

---

## BESPRECHUNGEN

---

*Frescobaldi Studies. Edited by Alexander SILBIGER. Durham: Duke University Press 1987. XIV, 398 S., Notenbeisp. (Sources of Music and Their Interpretation, Duke Studies in Music.)*

An der Bedeutung Girolamo Frescobaldis besteht seit langem kein Zweifel, doch beim Forschungsgegenstand „Frescobaldi“ kommt man rasch an ein Ende, zumal im deutschsprachigen und italienischen Raum. Wohl existieren einige Aufsätze und Einzeldarstellungen, die sich mit Frescobaldis Leben und seiner Musik auseinandersetzen, umfassende Analysen jedoch sind Mangelware. Anders die Tendenz in der amerikanischen Musikforschung. In den vergangenen zehn Jahren hat man sich hier redlich bemüht, Frescobaldi aufzuarbeiten. Nicht zuletzt die bahnbrechende Studie von Frederick Hammond, *Frescobaldi — His Life and Music* (Cambridge, Mass. 1983), ist ein sichtbarer Beweis dafür.

Ein zusätzlicher Mosaikstein im allmählich genauer werdenden Bild von Frescobaldi sind die *Frescobaldi Studies*, Forschungsbeiträge vom Frescobaldi-Kongreß in Madison 1983, die Alexander Silbiger herausgegeben hat. Die Themen vermitteln einen Überblick über die Forschungslage: Biographische Einzelheiten seines Lebens stehen neben Untersuchungen über Vorgänger, Zeitgenossen und Nachfolger. Beides scheint kohärent. Lange Zeit wurde kaum gesehen, wie abhängig Frescobaldi zunächst von Einflüssen aus Süd- und Norditalien war — immerhin wuchs er in Ferrara auf, bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts ein Kristallisationspunkt für diverse musikalische Strömungen Italiens. Auf diesem Hintergrund entwickelte er seinen unverkennbaren Stil, der ihn damals „weltweit“ berühmt machte. Er perfektionierte die Form der Canzona, schrieb kontrapunktisch überaus kunstvolle Capricien, zeigte in Variationen unerschöpflichen Einfallsreichtum und komponierte nahezu sechzig Toccaten, die ein einziges Kompendium seines Könnens darstellen. Leider fehlt ein Beitrag über diese bei Frescobaldi wohl wichtigste Form. Dafür ist aber die Unter-

suchung von J. Moore hervorzuheben, der anhand von Quellenmaterial neue Informationen über den liturgischen Gebrauch der Orgel im frühen 17. Jahrhundert gibt. — Man liest gern nach, was alles vor sechs Jahren in Madison vorgetragen wurde. Im gleichen Maß wächst die Achtung vor Girolamo Frescobaldi.

(Februar 1989)

Heribert Klein

*Brahms 2: Biographical, documentary and analytical studies. Edited by Michael MUSGRAVE. Cambridge-London-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1987). X, 252 S., Notenbeisp., Taf.*

Den ersten Sammelband mit gleichem Untertitel hatte Robert Pascall zum „Brahms-Jahr“ 1983 herausgebracht; der vier Jahre später erschienene Folgeband *Brahms 2* vereinigt zwölf Aufsätze, die auf Referate der Londoner *Brahms Conference* jenes Jahres zurückgehen. Bandherausgeber ist nun der Tagungsleiter Michael Musgrave. Eine im Zusammenhang mit der Konferenz von Nigel Simeone veranstaltete Ausstellung *Brahms and England* ist im Anhang dieses Bandes durch ein kommentiertes Ausstellungsverzeichnis dokumentiert (u. a. mit dem Nachweis dreier unveröffentlichter Schreiben von Brahms an L. Ries, Th. Leschetitzky und J. Joachim).

So unterschiedlich die Forschungsaspekte und Themenstellungen sind, so sehr differieren Reichweite und Erkenntniswert der Beiträge; anderen Berichten von Brahms-Symposien dieses Brahms-Jahres steht *Brahms 2* indes keinesfalls nach. Michael Musgrave stellt im Eröffnungsbeitrag *Brahms and England* — er zielte ursprünglich auf die Ausstellung — Anbahnung, Phasen und Auswirkungen der einheimischen Brahms-Rezeption dar, weist auf maßgebliche Künstler sowie Musikorganisatoren, Kritiker und schließlich auch Wissenschaftler hin. Im historischen Überblick scheint die bemerkenswert intensive englische Brahms-Rezeption "to have come full circle: from a

difficult 'modern' in the 1860s to a re-evaluated 'progressive' about a century later after a period of critical decline" (S. 20). *The establishment of a Brahms repertoire 1890–1902* untersucht Siegfried Kross. In seinen Ausführungen, die auf statistischer Auswertung der beiden Stichwort-Rubriken „Concert-Umschau“ und „Aufgeführte Novitäten“ im *Musikalischen Wochenblatt* (Leipzig) basieren, kommt er auf die Aufführungs-Spitzenreiter des Untersuchungszeitraumes (*Akademische Festouvertüre* und *Ein deutsches Requiem*) ebenso zu sprechen wie auf Phasen der Ausbildung und Veränderung des Brahms-Repertoires und auf das Verhältnis des Brahms'schen Repertoire-Profils zur Schaffenspräsenz anderer Komponisten, die man in künstlerischer Nähe zu Brahms sah. Angesichts der inhaltlich-methodischen Probleme, die Kross selbst thematisiert (mögliche Unvollständigkeit und Ungenauigkeit des von der Zeitschrift erfaßten Materials), wäre indes zu fragen, ob die besondere „Aktualität“ des *Musikalischen Wochenblattes* und seine nachweisliche (relative) Wertschätzung durch Brahms für eine heutige statistische Untersuchung noch relevante Kriterien sind, ob nicht ein Periodikum wie die *Signale für die musikalische Welt* mit seinen Aufführungsrubriken, vor allem aber mit seinem weitgespannten Korrespondentennetz im In- und Ausland zumindest als Korrektiv hätte herangezogen werden sollen (oder sogar prinzipiell ein statistisch zuverlässigeres Datenmaterial geliefert hätte).

Otto Biba wirft auf der Grundlage intensiver Aktenstudien *New light on the Brahms Nachlass*, entflieht die einzelnen Prozeßphasen in der Auseinandersetzung um Brahms' Hinterlassenschaft an Geld, Manuskripten, Büchern und Gegenständen — bekanntlich war sein Testament rechtsungültig — und befaßt sich vor allem mit den Beständen von Briefen an Brahms und mit seiner Bibliothek. *Brahms's 'Way': a composer's self-view* widmet sich Imogen Fellinger. Daß sie vor allem die seit 1971 zugänglichen *Erinnerungen an Johannes Brahms* von Richard Heuberger heranzieht, erscheint sehr sinnvoll, teilen diese doch — wenn auch unsystematisch — mehr und offenbar Authentischeres von Brahms' Ästhetik, seiner Haltung zur Musik in Geschichte und Gegenwart mit als etwa Gustav Jenners formal

geschlossener Darstellung *Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler*. Was die Autorin zu Brahms' „third way“ zwischen Schumann und Wagner resümiert, ist im Hinblick auf Brahms einleuchtend; wo es jedoch um Vergleiche zwischen Brahms und Schumann geht, könnte die jüngere Schumann-Forschung Zweifel an manchen Darstellungen anmelden, etwa bei den Aussagen zu Schumanns Rezeption alter Musik und Kompositionstechniken, vor allem aber zum Schaffensprozeß, zum Verhältnis von Intuition und Reflexion: Insbesondere Schumanns Werke ab 1845 zeigen ja in den überlieferten Manuskripten Spuren intensiver Revisions-Arbeit, die längst nicht nur Akzessorisches betraf, sondern teilweise auch erhebliche Änderungen im kompositorischen Konzept nach sich zog.

Ein weiteres Mal wird der Ruf der alten *Brahms-Gesamtausgabe* (1926–28) erschüttert, wenn George S. Bozarth sich mit *Brahms's posthumous compositions and arrangements: editorial problems and questions of authenticity* auseinandersetzt: Zum einen legt er eine Art gesammelter Revisionsberichte zu Op. 122, WoO 23, 2, 5, 4, 9, 10, 13, 14, 15, 20 sowie Op. 18 II (Klavierfassung) vor, die Irrtümer jener Ausgabe, aber auch jüngerer Publikationen betreffen. Zudem wird, weithin parallel zu M. McCorkles *Brahms-Werkverzeichnis* (München 1984), die Problematik von Werken bzw. Werkfassungen diskutiert oder gelöst, deren Urheberschaft umstritten ist bzw. war.

Virginia Hancocks Aufsatz *Brahms's links with German Renaissance music: a discussion of selected choral works* sucht, ähnlich wie ihre Dissertation (Ann Arbor 1983), Brahms' Verhältnis zur Musik vor Bach über den Bestand seiner musikalischen Bibliothek, seine dortigen Eintragungen sowie seine Abschriften Alter Musik näherzukommen und bezieht dann anhand analytischer Vergleiche die ausgewählten Brahms'schen Chorsätze auf vermutete oder wahrscheinliche Vorbilder. Robert Pascal unterzieht die *Missa canonica* WoO 18 und das *Kyrie g-moll* WoO 17 des jungen Brahms, die erst vor wenigen Jahren wieder auftauchten und 1984 zusammen erstmals publiziert wurden, einer eingehenderen Analyse, um dann detailliert aufzuzeigen, wie der Komponist gut zwanzig Jahre später beträcht-

liche Teile der *Missa canonica* in die *Motette* op. 74,1 („Warum?“) integrierte, nicht ohne wesentliche Umgestaltungen vorzunehmen (*Brahms's Missa canonica and its recomposition in his Motet 'Warum' Op. 74 No. 1*).

Arnold Whittall nimmt unter der Fragestellung *Two of a kind? Brahms's Op. 51 finales* einen Vergleich vor, der vor allem die tonartlich-harmonische Disposition in ihrer formalen Funktion im Blick hat. Sein Beitrag — er verbindet in erfrischender Weise Lebendigkeit mit analytischem Reflexionsvermögen, was angelsächsische musikwissenschaftliche Publikationen offenbar häufiger auszeichnet als deutsche — beantwortet die Ausgangsfrage schließlich mit einem zögernden Ja. Demgegenüber bleibt Allen Fortes Beitrag *Motivic design and structural levels in the first movement of Brahms's String Quartet in C minor* in seiner Zielrichtung trotz zahlreicher Vorverweise und Absichtserklärungen lange undeutlich. Daß die von Schenkers Analyse-Instrumentarium ausgehende Untersuchung als „motive“ primär das „intervallic event“ betrachtet und die rhythmische Dimension weit hin vernachlässigt, wirkt sich für den Erkenntnisgewinn nachteilig aus. Wenn der Satz auf die anfangs aufgelisteten Intervallkonstellationen und deren Kombination im Vorder- und Mittelgrund hin untersucht wird, können zwar gelegentlich erhellende Schlaglichter auf Details des Satz-„Designs“ geworfen werden, doch erscheinen die Resultate aufgrund der genannten Problematik oft eher trivial oder tautologisch. Das Verständnis wird durch Fehlangaben und Ungenauigkeiten in der Bezeichnung der Motivtabellen und Notenbeispiele sowie in den analytischen Kommentaren zusätzlich erschwert (z. B. S. 170, „motive 5“: über dem System ist statt  $\gamma$  und  $\bar{\gamma}$  wohl  $\lambda$  und  $\bar{\lambda}$  zu lesen; S. 175, Ex. 1, T. 45 ist  $\alpha$  gegenüber  $\alpha'$  ungenau bezeichnet; S. 176, Z. 22 sind statt „bars 137-8“ offenbar „135-6“ gemeint; S. 182, Z. 12 und Ex. 11, T. 76, Vc. ist  $\gamma$  statt  $\sigma$  zu lesen usw.). Argumentativ unausgereift bleibt auch Fortes plötzlicher Versuch, das herausgefilterte „motive  $\sigma$ “ (Tonfolge A-C-Es) als „symbolic structure“ bzw. „in the programmatic sense“ auf Clara Schumann zu beziehen (S. 193/196).

Christopher Wintle wendet sich *The 'Sceptred Pall': Brahms's progressive harmony* zu.

Ausgehend von J. Websters Untersuchungen zu Brahms' Auseinandersetzung mit Schubert, konzentriert sich Wintle auf den Sonderfall des „neapolitan complex“, der sich im harmonisch-melodischen Detail und ebenso in formprägenden harmonisch-tonartlichen Relationen innerhalb des Satzganzen auswirkt. Seine eingehenden Untersuchungen zu Op. 38 I, Op. 26 II und Op. 57,8 sind als analytische Studien weithin aufschlußreich, doch bleibt zu fragen, ob hier wirklich allein von Schubertschen Einflüssen gesprochen werden sollte. Louise Litterick diskutiert unter der anspielenden Überschrift *Brahms the indecisive: notes on the first movement of the Fourth Symphony* den Befund, daß Brahms im Autograph von Op. 98 nachträglich eine viertaktige Einleitung zum 1. Satz entwarf und sie dann doch wieder verwarf. Mit zahlreichen Nachweisen demonstriert die Autorin die harmonisch-diatematische Integration jener lapidaren Einleitungstakte (deren klanglich-melodisches Potential sie offenbar etwas unterschätzt) in den Satz, um endlich offenzulassen, ob Brahms' definitive Entscheidung die strukturell überlegene war: Genaugenommen geht es also nicht um den eindeutigen Vorrang der Endfassung, sondern um Motivation und Berechtigung der Zwischenlösung innerhalb der Werkgenese. (September 1988) Michael Struck

*Karlheinz Stockhausen im Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Freiburg i. Br. 3. bis 5. Juni 1985. Hrsg. von Hans Heinrich EGGBRECHT. Murrhardt: Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft mbH 1986. 107 S.*

Das Büchlein, das Heft 11 der *Veröffentlichungen der Walcker-Stiftung* darstellt und wie die meisten Publikationen der Reihe in der äußeren Form einen ausnehmend guten Eindruck hinterläßt, ist ein Dokument für die langjährige enge Verbindung zwischen dem Komponisten Stockhausen und dem Freiburger Seminar. Solche Zusammenarbeit, solche Nähe zur kompositorischen Praxis wäre jedem musikwissenschaftlichen Institut anzuempfehlen — freilich sollte die Gefahr für die Wissenschaft, gleichsam als Werbeträger für Theorie und Werk eines Komponisten aufzutreten,

nicht aus dem Auge verloren werden. Die drei Seminarsitzungen im Juni 1985, denen Stockhausen nebst drei — so darf man wohl sagen — ihm ergebenen Interpreten (Kathinka Pasveer, Markus Stockhausen, Michael Svoboda) das Gepräge gaben, sind und waren auch in diesem Fall zumal für die Studenten zweifellos von beträchtlichem Nutzen. Ob aber der — von allen Beteiligten im nachhinein nochmals überprüfte — Gesprächstext publikationswürdig ist, entscheidet sich nach Maßgabe des inhaltlichen Gewichts sowie der Menge wirklich neuer Information. Und hier scheinen dem Rezensenten einige Bedenken angebracht zu sein.

Das betrifft weniger das erste Gespräch, das im Rahmen eines von Christoph von Blumröder veranstalteten Seminarzyklus *Weberns Musik aus der Sicht anderer* stattfand. Wertvoll sind hier Stockhausens Bemerkungen über die tatsächliche Rolle Weberns zu Beginn der fünfziger Jahre, über dessen — schon wegen der mangelnden Verbreitung seiner Kompositionen — zunächst nur geringen Einfluß auf die jungen Komponisten sowie über die spätere Entdeckung der „Reinheit“ im musikalischen Werk und Denken Weberns, die so viel Attraktivität auf die neue Komponistengeneration ausgeübt und ihr gleichsam die historische Legitimation für ihre Arbeit gegeben hat. Aufschlußreich sind aber auch Stockhausens Äußerungen über seine Geschichtsauffassung und die Einbettung seiner Musik in den gesamt-kulturellen Zusammenhang; denn die unverkennbare Annäherung mancher neuerer Musik an die Naturwissenschaften (oder besser an die Technologie?) führt ihn dazu, die Wertigkeit der Ergebnisse kompositorischer Arbeit mit der von naturwissenschaftlichen Forschungsergebnissen gleichzusetzen — eine Nivellierung, der man von beiden Seiten aus zurückhaltend gegenüberstehen kann und die wie eine neuerliche historische Legitimation wirken mag.

Das Reversbild solcher scheinbar strikt rationalen Haltung wird in den beiden anderen Seminargesprächen deutlich, die zum Thema *Komponist und Interpret* geführt wurden. Rein quantitativ nehmen hier — durchaus interessante — Erläuterungen zur Komposition auch der Bewegung der Interpreten einerseits und des Komponierens mit Formeln anderer-

seits ein. Der Kern des Themas indes kommt kaum zusammenhängend zur Darstellung, doch wird Stockhausens Haltung dazu — und die anwesenden Spieler stimmen voll mit ein — weitgehend erkennbar. Der traditionelle Interpret wird schroff abgewertet; freilich steht der auch nicht im Dienste des Komponisten, sondern — jedenfalls idealiter — im Dienst des Werkes. Was Stockhausen dagegen voraussetzt, ist die Hingabe des Interpreten an seine Musik bis zur Selbstentäußerung. Sollte es so sein, daß das kompositorische Genie, das sich als solches nicht mehr glaubwürdig machen und auf die Erfahrung der musikalischen Praxis bei seiner Auslotung musikalischer Ausdrucksmöglichkeiten nicht verzichten kann, den Praktikern den vermeintlichen Verlust an Originalität und ästhetischem Prestige dadurch heimzuzahlen unternimmt, daß er sie durch die Superiorität des alles kontrollierenden Schöpfers an sich zu binden versucht?

