei unvereinbaren Standorten sicherlich eine Annäherung. Nachrichten über Instrumentalmusik sind äußerst spärlich. Ein einziger Beleg über „Harfe und Harfenspiel“, erscheinend in einer der Rognvald-Geschichten — der König spielte das Instrument „mit den Fingern“ — ist sicherlich noch kein begründeter Hinweis auf allgemein übliche Musizierpraxis. Darauf weist die Autorin ausdrücklich hin.

Lange Wege (und Umwege), wie sie schon nach dem Buchtitel zu erahnen sind, legt de Geer zurück, bevor sie die mageren, wenn gleich fundiert belegten Ergebnisse präsentiert. Bereichernd sind vor allem die musikarchäologischen Verteilungskarten (die eingetragenen Funde scheinen ausschließlich aus wenn auch kenntnisreicher und recht vollständiger Literaturauswertung gewonnen; musikarchäologische Arbeitsweise aber stellt die Artefakte selbst ins Zentrum der Recherchen), sowie die sorgfältig alle bisherigen Ergebnisse und auch noch nicht berücksichtigte Quellengruppen einbeziehende Bewertung des *Nobilis humilis*, die, wenn auch von der Autorin nicht dergestalt artikuliert, eine durchaus neue Lösung darstellt. Der Brückenschlag zwischen Musikarchäologie und Musikgeschichtsschreibung, zu dem de Geer so hoffnungsvoll ansetzt, gelingt nicht überzeugend. Für den hier be-

handelten geographischen Bereich und seine problematische Quellenlage ist das nicht verwunderlich.

(September 1990)

Ellen Hickmann

*VERA BOJIĆ: Vuks Musikalische Erben. Neue Materialien zur Rezeption serbischer Volkslieder in der europäischen Musik. Texte und Noten. Beograd: Serbische Akademie der Wissenschaften und Künste/München: Verlag Otto Sagner 1987. 476 S. (Sagners Slavistische Sammlung. Band 13.)*

Mit ihrem Buch legt die Autorin, von Haus aus Slavistin, eine Sammlung von Liedern vor, die musikalisch kaum etwas gemeinsam haben, aber alle auf der gleichen Textgrundlage beruhen, der Volksliedsammlung des serbischen Aufklärers Vuk Stefanović Karadžić (1787—1864). Ausgangspunkt der Arbeit war die Frage, ob diese Anfang des letzten Jahrhunderts gesammelten und 1814 erstmals veröffentlichten Volkslieder, die im Bereich der Literatur eine große Ausstrahlung auf ganz Mitteleuropa hatten, auf musikalischem Gebiet eine ähnliche Wirkung hervorzurufen vermochten. Frau Bojićs Forschungen ergaben, daß insgesamt zwanzig europäische Komponisten des letzten Jahrhunderts Texte aus den Vukschen Volksliedsammlungen vertont haben, daß die musikalische Rezeption aber weder von der Qualität noch von der Quantität her mit der literarischen Rezeption vergleichbar ist. Es ist daher weniger das Ergebnis, das diese Studie — die zugegebenermaßen manch deutschem Musikwissenschaftler etwas fern liegt — so wertvoll macht, sondern zum einen die gründliche Forschungsarbeit, die manches bisher Unbekannte zutage brachte, andererseits die vollständige und gelungene Präsentation des Materials.

Vera Bojićs umfangreiches Buch im Quartformat enthält im ersten Teil die Texte der Vukschen Volkslieder in der serbischen Originalsprache, ihre deutschen und anderssprachigen Übersetzungen, im zweiten Teil die Noten der entsprechenden Vertonungen. Dem Materialteil voraus gehen Einführungen (in serbischer und deutscher Sprache) über *Vuks serbische Volkslieder in der europäischen Musik* von Vera Bojić selbst sowie *Vertonungen von*

*Texten aus Vuks Liedersammlungen* aus der Feder des Belgrader Musikwissenschaftlers Vlastimir Perićić. Der umfangreiche Anhang umfaßt neben den ganzseitigen Abbildungen von Komponisten und Übersetzern hilfreiche vergleichende Überschriften, ein Literaturverzeichnis und mehrere Register.

Zunächst waren es nur die Texte der Volkslieder, die, beginnend mit Goethes Übertragung des „Klaggesang von der edlen Frauen des Assan-Aga“ aus Herders *Stimmen der Völker*, vor allem aber mit den Übersetzungen der Vukschen Volkslieder durch Therese A. L. von Jacob unter dem Pseudonym Talvj 1825/27, eine weite Verbreitung in Europa fanden.

