

## BESPRECHUNGEN

*Musik, Deutung, Bedeutung. Festschrift für Harry Goldschmidt zum 75. Geburtstag.* Hrsg. von Hanns-Werner HEISTER und Hartmut LÜCK. Dortmund: Pläne-Verlag 1986. 147 S., Abb., Notenbeisp.

Die Festgabe, welche dem bedeutenden DDR-Musikwissenschaftler Harry Goldschmidt von Fachkollegen, Rundfunkredakteuren, Feuilletonisten und Komponisten aus der Bundesrepublik, der Schweiz, aus Österreich und West-Berlin zum letzten Jubiläum vor seinem Tod gewidmet wurde, zeugt von mehr als nur persönlichem Engagement der Autoren für den Geehrten; denn in der Verbundenheit mit dem wissenschaftlichen Denken Harry Goldschmidts äußern die Verfasser der einzelnen Beiträge — wenn auch in unterschiedlichem Maß — einen politischen Standpunkt, wie er in musikwissenschaftlichen Aufsatzsammlungen aus dem westlichen Europa nur selten zu finden ist.

Trotz der äußerst großen Themenvielfalt, die musiksoziologische Betrachtungen, gattungsspezifische Untersuchungen zur Operngeschichte, analytische und musikhistorische Erörterungen zu Werken von Bach bis Nono und sogar persönliche Bekenntnisse junger Komponisten zu ihrem eigenen Schaffen einschließt, erhält die Sammlung durch den fast allen Beiträgen zugrunde liegenden gesellschaftskritischen Deutungsansatz, der — im Sinne der dialektisch-materialistischen Ästhetik Goldschmidts — die Abhängigkeit musikalischer Phänomene von soziologischen Strukturen und umgekehrt auch die Rückwirkung musikalischer Erscheinungen auf gesellschaftliche Verhältnisse voraussetzt, ein integratives Moment.

Wenn Autoren aus dem kapitalistischen Westeuropa sich zu einem dem Sozialismus verpflichteten Wissenschaftler bekennen, liegt eine Thematisierung des Konfliktes zwischen den widerstreitenden Kulturbereichen nahe. So versuchen Reinhard Oehlschlägel (*Zur bundesrepublikanischen Rezeption Neuer Musik aus der DDR*) und Johannes Hodek (*Mit Hanns Eisler in der Tasche am Grab von Elvis Presley*)

Möglichkeiten der Annäherung zwischen den gegensätzlichen Systemen aufzuzeigen. Ursula Schneewind (*Vom Bildungsbürger zum Bildungsphilister*) übt dagegen ausschließlich am Musikkonsum der bürgerlichen Gesellschaft des 18. und 19. Jahrhunderts Kritik, während Nicolas Schalz (*Bach — oder: Zu einer widerständigen Aktualität*) und Gerhard Stäbler (*Um verlorene Schlüssel zu suchen, lohnt es sich, ein ganzes Haus umzukehren. Bach zum 300. Geburtstag*) in Werken des großen Thomas-kantors — anders als die bürgerliche Bach-Rezeption — Widerstände gegen Konventionen mit einer progressiven Tendenz, die auf Kompositionen der Neuen Musik (Ligeti, Cage) vorausweise, entdecken wollen.

Andere Autoren bemühen sich, musikalische Kunstwerke als ästhetische Gestaltungen gesellschaftlicher Utopien, als künstlerische Vorahnungen des real noch nicht Erreichten, zu deuten. Albrecht Dümling (*Ein reflektierter Freudentanz. Versuch einer Interpretation des 1. Satzes von Hans Werner Henzes 7. Symphonie*) stellt etwa den „Ausdruck eines optimistischen Vertrauens in gesellschaftliche Kräfte“ heraus, der sowohl in Kompositionen Beethovens als auch in dem besprochenen Werk Henzes zu finden sei. Dem resignativen Charakter der Mahlerschen Musik entsprechend, setzt Bernd Sponheuer hinter die Überschrift seines Aufsatzes über den Choral in Gustav Mahlers 5. *Symphonie* zu Recht ein Fragezeichen: *Durch Nacht zum Licht!* Denn im Gegensatz zu dem oft allzu grellen Glanz mancher Schlußsätze ist der als utopischer Schein entlarvte Hoffnungsschimmer der Mahlerschen Finalgestaltung — wie Sponheuer bemerkt — äußerst realistisch, vor allem wenn man sich der tatsächlich nahenden gesellschaftlichen und politischen Katastrophen des 20. Jahrhunderts erinnert.

In welcher Weise Musik und Person Beethovens als Zeichen sozialer und ökonomischer Utopien von der Wiener Arbeiterbewegung verwendet wurden, stellt Werner Jank (*Beethoven als Symbol*) dar. Auch Jank, der besonders die Rolle David Josef Bachs für die Entwicklung

der Musikpflege innerhalb der Wiener Arbeiterkultur untersucht, betont, daß die utopische Funktion, welche die Aneignung Beethovens durch die Arbeiterschaft noch in den 20er Jahren auszeichnete, sich in Resignation verwandelte, als in den Jahren nach 1934 der zu frühe Jubel der IX. *Symphonie* verstummte und die Musik Beethovens, in erster Linie der Gefangenenchor aus *Fidelio*, zum Zeichen für die wieder in engste Schranken verwiesene oppositionelle Arbeiterkultur wurde.