(März 1989)

Christian Martin Schmidt

*Polish Musicological Studies. Volume 2. Edited by Zofia CHECHLIŃSKA and Jan STĘSZEWSKI. Assistant editor Elżbieta SZCZEPAŃSKA-MALINOWSKA. Kraków: Edition PWM 1986. 427 S.*

*Deutsch-polnische Musikbeziehungen. Bericht über das wissenschaftliche Symposium im Rahmen der Internationalen Orgelwoche Nürnberg 1982 vom 21. bis 23. Juni im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. Hrsg. von Wulf KONOLD. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1987. 179 S., Abb., Notenbeisp.*

Während Märkte und Militärbündnisse längst international, mitunter blockübergreifend funktionieren, bleiben Musikleben und Musikforschung oft in ihren nationalen Institutions- und Informationssystemen eingekapselt: so der spontane Eindruck, der sich bei der Lektüre des weithin als Repertorium angelegten Sammelbandes *Polish Musicological Studies* ergibt, und das Bedauern, wie wenig man doch als deutscher Musikwissenschaftler von dem gewußt hat, was sich da im Nachbarland an Forschungen im eigenen Fache regt. Wer immer dorthin Kontakte pflegen, Austauschveranstaltungen initiieren will, dem seien

diese Informationen zur Berücksichtigung empfohlen.

Der Leser findet z. B. das Verzeichnis polnischer musikwissenschaftlicher Dissertationen 1973—1977 und eine selektive Bibliographie polnischer musikwissenschaftlicher Publikationen, die allein für den Zeitraum 1975—1977 49 Seiten umfaßt (S. 345—394), zusammengestellt von Kornel Michałowski, dazu eine Übersicht über musikwissenschaftliche Vorlesungen, Übungen und Seminare an den Universitäten Warschau, Krakau, Posen, Lublin und beim Lehrstuhl für Kirchenmusik Warschau aus den Jahren 1975/76—1979/80 (S. 395—415). Die Mitglieder der Musikwissenschaftlichen Sektion des Komponistenverbandes werden mit Adressen aufgeführt (S. 416—421), und eine chronologische Übersicht umfaßt die musikwissenschaftlichen Veranstaltungen 1975—1983 (S. 422—428).

Der Band wird eingeleitet mit Nachrufen auf Zofia Lissa (1908—1980; S. 7—24) und für Stefan Jarociński (1912—1980; S. 25—36) von Zofia Helman und Michał Bristiger, jeweils mit einem Verzeichnis ihrer Schriften.

Im Aufsatzteil wird an ausgewählten Beispielen belegt, wie Polen nicht nur in der Neuen Musik zu einer führenden Landschaft mit universalen Ambitionen geworden ist, sondern auch in der Musikforschung und -theorie. Der Komponist Witold Lutoslawski macht sich Gedanken über *Rhythm and the Organization of Pitch in Composing Techniques employing a Limited Element of Chance* (S. 37—53), wobei er entsprechende Ideen von John Cage einbezieht (eher könnte mich das umgekehrte Verhältnis überzeugen). Józef M. Chomiński entwickelt am Werk Beethovens (*Idea and Method*, S. 54—73) seine „Theorie des harmonischen Potentials“ und einer auf den Höhepunkt gebrachten Entwicklung der musikalischen Mittel. Ludwik Bielawskis Aufsatz *Historical Time and Zonal Theory of Time* führt in mathematische, strukturalistische und informationstheoretische Überlegungen (S. 74—93), Anna Czekanowska (*The Application of Polish Statistical Methods to the Classification of Folk Melodies*, S. 94—110) erläutert die — neuerdings auch computergestützten — statistischen Methoden zur Erfassung von Volksmusik. *The Role of Intervallic Structure in the Music of the First Half of*

*the Twentieth Century* untersucht Zofia Helman an Werken von Skrjabin, Šostakowitsch, Bartók, Schönberg, Szymanowski und Webern (S. 111—127), während Elżbieta Dziębowska sich die Frage vorlegt, ob und in welcher Beziehung es eine *Polish National School* gegeben habe oder gebe (S. 128—148).

Wenn immer der Satz richtig ist, daß sich eine Kultur am reinsten und konservativsten in ihren Randgebieten bewahrt, dann verdient wohl die Arbeit von Jerzy Móraski, *De Accentibus Epistolarum — Research on Liturgical Recitation in Poland* (S. 149—197), als Quellenstudie nach Epistolaren in Krakau, Lubiąż, Kamieniec Żabkowicki, Breslau, Neiße und Sagan für die Gregorianik-Forschung große Aufmerksamkeit. Katarzyna Móraska versucht dann — mit einer Bibliographie von 804 Titeln — die *Historical Studies of old Polish Music during the thirty years of the Polish People's Republic*, geordnet nach Stilepochen, im umfangreichsten Beitrag dieses Bandes (S. 198—301) zu beschreiben und zu dokumentieren.

Alle Aufsätze wie auch alle polnischen Buchtitel sind zur leichteren Lesbarkeit für den westlichen Forscher ins Englische übertragen. Noch einfacher hat es aber unsereiner mit der Publikation *Deutsch-polnische Musikbeziehungen*. Die Beiträge auch der polnischen Teilnehmer sind mit einer Ausnahme (Jerzy Gołos: *Polish-German Ties in the Sphere of Organ-Building*, S. 146—168) in deutscher Sprache abgefaßt, in der sie — wie der zu früh verstorbene Karol Musioł, dessen Andenken der Band schließlich gewidmet wurde — manchmal auch aufwuchsen. Die Frage, wie weit sich die Nachbarvölker musikalisch nahekamen, wird hier thematisch aufgeworfen, u. a. von Martin Ruhnke (Erlangen) am klassischen Beispiel G. Ph. Telemanns (*Telemann und die polnische Volksmusik*, S. 11—20). Diese sei „Scherz“, „lustig, dennoch von großer Ernsthaftigkeit“ und „nicht von Holzte“ waren die Prädikate, die dieser früheste Entdecker ihr zuschrieb (S. 14, 12). Entdeckt haben sie auch Vertreter der „Berlinerischen Schule“ wie der Bach-Schüler Johann Philipp Kirnberger, wobei Sachsen mit seiner dynastischen Personalunion in diesen Musikbeziehungen den Anfang gemacht hatte (Walter Salmen, Innsbruck, *Kompositionen „alla polacca“ der „Berlinerischen Schule“*, S.

21–29). Seltsamerweise wird der „polnische Hofcompositur“ Johann Sebastian Bach und das länger aufgeworfene Problem, inwieweit seine *h-moll-Messe* etwas mit Anlässen dieser Personalunion zu tun gehabt haben mag, hier ausgespart. Auch Chopins Verhältnis zu Bach wäre, zumal im Rahmen einer internationalen Orgelwoche, wohl nicht uninteressant gewesen — Hartmuth Kinzler (Osnabrück), beschränkte sich jedoch auf *Eine Beethoven-Metamorphose Chopins — ein Beispiel unbewußter musikalischer Informationsverarbeitung* (S. 30–53). Wagner, der kaum einem komponierenden Zeitgenossen Gerechtigkeit widerfahren ließ, wurde durch Cosima immerhin zu einem weitgehenden Verständnis und einer Wertschätzung Chopins gebracht (Werner Breig, Wuppertal, *Wagner und Chopin*, S. 54–70). Einen vergessenen Romantiker der Spätmoderne entdeckt Jerzy Erdmann (Warschau) in dem ermländischen Max-Bruch-Schüler Felix Nowowiejski (1877–1946) (*Die Orgelmusik von Felix Nowowiejski*, S. 71–76), der auch beim Warschauer Herbst bislang nicht zum Zuge kam.

Wie der „Vater der polnischen Moderne“, Karol Szymanowski, bei aller nationalpolnischen Orientierung sich gegen die deutsche Kultur doch keineswegs abkapselte, untersuchen dann die Beiträge von Karol Bula, Kattowitz (*Karol Szymanowskis Beziehungen zur deutschen Musikkultur*, S. 77–86) und seinem Mitbürger Karol Musiol (*Szymanowski und die deutsche Literatur*, S. 87–108). Neben Bach, Mozart, Beethoven spielten Wagner und Strauss für ihn eine wichtige Rolle, vor allem aber Nietzsche, ohne dessen Philosophie eine Oper wie *König Roger* nicht denkbar war — daneben hat Szymanowski aber auch viel Lyrik des deutschen Expressionismus vertont, sah sich von Erich Kästners *Drei Männern im Schnee* angeregt und schätzte Remarque, Dehmel, Rilke, Thomas Mann und Stefan Zweig. Wulf Konold (Hannover) interessieren *Szymanowskis Streichquartette und die Gattungstraditionen des frühen 20. Jahrhunderts* (S. 109–118), Gerd Sannemüllers (Kiel) Betrachtungen der *Beziehungen von Sprache und Musik in Kompositionen von Witold Lutoslawski* analysieren diese von Ausgangspunkten wie Schönbergs *Gurreliedern* und Alban Bergs Opern. Erik Fischer (Wuppertal) zeichnet

mit *Tendenzen der Penderecki-Rezeption in der Bundesrepublik Deutschland* (S. 129–145) im Grunde das groteske Bild ideologisch fundierter Hysterie.

Dem orgelkundlichen Beitrag von Jerzy Golos steht ein weiterer von John Henry van der Meer (Nürnberg) über *Orgeln in Truhenform in Westpolen* (S. 169–174) zu Seite, und — gewissermaßen den Bogen zum Eingang schlagend — untersucht Joachim Gudel (Danzig) *Die Telemann-Pflege in Polen*, (S. 175–179), die nicht von gestern datiert: Telemanns Freund L. Mizler war im Dienst des Grafen Malachowski in Końskie tätig, später in Warschau, wo er Hofrat und Hofarzt wurde, in den Adelsstand erhoben und als Verleger zeitgenössischer polnischer Literatur wie als Vermittler deutscher Musik wichtig wurde. Man kann aus diesen — hierzulande noch kaum geläufigen — Informationen nur erahnen, wie tief die Erforschung deutsch-polnischer Kulturbeziehungen namentlich der sächsischen Periode noch in den Kinderschuhen steckt.

Schwieriger wird die Lektüre eines Nachschlagewerkes, das nur auf Polnisch vorliegt, aber wichtig genug erscheint, um es hier anzuzeigen: In Polen entsteht derzeit eine ambitionierte Musikenzyklopädie, im Umfang etwa zwischen Riemann und Grove angesiedelt, von der die ersten drei Bände (a–b, c–d und e–f–g) vorliegen: die *Encyklopedia Muzyczna (em)* des Polnischen Musikverlages PWM in Krakau (Bd. I: 1979; Bd. II: 1984; Bd. III: 1987). Die Redaktion dieser ersten, biografischen Bände hat Elżbieta Dziębowska, präsidierend einem achtköpfigen Redaktionskollegium (aus dem Stefan Jarociński und Zofia Lissa dahingingen), einem 25köpfigen Redaktionskomitee mit namhaften Komponisten und rund 120 Autorinnen und Autoren.

Der Reiz dieses Informationswerkes liegt auf jener Ebene, auf der auch die polnischen Musikzeitschriften und musikwissenschaftlichen Periodika in ihrer Art einzig östliche und westliche Blickrichtungen verknüpfen — vielleicht nur auf Grund einer traditionellen und völlig selbstverständlichen, katholisch-universalen Weltsicht. So gründlich und vorbehaltlos wie nirgendwo, erfährt man im Westen daraus, was sich im Osten, und im Osten, was sich im Westen abspielt. An Beispielen erläutert: Wer

z. B. über die neuerdings sehr populäre Moskauer Komponistin Sophia Gubaidulina Informationen sucht, findet diese in westlichen Lexika manchmal nicht, weil sowjetischer Einspruch ihren Namen daraus fernhielt — hier bekommt er sie sehr ausführlich. Umgekehrt wird dieses Lexikon seinen Weg auch in Bibliotheken der Nachbarstaaten Polens finden, und da wird etwa ein Leser in Dresden, wo z. B. die Dissertation des Rezensenten über das Programm des Sowjetischen Musikverlages der 20er Jahre immer noch nicht frei benutzt werden darf, in diesem dann vielleicht doch zugänglichen polnischen Buch verlässliche Angaben über den frühen russischen Zwölfertonkomponisten Jefim Golyscheff erhalten. In solchen Selbstverständlichkeiten ist Polen noch immer führend. Hervorzuheben ist die gleichfalls ambitionierte, mit Kunstdruckern nicht geizende ikonographische Ausstattung: Von Carl Dahlhaus bis Girolamo Frescobaldi wird das, worüber gesprochen wird, auch noch sehr sprechend abgebildet. Man wünschte dieser Publikation, daß sie — in eine westliche Sprache übersetzt — mehr Leser fände, als sie auf polnisch finden kann. (Dezember 1988) Detlef Gojowy

*HILDEGARD HERRMANN-SCHNEIDER: Die Musikhandschriften der St. Michaelskirche in München. Thematischer Katalog. München: G. Henle Verlag 1985. XXXVII, 392 S., Nachtrag 1985/86. 12 S. (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen. Band 7.)*

*HELMUT HELL/MONIKA HOLL/ROBERT MACHOLD: Die Musikhandschriften aus dem Dom zu Unserer Lieben Frau in München. Thematischer Katalog. Mit einem Anhang: Ein Chorbuch aus St. Andreas in Freising. München: G. Henle Verlag 1987. XXIX, 472 S. (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen. Band 8.)*

Die seit 1971 erscheinende, von der Generaldirektion der Bayerischen staatlichen Bibliotheken herausgegebene Katalogreihe gehört inzwischen zu denjenigen Publikationen, deren neuen Bänden man mit besonderem Interesse entgegenseht. Erschließt sie doch nahezu ausnahmslos Bibliotheken, die bisher zwar bekannt, aber in ihren Beständen nicht über-

schaubar oder weitgehend unbekannt waren. So auch in den nun vorliegenden Bänden: Die Bedeutung der Münchner St. Michaelskirche als besondere Pflegestätte der katholischen Kirchenmusik wurde zwar immer wieder erwähnt — nicht zuletzt auch als Wirkungsstätte von Caspar Ett und Joseph Rheinberger —, genaueren Vorstellungen fehlte jedoch eine durch die noch vorhandenen Quellen fundierte Grundlage. Und ähnliches gilt von der Frauenkirche zu München: Die 1934 erschienene Arbeit Leo Söhners über die *Musik an der Münchner Frauenkirche in Vergangenheit und Gegenwart* stützt sich in erster Linie auf das umfangreiche Archivmaterial, berücksichtigt natürlich auch die noch vorhandenen Musikalienbestände, geht aber auf diese nicht näher ein; und die Dissertation von Josef Jenne aus dem Jahre 1950 über die Chorbibliothek dieser Kirche ist, nur in ein paar maschinenschriftlichen Belegexemplaren dokumentiert, für weitere Kreise unzugänglich und somit praktisch unbekannt geblieben.

Beiden Bibliotheken gemeinsam ist, daß sie nahezu lückenlos das Musikrepertoire dieser Kirchen konserviert haben, seitdem die Jesuitenkirche St. Michael nach Ordensaufhebung und mehrfachem Funktionswechsel 1808 endgültig zur Hofkirche erklärt wurde und seitdem die Stiftskirche zu Unserer Lieben Frau — sechs Jahre vor ihrer Erhebung zur Bischofskirche 1817 — einen neuen rührigen Chordirektor bekam, der, da man bisher aus der nicht übernommenen Privatbibliothek seines Amtsvorgängers musiziert hatte, seinen Musikalienbestand völlig neu aufbauen mußte. Selbstverständlich läßt sich bei beiden Kirchen auch das Repertoire der vorhergehenden Jahrzehnte ziemlich gut rekonstruieren; die Zeit, in der Münchens Kirchenmusik des 18. und 19. Jahrhunderts über den lokalen Bereich hinaus von Interesse ist, nämlich durch eine lange vor den Cäcilianern beginnende Rückbesinnung auf die Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts, liegt in dem durch diese beiden Bestände dokumentierten Zeitraum. Vor allem die Unterschiede zu den dann von Proske in Regensburg ausgehenden Reformen treten deutlich zutage: Es fehlt die dem Cäcilianismus trotz aller Verdienste anhaftende, gelegentlich geradezu engstirnige Einseitigkeit, der im Münchner Repertoire ein gewisses

„laissez faire“, ein Geltenlassen alles Brauchbaren gegenübersteht, bis hin zu den Versuchen Etts, Aiblingers und später Rheinbergers, beiden Arten der Kirchenmusik gerecht zu werden, ja ein durch sinnvolles Verknüpfen irgendwie zeitgerechtes Neues zu gewinnen. So behielt auch die Musik des ausgehenden 18. Jahrhunderts hier lange Zeit eine offensichtlich allgemeine Beliebtheit, repräsentiert vor allem durch die Werke Michael Haydns, aber auch zahlreicher Zeitgenossen und stilistischer Nachfahren, und sie wurde wohl auch später nie als dermaßen unbrauchbar empfunden, daß sie aus den Musikalienbeständen ausgeschieden worden wäre.