Die musikalische Seite der Volkslieder wurde erst auf Anregung Jakob Grimms in der 2. Auflage der Volkslieder (1815) berücksichtigt. Dieser Sammlung waren sechs Volksmelodien beigefügt, notiert und im damaligen klassischen Stil harmonisiert von dem jungen polnischen Musiker Franciszek Mirecki. Auf diese Noten geht die erste Vertonung der Vukschen Volkslieder durch Karl Loewe zurück (1825), der die Melodien und die Harmonien Mireckis im wesentlichen beibehielt, aber mit anderen Texten verband. Die Vertonungen Loewes sind die einzigen, die — wenn auch mittelbar — auf originale serbische Volksmelodien zurückgehen, sich aber in Tonalität und Harmonik weit von diesen entfernt haben. Eine verstärkte Hinwendung europäischer Komponisten zum serbischen Volkslied ist dann seit den 70er Jahren festzustellen, die einmal durch das wachsende Interesse am Volkslied, wohl aber auch durch politische Ereignisse wie den serbischen Freiheitskampf zu erklären ist. Eine besondere Gruppe bildeten die slavischen Komponisten (P. Čajkovskij, A. Rubinštein, A. Dvořak, J. Suk), die sich mit den Serben durch panslavische Ideen verbunden fühlten; folgerichtig kommt in ihren Vertonungen Vukscher Volksliedtexte vor allem die eigene nationale Volksliedtradition zum Ausdruck. Im Zentrum der deutschen Rezeption Vukscher Volkslieder stand J. Brahms, dessen serbische Lieder von den Autoren als die reifsten und gelungensten angesehen werden und eine vollkommene, aber rein individuelle Einfühlung des Komponisten in die fremde Volksmusikwelt deutlich machen. Fern von jeglichen Anklängen an das Volksmelos sind dann Kompositionen

serbischer Volkslieder wie die von Max Reger. Es gelang Vera Bojić, neben den Vertonungen bekannter Komponisten auch zahlreiche Kompositionen heute vergessener Komponisten ausfindig zu machen, die das Bild der Vertonungen Vukscher Volkslieder abrunden. Sämtliche Komponisten wie auch die zahlreichen Übersetzer der Texte werden in der Einführung vorgestellt.

Das Buch ist eine sehr aufwendig und sorgfältig zusammengestellte Materialsammlung, die sich vor allem auch an den praktischen Musiker richtet und insgesamt wohl weniger das deutsche als das Publikum in Jugoslawien ansprechen soll. Sie ist ein Beispiel mehr für die enge Verbindung von Volkslied und Kunstmusik im Europa des 19. Jahrhunderts, die — wie man hier sieht — in vielen Bereichen noch immer wenig bekannt und erforscht ist, vor allem in den peripheren Gebieten Europas.

In Serbien erschien zum 200jährigen Geburtstag von Vuk auch ein Schallplattenalbum gleichen Titels in der Interpretation serbischer Künstler (RTB 3130150).

(September 1990)

Susanne Ziegler

*Music from the Tang court. 3. A primary study of the original, unpublished, Sino-Japanese manuscripts, together with a survey of relevant historical sources, both Chinese and Japanese, and a full critical commentary by Laurence PICKEN. Cambridge-London-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1985). XIII, 98 S.*

*Music from the Tang Court 4. A primary study of the original, unpublished, Sino-Japanese manuscripts, together with a survey of relevant historical sources, both Chinese and Japanese, and a full critical commentary by Laurence PICKEN. Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1987). XIV, 136 S., Notenbeisp.*

In einem Vortrag des Funkkollegs *Musikgeschichte* (2. Kollegstunde: „Was ist Musikgeschichte?“) bekannte Carl Dahlhaus 1987 offen, daß er bezweifle, ob man bei außer-europäischen Kulturen überhaupt von einer

„Geschichte“ der Musik sprechen sollte. Es sei doch wohl angemessener, diesen Terminus ausschließlich für die besondere europäische Entwicklung zu reservieren, die vor allem durch eine ausgeprägte Tendenz zur Verschriftlichung der Musik (Differenzierung der Notenschrift) und die Herausbildung des in sich geschlossenen, nahezu lückenlos fixierten musikalischen Werkes (opus perfectum et absolutum) gekennzeichnet sei. Zudem habe nur in Europa der Begriff der „Neuheit“, als tragende Kategorie der Geschichte, auch für die Musik grundlegende Bedeutung erlangt, insofern als die Repertoirebildung dazu herausforderte, dem überlieferten Bestand ständig Werke entgegenzusetzen, die in einem emphatischen Sinne „neu“ und anders sind. Solche Bedenken nun, so verständlich sie im Interesse einer methodisch und begrifflich exakt operierenden Wissenschaft auch sein mögen, laufen nicht nur auf eine drastische Verengung des Geschichtsbegriffs in der Musikwissenschaft hinaus, sie verkennen die Möglichkeiten und Notwendigkeiten, „Musikgeschichte“ — im Sinne von Dahlhaus als „historia rerum gestarum“ — auch in außereuropäischen Kulturen zu betreiben (vgl. hierzu W. Wiora, in: *IMS — Report of the Twelfth Congress Berkeley 1977*, Kassel 1981, S. 256ff.), ja sie ignorieren die gegenwärtige Praxis einer Forschung, die — etwa im Falle der komplexen und untereinander vielfältig verflochtenen Musikkulturen Ostasiens — längst dazu übergegangen ist, auf quellenkundlicher Basis (und das meint auch Notenquellen einzelner „Musikwerke“) im wesentlichen historiographisch zu arbeiten. Erwähnt seien hier etwa die Untersuchungen zu Entwicklung und Wandel des Repertoires des buddhistischen Ritualgesangs „shōmyō“ in Japan oder der Hofmusik in Korea. Auch die Geschichte der chinesischen Musik wird auf diese Weise seit einigen Jahren mehr und mehr erhellt. Hier ist es vor allem der englische Musikologe und Ostasienspezialist Laurence Picken, der sich zusammen mit Schülern und Kollegen der Erforschung der höfischen Musik der Tang-Dynastie (618–906) widmet. Die Ergebnisse dieser Arbeit werden seit 1981 in einer eigenen Publikationsreihe mit dem Titel *Music from the Tang Court* veröffentlicht, in der nun die Faszikel 3 und 4 vorliegen.