Doch auch für die ältere Zeit, als um 1600 die Figuralmusik zunächst bei den Jesuiten in St. Michael und bald darauf an der damaligen Stiftskirche zu Unserer Lieben Frau im Gefolge des „römischen Ritus“ der Gegenreformation allgemein verbindlich wurde, bieten beide Kataloge wichtige Einblicke: für St. Michael durch die beiden Kurzverzeichnisse der von dort in die Bayerische Staatsbibliothek gelangten Handschriften und Drucke, für die Frauenkirche durch den als besonderen Teil I erfaßten Restbestand von 13 zwischen 1600 und 1750 entstandenen Codices, deren Inhaltsangabe fast 90 Seiten des vorliegenden thematischen Verzeichnisses beansprucht, besonders interessant auch als eindeutiger Nachweis einer hier bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts reichenden Tradition von Mensuralmusik und ihrer Notationsweise. Erfreulich, daß auch ein nicht zum eigentlichen Bestand gehörender Codex des Freisinger St. Andreasstiftes, der auf irgendwelchen Umwegen nach der Säkularisation von 1803 in die Bibliothek des Münchner Metropolitankapitels gelangte, mitverzeichnet wurde, da er ja sonst wohl nie in einem Musikkatalog erfaßt worden wäre, bedauerlich, daß solches unterblieb bei einem anderen versprengten Codex, der sich heute als Depositum der dem einstmaligen St. Michael verbundenen Seminarium Gregorianum nachfolgenden Studienstiftung Albertinum im Staatsarchiv München befindet und dessen hochinteressanter Inhalt der Forschung nun weiterhin unbekannt bleiben wird, da eine eingehende Beschreibung an anderer Stelle kaum zu erwarten ist (die Kurzbeschreibung in den *Sämtlichen Werken Orlando di Lassos*, Neue Reihe,

Band XIII, Sigle Mü Alb, weist nur allgemein auf die dort nicht relevanten Teile der Handschrift hin).

Die Zahl der in den beiden Bänden verzeichneten Kompositionen ist enorm: Die laufenden Nummern der Signaturen reichen bei St. Michael bis 1270 (ohne den 34 Werke umfassenden Nachtrag) und bei U. L. Frau bis 1634 (ohne die in Teil I beschriebenen Chorbücher), wobei eine ganze Reihe von Signaturen mehrteilige Sammlungen beinhaltet. Die Art der Titelaufnahme und Notenincipits, deren Wiedergabe im Druck und deren Anordnung, entspricht den ja nun schon durch eine ganze Anzahl von Bänden dieser Katalogreihe bekannten und mehrfach lobend gewürdigten Prinzipien. Auch die den eigentlichen Katalog ergänzenden Teile lassen wiederum kaum einen im Rahmen einer derartigen Veröffentlichung möglichen Wunsch offen: Die Einleitungen bringen jeweils eine ausführliche Geschichte der Bestände und bei St. Michael, wo solches bisher fehlte, eine knappe, aber inhaltsreiche Musikgeschichte dieser Kirche, weiterhin Hinweise zur Benutzung der Kataloge und biographische Daten zu den nicht allgemein bekannten Komponisten. Auch die den Katalogteilen nachfolgenden Ausführungen über die Schreiber bringen aufschlußreiche biographische Hinweise, ergänzt durch faksimilierte Schriftproben, und nicht weniger ausführlich sind die Darlegungen über die verwendeten Papiere, deren Herkunft und deren Wasserzeichen. Zusätzliche Zusammenstellungen präzisieren den aus den Katalogen selbst zu gewinnenden Gesamteindruck vom Repertoire beider Kirchen: für St. Michael die bereits erwähnten Kurzverzeichnisse der in die Bayerische Staatsbibliothek gelangten Chorbücher und Drucke, für die Dommusikbestände ein solches der aus fremden Besitz dorthin verbrachten Manuskripte, für beide Bibliotheken dann noch Kurzverzeichnisse der dort vorhandenen gedruckten Musikalien (für den Dom allerdings nur der „älteren Musikdrucke“, wobei das Stichjahr — offenbar 1830 — leider weder vermerkt noch begründet ist). Die umfangreichen Literaturverzeichnisse, die Register der Titel und Textanfänge sowie die Personenregister sind von gewohnter Ausführlichkeit und Zuverlässigkeit; daß der thematische Katalog der Mannheimer Kirchenmusik



von Eduard Schmitt nicht nach der überarbeiteten Fassung von 1982 (in Band 2 der *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, Neue Folge), sondern nach dessen ungedruckter Dissertation von 1958 zitiert wird (siehe Literaturverzeichnis zum Katalog der Domchorbibliothek), ist wohl darauf zurückzuführen, daß die Titelaufnahme schon in früheren Jahren erfolgte und absolute Vollkommenheit hienieden eben nicht machbar ist, auch wenn wie hier alles überhaupt Erreichbare erreicht sein dürfte.

(Februar 1989)

Hans Schmid

STERLING E. MURRAY: *Anthologies of Music: An Annotated Index*. Detroit: Information Coordinators, Inc. 1987. XIV, 178 S. (*Detroit studies in music bibliography*. No. 55.)

In vorliegender Publikation sind Kompositionen verzeichnet, die in Anthologien vornehmlich aus der Zeit von 1961 bis 1984 — vereinzelt auch aus früheren Jahren — enthalten sind. Bei der Auswahl einschlägiger Ausgaben wurde der Nachdruck auf historisch angelegte Anthologien mit vollständigen Werken und Sätzen gelegt. Ältere, inzwischen durch neuere Ausgaben überholte Anthologien, Denkmäler-Reihen (so *Corpus Mensurabilis Musicae*) und Gesamtausgaben sowie die von Karl Gustav Fellerer herausgegebene Reihe *Das Musikwerk* blieben von der Aufnahme ausgeschlossen. Außerdem wurden speziellere mehrbändige, einer Periode, einem Komponisten, einer Nation (etwa *Musica Britannica*) oder einer Gattung gewidmete Anthologien unberücksichtigt gelassen.

Im Ganzen wurden 33 aus 45 Bänden bestehende Anthologien ausgewertet, deren überwiegender Teil — wie die zu Beginn des Bandes gegebene Übersicht „Anthologies Indexed“, alphabetisch nach den Abkürzungen der Anthologien (S. XVII—XX) und nach deren Herausgebern (S. XX—XXIII) angeordnet, erkennen läßt — in den Vereinigten Staaten von Amerika (30) erschienen ist, während sich die verbleibenden drei Anthologien auf Argentinien (Erwin Leuchter, *Florilegium Musicum: History of Music in 180 Examples from Antiquity to the Eighteenth Century*, Buenos Aires 1964), Deutschland (Arnold Schering, *Ge-*

*schichte der Musik in Beispielen*, Leipzig 1931) und England (W. Thomas Marrocco und Nicholas Sandon, *The Oxford Anthology of Music: Medieval Music*, London 1977) verteilen.

Sterling E. Murray folgt mit dieser Veröffentlichung einer Reihe bereits vor Jahren in den Vereinigten Staaten erschienener Verzeichnisse von Anthologien, die jedoch nur begrenzten Zeiträumen gewidmet waren, so zuletzt *An Index to Early Music in Selected Anthologies* von Ruth Hilton (Clifton, New Jersey 1978), in dem neunzehn Anthologien nach Komponisten und Titeln (mit Sachregister) aufgeschlüsselt sind. Demgegenüber umspannt Murrays Index die Zeit von Meistern wie Neithart von Reuenthal (ca. 1180—nach 1237) und Adam de la Halle (ca. 1245—ca. 1288) bis zu Komponisten des 20. Jahrhunderts, wie John Cage (geb. 1912) und Benjamin Britten (1913—1976).

Das Ergebnis dieser kompilatorischen Bemühungen ist ein mit Hilfe eines Computer-Programmes erstellter, mit laufender Nummerierung angelegter, aus 3532 Titeln bestehender Index, der sich aus anonymen Kompositionen in alphabetischer Folge der Titel (Nr. 1—576) und aus einem Alphabet von mehr als 600 Komponisten mit Lebensdaten und deren alphabetisch zugeordneten Werken, von Antonio Maria Abbatini (ca. 1609—ca. 1679) (S. 22) bis zu Friedrich Wilhelm Zachow (1663—1712) (S. 167) reichend, zusammensetzt (Nr. 577—3532).

Durch diese Publikation soll der Zugang zu den in einer größeren Anzahl von Anthologien enthaltenen Kompositionen für Lehrende und Lernende erleichtert werden. Jedoch sind nur die Titel der anonymen Kompositionen unmittelbar zugänglich, während die anderen Titel lediglich über den Namen des jeweiligen Komponisten eruierbar sind. Es wäre daher sinnvoll gewesen, auch für diese Titel ein Register anzuschließen, um den Index nutzbringender und umfassender ausschöpfen zu können. Als nützlich erweist sich das Sachregister („Genre Locator Index“, S. 169—178), mit dem das Werk abgeschlossen wird.

In der Regel weisen die unter einer Nummer zusammengefaßten Einträge, wobei auch gleiche, verschiedenen Anthologien entstammende Kompositionen eine gesonderte Nummer erhielten, den Titel der Komposition, das Sigel

der betreffenden Anthologie mit Seitenzahlen, gegebenenfalls eine Opuszahl oder eine andere Werknummer, das Jahr der Entstehung, der Erstaufführung oder der Veröffentlichung, den Namen des Textverfassers sowie editorische Ergänzungen (übersetzte Titel, Hinweise auf Art der Notierung, transponierte Kompositionen, Vorhandensein eines Generalbasses oder eines Cantus firmus etc.) auf.

Alle diese Angaben wurden in erster Linie nach den zugrunde gelegten Anthologien vorgenommen. Dem Herausgeber ging es offensichtlich mehr um die exakte Übernahme von Angaben aus den jeweiligen Anthologien, als um die Erstellung eines einheitlichen und in sich stimmigen Indexes. Dies hat zur Folge, daß der Index, als Ganzes betrachtet, ein weitgehend uneinheitliches Bild bietet. Dies gilt einmal für Opuszahlen oder andere Werknummern, die nicht durchgehend gesetzt worden sind. Bei Franz Schuberts Kompositionen weist nur ein Teil Nummern nach dem Verzeichnis von O. E. Deutsch auf, selbst wenn es sich um die gleiche Komposition handelt (z. B. *Erkönig*, 3081—3083). Bei Bach führt das Fehlen von Nummern nach dem *Bach-Werke-Verzeichnis* von Schmieder (BWV) zu Unklarheiten, um welche Komposition es sich im einzelnen handelt, vor allem, wenn es um mehrfach gesetzte Choräle geht, etwa *Allein Gott in der Höh' sei Ehr* (680—683). Auch in den Anthologien unrichtig angegebene Opuszahlen wären zu korrigieren gewesen, so das *Minnelied* von Brahms, das hier unter „op. 27, no. 5“ anstatt „op. 71, no. 5“ figuriert (1158). Eine Numerierung Schütz'scher Kompositionen (3105—3125) nach dem *Schütz-Werkeverzeichnis* (SWV) von Werner Bittinger (Kassel 1960) unterblieb.

Inkonsequenzen bestehen auch hinsichtlich der Datierung von Kompositionen, wobei nicht immer deutlich wird, ob es sich um das Entstehungs- oder Erscheinungsjahr eines Werkes handelt. Robert Schumanns *XII Etudes Symphoniques pour le Piano-Forte* op. 13 (3158) wurden 1834/35 komponiert und 1837 publiziert, während hier als Entstehungszeit „1834—37“ angegeben wird. Auch lassen sich die Kompositionen zum Teil noch exakter datieren. So ist Bruckners Motette *Christus factus est* (1194) nicht „ca. 1886“, sondern nachweislich am 28. Mai 1884 komponiert worden.

Auch die Angabe der Titel erfolgt zum Teil uneinheitlich. Sie werden zum einen in der Originalsprache mit englischer Übersetzung in eckiger Klammer gegeben (etwa Schumanns *Kinderszenen* [„Scenes from Childhood“] (3149—3151) — hier wäre „op. 15“ zu ergänzen gewesen) oder im übersetzten Titel mit dem Originaltitel in eckiger Klammer dargeboten (so Brahms' „A German Requiem [*Ein deutsches Requiem*] op. 45“ (1135—1136)), auch nur in englischer Übersetzung (z. B. Bachs „The Well-Tempered Clavier I“ (860—890)) oder im Originaltitel ohne Übersetzung (wie Schütz' *Die sieben Worte Christi am Kreuze* (3105—3107)). Außerdem werden Lieder teilweise unter dem Titel der Sammlung oder des Zyklus, zu dem sie gehören, gebracht, etwa Schuberts *Die schöne Müllerin* (3074—3077) oder *Die Winterreise* (3078—3079), zum andern unter ihrem Titel, so Hugo Wolfs *In dem Schatten meiner Locken* (3515—3517) mit dem Hinweis auf die betreffende Sammlung, aus der sie stammen — hier: „from *Spanisches Liederbuch*“ —, während in anderen Fällen ein solcher Hinweis auch unterblieb.

(Februar 1989)

Imogen Fellingner

*ERICH DOFLEIN: Gestalt und Stil in der Musik. Hrsg. von Hariolf OBERER. Bad Honnef: Gudrun Schröder Verlag 1897. 255 S. (Musikästhetische Schriften nach Kant. Band 3.)*

Erich Doflein (1900—1977) ist vor allem als Musikpädagoge, anregender und sehr erfolgreicher Editor und engagierter Diskussionspartner Adornos in Erinnerung geblieben. Seine Anfänge, zu denen die vorliegende Publikation zurückführt, liegen jedoch im Bereich der philosophischen Forschung. Dofleins Dissertation *Gestalt und Stil in der Musik*, die er 1924 schrieb und die nun erstmals — nach 63 Jahren — der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wird, ist denn auch weder musikhistorisch noch kompositionstechnisch-stilistisch, sondern ausschließlich systemphilosophisch orientiert. Zudem diskutiert Doflein weder musikästhetische Systeme, noch deutet er einen philosophiegeschichtlichen Kontext an, sondern bietet außerordentlich konzentriert

eine Spezialuntersuchung innerhalb der philosophischen Systematik, die sein Philosophielehrer Richard Höningwald (1875—1947) entwickelt hat. Diese inhaltliche Konzentration der Arbeit, die an keiner Stelle vom engen Pfad der immanenten Argumentation abweicht, läßt ihre Publikation völlig gerechtfertigt erscheinen, obwohl Höningwald nach 1924 wichtige systemtheoretische Arbeiten, darunter auch eine Ästhetik (*Wissenschaft und Kunst*, Stuttgart 1961; aus dem Nachlaß herausgegeben) verfaßt hat. Diese Konzentration wirft jedoch erhebliche Verständnisprobleme auf, die um so schwerer wiegen, weil nicht unmittelbar einsichtig gemacht werden kann, wie die philosophischen Probleme, um deren Lösung sich Doflein müht, musikästhetisch hervortreten. Zudem dürfte die Philosophie von Höningwald so gut wie unbekannt geblieben sein, und auch Doflein selbst scheint in seinen späteren Arbeiten Denkmotive aus seiner frühen Schrift nicht wieder aufgenommen und weiterverfolgt zu haben.

Nach Gerd Wolandt, der die relativ übersichtlichste und zugänglichste Darstellung des philosophischen Systems von Höningwald lieferte (*Richard Höningwald: Philosophie als Theorie der Bestimmtheit*, in: *Grundprobleme der großen Philosophen. Philosophie der Gegenwart II*, Göttingen 1973, S. 43ff.), faßt Höningwald die ursprünglichen Geltungsfelder des Theoretischen, Praktischen und Ästhetischen als verschiedene Grundverhältnisse zwischen Subjektivität und Gegenständlichkeit auf, „die er durch die Grundbegriffe des Ich-Bezugs und der Ich-Bestimmtheit zu differenzieren versucht“. Doch diese eigentlich neukantianische Geltungsgrundlegung versucht Höningwald, so Wolandt, dadurch zu überwinden, daß er jede der ursprünglichen Geltungsinstanzen auf ein bestimmtes Moment der konkreten Subjektivität selbst bezieht und damit die „Sphären der Geltung als Grundgebiete der Selbstverwirklichung des konkreten Subjekts ausweist“ (Wolandt, S. 64). In diesem Kontext analysiert Doflein nun die „Besonderheit des musikalischen Gegenstandes“: „Gefordert ist, daß musikalische Gegenständlichkeit in ihrer zeitlichen Bestimmtheit unlöslich mit der Funktion des ‚Ich‘ verbunden sein muß“ (S. 67). Dieses analytische Programm führt Doflein mit einer Beharrlichkeit

und Intensität durch, die ebenso abstößt wie fasziniert.

Solange erhebliche Schwierigkeiten bestehen, sich umstandslos über Grundprobleme der Höningwaldschen Philosophie zu verständigen — immerhin hatte Walter Benjamin 1939/40 in einer abenteuerlichen Rezension eines der Hauptwerke von Höningwald, *Philosophie und Sprache. Problemkritik und System*, „Kauderwelsch“ und „epigonales Denken“ genannt —, würde eine inhaltliche Diskussion ins Leere zielen; vielmehr müssen zunächst Verständnishilfen geboten werden. Hier hätte Hariolf Oberer in seinem verdienstvollen Vorwort ausführlicher werden müssen. Daß Dofleins Arbeit „schwere philosophische Kost“ (S. 11) bietet, bemerkt rasch jeder; und: „Ohne sehr spezielle Einarbeitung ist sie dem Philosophen kaum, dem Musikwissenschaftler schlechterdings nicht zugänglich“ (S. 11f.). Es bleibt unverständlich, warum Oberer mit solcher entmutigender Feststellung sein Vorwort fast schon beschließt und nicht nach energischer Abhilfe trachtet. Allerdings publiziert er weiterführende „Literaturhinweise“ (S. 13; die Arbeit *Die musikalische Reproduktion. Ein Beitrag zur Philosophie der Musik* stammt nicht von Höningwald, sondern von Stephan Nachtsheim), deren Studium unverzichtbar erscheint.

Der Verlag hat diesen Band außerordentlich geschmackvoll herausgebracht. Damit liegt zugleich die erste Publikation innerhalb der von Rainer Cadenbach herausgegebenen Reihe *Musikästhetische Schriften nach Kant* vor, der man weite Beachtung wünschen möchte. Sie könnte, ließe sie sich wie geplant verwirklichen, die oft trostlose musikästhetische Diskussion anregen, intensivieren und auf ein höheres Niveau heben

(Januar 1989)

Giselher Schubert

*Oper-Film-Rockmusik. Veränderungen in der Alltagskultur. Beiträge von Hans-Klaus JUNGHEINRICH, Gerhard R. KOCH, Wulf KONOLD, Dietrich STERN, Peter BEXTE, Stefan SCHÄDLER und Thomas ROTH-SCHILD. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1986. 99 S. (Musikalische Zeitfragen 19.)*

Die renommierte Reihe, eher konservativ 1956 begonnen und bis 1968 fortgeführt, 1984 eher progressiv in neuer Gestalt wieder aufgegriffen, ist inzwischen (leider) bereits wieder eingestellt. Einleitend *Zum thematischen Umkreis dieses Bändchens* macht Jungheinrich darauf aufmerksam, daß weniger die Liebe der Oberen zur hohen Kultur als vielmehr Probleme im Zusammenhang mit wachsender Arbeitslosigkeit und „Entdemokratisierung“ zum „Aufschwung kultureller Werte“ führen. Dabei kommen freilich diese Werte, außer in schmalen Segmenten der Kulturfassade (der die Oper partiell zugehört), mehr in der Propaganda als in der Realität wachsender Überflutung durch Monopol-Medien zur Geltung. Zu den Synthesen von „Pop“ und (immer noch prestigefördernder) „Klassik“ merkt Jungheinrich — durchaus selbstkritisch — an, sie sollten vielleicht davon ablenken, daß „gesellschaftspolitisch eher weitere Schranken aufgerichtet“ werden.

Von ähnlicher politisch-ästhetischer Präzision ist Rothschilds *Musik als Fragment. Die Rolle der Medien bei der Zerstörung der Alltagskultur*. Rothschild polemisiert gegen die immer weitergehende Anpassung auch der öffentlich-rechtlichen Sender an den privatwirtschaftlichen Kommerzfunk: dagegen, daß „der Rundfunk kostenlos Werbung für die Plattenindustrie betreibt; daß Moderatoren nur das umrahmende sinnlose Geschwätz zu dieser Werbung liefern; daß Programm und explizite Werbung bruchlos ineinander übergehen; daß die Dauerberieselung die musikalische Erlebnisfähigkeit reduziert; daß die Musik-Strategie der Rundfunkanstalten bei den Hörern Anpassung an die bestehenden Verhältnisse, Konsumbereitschaft und Harmonisierung objektiver Widersprüche fördert, daß die Musik so allmählich zur Droge wird“. Eine Zensur findet — laut Grundgesetz — nicht statt. Aber die „Wortbeiträge im Rundfunk werden immer knapper, die Musikfragmente immer zahlreicher“. Und gerade weil er selber von der Rockmusik herkommt, ist Rothschild hellichtig für deren Veränderungen und eine (wo nicht die) Tendenz zu einer „totalitären Ästhetik“, „der heute ebenso blind verfallen wird, wie einst von den Eltern und Großeltern dem Zauber des Militärs“.

Das Paradox einer umfassenden Skizze gelingt Koch beim Thema *Vom Nutzen des Grenzgängerischen. Wie sich Oper und Film befruchten*. Da geht es etwa um das gemeinsame „Unreine“ und Gemischte der ästhetischen Mittel, um un- oder antibürgerliche Elemente im Melodramatischen bis Trivialen, um *Ring-Zwischenspiele* als „auskomponierte Kamerafahrten“, Opernverfilmungen sowie stoffliche, dramaturgische und strukturelle Entlehnungen von Filmregisseuren aus dem Opernfundus. Den Aspekt *Film als Anti-Oper* mit dem Montageprinzip als Zentrum diskutiert Stern anhand der *Erweiterung der filmischen Handlung durch Musik bei Jean-Luc Godard*, klammert dabei aber über der Vermittlungsweise das, was Godard etwa an abgestandenem Absurdismus vermittelt, in fanhafter Voreingenommenheit für den filmhandwerklichen Maestro aus. Viermal „Carmen“ beschreibt Konold mit der Frage *Ein Opern-Mythos als Film?*

Im *Bilder produzieren* sieht Jungheinrich im Gespräch mit dem damaligen Frankfurter Operndirektor Klaus Zehelein die wichtigste der *Berührungen zweier Medien von ähnlich hoher Professionalität*. Mit modisch-„postmodernem“ Gerede plädiert Schädler *Für eine neue Avantgarde*. Als Doppel-Verbindung *Oper und Film — Film und Oper* taugt sie wenig, weil Schädler z. B. meint: „Schon seit der Erfindung der Oper hat diese auf die Verbindung von Musik und Bild gezielt“. Eine Erfindung des Autors dürfte es auch sein, daß „Verdi vom Einzelnen, vom Lied“ ausgehe. Noch stärker mit hochfahrendem Theorie-Gestus im Stil ohne viel Ideen handelt Bexte von der *Wiederkehr der Oper. Über eine neue Stimmung im Westen*. Obwohl Bexte sich im Stofflichen sogar dagegen wendet, macht sich bei ihm etwas von jener modisch-„postmodernen“ Ideologie breit, die Jungheinrich abschließend in der „*Antialphabetischen*“ *Ideologie von Wolfgang Scherer* zugleich als *Kleine Kritik der elektronischen Vernunft* aufs Korn nimmt. Im Gefolge französischer Modephilosophen wie Derrida oder Baudrillard anmaßend einherstolzierende, irrationalistische Sätze konfrontiert Jungheinrich mit der Realität und übersetzt sie in Kenntlichkeit. Behauptungen wie: „die elektronischen Medien beschleunigen die neotenen Tendenzen des Minoritär-Werdens und

betreiben die Aufsplitterung makrosozialer Gruppierungen und Formationen" erscheinen Jungheinrich mit Recht „angesichts großtechnologischer Medienstrategie (Verkabelung) als pure Ideologie, als Vernebelung der realen Macht- und Manipulationstendenzen". (Februar 1989) Hanns-Werner Heister

WERNER BRAUN: *Vom Remter zum Gänsemarkt. Aus der Frühgeschichte der alten Hamburger Oper (1677–1697)*. Saarbrücken: Saarbrücker Druckerei und Verlag (1987). 207 S., Notenbeisp. (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. Neue Folge. Band 1.)

Der Entwicklung derjenigen deutschen „Singe-Spiele" weltlichen oder geistlichen Ursprungs und Charakters nachzuspüren, die auf dem „hamburgischen Schauplatz" in den Jahren zwischen 1677 und 1697 gegeben wurden, war Impuls zu einer Studie in vier Schwerpunkten über die wesentlichen Dinge aus dem Umkreis des gerne als ‚bürgerlich‘ apostrophierten hamburgischen Opernunternehmens. Der Facettenreichtum der Studien Christoph Wolffs wird dabei nicht angetastet, in einigen Punkten nach neueren Erkenntnissen berichtigt und aktualisiert sowie durch grundsätzliche Fragestellungen und daraus resultierender Beschreibungen erweitert und ergänzt: Zu den zentralen, eingangs formulierten Neuerungen zählt die Neudatierung der Operneröffnung, ferner daß in der ältesten in Hamburg aufgeführten „Gänsemarkt"-Oper nicht ein geistliches Spiel, sondern eine *Orontes*-Oper gesehen werden muß, weiter die spezifizierte Einlassung Brauns auf die Idee zur städtischen Oper (die nicht aus bürgerlichen Kreisen allein, sondern mithin aus höfischen stammte), letztendlich die offensichtliche Existenz einer ‚Vorauseroeffnung‘ der Oper im Remter (d. i. der Reventer, der vorreformatorische Speisesaal der Mönche) schon vor der offiziellen Eröffnung des Hauses am Gänsemarkt; konsequent daher die Titelgebung *Vom Remter zum Gänsemarkt*, die überdies auf die Dichotomie von geistlichem und weltlichem „Singe-Spiel" zielt.

Allein die Rekonstruktion des Antrags Johann Theiles, in Hamburg einen Ort zur Operaufführung zu finden im Zusammenhang mit vier verschiedenen Librettofassungen

zu *Der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch*, erlaubt weitreichende — wiewohl beständig nach allen Seiten gesicherte — Rückschlüsse auf den Aufführungsort, die musikalische Anlage, die Aufführungsbedingungen sowie den Fortgang der Bemühungen um die Errichtung eines ständigen Opernhauses durch eine „Gesellschaft der Interessenten" (Aktionäre). Und erst für das neue Opernhaus am Gänsemarkt, das aufgrund des prinzipiellen Einvernehmens mit dem Rat der Stadt und dem Geistlichen Ministerium nach erfolgreich aufgeführter geistlicher Testoper zu bauen und zu bespielen erlaubt wurde, vermutet Braun die Aufführung des eingangs genannten Spiels um den Prinzen Orontes. Im Zuge einer grundlegend neuen Situation von Fakten und Gedanken sieht Braun denn auch — im Einklang mit dem rekonstruierten chronologischen Verlauf unterschiedlicher Librettofassungen und -drucke — die Eröffnung einer Hamburger „Remter"-Oper im Dezember 1697. Bühnenmaschinerie und ihre Modernisierungen, der Adressatenkreis einer solchen „Geistlichen Oper", die Auseinandersetzungen über den Stoff, analoge Fragestellungen an andere städtische Theaterunternehmungen im 17. und 18. Jahrhundert sind zur Argumentationskette verwoben, um die erlangten Ergebnisse abzusichern.

Ähnliche, wenngleich eher musikimmanente Verfahren begleiten den zweiten Hauptteil der Studie, den Abschnitt über die Eröffnungs-Oper von 1678: *Orontes*. Eingehende Quelldiskussion, deutsche Übersetzung, Aufführungseinrichtung des Textes, Arienanalysen (in den Anhang sind Arien aufgenommen) und der stilistische Befund lassen von drei möglichen Komponisten (J. Theile, N. A. Strungk, J. G. Förtsch) am Ende nurmehr die beiden erstgenannten als mögliche Autoren ins Rampenlicht treten, wobei die Wahrscheinlichkeit eher für Strungk einnimmt.

Der zur Hamburger Zeit Johann Wolfgang Francks (1680–1687) ausgefochtene und peripher auch um seine Person sich rankende Opernstreit zwischen Verfechtern und Anfechtern der neuen Kunst ist Anlaß, Menschliches und — durch die lokale Brille — Allzumenschliches damaliger Akteure aus dem Dunkel der Archive zu befreien und die hauptsächlichen Streitschriften nach vorgetragenen Inhalten

und persönlichen Hintergründen zu befragen. Francks Oper *Cecrops* (an anderem Ort auch *Cara Mustapha*) und die hieran orientierte Erörterung des „Heiteren“, „Komischen“ oder gar „Grotesken“ gerät in der Diskussion zum Modellfall einer abgewogenen Unterscheidung von höfischem oder städtischem Zuschnitt für den Bereich der „komischen Oper“: „Überhaupt muß man sich der grundlegenden Antinomien im Begriff ‚komische Hofoper‘ bewußt sein: des Widerspruchs zwischen der Absicht, in den Hauptpersonen dem idealisierten Auftraggeber zu huldigen, und dem Wunsch nach Belustigung, der Distanzierung bedeutet“ (S. 111).

Ein letztes Augenmerk — neben vielem anderen Wesentlichen — gilt der „Ära Kusser“ (1694—1696), die als „neue Glanzzeit der Hamburger Oper“ eine geordnete Sichtung und damit eine Aufwertung erfährt. Personenspezifische Quellenbewertung, musikalische Neuerungen, aufführungsspezifische Detailforschungen, eine überarbeitete Aufführungschronologie sowie — einmal mehr — lebhaft geschilderte sozialhistorische Rekonstruktionen erläutern in konziser Darstellung jene internen Auflösungserscheinungen des Opernunternehmens nach dem Überstehen der Anfeindungen von außen.

Erfüllt die Studie den mit „Bausteinen“ zur Hamburger Operngeschichte formulierten Anspruch des Autors, ist nicht der „Entwurf eines Bildes“ das Ziel und werden tatsächlich „Fragen mehr gestellt als beantwortet“ (S. 9), so darf dennoch nicht allein darin ihr Wert bemessen sein. Sie erweckt vielmehr die schlummernden Archivalien zu Leben und vermittelt neue Ansichten und Einsichten zu einem weithin als erforscht geltenden Bereich, von dem zu erwarten ist, daß er zukünftig vermöge dem Geschick eines so kenntnisreichen Forschers noch mehr Geheimnisse über das „Zentrum der frühdeutschen Oper“ preisgeben wird.

(Februar 1989) Norbert Bolin

ANDREAS HAUG: *Gesungene und schriftlich dargestellte Sequenz. Beobachtungen zum Schriftbild der ältesten ostfränkischen Sequenzhandschriften. Neuhausen-Stuttgart: Hänssler-Verlag 1987. 111 S., Abb. (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 12.)*

Die 1984 abgeschlossene Dissertation des gegenwärtig in Stockholm am *Corpus Troporum* mitarbeitenden Verfassers stellt grundsätzliche Fragen zur Genese der ostfränkischen Sequenzen wie auch zu ihrem überlieferten Schriftbild. Die Betrachtungen des Autors gelten sowohl den Problemen der Neumenschrift, Neumengeschichte und Sequenzgeschichte wie auch den schriftlichen und mündlichen Tradierungen. Damit verbunden sind Hinweise zur Realisierung dieser Musik, ohne freilich noch immer offene Fragen zu überdecken.

Nach einer kurzen, übersichtlichen Auflistung der Quellen — Haug beschränkt sich vornehmlich auf rheinische, bayerische und alemannische Sequentiare der Zeit 950—1050 — widmet sich der Autor zunächst dem Wesen der Sequenz, ausgehend von Notkers *Liber Ymnorum*, in dem die Sequenz stets als „ymnus“ bezeichnet wird. In Analogie zur westfränkischen Bezeichnung „prosa ad sequentiam“ sieht sich Haug veranlaßt, von der Notker-Sequenz als einem „ymnus ad sequentiam“ zu sprechen.

Hierauf folgt eine Einteilung der Quellen in vier Gruppen, von denen jede eine bestimmte Aufzeichnungsart repräsentiert: 1) neumenlose, 2) textlose, 3) marginale und 4) interlineare Aufzeichnung. Während text- bzw. neumenlose Aufzeichnungen Sonderfälle sind, ist die marginale Aufzeichnung die Regel, eine zusätzliche interlineare die Ausnahme. Im Verlauf der Dissertation wird jedoch deutlich, daß die marginale Neumation nur in der Zeit 980—1050 vorherrschend war; ab etwa 1050 tritt die interlineare Neumierung stärker in den Vordergrund. Diese wiederum wird abgelöst von der Liniennotation (z. B. Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Codex 366). Allerdings findet sich auch schon in der frühesten untersuchten Quelle (London, British Library, MS add. 19768, entstanden 936—962) eine interlineare Neumation.

Einen Schwerpunkt der Arbeit bilden Untersuchungen zur marginalen Neumation, die sich dadurch auszeichnen, daß Text und Neumen nebeneinander stehen, jedoch zeilenweise einander zugeordnet sind und damit ein sogenanntes „synoptisches Schriftbild“ entstehen lassen. Dieses erlaubt nach Haug allerdings keine Rückschlüsse auf die damalige Vortragspraxis, denn ebensowenig wie sich Notker an

vorgegebene Vortragsformulare gehalten habe — er habe vielmehr in „gesungener Sprache gedichtet“ (S. 21) —, ebensowenig sind die marginalen Neumen ein getreues Abbild musikalischer Verläufe. Marginale Neumen zeigen lediglich Worteinheiten an, haben überwiegend mnemotechnische und koordinative Funktion, sind Teil eines Relationsgefüges von gesungener, erinnerter und schriftlich dargestellter Sequenz. Daß die mit marginalen Neumen versehenen Sequenzhandschriften nicht als Aufführungsmaterial geeignet sind, wird am Beispiel der Lesbarkeit von Episemen gezeigt (clm 14083 und clm 14322; die öfter diskutierte Abhängigkeit der beiden Codices wird verneint), aber auch mit dem Hinweis untermauert, daß auf eine Melodie manchmal zwei Texte vorhanden sind, aber nur ein Text eine Neumation aufweist. Ergänzend zu Stäblein ist der Verfasser darüber hinaus der Meinung, daß die verschiedenen Lesarten nicht nur verschiedene Freiheiten beim Vortrag zulassen, sondern auch die Niederschrift über Freiheiten verfügt und ihnen gleichzeitig unterliegt, um an einem bestimmten Ort auf einen bestimmten Sachverhalt in besonderer Weise hinzuweisen. Die marginalen Neumen dienen vorrangig der Vortragsvorbereitung und der Erinnerung — so Haug.

In einem zweiten großen Abschnitt beschäftigt sich Haug mit der interlinearen Neumation, die fast ausschließlich die beiden Zeichen *virga* und *tractulus* aufweist. Sie wiederum sind Auflösungen der mehrtönigen Neumen und zeigen durch ihren Wechsel die diastematischen Relationen zwischen den von der marginalen Neumation umschriebenen melodischen Ausschnitten an, die sonst nicht sichtbar sind. Nach Haug ist die interlineare Neumation die damals modernste Form der Sequenzaufzeichnung.

Die Arbeit schließt mit Betrachtungen zur agogischen Vortragsweise. Den Begriff „Agogik“ verwendet Haug anstelle des wohl passenderen Begriffs „Rhythmus“, der ihm zu vorbelastet ist durch die „Suggestion mensuraler oder proportionaler Notenwerte“. Dabei fehlt ein Hinweis auf das *Arsis-Thesis-Prinzip*, das für den Rhythmus des Chorals große Bedeutung hat. Die Untersuchungen Handschins und Stäbleins zu diesem Thema versucht er statistisch zu konkretisieren und kommt dabei

zu dem Ergebnis, daß die letzten Silben der Worte gedehnt werden „und mit ihnen die vorletzten Silben, wenn diese entweder betont sind oder, falls sie unbetont sind, wenn mit ihnen auch die betonten Silben gedehnt werden“. Wenn auch die Gründe für die Gesetzmäßigkeiten bei den Dehnungen noch nicht klar zu eruieren sind, so ist doch die Tendenz klar: Die Wortgrenzen werden verdeutlicht und die einzelnen Worte gegeneinander abgesetzt. Dahinter steht die Idee eines gehobenen und deutlich vernehmbaren Vortrags liturgischer Kunstprosa.