Die Tang-Dynastie gilt als eine der blühendsten Epochen der chinesischen Geschichte. In dieser Zeit entwickelte sich das „Reich der Mitte“ eindeutig zum politischen und kulturellen Mittelpunkt Asiens. Weltoffenheit und Toleranz förderten den Zustrom geistiger und materieller Güter aus dem nahen und fernen Ausland und sorgten in allen Bereichen der chinesischen Kultur für ein internationales, exotisches Flair. Auch das musikalische Leben wurde von fremdländischen Musikanten und Tänzern dominiert, die neuartige Instrumente und Musizierformen in China bekannt und beliebt machten. Berühmt sind die „shibu ji“, die „zehn Abteilungen“ des kaiserlichen Hoforchesters, denen jeweils die Pflege und Auf-führung von Musik und Tanz z. B. aus Korea, Funan (Südostasien) oder aus den zentralasiatischen Kleinstaaten Kucha, Buchara, Samarkand, Kashgar und Turfan oblag.

Diese vielgestaltige höfische Musizierpraxis mit ihrem umfangreichen Orchestermusikrepertoire, das offensichtlich auch notenschriftlich fixiert war, ist nun allerdings zum großen Teil bereits gegen Ende der Tang-Zeit verlorengegangen. Und da sich in China selbst so gut wie keine Notationsquellen aus dieser Zeit erhalten haben, erscheint eine Rekonstruktion nahezu aussichtslos — wäre da nicht der Umstand, daß Japan im 7. und 8. Jahrhundert, auf dem Höhepunkt der Tang-Dynastie, chinesische Hofmusik importiert und als „tōgaku“ (Tang-Musik) ins Repertoire der eigenen höfischen Musik integriert hat, die bis heute unter der allgemeinen Bezeichnung „gaku“ als Zeremonialmusik am japanischen Kaiserhof, aber auch an buddhistischen Tempeln gepflegt wird. Freilich, „tōgaku“ ist nicht mehr im wörtlichen Sinne mit „Musik aus Tang-China“ gleichzusetzen. Unmittelbar nach dem Zerfall der Tang-Dynastie und dem Abruch der offiziellen Beziehungen zwischen Japan und China, begann in Japan ein Assimilierungsprozeß, der die übernommene Musik umformte und dem japanischen Musikempfinden anpaßte. Das Aufführungstempo der Musikstücke verlangsamte sich mehr und mehr, wodurch die ursprünglichen Melodien kaum noch als solche wahrgenommen werden konnten. Dafür bildete sich eine diminuierende und ornamentierende Spielweise der Querflöten und Oboen heraus, die nun die Führungsrolle

im Orchester übernahm. Mundorgeln und Saiteninstrumente hatten von nun an lediglich Begleitfunktionen zu erfüllen: die Mundorgeln das Melodiespiel mit clusterartigen Akkorden klanglich einzufärben, die Saiteninstrumente einzelne Kerntöne mit arpeggierten Spielformeln zu profilieren.

Die so entstandene heterophone Textur japanischer „gagaku“-Musik hat nun nichts mehr mit chinesischer Musik, und offensichtlich auch nichts mit chinesischer Musik der Tang-Dynastie zu tun, für die Picken nach Auswertung der erhaltenen literarischen Dokumente sowie der musikalischen Quellen aus späterer Zeit (insbesondere der Song-Dynastie, 960–1278) eine durchweg monophone Textur annimmt. Die tonal-melodischen und metrisch-formalen Merkmale von Tang-Hofmusik, die sich aus den chinesischen Quellen immerhin theoretisch herausfiltern lassen, kennzeichnen nun allerdings auch die Spielarte für die Mundorgel „shō“ und die Laute „biwa“, wie sie in den ältesten japanischen „tōgaku“-Tabulaturen aus der späten Heian-Zeit (794–1185) notiert sind. Dieser Umstand hat Picken zu der Erkenntnis geführt, das in jenen Tabulaturen der Kern der Orchestermusik der Tang-Dynastie bewahrt ist. Das von ihm geleitete *Tang music project* hat sich die Aufgabe gestellt, die ältesten erhaltenen und erreichbaren Notenquellen des japanischen „tōgaku“ zu sammeln, sie quellenkritisch zu untersuchen und zu vergleichen und im Lichte der aus chinesischen Überlieferungen gewonnenen Erkenntnisse neu zu interpretieren. Das Ergebnis dieser Arbeit bilden Transkriptionen in Partiturform, die einzelne Repertoirestücke so wiedergeben, wie sie möglicherweise am chinesischen Kaiserhof der Tang-Zeit gespielt worden sein könnten. Diese konjunktivische Einschränkung muß auch weiterhin gemacht werden, denn trotz bewunderungswürdiger Akribie der Untersuchungen und überzeugender Stringenz der Argumentationen im einzelnen behalten die Rekonstruktionen einen hypothetischen Charakter und werden einige grundlegende methodische Fragen unbeantwortet gelassen.

Nachdem in Faszikel 1 (1981) eine komplette Transkription der großen Tanzsuite *Ō-dai hajin-raku* (chin. Huang-di pozhen-yue) samt einer umfangreichen Einführung in die

methodischen Voraussetzungen des gesamten *Tang music project* (vgl. Rez. in *Mf* 38, 1985, S. 345ff.) und in Faszikel 2 (1985) die beiden Tanzsuiten *Toraden/Tuanluanxuan* und *Shunnō-den/Chungying-zhuan* vorgelegt wurden, bieten die Faszikel 3 und 4 Rekonstruktionen von Suiten der Kategorien „mittlere Stücke“ (chūkyoku) und „kleine Stücke“ (shōkyoku). Faszikel 3 beinhaltet die vier Suiten *Gyokuju gotei-ka/Yushu houting-hua*, *Katen/Hedian*, *Tori/Niao* und *Kaibairaku/Huibeiyue*, Faszikel 4 weitere 14 kürzere Einzelstücke: *Konju/Hu yin jiu*, *Ka-kyokushi/He quzi*, *Hokuteiraku/Beiting-yue*, *Shō-ō-raku/Ying-Shao yue*, *Ichirōraku/Yinong yue*, *Ikinraku/Yijin yue*, *Shōwaraku/Chenghe yue*, *Kasuiraku/Heshui yue*, *Bosatsu/Pusa*, *Shukōshi/Jiu Huzi*, *Shūseishi/Jiuqing zi*, *Onjuraku/Yinjiu yue*, *Ittokyō/Yituan jiao* und *Butokuraku/Wude yue*. Viele dieser Stücke sind noch heute ganz oder teilweise als Repertoirestücke des „gagaku“ gebräuchlich, so daß sich ein unmittelbarer Vergleich der japanisierten Versionen mit den von Picken rekonstruierten chinesischen „Originalen“ anstellen läßt (vgl. hierzu die Partituren in S. Shiba, *Gosen-fu ni yoru gagaku sōfu*, 4 Bde., Tokyo 1968–72). Wie aus den ersten beiden Faszikeln bereits gewohnt, sind den Transkriptionen jeweils zum Teil umfangreiche Abhandlungen vorangestellt, in denen die Geschichte des betreffenden Stückes bzw. seines Titels (mit Übersetzung relevanter Textstellen aus der chinesischen und japanischen Literatur), seine musikalisch-strukturellen Merkmale sowie die Notenquellen, aus denen die Rekonstruktionen gewonnen wurden, ausführlich beleuchtet werden.

Angefügt sind in beiden Faszikeln noch einzelne Aufsätze, die sich mit separaten Problemen in Zusammenhang mit den Notenquellen und den Rekonstruktionsarbeiten beschäftigen. In Faszikel 3 werden eine zusätzliche Transkription des Stückes *Ō-dai hajinraku* (vgl. Faszikel 1) nach der Flötentabulatur *Kaichū-fu* (ca. 1095) sowie „justified, single-stave conflation“ der beiden Suiten *Toraden* und *Shunnō-den* (vgl. Faszikel 2) samt analytischem Kommentar nachgeliefert. Ein Aufsatz untersucht *Mouth-organ techniques in the Song and Ming Dynasties* und ihren möglichen Einfluß auf die Entstehung der Cluster-

Akkordik (aitake) der japanischen Mundorgel „shō“, die sich über die ursprünglich monophone Melodielinie gelegt hat, ein anderer resümiert *New insights since the publication of Fascicle 1 (1981)*. Faszikel 4 bietet zusätzlich eine Reihe von Appendices, in denen u. a. noch die Stücke *Sōba/Coapu* und *Kansuiraku/Hanzui ye* kurz vorgestellt werden, sich aber auch ein längerer Aufsatz von R. F. Wolpert findet, der interessante neue Erkenntnisse über die in altjapanischen „gagaku“-Tabulaturen gebräuchliche „mensural notation to record a complex system of proportional rhythmic modes“ präsentiert. Ein Beitrag von N. J. Nickson zum Verständnis der Suite *Gyokuju gotei-ka* (vgl. Faszikel 3) sowie eine nützliche kumulative Bibliographie beschließen Faszikel 4.