Andreas Haug hat mit seiner Dissertation eine grundlegende Studie zum Problem von Niederschrift und Aufführungspraxis ostfränkischer Sequenzen vorgelegt. Kritisch bleibt anzumerken, daß der wissenschaftliche Apparat in bezug auf die bibliographischen Daten Mängel aufweist: Titel sind mit divergierenden Erscheinungsjahren angeführt (z. B. Kantowicz S. 10: 1946, S. 76: 1964) oder es werden in den Anmerkungen Verfasser und Erscheinungsjahre angegeben, die im Literaturverzeichnis nicht zu verifizieren sind; dies geschieht leider nicht nur einmal.

(Januar 1989)

Richard Mailänder

WOLFGANG HORN: *Carl Philipp Emanuel Bach. Frühe Klaviersonaten. Eine Studie zur „Form“ der ersten Sätze nebst einer kritischen Untersuchung der Quellen. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner (1988). XI, 303 S., Notenbeisp.*

Wenn diese Monographie auch pünktlich zum Gedenkjahr (200. Todestag Carl Philipp Emanuel Bachs) erschien, so verdankt sie ihre Entstehung weniger äußeren Anlässen; es handelt sich vielmehr um eine Magisterarbeit, die am musikwissenschaftlichen Institut der Tübinger Universität entstanden ist, die einige Jahre liegen blieb und nun in einer überarbeiteten Form vorgelegt wurde. So sympathisch dieses Liegen- und Reifenlassen auch sein mag, die Gefahr, daß andere Autoren zeitgleich zu ähnlichen Resultaten gelangen und früher publizieren, ist natürlich immer gegeben.

Der Verfasser hat gut daran getan, sich mit seinem Thema auf einen engeren Zeitraum zu begrenzen (Sonaten bis ca. 1750). Er versucht

in einem ersten Teil, über die Analyse zu einer formalen Betrachtung und Bewertung der Eröffnungssätze zu gelangen, während im zweiten Teil eine quellenkritische Betrachtung die Chronologie und vor allem das Problem der Überarbeitung früherer Fassungen anspricht.

Mit der Wahl dieses Themas ist ein Fragenkomplex angesprochen, der im Vergleich zu anderen Zeitabschnitten und Problembereichen wenig verlässliche Vorarbeiten aufweisen kann und der auf einen ‚Herosen‘ rekurriert, der schwer zu domestizieren und dessen Werk nur mühsam zu systematisieren ist. Das Originalgenie Carl Philipp Emanuel Bach entzieht sich immer wieder dem wissenschaftlich exakten Zugriff. Gemessen an dieser heiklen Ausgangssituation kann sich diese Arbeit sehen lassen. Es ist Wolfgang Horn gelungen, die Fülle des Materials in überzeugender Weise zu gliedern und treffsicher und plastisch zu beschreiben. Die Unterteilung der stilistischen Entwicklung in „einheitlich-figurativen“, „gegliedert-kontrastiven“ und „gegliedert-einheitlichen Satztyp“ ist dem Untersuchungsgegenstand adäquat. Auch die Beschreibung der motivischen Arbeit bei Carl Philipp Emanuel Bach zielt auf das Wesentliche, wenn die Bedeutung des Rhythmischen beim motivischen Bezug herausgestellt wird. Und die Einschränkung oder Präzisierung der motivischen Arbeit auf „motivische Anknüpfung“ zielt in der Tat auf das Besondere, das dieses Verfahren bei Bach auszeichnet.

Wenn Wolfgang Horn in einem umfänglichen Einschub die „interpunctische“ Formenlehre Kochs (bzw. Riepels) anspricht und auf seinen Untersuchungsgegenstand beziehen will, so ist dies verständlich. Die Musik einer Zeit mit den zeitgenössischen theoretischen Begriffen und Gedanken fassen zu wollen, ist naheliegend und methodisch zweifellos korrekt. Trotzdem drängt sich bei der Lektüre dieses Teils der Eindruck auf, daß der Autor damit zu keiner wesentlich neuen Erkenntnis, zu keiner die Entwicklung der noch jungen Gattung Sonate klärenden oder zu irgendeiner wie auch immer gearteten aufschlußreichen Antwort gelangt. Der Autor teilt damit das Schicksal jener Kollegen, die sich in jüngerer Zeit gleichfalls dieses Themas angenommen und einen ähnlichen Weg eingeschlagen haben. Wie nichtssagend eine Betrachtung der „inter-

punctischen“ Gegebenheiten werden kann, offenbart folgender Satz: „Schließlich deutet auch das typische Interpunktionszeichen der Absätze, das an dieser Stelle in der Mittelstimme erscheint, darauf hin, daß es noch weitergehen wird“ (S. 76). Allerdings bleibt in diesem Zusammenhang der Ehrlichkeit halber anzumerken, daß der Autor selbst der „interpunctisch“ orientierten Formanalyse teilweise mit Skepsis begegnet (Vgl. S. 37, 45, 46).

In dem Ausmaß, wie die „interpunctische“ Form von Horn überbewertet erscheint, wird Wilhelm Fischers Arbeit *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils*, die dort demonstrierte Methode und die sich daraus ergebenden Resultate, offensichtlich unterbewertet (vgl. S. 55, wohl auch S. 45). Bedauerlich ist auch, daß Horn die — zugegebenermaßen nicht leicht zugängliche — Dissertation von Siegfried Hermelink (*Das Präludium in Bachs Klaviermusik*) nicht zu kennen scheint. (Der Typ der in Beispiel 5 angesprochenen „Diskantsolo“- und „gehenden“ Baßstimme entspricht genau dem Hermelinkschen Begriff vom „Klangflächenpräludium“, vgl. S. 32).

Diese Einwände sind aber eher peripher und können den guten Gesamteindruck kaum in Frage stellen. Richtig ist Horns vorsichtige Bewertung eines rein formanalytischen Vorgehens, wie dies in der älteren Musikwissenschaft üblich war (S. 2). Überzeugend sind die Werke benannt, auf die sich Carl Philipp Emanuel Bachs frühe Sonaten beziehen lassen (S. 9ff.). Sehr feinsinnig ist der Hinweis auf den „Richtungsaspekt“ der harmonischen Anlage (S. 25, 35). Anzuerkennen sind die musikalischen Analysen, die ohne Leerlauf und Umschweife wesentliche Sachverhalte ans Tageslicht fördern und der gesamten Darstellung dienlich sind. Bemerkenswert schließlich ist die Übersicht und die Fähigkeit, unterschiedliche, im Ansatz auch divergierende Ansichten vorurteilslos zu überprüfen und sie einer sachlich angelegten Bewertung zuzuführen.

Der zweite Teil dieser Monographie ist sicherlich auch als Reverenz an den genius loci des Studienortes zu verstehen. Er verweist jedoch auf eine Frage, die bei radikaler Beantwortung gewaltige Konsequenzen nach sich zöge. Es geht dabei um die Überarbeitung der Werke Bachs, schwerpunktmäßig um die



Überarbeitung früher Werke (aus den 30er Jahren und frühen 40er Jahren) in Berlin, aber auch um weitere Korrekturen und Verbesserungen bis hin zu einer letzten Fassung.

Da von den ursprünglichen Fassungen nahezu nichts erhalten geblieben ist und das Ausmaß der Veränderung daher auch nicht bestimmt werden kann, bedeutet dies im ungünstigsten Falle, daß eine Beschreibung der Entwicklung des Personalstils Carl Philipp Emanuel Bachs bis Mitte der 40er Jahre gar nicht verlässlich erbracht werden kann. Daß der Autor die Frage nach dem Ausmaß der Überarbeitung nicht beantworten kann, ist ihm nicht anzulasten; sein Verdienst ist es vielmehr, auf diese Frage in aller Deutlichkeit hingewiesen zu haben. Die Möglichkeiten hinsichtlich des Ausmaßes der Überarbeitung sind offensichtlich zu groß. Horn spricht teilweise von „geringfügigen Varianten“ (S. 153), teilweise kann das Ausmaß der Erneuerung aber auch tiefgreifend gewesen sein. Horns abschließendes Resümee: „Denn gewiß bleiben auch bei der ‚Erneuerung‘ nicht selten formale und harmonisch-melodische Grundstrukturen der ursprünglichen Fassungen erhalten“ (S. 275) ist hypothetisch und deutbar gleichermaßen. Nach der Quellenlage ist wohl davon auszugehen, daß die aufgeworfenen Fragen so schnell nicht zu beantworten sein werden.

Wenn ein weiteres Manko abschließend noch angesprochen wird, so bezieht sich dies weniger auf den Autor als auf den Verlag. Wie schon im Falle der von Ernst Suchalla veröffentlichten Briefe Carl Philipp Emanuel Bachs stellt sich leider auch hier die Frage, ob einige Musikverlage in der drucktechnischen Steinzeit stecken geblieben sind. Es kann bei den heute zur Verfügung stehenden technischen Möglichkeiten eines durch Datenverarbeitung gestützten Druckverfahrens doch wohl nicht ernsthaft behauptet werden, daß das typographische Erscheinungsbild, wie es hier vorliegt, auch nur einigermaßen akzeptabel sein soll.

(Januar 1989) Günther Wagner

MICHAEL MÄCKELMANN: *Arnold Schönberg. Fünf Orchesterstücke op. 16. München: Wilhelm Fink Verlag (1987). 64 S., Notenbeisp. (Meisterwerke der Musik. Heft 45.)*

Nach den Heften über die *Orchestervariationen* op. 31 und das *Streichquartett Nr. 4* ist die Werkmonographie über die *Fünf Orchesterstücke* op. 16 nun der dritte Beitrag zum Schaffen Schönbergs im Rahmen der Reihe *Meisterwerke der Musik*. Die Widerstände, die dieses einzige, im engeren Sinn atonale Orchesterwerk des Oberhauptes der Wiener Schule der Analyse entgegensetzt, werden auch in Mäckelmanns gewissenhaftem Versuch des Nachweises deutlich, „daß jeder Gedanke als Glied einer geradezu sparsamen Motivik erscheint“ (S. 14). Erinnert man sich der fundamentalen Studie Reinhold Brinkmanns zu den *Klavierstücken* op. 11 vor rund zwanzig Jahren, so hält man es auf den ersten Blick für wagemutig, den Zyklus des Opus 16 aus der unmittelbaren zeitlichen Nachbarschaft zu Opus 11 auf etwa 33 Seiten Taschenbuchformat analytisch abhandeln zu wollen. Der übrige Raum ist der Entstehungsgeschichte, Standortbestimmung, Dokumentation etc. gewidmet. Solch gedrängte Kürze erfordert gelegentliche Pauschalierung. Sie betrifft in erster Linie die beiden letzten Stücke, für die, ein wenig überspitzt gesagt, kaum mehr als eine summarische Übersicht geboten wird. Man muß daraus nicht unbedingt ein negatives Fazit ziehen, erfahren die ersten drei Sätze doch eine so detaillierte Untersuchung, die, hat man sie erst eingehend studiert, ihre Dienste als Ariadnefaden des Transfers auch im Labyrinth der Sätze vier und fünf anbietet.

Der Autor spricht von einer „konsequenten satztechnischen Konzentration, deren Sinn einzig in dem Streben nach Ausschluß jedweder Willkür ... zu suchen ist“, der die von Schönberg postulierte „Faßlichkeit“ garantiert. Solche apodiktische Ankündigung (S. 13) schraubt die Erwartungshaltung des Lesers natürlich sehr hoch. Denn man erhofft sich nichts Geringeres als die schlüssige Darlegung, daß jede Komponente aus den exponierten Materialien herzuleiten ist, wenn man den Begriff „Ausschluß jedweder Willkür“ im positiven Sinn versteht.

Nimmt man die beiden angeführten Zitate Mäckelmanns als eine Art Arbeitsprämisse, so kann man kaum umhin, doch noch ein paar blinde Flecke in der Analyse bzw. der Partitur aufzuspüren, die sich der angestrebten Zuordnung zu jenen Konstituenten entziehen, die

der Verfasser für jedes der fünf Stücke vorab dingfest macht.

Was Mäckelmann gut gelingt, ist der formale Aufriß der einzelnen Sätze. Hier legt er recht schlüssig den Beweis dafür vor, daß das Schönberg-Wort von der fehlenden „Architektur“ nur als „pointierte Charakterisierung eines völlig neuartigen, scheinbar alle herkömmlichen Formideale negierenden Stiles zu werten ist, welche die eigentliche Gestaltung des Werkes in keiner Weise trifft“ (S. 14), wobei das Wort „scheinbar“ zu unterstreichen wäre.

Die Methode, die jeweils kleinste Struktureinheit eines Satzes mit „Thematik I“, „Thematik II“ usw. zu bezeichnen, gewährleistet Übersichtlichkeit und führt auch zu nachvollziehbaren Ergebnissen. Allerdings scheint es dennoch etwas überpointiert, wenn man z. B. die Gegenbewegung zwischen den zwei Klarinetten einerseits und Violoncello/Oboe auf der anderen Seite bei absolut synchronem Verlauf in den Takten 1—3 des ersten Satzes in zwei ebenbürtige „Thematik“-Stränge aufspaltet, obwohl diese beiden Bewegungen als strukturelle Einheit kaum auseinanderzudividieren sind und die Violoncello-/Oboe-„Thematik“ von Schönberg als führendes Element (H) markiert ist. Dieses atomisierende Verfahren führt soweit, daß man etwa in Takt 6 die fünfmalige Tonrepetition im Horn als „Thematik IV“ und insgesamt bis Takt 14 — also innerhalb des von Mäckelmann exakt so bezeichneten „Expositionsfeldes“ — nicht weniger als sechs „Thematiken“ vorfindet.

Es mag sein, daß ein genereller terminologischer Mangel, für den der Verfasser nicht verantwortlich ist, zu einer Ausparung der gängigen Etiketten „Thema“, „Motiv“ führt. Die Scheu vor diesem Vokabular und seiner konsequenten Anwendung birgt aber auch bei der Bestimmung der formalen Funktion von Bausteinen und ihrer Verwendung im Lauf der weiteren Entwicklung die Gefahr gelegentlicher Suggestion von disparaten Phänomenen, die, wie im angeführten Beispiel, doch aufs engste miteinander verbunden sind.

Neben der subtilen Formuntersuchung wendet sich die Analyse betont der Harmonik zu. Vor allem das unter der irreführenden Bezeichnung von „Klangfarbenmelodie“ durch die Literatur geisternde dritte Stück wird hier ins

harmonische Lot gebracht, wobei Mäckelmann — streckenweise zumindest — die Erfahrung bestätigt findet, die Brinkmann anlässlich der *Klavierstücke* op. 11 als „komplementäre Harmonik“ beschrieben hat. Leider ist der Autor nicht näher auf die Position von Dahlhaus eingegangen, der das Problem der „Klangfarbenmelodie“ in diesem Satz schon 1970 sehr dezidiert beleuchtet hat.

Geht man davon aus, daß die Hefte auch von versierten Laien gelesen werden, so hat Mäckelmann — kleine Einwände beiseite — seine Aufgabe mit Geschick und dank beigefügter Thematik-Tafeln auch anschaulich gelöst.

(Oktober 1988)

Hans Elmar Bach

*Sämtliche herausgegebenen musikalischen Satzlehren vom 12. Jahrhundert bis gegen Ende des 15. Jahrhunderts in deutschen Übersetzungen von Ernst APFEL. Saarbrücken: Musikwissenschaftliches Institut der Universität Saarbrücken 1986. 536 S.*

*ERNST APFEL: Die Lehre vom Organum, Diskant, Kontrapunkt und von der Komposition bis um 1480. Saarbrücken: Musikwissenschaftliches Institut der Universität des Saarlandes 1987. 409 S.*

Die langjährigen Bemühungen Ernst Apfels um eine zusammenfassende Darstellung, Einordnung und Würdigung der Lehrschriften zur Komposition mehrstimmiger Musik von den Anfängen um 900 bis in die Zeit um 1700, die bereits mit der Heidelberger Dissertation von 1953 begonnen haben, liegen inzwischen in einer längeren Reihe von Veröffentlichungen vor, die ihrerseits schon der Erläuterung bedürfen. Es mag deshalb zweckmäßig sein, den beiden obengenannten Publikationen zunächst einen Stellenwert innerhalb dieser Schriftenreihe zu geben.

Ernst Apfel verband mit diesen Ausgaben die Absicht, Kompositionslehren, chronologisch geordnet, einerseits zu kommentieren, andererseits zu übersetzen, wobei er sich auf einschlägige Kapitel solcher Traktate beschränkte. *Die Lehre vom Organum* ... ist ein Kommentarband, der den Zeitraum von etwa 900 bis 1480 erfaßt, d. h. mit Bemerkungen zum sogenannten ‚alten Organum‘ beginnt und mit

Texten zum dreistimmigen Kontrapunkt endet. Dieser Band ist ein Ausschnitt aus der umfassenderen *Geschichte der Kompositionslehre. Von den Anfängen bis gegen 1700*, die erstmals in fünf Bänden 1985 erschienen ist und von der es inzwischen auch eine Taschenbuchausgabe gibt, die, unter den Forderungen nach inhaltlicher Straffung, rationeller Herstellung und (relativ) niedriger Kalkulation stehend, zum Teil fragmentarische Züge angenommen hat, die nicht im Sinne des Autors waren und auch den Leser ungeschützt treffen.