Beide Faszikel bilden gleichermaßen weitere eindrucksvolle Mosaiksteine in dem Bild der alten höfischen Musik Chinas, das Laurence Picken und seine Mitarbeiter zu rekonstruieren versuchen. Das hohe wissenschaftliche Niveau des Projekts und seiner Publikationen setzt neue Maßstäbe nicht nur für die westliche Forschung zur Geschichte ostasiatischer Musik, die sich damit durchaus als „Musikgeschichte“ im Dahlhaus'schen Sinne beweist. Es hat ebenso die musikhistorische Forschung in Japan und China herausgefordert und — zum Teil durch kritische Auseinandersetzung mit Pickens Hypothesen — nachhaltig stimuliert, so daß in den nächsten Jahren auch aus dieser Richtung Forschungsergebnisse zu erwarten sind, die unser Wissen über asiatische Orchestermusik in ihrer Blütezeit während des 1. Jahrtausends wesentlich bereichern werden.

(August 1990)

Heinz-Dieter Reese

*Luthers geistliche Lieder und Kirchengesänge. Vollständige Neuedition in Ergänzung zu Band 35 der Weimarer Ausgabe. Bearbeitet von Markus JENNY. Köln-Wien: Böhlau-Verlag 1985. VIII, 388 S. (Archiv zur Weimarer Ausgabe der Werke Martin Luthers. Texte und Untersuchungen. Band 4.)*

Band 35 der Weimarer Ausgabe der Werke Martin Luthers, der die geistlichen Lieder enthält, erschien 1923 und ist seither ein Standardwerk

der evangelischen Hymnologie. Wie andere Standardwerke dieser Art diente er als Grundlage für weitere Forschungen und wurde dadurch nach und nach überarbeitungsbedürftig. Markus Jenny hat in zahlreichen Detailuntersuchungen selbst erhebliche Korrekturen vorgenommen, seien es Fragen der Datierung oder der Textgestalt. Da er die Bände DKL (*Das Deutsche Kirchenlied*)/RISM B VIII/1—2 wesentlich mitverantwortet hat, ist er sicherlich auch der geeignete Autor für die Überarbeitung. Die Lieder werden einzeln dargestellt nach Quellen und hinsichtlich ihrer sprachlichen und melodischen Fassung mit kritischem Apparat versehen. Das setzt eine Darstellung der von Luther verantworteten Gesangsbücher voraus, die ebenfalls akribisch erfolgt. Die verlagstechnische Trennung von Monographie und Edition der Lieder ist nicht immer sehr glücklich, weil der Leser ständig innerhalb der Abteilungen wechseln muß. Indessen sind die Chronologie der Lieder sowie die zahlreichen Register doch sehr hilfreich. Dadurch wird auch eine Entwicklung deutlich. Zugleich eröffnet das ausführliche Literaturverzeichnis einen Einblick in die neuen Erkenntnisse auf diesem Gebiet der Forschung. Dieser Band wird künftig den Band 35 der Weimarer Ausgabe zwar nicht ganz verdrängen, aber doch in die zweite Reihe verweisen.

(Oktober 1990)

Gerhard Schuhmacher

*FRANCESCO GASPARINI: Il Bajazet. Drama per Musica (Reggio 1719). Libretto von Agostino PIOVENE und Ippolito ZANELLI. Hrsg. von Martin RUHNKE. München: G. Henle Verlag 1981. XII, 255 S., 5 Abb. (Faks.). (Die Oper. Kritische Ausgabe von Denkmälern der Operngeschichte. Band 3.)*

*FRANCESCO GASPARINI: Il Bajazet. Textband und Kritischer Bericht. Hrsg. von Martin RUHNKE. München: G. Henle Verlag 1985. 100 S. (Die Oper. Band 3.)*

Der Komponist aus Camaiore bei Lucca, der, wie wir jetzt wissen, nicht 1668, sondern schon 1661 geboren wurde, hat in jüngster Zeit die Musikforschung stark beschäftigt. 1981 erschien bei Olschki in Florenz der umfangreiche Bericht eines „Primo convegno inter-



nazionale", der 1978 dem Komponisten in seinem Geburtsort gewidmet war. Der Textband Martin Ruhnkes kann sich auf zahlreiche neue Ergebnisse dieses Kongresses stützen, ferner auch auf Forschungen Reinhard Strohms, D. Angelo Bevilacqua u. a.

Speziell Strohm war in der Erörterung der komplizierten Entstehungsgeschichte des *Bajazet* voraufgegangen. Diese ist nun durch Ruhnke weiterhin untersucht und mustergültig klar dargestellt worden. Über das Verhältnis des Librettos der Oper von 1719 zum Libretto von Gasparinis Oper *Tamerlano* des Jahres 1711, wie auch zur Tragödie *Tamerlan ou la Mort de Bajazet* von Jacques Pradon (1675) wird man gründlich, dabei in übersichtlicher Form informiert. Der Forschungsaufwand, der hier dem Libretto einer einzelnen Oper zuteil wird, mag zunächst überraschen und manchem übertrieben vorkommen. Aber man kann an diesem Beispiel Zeittypisches erkennen, den fortwährenden Gestaltwandel einzelner Gedanken und Szenen in der damaligen Opernpraxis, und das verleiht dem Einzelfall (der zudem, was das Libretto angeht, mit Händels *Tamerlano* von 1724 eng zusammenhängt) ein allgemeineres Interesse. (Im Zusammenhang der Studien zu den *Bajazet*-Libretti sei hier noch auf eine weitere neuere Arbeit aufmerksam gemacht: A. L. Bellina, B. Brizi und M. G. Pensa, *Il pasticcio Bajazet: la 'favola' del Gran Tamerlano nella messinscena di Vivaldi*, in: *Nuovi studi vivaldiani, a cura di A. Fanna e G. Morelli*, Florenz 1988, Vol. I, S. 185—272.)

Außer den genannten Textvergleichen bietet der Textband Ruhnkes ein Verzeichnis von Gasparinis Opern, eine Darstellung der Opernpflege in Reggio Emilia (hier erklang Gasparinis *Bajazet* 1719), eine deutsche Übersetzung des Librettos, und natürlich den Kritischen Bericht zur Ausgabe des Notenbandes, einen Bericht, der erfreulicherweise nur Wesentliches verzeichnet.

Die Ausgabe des Notenbandes fußt auf den zwei Partiturhandschriften, die, von der Hand desselben Kopisten, auf uns gekommen sind: in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien und in den Staatlichen Museen in Meiningen. Beide enthalten keine Ouvertüre. Ruhnke bietet, aus aufführungspraktischen Gründen, im Anhang des Notenbandes eine Ouvertüre, die 1711 zu

Gasparinis *Antioco* erklang. Nach der Drucklegung wurde bemerkt, daß diese Ouvertüre identisch ist mit derjenigen zu Händels *Agrippina*. Vorläufig scheint offen zu sein, von wem die Ouvertüre nun stammt. (Händels Autograph der *Agrippina* enthält keine Ouvertüre, und es ist durchaus möglich, daß die fragliche Ouvertüre bereits zu Gasparinis *Il più fedel fra i vassalli*, 1703, erklang: vgl. Ruhnkes *Textband*, S. 77).

Heinz Beckers Reihe *Die Oper* ist um einen wertvollen Band bereichert worden. Daß das äußere Gewand bestechend schön ist, versteht sich beim Verlag Henle von selbst. (September 1990) Friedrich Lippmann

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Feuerwerksmusik* HWV 351. *Urtext der Hallischen Händel-Ausgabe*. Hrsg. von Hans Ferdinand REDLICH. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1986). VI, 34 S. (Bärenreiter Studienpartituren. TP 173.)

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Concerto grosso in G-dur op. 3/3* (HWV 314). *Urtext der Hallischen Händel-Ausgabe*. Hrsg. von Frederick HUDSON. Kassel-Basel-London-New York. Bärenreiter (1986). 17 S. (Bärenreiter Studienpartituren. TP 67.)

Daß die jüngeren Gesamtausgaben längst von der Praxis akzeptiert und dankbar gebraucht werden, ist hinlänglich bekannt. Auch haben sich Titelaufgaben von Werken für einzelne Instrumente durchgesetzt. Studienpartituren nach solchen Ausgaben gibt es von Werken Bachs, Haydns, Mozarts. Mit den beiden vorliegenden Partituren von Werken Händels sei nachdrücklich auf solche Partituren hingewiesen, bieten sie doch — im Gegensatz zu den älteren Eulenburg-Partituren mit z. T. erheblichen „Zutaten“ in den dynamischen Angaben und einer aus rückschauender Sicht verständlichen Großzügigkeit in Fragen der Phrasierung und Artikulation — eine verlässliche Grundlage, auf der dann konkrete Entscheidungen getroffen werden können. Die Vorworte geben erschöpfend Auskunft über die Entstehung, aber auch für den nicht einschlägig vorgebildeten Praktiker Hinweise über die in wissenschaftlichen Ausgaben standardisierten Ergän-

zungen. Damit sind alle Erkenntnisse sichtbar und nachvollziehbar. Überdies ermöglicht das über die sonstigen Studienpartituren hinausreichende Format von 22 x 16,5 cm auch das Dirigieren aus den Partituren.  
(Oktober 1990) Gerhard Schuhmacher

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Anthems für Cannons I*. Hrsg. von Gerald HENDRIE. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1985. XIV S. (Hallische Händel-Ausgabe. Serie III. Band 4.)