Dagegen ist der Band *Sämtliche herausgegebenen musikalischen Satzlehren ...* ein Buch mit Übersetzungen, und zwar, abweichend von einer ursprünglich umfassenderen Konzeption, mit Kapiteln aus den Traktaten zur sogenannten ‚Klangschrittlehre‘ beginnend, mit einigen vorangestellten Ausnahmen, die sich noch auf das Organum beziehen. Die Texte dieses Bandes ergänzen also jene Kapitel der *Geschichte der Kompositionslehre ...*, die nicht mehr im Band *Die Lehre vom Organum ...* enthalten sind. Die Begründung dafür liegt darin, daß die in Frage kommenden Traktat-Ausschnitte von der *Musica Enchiriadis* bis zum Organumtraktat von Montpellier zum großen Teil in kommentierten Editionen und Übersetzungen vorliegen.

Der komplizierte Sachverhalt spiegelt die unentrinnbare Problematik eines mit Grenzen und Risiken überlasteten Unternehmens, das in seinem enzyklopädischen Ausmaß auf eine Reihung von Informationen beschränkt bleiben muß, die aus den betont nüchternen Übertragungen oder aus dem die Übersetzung wiederholenden oder umschreibenden Kommentar hervorgehen sollen. Ein gewisser Informationswert ist mit diesen „vorläufigen Übersetzungen“ sowie den Registern, Anmerkungen und Literaturhinweisen gegeben. Die Werke sind über die chronologische und sich annähernd ergebende systematische Ordnung verhältnismäßig leicht zugänglich. Der Erfahrung, die der Sammlung, Sichtung, Auswahl und Einrichtung des Materials zugrunde liegt, wird man sich nicht verschließen können — auch wenn man die Anstrengung und das Abenteuer einer tastenden, abwägend-kritischen und fantasievoll-sinnsuchenden Begegnung und Auseinandersetzung mit dem originalen Text, seiner Überlieferung, Terminolo-

gie und Glossierung als die einzige Möglichkeit betrachtet, diese uns sehr fernen Schriften annähernd verstehen zu können und die von ihnen konstituierte ‚Geschichte‘ als Folge mehr oder weniger rationaler oder irrationaler Begründungen von Entscheidungen zwischen Konvention und Neuerung nachzuerleben.

(März 1989)

Karlheinz Schlager

*Franz Liszt in seinen Briefen. Eine Auswahl, hrsg. mit einem Vorwort und Kommentaren von Hans Rudolf JUNG. Frankfurt a. M.: Athenäum 1988. 523 S., Abb.*

Etwa 6000 Briefe Franz Liszts sind bislang in verschiedenen Buch- und Zeitschriftenpublikationen zugänglich, und es ist kein Geheimnis, daß es sich hier nur um einen Bruchteil von Liszts Korrespondenz handelt und daß zudem die Mehrzahl der Brief-Ausgaben durch Eingriffe der Herausgeber entstellt ist. Eine wissenschaftliche Edition sämtlicher Liszt-Briefe gehört daher zu den dringendsten Desiderata der Liszt-Forschung. Ein erster Plan dazu ist 1986 im Rahmen der Liszt-Kongresse in Budapest und Paris von Claude Knepper und Pierre-Antoine Huré vorgestellt worden; freilich weiß jeder, der sich mit Liszt beschäftigt, mit welchen immensen Schwierigkeiten ein solches Projekt verbunden ist, denn Liszts Briefe sind über Bibliotheken und private Sammlungen in aller Welt verstreut. So übt man sich in Geduld und ist dankbar für jede sorgfältig erstellte Teilpublikation: Die Briefausgabe, die der Weimarer Liszt-Forscher Hans Rudolf Jung jetzt vorgelegt hat, stellt nach den ungarischen Veröffentlichungen der letzten Jahre eine weitere wertvolle Vorstufe zu einer späteren Gesamtausgabe von Liszts Briefen dar.

Jungs Edition enthält 170 Briefe, die so ausgewählt sind, daß sie einen repräsentativen Überblick über Vita und Schaffen des Komponisten bieten. Ganz bewußt hat Jung sich für eine weite zeitliche Streuung, inhaltliche Vielfalt und einen großen Kreis von Korrespondenzpartnern entschieden, d. h. relativ wenig Briefe an die Hauptbriefpartner (etwa Richard Wagner, Hans von Bülow, Großherzog Carl Alexander, Marie d'Agoult, Carolyne Sayn-Wittgenstein, Olga von Meyendorff) aufge-

nommen. Diese Entscheidung ist gerechtfertigt, weil diese Korrespondenz als Briefwechsel bereits in eigenen Publikationen vorliegt bzw. zum Druck vorbereitet wird. (Die Briefe der Fürstin Sayn-Wittgenstein und der Baronin von Meyendorff an Liszt sind bislang allerdings nicht veröffentlicht.)

89 Briefe, also mehr als die Hälfte dieser Auswahl, sind Erstveröffentlichungen; allein dieser Sachverhalt wirft ein Schlaglicht auf die prekäre Publikationslage der Lisztschen Korrespondenz. Einige dieser Briefe bieten durchaus neue Erkenntnisse, die das Verständnis der Persönlichkeit Liszts und seiner Werke vertiefen helfen. Um nur ein Beispiel herauszugreifen: In einem Schreiben vom 23. Juni 1883 an Großherzog Carl Alexander wirft Liszt seinem ehemaligen Dienstherrn im Zusammenhang mit seinem Projekt einer *Goethe-Stiftung* (1851) in äußerst scharfen Worten Unentschlossenheit und Halbherzigkeit, ja provinzielle Borniertheit vor. Diesen Brief hat La Mara (Marie Lipsius) in ihrer Ausgabe des *Briefwechsels zwischen Franz Liszt und Carl Alexander, Großherzog von Sachsen* (Leipzig 1909) verständlicherweise unterdrückt.

Der Band zeichnet sich durch editorische Sorgfalt aus. Der Herausgeber beläßt (bei deutschsprachigen Briefen) die originale Orthographie und die phantasievollen Wortbildungen Liszts; selbstverständlich enthält Jung sich jedweder Eingriffe in die Texte. Die Ausgabe enthält neben den üblichen Indizes (Abkürzungen, Literatur, Register) einen vorzüglichen Kommentarteil, eine Zeittafel, ein Verzeichnis der Briefe und ihrer Quellen, aus dem hervorgeht, daß die Briefe bis auf wenige Ausnahmen nach den Originalen zitiert werden. Dies besagt, daß ein großer Teil jener Briefe, die bereits in anderen Publikationen vorliegen, hier erstmals im originalen Wortlaut gegeben werden. Besonders eindrucksvoll zeigt sich dies in einem Brief vom 29. Oktober 1872 an die Fürstin Sayn-Wittgenstein, den La Mara in ihrer Ausgabe (*Franz Liszts Briefe*, Bd. 6) auf ein Drittel zusammengekürzt hat. Darin verwarft sich Liszts gegen Vorhaltungen seiner Lebensgefährtin, die seinen Kontakt mit Richard und Cosima Wagner — offenbar aus religiösem Fanatismus — mißbilligte; und durch den sachlichen Tonfall tritt Liszts Empörung um so schärfer hervor.

Zugleich ist die Ausgabe auf populäre Zugänglichkeit ausgerichtet. Dies zeigt sich in der manchmal vielleicht allzu peniblen Kommentierung und vor allem in der Entscheidung bzw. dem Kompromiß, die französischen Briefe (Liszts Korrespondenz ist hauptsächlich in dieser Sprache verfaßt) ins Deutsche zu übersetzen. Eva Beck hat diese Briefe in modernes, flüssig lesbares Hochdeutsch übertragen; Liszts Deutsch kontrastiert dazu seltsam mit seinen gelegentlichen Gallizismen und seinen eigenwilligen Wortprägungen.

Abschließend noch eine Bemerkung zu dem ‚Unstern‘, der offenbar über der Edition von Liszt-Briefen hängt. Aus dem letzten bekannten Brief Liszts an Wagner, einem Schreiben, das nur zwölf Druckzeilen umfaßt, zitiere ich zwei Absätze, zunächst aus Jungs Edition (S. 288), dann aus dem von Hanjo Kesting herausgegebenen Briefwechsel zwischen Liszt und Wagner (Frankfurt a. M. 1988, S. 672):

„Der *Canaille*, sie o b e r oder u n t e r, zu willfahren halte ich für schädlich. Dies sprach ich auch deutlich aus, dem in diesem Falle, Betreffenden und Verantwortlichen.

1000 Franken g e n ü g t e n reichlich für Deine Grossmütigkeit: das mehr ist leider in die Lagunen geschmissen, worin sich die filzigen Beteiligten ihre Hände nicht rein waschen können.“

„Der *Canaille*, sei sie o b e n oder u n t e n, zu willfahren, halte ich für schädlich. Dies sprach ich auch deutlich aus dem in diesem Falle Betreffenden und Verantwortlichen.

1000 Franken g e n ü g e n reichlich für Deine Großmütigkeit: das mehr ist leider in den Lagunen geschmissen, worin sich die filzigen Beteiligten ihre Hände nicht rein waschen können.“

(Dezember 1988) Dorothea Redepenning

*Verdi-Boito. Briefwechsel. Hrsg. und übersetzt von Hans BUSCH. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag (1986). 780 S., Abb., Notenbeisp.*

Nur wenige Opernkomponisten haben im Laufe der Geschichte ihrer Gattung kongeniale Librettisten an ihrer Seite gehabt, und zu den wenigen Beispielen enger Zusammenarbeit zwischen Dichter und Musiker ist nur spär-

liches Dokumentationsmaterial erhalten. Vor allem: Was gäben wir darum, wenn sich eine Korrespondenz zwischen Mozart und Lorenzo Da Ponte erhalten hätte! So können wir nur aus Andeutungen in dem umfangreichen Briefnachlaß Mozarts etwas über das Verhältnis des Komponisten zu seinem Textdichter herauslesen und Mozarts eigenen Beitrag zur Textgestaltung einschätzen.

In neuerer Zeit gewährt die weitgefächerte Korrespondenz zwischen Richard Strauss und seinen Operndichtern einen Einblick in die Entstehung von Libretti und Musik; Hugo von Hofmannsthal, Stefan Zweig und Josef Gregor haben mit dem Komponisten aufschlußreiche Briefe gewechselt, wobei dem ausgedehnten Briefwechsel Hofmannsthal-Strauss besondere Bedeutung zukommt. Jetzt ist mit der Veröffentlichung der Korrespondenz zwischen Arrigo Boito und Giuseppe Verdi in deutscher Sprache mit den ausführlichen Kommentaren des Übersetzers Hans Busch ein in seiner Bedeutung nicht hoch genug zu schätzender Beitrag zur Kenntnis von Entstehung, Entwicklung und Vollendung der größten Spätwerke Verdis vorgelegt worden.

Die schöpferische Zusammenarbeit Verdis mit Arrigo Boito stellt insofern einen einmaligen Glücksfall in der Geschichte der Oper dar, als Boito als geübter Autor nicht nur alle wesentlichen Erfordernisse eines Opernlibrettos beurteilen konnte, sondern selbst Musiker war und eigene Opern — mit größerem und minderem Erfolg — verfaßt und zur Aufführung gebracht hatte. Er war fast dreißig Jahre jünger als Verdi (1842 geboren) und hat ihn um 17 Jahre überlebt. Seine noch heute gespielte Oper *Mefistofele* — nach eigenem Libretto — wurde bei der Premiere am Teatro alla Scala in Mailand am 5. März 1868 ausgepfiffen, Boito selbst, im Dirigieren unerfahren, hatte die Uraufführung geleitet; zur selben Zeit arbeitete er an einer italienischen Übersetzung von Richard Wagners *Rienzi*. Verdi arbeitete zur gleichen Zeit mit Antonio Ghislanzoni an einer Neufassung von *La forza del destino* — die Uraufführung hatte mit Francesco Maria Piaves Text 1862 in St. Petersburg stattgefunden; inzwischen war *Don Carlos* entstanden und aufgeführt worden.

Arrigo Boito war Sohn eines italienischen Malers und einer polnischen Aristokratin und

bewegte sich als junger Dichter und Musiker in den Kreisen der damaligen italienischen Avantgarde, die Wagners Musikdramen in „italienisierender“ Form dem Geschmack der Jugend anpassen wollte. Als Wortführer der Verfechter eines „neuen Ästhetizismus“ sprach sich Boito einmal gegen Verdis frühen Opernstil aus, gestand ihm aber den Charakter eines „glühenden Schöpfers und fruchtbaren Neuerers“ zu. Verdi und Boito trafen zum ersten Mal in einem Kreis von Musikern, Literaten und Malern in Paris zusammen; das war im Februar 1862. Die Begegnung hatte zunächst keine tieferen Folgen, obwohl Boito Verdi einen Text für die *Hymne der Nationen* für die Londoner Weltausstellung lieferte. Erst 17 Jahre später, im März 1879, beginnt die bis zu Verdis Tode währende fruchtbare Ära der Zusammenarbeit und der Freundschaft der kongenialen Künstler. Boito hatte Verdi im Palazzo Doria in Genua anlässlich der Erstaufführung des umgearbeiteten *Mefistofele* besucht, und einige Monate danach hatte Boito Skizzen eines *Otello*-Librettos vorgelegt; spiritus rector war der Verleger Giulio Ricordi, der auch im Verlauf der Entstehung der Oper mit Dichter und Komponist in dauerndem Kontakt stand und Verdi immer dann drängte, wenn der Komponist — wie es des öfteren geschah — die Lust am Arbeiten verlor und sich ganz auf seinen Landbesitz in St. Agata zurückzog. Es fehlt leider noch die Veröffentlichung eines großen Teils der etwa 2500 Briefe, die Giulio Ricordi, Verdi und seine Frau in etwa dreißig Jahren miteinander gewechselt haben; Ricordi spielt auch eine bedeutende Rolle als Beobachter, Kritiker und Helfer der Sänger, Kostümbildner und Ausstatter der Aufführungen von Opern, die sein Mailänder Verlag betreute.

Die von Hans Busch gesammelte, übersetzte und kommentierte Sammlung der zwischen Boito und Verdi gewechselten Briefe wird durch zahlreiche, auch erstmalig veröffentlichte Schriftstücke ergänzt, die in die Themenkreise der Boito-Verdi-Briefe hineingehören: Briefe an und von Verdis Frau Giuseppina, Korrespondenzen mit dem Verlagshaus Ricordi, mit Verdis Freunden, mit und von Dirigenten und Sängern. Die gemeinsame Arbeit des schöpferischen Paares umfaßte — neben dem *Inno delle Nazioni* — die Neufassung von *Simone Boccanegra*, *Otello*, *Falstaff* und die

*Quattro pezzi sacri* der letzten Lebensjahre des Komponisten. Verdis Briefe an Boito zählen 144, Boitos an Verdi 123; sie sind unterschiedlich in Länge, Ausdrucksweise und Stil. Aus Giuseppina Verdis Briefen spricht eine außerordentlich gebildete und ausdrucksstarke Frau; der Übersetzer hat mit großem Geschick versucht, dem Stil und den Redewendungen aller Briefschreiber gerecht zu werden. Von besonderem Interesse sind die Korrespondenzen und die Textbeispiele, Änderungsvorschläge und stilistischen und musikbezogenen Anmerkungen, die Boitos Bearbeitungen der Dramen Shakespeares angehen — der Name des großen Briten erscheint dabei im Laufe der Briefe immer wieder in anderer Schreibweise, selten in der gewohnten.

Hans Busch, der als Sohn des hervorragenden Operndirigenten Fritz Busch, welcher bis zu seiner Verfolgung durch das Hitler-Regime zu den bedeutendsten Verdi-Dirigenten in Deutschland zählte und seine Arbeit später in Glyndebourne, Schweden, den U.S.A. und Südamerika fortsetzte, und als Regieassistent des großen Carl Ebert und dann selbständiger Regisseur für die vorliegende Ausgabe hervorragend prädestiniert ist, hat sie um Boitos Anweisungen und Charakterisierungen der Opern-Protagonisten bereichert und neben umfangreichen Anmerkungen auch die wichtigsten Lebensdaten Verdis, Boitos und anderer für Verdis Opern wichtiger Personen ergänzt. Über Boito und Verdi werden auch interessante Berichte Giuseppe Giacosas zitiert, in dessen Gegenwart Dichter und Komponist in St. Agata Szeneneinteilung und dramatische Einzelheiten während der Entstehung des *Otello* besprachen. Giacosa, der als Librettist Puccinis bekannt ist, hat in der *Gazetta Musicale* über seine Begegnungen mit Verdi geschrieben und dabei auch das Leben in Verdis ländlicher Villa und seine Gewohnheiten sehr anschaulich dargestellt.

Die Verdi-Forschung und der Liebhaber der Verdischen Opern — aber auch der professionelle Gestalter der Opern auf der Bühne, der Regisseur wie der Dirigent — können an dieser umfangreichen Dokumentation kaum vorbeigehen. Das Buch bietet aber auch für den Leser, der immer wieder das eine oder andere Kapitel zu Erbauung oder Studium vornimmt, eine stete Quelle neuer Erkenntnisse. Gerne

memoriert man vor allem so schöne Sentenzen wie Boitos Brief (*Falstaff*, 17. April 1892, S. 415) an Verdi: „Sie besitzen das Geheimnis *der rechten Note im rechten Moment*, was das große Geheimnis der Kunst und des Lebens ist“, oder Boitos letzte Aufzeichnung über Verdi (o.D., S. 520): „Keiner hat den Sinn des Lebens besser verstanden, besser ausgesprochen als Verdi. Er war Mensch unter den Menschen, und er wagte es zu sein. Hätte man ihm angeboten, ein Gott zu sein, würde er es abgelehnt haben, denn er wollte sich als Mensch und Sieger im feurigen Kreise der irdischen Prüfung fühlen“.