Georg Friedrich Händels Anthems als Teil seiner anglikanischen Kirchenmusik gehören zum festen Bestandteil seiner Werke, die ihn als englischen Komponisten ausweisen. Die mustergültige Edition der *Anthems für Cannons* als erster von drei Bänden mit den Anthems, entspricht in Anlage und verlegerischer Gestaltung dem hohen Niveau der *Hallischen Händel-Ausgabe*. Dem Herausgeber standen das vollständige Autograph sowie eine Vielzahl von Sekundärquellen zur Verfügung, von denen die Abschriften von John Christopher Smith die wichtigsten sind. Trotz der Durchstreichungen und Korrekturen sind die Autographe eindeutig, so daß sie hätten „fast für den gesamten Text dieser Neuauflage als einzige Quelle verwendet werden können“ (Vorwort). „Überdies bieten die Autographe bestimmte Details der Partiturschrift, die in den Sekundärquellen zum Teil fehlen“ (ebda.). Das alte und immer neue Problem bei Händel, daß die Sekundärquellen unzuverlässig sind, konnte für diese Ausgabe in einzigartiger Weise belegt und richtiggestellt werden. Es ist daher zu begrüßen, daß die Ausgabe nun vorliegt und auch der Praxis zugänglich wird.

Ein weiteres Problem liegt in der Chronologie der Werke, die — den vorliegenden Band überschreitend — im Vorwort ausführlich behandelt wird. Die bisherige Chronologie Chryсандers, die von HWV mit vorsichtiger Umschreibung übernommen wurde, wird nach Auskunft des Vorworts im Kritischen Bericht erfolgen, der nach Abschluß des dritten Bandes der Anthems erscheinen wird. Grundlage der neuen Chronologie sind die Bände mit den Autographen, die 1981 bei einer Londoner

Auktion bekannt wurden. The British Library hat sie erworben.

Ein weiterer Schwerpunkt des Vorworts liegt in den Nachweisen der Übernahmen verschiedener Sätze, die Händel vorher schon verwendete, und solcher, die später in andere Werke übernommen wurden. So leitet auch dieser Band in ein zentrales Gebiet des Händelschen Oeuvres, das der vielfältigen Übernahmen und Parodien.

(Oktober 1990) Gerhard Schuhmacher

JOHANN ADOLF HASSE / WOLFGANG AMADEUS MOZART: *Zwei Miserere für drei Singstimmen*. Hrsg. von Wolfgang HORN. Stuttgart: Carus-Verlag (1986). XI, 19 S.

Durch die Herausgabe von wenig oder noch gar nicht bekannten kirchenmusikalischen Werken macht sich der Carus-Verlag seit Jahren verdient. Diese Ausgaben, in erster Linie für die Praxis gedacht, sind meist so sorgfältig bearbeitet, daß sie auch wissenschaftlichen Ansprüchen genügen. Dies gilt auch für den vorliegenden Band, der uns ein noch völlig unbekanntes Werk, das der Herausgeber aus der Quelle ediert hat, zusammen mit einem bekannten Jugendwerk Mozarts präsentiert. In einem ausführlichen, informativen Vorwort berichtet der Herausgeber über die Gattung *Miserere* sowie über die Entstehung von Mozarts Vertonung im Jahre 1770 unter der Anleitung Padre Martinis. Für die Praxis ergänzt er die Alternativ-Kompositionen mit einem Psalmton für die einstimmig zu singenden Verse und zwei passenden Antiphonen. Der Vorschlag, die einstimmigen Verse nach Belieben mit Initium zu singen, widerspricht der im 18. Jahrhundert üblichen Praxis. Sofern die Quellen überhaupt Angaben zu den einstimmigen Versen machen, verlangen sie eindeutig eine Ausführung ohne Initium.

Das in der einzigen, in Dresden erhaltenen Quelle Johann Adolf Hasse zugeschriebene *Miserere* für zwei Tenöre und Baß könnte, nach der Besetzung zu urteilen, in Neapel entstanden sein (S. IV). Die in der offiziellen Liturgie nicht übliche Auswahl der mehrstimmig gesetzten Verse verweist das Werk in den Bereich der Andachtsmusik. Die einzelnen

Sätze sind teils akkordisch mit Falsobordone-Abschnitten, teils arios bewegt. Die akkordischen Sätze lassen harmonisch eher an den Beginn des 19. Jahrhunderts denken als an Hasses Zeit. Die stereotype, fast nur aus Tonleiterabschnitten gebaute Melodik erinnert eher an Niccolò Zingarelli als an Hasse und seine überreiche melodische Erfindung. Die Meinung des Herausgebers, das Werk sei „solide“ und mit „feinem Klangsinn“ gemacht, wird vor allem in Vers 2 nicht bestätigt. So wird in Takt 4 falsobordonartig ein Akkord mit großer Septime wiederholt, in Takt 17 fehlt ein Teil des Textes. Der Herausgeber selbst räumt ein, kein anderes Werk Hasses in dieser Schreibweise zu kennen und schließt eine Fehlzuschreibung nicht aus. Solide und mit feinem Klangsinn gearbeitet ist hingegen W. A. Mozarts — nicht ganz vollständige — *Miserere*-Vertonung, die hier nach Hellmut Federhofers Edition in der *Neuen Mozart-Ausgabe* abgedruckt ist. Diese Studie des vierzehnjährigen Mozart in kontrapunktischer Schreibweise orientiert sich am Vorbild der römischen *Miserere* vom *a*-moll-Typus. Ein Höhepunkt in der *Miserere*-Vertonung ist Mozarts Komposition genauso wenig wie die vorher genannte. Bleibt zu hoffen, daß nach diesen peripheren Arbeiten, die einen großen Namen tragen, auch einmal Spitzenwerke von weniger berühmten Meistern ediert werden. Zu denken wäre hier an die *Miserere*-Vertonungen Antonio Lottis und Leonardo Leos.

(September 1990)

Magda Marx-Weber

*MAX REGER: Sämtliche Orgelwerke. Band 1: Fantasien und Fugen op. 29, 46, 57, 135b; Introduction, Variationen und Fuge op. 73; Introduction, Passacaglia und Fuge op. 127. Nach der Reger-Gesamtausgabe, durchgesehen von Martin WEYER, mit einer Einführung von Hans HASELBÖCK. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1987). XI, 189 S. (Edition Breitkopf 8491.)*

Der dem Schaffen Regers besonders verpflichtete Verlag Breitkopf & Härtel legt jetzt eine Neuausgabe sämtlicher Orgelwerke in sieben Bänden vor nach der nicht immer geglückten Reger-Gesamtausgabe von Hans Klotz (1953),

die in ihren Editionsgrundsätzen auf das Ideal der neubarocken Werkorgel ausgerichtet war. Zum besseren Verständnis der Reger'schen Orgelmusik und als Interpretationshilfen sind die Ausführungen von Hans Haselböck zu verstehen. Sie sind unerlässlich, hinsichtlich der Entstehungsgeschichte, der Einordnung der Werke in das Gesamtchaffen Regers und des Ausblicks auf das musikalische Umfeld des Komponisten.

Dieser erste Band bringt Orgelstücke unterschiedlicher Zeiten: op 29 ist 1898 entstanden, op. 46 1900, op. 57 1901, op. 135b 1914/1915, op. 73 1903 und op. 127 1913.

Ein Vergleich der *Fantasie und Fuge über B-A-C-H* op. 46 der vorliegenden Neuausgabe mit dem Druck desselben Opus aus der Universal Edition (Nr. 1222) ergibt lediglich ganz geringe Abweichungen, die sich — abgesehen von Takt 48 der Fantasie, der bei der Breitkopf-Ausgabe am Zeilenende auseinandergerissen ist — auf kleine sprachliche Veränderungen ("attaca la fuga" anstatt "attaca il fuga"), Metronomzahlen ohne Klammer und vereinfachte Register- und Manualangaben beziehen. Negativ dürfte sich für den Interpreten allerdings das völlig unnötige Zusammenziehen der von Reger gesperrten Vortragsbezeichnungen wie *crescendo*, *diminuendo*, *ritardando* und *stringendo* auswirken. Diese vom Komponisten für den ganzen Vorgang über weite Takte hinweg angebrachte Spielanweisung hätte nicht verändert werden dürfen. Ansonsten werden ein Notenbild mit korrigierten Druckfehlern, die gleichen Phrasierungen, Crescendopfeile und Lautstärkebezeichnungen wie in der Ausgabe von 1953 vorgefunden, gelegentlich auch eine geänderte Halsung und Balkung bei der Stimmführung. Für Opus 135b arbeitet Hans Haselböck im Vorwort die Charakteristika der beiden unterschiedlichen Fassungen sehr genau heraus. Reger hat ja bekanntlich selbst die angezeigten Kürzungen für den Druck gewählt und somit den musikalischen Ablauf sowohl in der Fantasie wie in der Fuge nicht unwesentlich gekürzt. Damit ist auch die ursprüngliche Fassung dieses Werkes allgemein zugänglich.

Insgesamt, trotz der angeführten Mängel, eine praktische Neuausgabe der Reger'schen Orgelwerke, die Verbreitung verdient.

(September 1990)

Raimund W. Sterl