(Februar 1989)

Peter Gradenwitz

*The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn. Collected, Edited and Translated with Introductory Essays and Notes by Marcia J. CITRON. Stuyvesant: Pendragon Press (1987). LVII, 687 S., 13 Abb.*

„Madame Hensel, Mendelssohn's Schwester, der Geist und Tiefe aus den Augen spricht“ — diese erst kürzlich bekannt gewordene Tagebuchnotiz Robert Schumanns vom Juni 1843 entwirft ein sehr knappes, aber trefendes Porträt von Fanny Hensel, der Schwester Felix Mendelssohns und Enkelin des Philosophen und Lessing-Freundes Moses Mendelssohn, die wohl zu Recht als die bedeutendste Komponistin des 19. Jahrhunderts bezeichnet wird. Schumanns Bemerkung gilt allerdings weniger dem damals kaum bekannten musikalischen Schaffen der Gattin des preußischen Hofmalers und Gelegenheitspoeten Wilhelm Hensel, das erst in den letzten Jahren durch Schallplattenaufnahmen, Reprints und Neuausgaben (vgl. *Mf* 41, 1988, S. 394–396) ein kontinuierlich steigendes Interesse, nicht nur in der Fachwelt, gefunden hat. Sie zielt eher auf die faszinierende Persönlichkeit dieser Frau, die sich am klarsten in ihren zahlreich erhaltenen Briefen widerspiegelt. Man wird daher die vorliegende Ausgabe, die — zum größten Teil erstmals — 150 von insgesamt 279 vorhandenen Briefen an den Bruder Felix in englischer Übersetzung mit ausführlichen Kommentaren und dem im Anhang folgenden diplomatisch getreuen Abdruck der deutschen Originale bietet, zunächst mit erwartungs-

voller Freude begrüßen. Man erhofft sich natürlich auch Aufschluß über das komplexe, von Spannungen nicht freie und bereits viel diskutierte Verhältnis der beiden genialen Geschwister, über das Marcia J. Citron in ihrer lesenswerten Einleitung zu Recht sagt: "In any case, such an unusual sister-brother relationship may be unique in the history of music" (S. XLIV).

In diesem Punkt wird man nicht enttäuscht, denn die Briefe belegen eindrucksvoll den lebhaften geistigen Austausch der beiden, der nicht nur musikalische Fragen, etwa die gegenseitige Beurteilung ihrer Kompositionen, die z. B. spannende Details über die ursprünglichen Fassungen des *Paulus* oder der *Melusine*-Ouvertüre ans Licht bringen, sondern auch Literatur, Kunst, Politik und Reiseeindrücke berührt. Daß Fanny ihren vier Jahre jüngeren Bruder bewunderte und zärtlich liebte, ihn manchmal auch beneidete und dann wieder romantisch an Schwärmte, auch nach der Heirat mit Wilhelm Hensel, mit dem sie eine harmonische, von gegenseitigem Verständnis getragene Ehe führte, zeigen die Briefe sehr deutlich. Man muß Fanny Hensel deswegen nicht inzestuöse Neigungen oder Eifersucht auf Felix' Frau Cécile unterstellen, wie dies Eric Werner in seinem reichlich wirren und leider sehr überschätzten Mendelssohn-Buch tut (*Mendelssohn: A New Image of the Composer and his Age*, New York 1963, revidiert und erweitert in deutscher Fassung: Zürich 1980). Nicht zu bezweifeln ist jedoch, daß Fanny Hensel unter der familiär und beruflich bedingten Trennung vom Bruder mehr gelitten hat als dieser. Daneben verschaffen uns die Briefe Einblicke in das nicht allzu niveauvolle Berliner Kultur- und Musikleben des Vormärz, das die zum Sarkasmus neigende, vielseitig begabte Komponistin, Pianistin und Dirigentin — vielleicht nicht immer zu Recht — mit herzerfrischender Bosheit kommentiert. Köstlich, wie sie das Desaster bei der dritten Aufführung der *Matthäus*-Passion schildert (Brief Nr. 12), die nach der Abreise Mendelssohns nach England von Zelter geleitet wurde, oder wie sie sich über eitle Virtuosen (z. B. den Pianisten Sigismund Thalberg, „das große Thier“) und unfähige Dirigenten („Grell sein Sauigeln auf dem Clavier“) mokiert.

Die "Introductory Essays" der Herausgeberin ("Introduction", "The Relationship between Fanny and Felix", "The Edition") sind inhalts- und kenntnisreich, wohltuend sachlich und frei von feministischem Lamentieren über die hartnäckige, in der Tat schwer zu rechtfertigende Opposition des Bruders gegen den Wunsch der Schwester, nicht nur komponieren zu dürfen (wozu er sie immer ermutigt hat), sondern auch zu publizieren. Die Bemerkungen zur Editionstechnik, die beeindruckend lange, wenn auch einige kleinere Lücken aufweisende Liste der benutzten Quellenwerke und Sekundärliteratur, die ausführlichen, wenn auch nicht fehlerfreien Kommentare, die auch viele noch unpublizierte Quellen (z. B. Briefe von Felix und anderen Familienmitgliedern) verarbeiten, das sorgfältige, nur wenige Irrtümer enthaltende Register der Namen und der Werke von beiden Geschwistern sowie die biographische Übersicht lassen zunächst an der Seriosität des Unternehmens kaum zweifeln. Es ist allerdings sehr bedauerlich, daß aus Gründen des Umfangs nur eine Auswahl der Briefe vorgelegt werden konnte. Einige der ausgelassenen finden sich in den von Marcia J. Citron übersehenen Publikationen von Eva Weissweiler (*Italienisches Tagebuch*, Darmstadt 1985; *Ein Portrait in Briefen*, Frankfurt a. M. / Berlin / Wien 1985), deren Buch *Komponistinnen aus 500 Jahren* (Frankfurt a. M. 1981) sie herb und nicht ganz zu Unrecht kritisiert. Mögen dabei auch weiterer Familientratsch und Belanglosigkeiten aus dem weitgespannten Freundeskreis ans Licht kommen, so wäre der Zugewinn an kultur- und musikgeschichtlichen Details gewiß größer. Noch mehr vermißt man die bisher ebenfalls kaum publizierten Briefe des Bruders, gerade die wenigen Kostproben in den Kommentaren machen neugierig. Absurd mutet jedoch das Verfahren der Herausgeberin an, alle von fremder Hand geschriebenen Abschnitte in den Briefen (z. B. von der Schwester Rebecka, der Mutter Lea) konsequent auszulassen, wodurch der Zusammenhang der Texte empfindlich leidet und der Reiz des familiären Dokuments verlorengeht.

Eine eingehende Lektüre der deutschen Briefftexte gestaltet sich wegen der hier meist fehlenden Datierungen und der an anderer Stelle zu suchenden Kommentare recht unbe-

quem, was zu verschmerzen wäre, wenn sich der dargebotene Text nicht als editorischer Offenbarungseid erweisen würde. Marcia J. Citron hat zwar überflüssigerweise selbst läppische Schreibfehler und Auslassungen getreulich und mit umständlichen Fußnoten versehen wiedergegeben, ist aber bei der Entzifferung von Fanny Hensels Handschrift, die im Gegensatz etwa zu der von Robert und Clara Schumann mühelos zu lesen ist, kläglich gescheitert. Man fragt sich, ob die Autoritäten, denen sie für die Hilfe bei der Edition dankt — darunter immerhin drei Germanisten —, überhaupt einen Blick in die Handschriften getan haben. Selbst ohne die Autographen zu konsultieren, z. T. allein durch Vergleich mit Eva Weissweilers auch nicht ganz fehlerlosen Übertragungen, lassen sich Hunderte von *L e s e* fehlern (nicht *D r u c k* fehlern, wie die Übersetzungen beweisen), falschen Trennungen und Verwechslungen bei den Umlauten ermitteln, die nicht nur oft sinnentstellend, sondern manchmal auch umwerfend komisch sind. Ein paar Kostproben müssen hier genügen: „Reihe“ statt „Reicha“, „grassen“ statt „großen“ (S. 375); „Claviernagel“ statt „Clavierengel“ (S. 377); „wenig“ statt „mehr“ (S. 392), „soll“ statt „Zoll“ (S. 411); „Vieufelix“ statt „Vicefelix“ (S. 419); „süßlich“ statt „sichtlich“ (S. 446); „nüßliche“ statt „mißliche“ (S. 473); „schnaubst Du“ statt „schnauzt Du“ (S. 477); „halbstündige Authorin“ statt „selbständige Authorin“ (S. 482); „Junge“ statt „Zunge (rausblökt)“ (S. 487); „die um den Honeur sieben Städte“ statt „wie um den Homer sieben Städte“ (S. 494); „krankevoll“ statt „knackevoll“ (Opernvorstellungen!, S. 531); „Wochenkinde“ statt „Wickelkinde“ (S. 599).

Fanny Hensels sehr eigenwilliger Briefstil, der sprunghaft, witzig und mit englischen, französischen, italienischen und lateinischen Brocken, vielen (von der Herausgeberin meist nicht erkannten oder verstandenen) Zitaten und Berolinismen durchsetzt ist, stellt einen Übersetzer vor im Grunde unlösbare Aufgaben. Die mit viel Mühe gefertigten, sprachlich durchaus ansprechenden englischen Übersetzungen sind somit, auch angesichts der unsicheren Textgrundlage, beinahe sinn- und wertlos. Man hätte besser eine vollständige Ausgabe *a l l e r* Briefe ohne Übersetzung, am

besten sogar mit Einschluß der Briefe des Bruders vorlegen sollen — eine schwierige, aber lohnende Aufgabe für die deutsche Musikwissenschaft, der man sich bald widmen sollte, bevor auf diesem Gebiet von unberufener Seite weiter herum dilettiert wird. Bis dies geschieht, muß man Marcia J. Citrons engagiertes Bemühen als einen anregenden Notbehelf nehmen, der immerhin eine erste Schneise in noch weithin unerforschtes Gelände schlägt.

(Februar 1989)

Joachim Draheim

ANNETTE VON DROSTE-HÜLSHOFF. *Historisch-kritische Ausgabe. Musikalien. Text und Dokumentation. Bearbeitet von Armin KANSTEINER. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. Text: 1986, VIII, 386 S., Dokumentation: 1988, IX, S. 387–753, Abb. (Historisch-kritische Ausgabe. Werke-Briefwechsel. Band XIII, 1 und 2.)*

Viele Dichter der Neuzeit pflegten Beziehungen zu anderen Künsten, sie malten und musizierten auch, einige komponierten. Das Große wollte ihnen freilich nie gelingen, das Kleine nur gelegentlich. Davon kann man sich z. B. seit 1976 überzeugen, wenn man die Gesamtausgabe der musikalischen Werke des Dichter-Philosophen Friedrich Nietzsche prüft. Dieser Sachverhalt wird nicht minder evident beim Studieren der beiden vorliegenden Bände. Diese teilen die reich dokumentierte und kommentierte musikalische Hinterlassenschaft der westfälischen Dichterin Annette von Droste-Hülshoff mit, die aus Liedern, Fragmenten von Opernkompositionen sowie Bearbeitungen von Stücken aus dem *Lochamer-Liederbuch* besteht. Die Autorin war geschult im Generalbaßspielen, im Singen, am Klavier, an der Orgel sowie der Gitarre. Gelegentlich sang sie in der Öffentlichkeit, ihr hauptsächlich musikalisches Betätigungsfeld war jedoch das Haus im Umfeld des Biedermeier. Die Abbildungen 17 und 21 in dem Buche *Annette von Droste-Hülshoff* (Dortmund 1939) aus der Feder von Karl Schulte-Kemminghausen gewähren einen Einblick in dieses Milieu, worin das Klavier eine dominante Rolle spielte. Die Droste intendierte „Poesie in Musik und Musik in Poesie (zu) übersetzen“ (Christoph Bernhard



Schlüter). Dieses Vorhaben vermochte sie jedoch nur selten schlüssig zu verwirklichen. Sie verfügte lediglich über die Fähigkeiten einer empfindsamen Liebhaberin, die mit den einfachsten akkordischen Wendungen umzugehen verstand und die Niederschrift in Noten recht fehlerhaft tätigte, wie der vorliegende kritische Bericht über die Lesarten eindrücklich belegt. Dementsprechend reduzierte sie als Zeitgenossin von Schubert und Schumann das Lied am Klavier zum einfachen Strophened für den Hausgebrauch mit sentimentalem Pathos und gelegentlichen Ausblicken in eine „exotisch“ oder „volksliedhaft“ getönte Klanglichkeit, so etwa in dem *Indischen Brautlied* oder dem *Ripplied* in westfälischer Mundart. Sie vertonte sowohl eigene Gedichte als auch Texte von Goethe, Lord Byron, Clemens Brentano u. a. Merkwürdig, wengleich durch den freundschaftlichen Umgang mit Altertumskundlern mitbedingt, ist ihr Versuch, „Minnelieder“ des 16. Jahrhunderts sowie das *Lochamer-Liederbuch* aus der Mitte des 15. Jahrhunderts für den Hausgebrauch am Klavier zu bearbeiten (dazu vgl. *DTB NF*, Sonderband 2, hrsg. von W. Salmen und Ch. Petzsch, Wiesbaden 1972). In beiden Fällen ging es ihr nicht darum, im Sinne der Werktreue das Originale zu wahren und „mit keuscher Hand“ (Grimm) an die veränderten bürgerlichen Verhältnisse anzupassen. Annette von Droste-Hülshoff gestaltete das in Abschriften Vorgefundene eigenwillig um. Besonders deutlich wird dies etwa bei Liedern wie *All mein gedanken dy ich hab* oder *Der wallt hat sich entlawbet*. Weder der spezifische Rhythmus noch die Diastematik oder der Modus blieben unangetastet. Alles wird in Dur oder Moll sowie in simple taktile Metren umgeschrieben. Dies sind gewiß beachtenswerte Zeugnisse für das Verständnis altdeutscher Musikwerke um 1835 in ihrem Milieu in Westfalen wie auch am Bodensee. — Der Herausgeber hat mit Umsicht alle Dokumente zusammengetragen, die für die Edition notwendig waren. Die vielen von ihm angebrachten Korrekturen zeigen überdies, wie unvollständig die Niederschriften durch die Komponistin angefertigt wurden. Zum Gesamtverständnis der Dichterin bieten diese beiden Bände eine schätzenswerte Bereicherung.

(Januar 1989)

Walter Salmen

*ORLANDO DI LASSO: Sämtliche Werke. Neue Reihe, Band 14: Magnificat 25—49. Magnificat der Drucke Paris 1587 sowie München 1576 und 1587. Hrsg. von James ERB. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1986. XLV, 303 S.*

*ORLANDO DI LASSO: Sämtliche Werke. Neue Reihe, Band 15: Magnificat 50—70. Magnificat der Jahre 1576—1583 aus Münchener Handschriften. Hrsg. von James ERB. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1986. XLV, 274 S.*

Mit den Bänden 14 und 15 der *Neuen Reihe* von Orlando di Lassos *Werken* legt James Erb wieder ein gewichtiges Corpus von Magnificat-Kompositionen des großen spätniederländischen Meisters vor: in Band 14 jene Werke, die in den Drucken Boetticher 1587 ξ, 1576 γ und 1587 δ erschienen, in Band 15 einundzwanzig Magnificat „aus Münchener Handschriften“, Werke also, die zu Lebzeiten des Meisters nicht zum Druck gelangten.

Im Hinblick auf die musikalische Struktur gewahren wir, im Unterschied zu den in Band 13 edierten Magnificat-Kompositionen Lassos, jetzt eine große Vielfalt: Sie reicht von der einfachsten cantus-firmus-gebundenen Satzweise — so etwa in den Magnificat Nr. 51–56 — bis zu doppelchörigen und „durchkomponierten“ Werken (siehe die Magnificat Nr. 35, 64 und 65). Erstmals vertreten finden wir nun auch die Unterart des Parodie-Magnificat: eine Gattung, welche ohne die noch immer waltende Gemeinsamkeit der Tonarten choralischer und „figuraler“ Musik nicht denkbar wäre. Mit Recht verweist der Herausgeber auf die große Bedeutung, welche innerhalb dieser Gattung — außer Werken von Lasso selbst — auch Werken Cyprian de Rores als Vorlagen zukommt. Von den insgesamt acht auf Werken Rores fundierten Magnificat-Sätzen Lassos finden sich in dem hier vorliegenden Corpus zwei Beispiele: als *Magnificat Nr. 34*, („Quarti Toni“) eine Komposition über Rores langlebigstes Madrigal *Ancor che col partire* und als Nr. 46, ebenfalls bezeichnet als „Quarti Toni“, ein Magnificat über Rores Madrigal *Quando lieta sperai*. Letzteres Magnificat wurde Herzog Wilhelm V. zum Neujahr 1581 gewidmet (siehe Seite LV).

Jeder unserer beiden Bände ist wiederum versehen mit einem ausführlichen Vorwort,

einem Kritischen Bericht zur Editions­methode sowie einem detaillierten Verzeichnis der Quellen und Lesarten. Der Benutzer erhält hierdurch eine überaus große Zahl wertvoller Informationen. Bei genauem Zusehen enthüllt sich ihm nun aber auch die Problematik dieser Edition. Ihr Ziel ist nicht nur das schlicht philologische, die Werke in jener Reihenfolge darzubieten, wie die als primär angesehenen Quellen sie überliefern; vielmehr waltet stets auch das Bestreben, eine neue Chronologie dieser Werke zu erstellen und die Edition an ihr zu orientieren. Somit überschneiden sich immer wieder heterogene Zielsetzungen, mit dem Ergebnis, daß gerade im Notenteil der im Grund klare Aufbau der Ausgabe nicht mehr sichtbar bleibt, sondern Hypothesen sich anstatt der Fakten vordrängen. Hierfür zwei Beispiele. In Band 14, Seite X–XIII, entwickelt der Verfasser die These, daß Lassos *Magnificat* Nr. 25–32 bereits zu gleicher Zeit wie die drei Zyklen Nr. 1–24 entstanden seien. Andererseits verschweigt der Herausgeber auch nicht die Gegenthese (siehe Seite XIII). Was aber im Vorwort als „Vermutung“ oder „Idee“ bezeichnet worden war, wird im Notenteil, gleichsam unter der Hand, zur Gewißheit: Hier lesen wir nur mehr „Entstanden um 1565“. (Auch wäre bei diesen Werken, analog den *Magnificat* Nr. 37–49, die Jahreszahl des Erstdrucks noch hinzuzufügen.) Das zweite Beispiel: In Band 15 finden wir im Notenteil stets nur Datierungen vermerkt. Nicht genannt werden uns jedoch die Quellen, die dem Herausgeber als Vorlage dienten, samt deren Foliierungen. So erfährt der Benutzer von Band 15 allein aus dem Quellen- und Lesartenverzeichnis, daß die *Magnificat* Nr. 50–56 zwar der Münchner Handschrift 2748, einem „authentische(n) Kapellkodex aus Lassos Amtszeit“ entstammen, daß die Reihenfolge aber der zeitlich späteren Augsburger Handschrift Au 32 entspricht. Auch bei den übrigen in Band 15 edierten *Magnificat*-Kompositionen finden sich, mit Ausnahme der drei letzten Werke, solche im Notenteil nicht erkennbare Umstellungen. Gern hätte der Benutzer auch die nicht-datierten Werke expressis verbis als solche kenntlich gemacht gesehen. Im übrigen möge die Behandlung der Datierungsfragen der speziellen Lasso-Forschung vorbehalten bleiben.

Im Folgenden noch zwei Randbemerkungen. Die erste betrifft Lassos (Parodie-) *Magnificat* Nr. 42, das von Lasso selbst als „peregrini toni“, von Lassos Sohn Rudolf aber als „septimi toni“ betitelt worden ist. Die Ursache für diese Doppel-Zuweisung mag darin liegen, daß der Tonus peregrinus, besonders in seinem Schlußfall, der Melodik des 7. Psalmtons recht ähnlich ist, weshalb der Tonus peregrinus von manchen Theoretikern — so z. B. von Franchinus Gafurius (*Practica musicae*, Mailand 1496, lib. I, cap. 14) — auch als Nebenform des 7. Psalmtons angesehen wurde.

Ein kurzes Wort auch noch zu Rores — von Lasso als Vorlage seines *Magnificat* Nr. 46 verwendeten — Madrigal *Quando lieta sperai*. Dieses Werk erscheint, entgegen der Aussage Erbs (Band 14, Seite VIII, Anmerkung 18), bereits im Druck RISM 1548<sup>10</sup>: Der im Besitz des Unterzeichneten befindliche Mikrofilm dieses Druckes weist zwischen den Seiten VI und VII eine Lage von vier nicht-paginierten Blättern auf, und auf ihnen u. a. auch das Madrigal *Quando lieta sperai*. Die genannte nicht-paginierte Lage wurde offenbar im letzten Augenblick dem Druck noch eingefügt; die in ihr enthaltenen Werke fehlen deshalb in der Tavola. (Das in Band 14, Seite 243 als „1581“ angegebene Entstehungsjahr von Lassos *Magnificat* Nr. 46 ist gemäß den Angaben auf Seite LV, Spalte 2, Mitte, in „1580“ zu verändern.)

Das abschließende Urteil über die zu besprechenden zwei Bände muß indessen, ungeachtet aller kritischen Bemerkungen, „stark positiv“ lauten. Vor uns liegt das Ergebnis einer wissenschaftlichen Arbeitsleistung höchsten Ranges. Die profunde Quellenkenntnis des Herausgebers, seine immense Belesenheit und nicht zuletzt die Sorgfalt, die uns einen immer zuverlässigen und auch von typographischen Erraten so gut wie freien Notentext und Kritischen Bericht zur Verfügung stellt: dies alles verdient rückhaltlose Bewunderung. Mit Dank und Freude wird fortan jeder an der Kunst des „belgischen Orpheus“ Interessierte auch die Bände 14 und 15 der *Neuen Reihe* zur Hand nehmen und benutzen; machen sie es ihm doch in stets größerem Ausmaße möglich, den wohl genialsten Komponisten der späten Renaissance auch im Bereich liturgisch streng gebundener Musik als jenen Meister zu erken-

nen, der ob seiner Kunst der Wortausdeutung lange über seinen Tod hinaus bewundert und zur Nachahmung empfohlen worden ist.

(März 1989) Bernhard Meier

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kantaten. Band 9: Kantaten zum 1. Ostertag.* Hrsg. von Alfred DÜRR. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1985. XII, 103 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kantaten. Band 20: Kantaten zum 11. und 12. Sonntag nach Trinitatis.* Hrsg. von Klaus HOFMANN und Ernest MAY. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1986. XII, 275 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kantaten. Band 31: Kantaten zum Reformationsfest und zur Orgelweihe.* Hrsg. von Frieder REMPP. Kassel–Basel–London–New York: Bärenreiter 1987. XII, 259 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kantaten. Band 34: Kirchenkantaten verschiedener, teils unbekannter Bestimmung.* Hrsg. von Ryuichi HIGUCHI. Kassel–Basel–London–New York: Bärenreiter 1986. XII, 345 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Band 9: Kantaten zum 1. Ostertag. Kritischer Bericht von Alfred DÜRR.* Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1986. 75 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Band 20: Kantaten zum 11. und 12. Sonntag nach Trinitatis. Kritischer Bericht von Klaus HOFMANN und Ernest MAY.* Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1985. 219 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Band 31: Kantaten zum Reformationsfest und zur Orgelweihe. Kritischer Bericht von Frieder REMPP.* Kassel–Basel–London–New York: Bärenreiter 1988. 168 S.

Mit den vorliegenden Bänden wird die Serie I der *Neuen Bachausgabe* fortgeführt. In Band 9 legt Alfred Dürr die Kantaten zum 1. Ostertag *Christ lag in Todesbanden* BWV 4 und *Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert* BWV 31 vor.

Bei Kantate BWV 4, nur in der Leipziger Fassung 1724/25 überliefert, empfiehlt der Herausgeber für die 1725 neben einem Schlußsatz hinzugekommene Instrumentierung die Textbindungen in Zink und Posaunen unberücksichtigt zu lassen und folgt damit den wohl erfahrenen Hauptkopisten Christian Gottlieb Meißner und Johann Heinrich Bach (Krit. Bericht, S. 20). Mangels eindeutiger Dokumente zur Bachschen Praxis werden in Satz 7, dem Duett *So feiren wir das hohe Fest*, die punktierten Noten, die der Herausgeber den Triolen der Singstimmen anzugleichen vorschlägt, originalgetreu wiedergegeben. Der Übertragung der Kantate BWV 31 liegen die Quellen verschiedener Aufführungen Bachs zugrunde, die in einem einzigen Abdruck zusammengefaßt werden, um der musikalischen Praxis besser zu dienen. Dabei handelt es sich um das Stimmenmaterial, das dem Komponisten von 1731 an für eine Aufführung zur Verfügung stand. Eine Übersicht über die verschiedenen Besetzungsvarianten enthält das Vorwort des Notenbandes. Die in der Weimarer Fassung im tiefen Kammerton stehenden Holzblasinstrumente, aus Stimmen in Es-dur gespielt, werden in der Neuausgabe nach C-dur transponiert. Die Arie *Letzte Stunde brich herein* (Satz 8) ist im Notenband in der Leipziger Besetzung veröffentlicht. Zur Frage der Weimarer Besetzung gibt der Kritische Bericht Auskunft (S. 53–56). Dieser informiert jeweils über die erhaltenen und verschollenen Quellen sowie über die Schreiber. Weitere Gegenstände der Untersuchungen sind die Textgrundlage sowie die Geschichte der Entstehung und der Wiederaufführungen einer Komposition. Die „speziellen Anmerkungen“ befassen sich mit Detailfragen zu den einzelnen Sätzen und mit der Vorlagenauswahl.

Band 20 enthält die Kantaten zum 11. und 12. Sonntag nach Trinitatis, deren Edition Klaus Hofmann und Ernest May (BWV 113) besorgten. Das Partiturautograph zur Kantate *Mein Herz schwimmt im Blut* BWV 199, erst nach Abschluß der *Alten Bach-Ausgabe* entdeckt, lag bislang nur in der Erstausgabe innerhalb der Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft (H. 2, Leipzig 1913) vor. Die nun erstellte Neuausgabe basiert zwar auf dem gleichen Quellenmaterial, bringt aber eine stark abweichende Fassung, indem sie das Quellen-

material mehrerer Aufführungen aufgliedert. Der Fassung der Weimarer Erstaufführung (1714) unter Zugrundelegung der Weimarer Originalpartitur und der für die erste Aufführung ausgeschriebenen Stimmen wird die mutmaßlich späteste authentische Form einer Leipziger Aufführung mit Violoncello piccolo in Satz 6 gegenübergestellt. Diese Fassung hat in gewissem Maße hypothetische Züge (Vgl. Krit. Bericht, S. 52–56). Im Anhang findet sich der 6. Satz der zweiten Weimarer Fassung, in der Bach den Bratschenpart in stärker ornamentierter Form dem Violoncello zuweist. Daran schließt sich die Köthener Variante der Sätze 6 bis 8 erstmals in aufführbarer Form an. Der Hinweis des Herausgebers, daß diese Fassung am besten mit den Sätzen 1 bis 5 der Leipziger Aufführung zu verbinden sei, mag für den praktizierenden Musiker von Nutzen sein. Der Kritische Bericht gibt auf den Seiten 208 und 209 im Faksimile die autographe Partiturskizze zum Schlußsatz der Köthener Fassung von BWV 199 wieder. Sie wurde aber nur vergleichend als Redaktionsvorlage einbezogen (Vgl. auch Krit. Bericht, S. 43–45). Die übrigen Kantaten des Bandes (*Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei* BWV 179, *Herr Jesu Christ, du höchstes Gut* BWV 113, *Lobe den Herrn, meine Seele* BWV 69a, *Lobten Herren, den mächtigen König der Ehren* BWV 137 und *Geist und Seele wird verwirret* BWV 35) sind bereits in der *Alten Bach-Ausgabe* abgedruckt. Die Kantate BWV 69a, von Bach später zur Ratswechsellmusik umgearbeitet, wird hier erstmals als eigenständige Fassung im Zusammenhang wiedergegeben. Der Kritische Bericht befaßt sich dabei in erschöpfender Weise mit satztechnischen und entstehungsgeschichtlichen Fragen, die der Eingangschor aufwirft (S. 117 und S. 125–126). Abweichend von der *Alten Bach-Ausgabe* wird bei BWV 35 der Orgelpart zu Satz 4 einstimmig geboten. Die Gründe für dieses Vorgehen werden wiederum im Kritischen Bericht eingehend erläutert (S. 194–196). Zusammenfassend kommt der Herausgeber zu dem Ergebnis, daß dem Organisten nur der eigentliche instrumentale Obligatpart im zweiten System der Originalpartitur zudedacht war, nicht die Unterstimme des Satzes. In Satz 2 konnte nicht eindeutig geklärt werden, ob es sich bei den Trillerzeichen sowie bei den Ossia-Lesarten

in den Takten 13 und 35 um authentische Eintragungen handelt (Vgl. Krit. Bericht, S. 184 und 192).

Die Kantaten zum Reformationsfest und zur Orgelweihe in Band 31 werden angeführt von BWV 79 *Gott der Herr ist Sonn und Schild*. Daran schließt sich das erhalten gebliebene Fragment zu *Ein feste Burg ist unser Gott* BWV 80b an, das seinerseits die Vorlage zur gleichnamigen Reformationskantate BWV 80 bildet. Über die Umarbeitungen und die endgültige Gestalt dieser Kantate konnte keine letzte Sicherheit gewonnen werden. Die vorliegende Ausgabe stützt sich deshalb hauptsächlich auf die Partiturabschrift Johann Christoph Altnickols. Wegen Zweifel an der Authentizität der Oboenstimmen ist im Anhang zu BWV 80 Satz 8 in der von Johann Gottfried Schlicht überlieferten Fassung aus dem frühen 19. Jahrhundert abgedruckt, während die Trompeten- und Paukenstimmen zu Satz 1 und 5 im Gegensatz zur *Alten Bach-Ausgabe* als von Wilhelm Friedemann Bach stammend lediglich im Kritischen Bericht berücksichtigt und wiedergegeben sind. Auch der Kantate *Höchsterwünschtes Freudenfest* BWV 194 ist ein Fragment einer Wiederaufführung durch Johann Christian Köpping, soweit dieses rekonstruierbar war, angefügt.

Von den Kirchenkantaten verschiedener, teils unbekannter Bestimmung enthält Band 34 folgende Titel: *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* BWV 106, *Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn* BWV 157, *Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir* BWV 131, *Nun danket alle Gott* BWV 192, *Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut* BWV 117, *In allen meinen Taten* BWV 97, *Was Gott tut, das ist wohlgetan* BWV 100. Die Kantate BWV 106 ist mit Rücksicht auf den Tiefenumfang der Blockflöten einheitlich in F-dur, BWV 131 dagegen wie in der Originalpartitur im Kammerton der Holzbläser notiert. Zur Kantate BWV 192 wurde die verschollene Tenorstimme von Alfred Dürr in Anlehnung an den Klavierauszug Breitkopf Nr. 7192 ergänzt. Satz 4 der Kantate BWV 117 *Ich rief dem Herrn in meiner Not* orientiert sich in der *Neuen Bachausgabe* hinsichtlich der Besetzung mangels eindeutiger Aussagen der Quellen an den Choralätzen der späteren Kantaten Bachs. Im Anhang zum Notenband ist zu Kantate BWV 97, deren Partitur auf der Basis der ersten

nachweisbaren Wiederaufführung erstellt wurde, die Organo-Stimme einer späteren Aufführung beigelegt. Ähnlich ist die Editionspraxis für die Kantate BWV 100, die nach der am genauesten rekonstruierbaren von drei Varianten mit verschiedener Ausführung des Cembalo gestaltet ist. Bezifferungsabweichungen der Organo-Stimmen der ersten und einer späteren Aufführung werden einander gegenübergestellt. Die Kantatensinfonia BWV 1045a ist in der *Alten Bachausgabe* ihrer vermutlichen Herkunft gemäß unter die „Concerte für Violine mit Orchesterbegleitung“ eingeordnet. Sie ist in der Neuausgabe bei gleichgebliebener Quellenlage nach dem Abdruck des autographen Partiturfragments mit dem bekannten, von der Partitur abgesetzten Schluß von fremder Hand versehen. Erst jüngst ist der Kritische Bericht zu Band 31 erschienen, der in Anlage und wissenschaftlicher Diktion den oben besprochenen Bänden entspricht. Der Bericht zu Band 34, wegen der Verweise auf die verschollenen Werke von besonderer Wichtigkeit, lag bei Abschluß dieser Besprechung noch nicht vor. Eine Bereicherung stellen die Faksimiles zu den Notenbänden und den Kritischen Berichten dar.

Die besondere editorische Leistung der Neuausgaben der Kantaten liegt vor allem in der wissenschaftlichen Ergiebigkeit des Kritischen Berichts. In den dort veröffentlichten Untersuchungen zu Quellenlage, Text, Wiederaufführungen, Ausgaben u. a. ist eine Fülle musikgeschichtlicher Erkenntnisse zusammengetragen, die ein erschöpfendes Studium der Notenbände erst ermöglicht. Die Entscheidungen des Herausgebers werden hier nachvollziehbar gemacht, auch wenn der Sachlage gemäß nicht alle Fragen restlos geklärt werden konnten. Man möchte hoffen, daß die vorliegende musikphilologische Kleinarbeit nicht nur der Bachforschung dient, sondern auch in der Aufführungspraxis die ihr zustehende Beachtung findet.

(November 1988) Siegfried Gmeinwieser

## Eingegangene Schriften

ANNA AMALIE ABERT: Johann Joseph Abert. Ein Circumpolarer zwischen Tradition und Fortschritt. Stuttgart: Johann-Joseph-Abert-Gesellschaft 1988. 32 S., Notenbeisp. (Veröffentlichungen der Johann-Joseph-Abert-Gesellschaft. Band 1.)

GEORG VON ALBRECHT: Gesamtausgabe, Band 3: Chorwerke und größere Vokalwerke mit einem Facsimile des „Liedes der Lieder“. Nach den Handschriften hrsg. von Werner SCHUBERT. Frankfurt-Bern-New York-Paris: Verlag Peter Lang (1988). 330 S. u. Stimmen. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart. Band 10.)

ELIAS NICOLAUS AMMERBACH: Orgel oder Instrument Tabulaturbuch (1571/83). Edited by Charles JACOBS. Oxford: Clarendon Press 1984. LXXXIX, 370 S.

HIGINI ANGLÈS: La Música a Catalunya fins al segle XIII. Barcelona: Biblioteca de Catalunya 1988. XX, 447 S., Abb. (Biblioteca de Catalunya, Publicacions del Departament de Música X.)

WILLI APEL: Early European Keyboard Music. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1989. 173 S., Notenbeisp. (Collected Articles and Reviews. Vol. 3.)

WILLI APEL: Renaissance and Baroque Music. Composers Musicology and Music Theory. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1989. 198 S., Notenbeisp. (Collected Articles and Reviews. Vol. 2.)

ERNST APFEL: Sämtliche herausgegebenen musikalischen Satzlehren vom 12. Jahrhundert bis gegen Ende des 15. Jahrhunderts. Zweite verbesserte und um die Übersetzungen aller früheren Satzlehren erweiterte Auflage. Saarbrücken: Ernst Apfel, Musikwissenschaftliches Institut 1989. 607 S.

The Archaeology of Early Music Cultures. Third International Meeting of the ICTM Study Group on Music Archaeology. Edited by Ellen HICKMANN and David W. HUGHES. Bonn: Verlag für Systematische Musikwissenschaft GmbH (1988). IX, 353 S., Abb. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik.)

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