Um aber nicht — angesichts der großen gesellschaftlichen Probleme — nur Ernüchterung und Entmutigung konstatieren zu müssen, sondern nach aller Kritik am Vergangenen und Bestehenden auch die Hoffnung auf „revolutionäre“ Veränderungen zum Ausdruck zu bringen, haben die Herausgeber der Festschrift für Harry Goldschmidt zwei Beiträge an den Schluß gestellt, die sich mit der Bedeutung des bekanntesten kämpferischen Arbeiterliedes, der *Internationale*, für zwei Komponisten der Neuen Musik beschäftigen: Hanno Parmentier: *Hermann Scherchen, Luigi Nono und die Internationale* sowie Hartmut Lück: „*Steht auf! Galeerenklaven des Hungers!*“ *Einige Anmerkungen zu La victoire de Guernica von Luigi Nono*.

Hanno Parmentier macht in seinem Aufsatz auf den bisher unveröffentlichten und unbeachteten Nachlaß Scherchens aufmerksam, in welchem er ein Notizblatt mit der in Zahlenverhältnissen notierten Intervallfolge der *Internationale* entdeckte, ein Dokument, das für die Materialverarbeitung, die Zitierweise der jungen Komponisten des 20. Jahrhunderts, vor allem Luigi Nonos, durchaus von Bedeutung ist. Denn Nono hat — wie auch der Beitrag Hartmut Lücks nachweist — sowohl die Intervallstruktur als auch das Rhythmische der *Internationalen* in mehreren seiner Kompositionen dazu verwendet, einen zuweilen deutlich hörbaren, manchmal aber auch nur esoterisch verschlüsselten Symbolzusammenhang zu dem Lied der „revolutionären Arbeiterklasse“ herzustellen, um eine „antifaschistische oder antiimperialistische Haltung“ zu äußern und durch die „Wucht der Emotionen“ die Zuhörer mitzureißen.

Da es zu weit geführt hätte, in diesem Rahmen alle Aufsätze einzeln zu behandeln und daher die Sammlung der insgesamt 24 Beiträge

nur in Stichproben referiert werden konnte, sei abschließend noch auf eine für die Musikwissenschaft besonders interessante Untersuchung hingewiesen, die dem Beethovenforscher Harry Goldschmidt die Ehre erweist: Peter Schleunings Beitrag „*Ein einziger Liebeschrei*“ — „*An die ferne Geliebte*“. *Der erste Satz von Schumanns Klavierfantasie op. 17*. Den finanziellen Ertrag dieser Fantasie wollte Schumann dazu verwenden, die Errichtung des 1845 in Bonn enthüllten Beethoven-Denkmal zu unterstützen. Schleuning arbeitet heraus, wie auch die musikalische Gestaltung des ersten Satzes von Schumanns *Klavierfantasie*, der mit einem Zitat aus Beethovens Liederkreis *An die ferne Geliebte* op. 48 schließt, zur „Enthüllung“ eines „Denkmals“ für Ludwig van Beethoven wird. Besonders reizvoll ist die in Schleunings Analyse beleuchtete Mehrschichtigkeit der Bedeutung des Beethoven-Zitates, das nicht nur als Hommage an den zu ehrenden Komponisten gedeutet werden kann, sondern auch Bezüge zu Schumanns eigener Biographie enthält, da die „ferne Geliebte“ auch als Symbol für das Ringen Schumanns um seine spätere Frau Clara und die Erinnerung an die der Heirat vorausgegangenen Jahre der Trennung und Entsagung zu verstehen ist. (Mai 1989) Michael Stille

*Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis X/1986. Eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis. Hrsg. von Peter REIDEMEISTER. Winterthur: Amadeus Verlag (1987). 391 S., Abb., Notenbeisp.*

Jedes Jahrbuch der Basler Reihe ist einem Generalthema gewidmet. Der vorliegende Band beschäftigt sich in seinem ersten Teil mit „Bildung und Ausbildung in Alter Musik“. In seinem Vorwort erläutert der Leiter der Schola Cantorum Basiliensis, Peter Reidemeister, warum sich die Frage nach der adäquaten Ausbildung in Alter Musik erst so spät artikuliert hat. Die Ausbildung eines „musicus“ im umfassenden Sinne verlange Wissen, künstlerische Spontaneität und Intuition auf der Basis dieses Wissen. Das Interesse an einer soliden Ausbildung ist eine große Chance für die Alte Musik. In zehn Aufsätzen werden einzelne Aspekte dieser Thematik behandelt, neben den

wissenschaftlichen Mitarbeitern der Schola sind unter den Autoren Lehrer und frühere Studenten des Instituts. Der vokalen Seite der Historischen Musikpraxis, die in diesem Band nicht berücksichtigt ist, soll einer der nächsten Bände des Jahrbuchs gewidmet werden.

In seinem ausführlichen Beitrag *Nova Cantica. Grundsätzliches und Spezielles zur Interpretation musikalischer Texte des Mittelalters* weist Wulf Arlt darauf hin, daß die „Rekonstruktion“ schriftloser Praktiken zumindest ansatzweise auch für die ältere Musik wieder aufgenommen worden ist, er wolle deren analytische Reflexion darstellen, da sie entscheidende Chancen gerade für die Interpretation der Musik des Mittelalters biete. Die Interpretation solle bei einer differenzierten Analyse der Überlieferung, der Struktur und insbesondere des Verhältnisses zwischen Musik und Text ansetzen. Erfahrungen aus der Praxis führten zu diesem Beitrag, der viel Wissenswertes über die vielfältige und subtile Kunst des musikalischen Textvortrags, der vom Choral über den Tropus bis zu den neuen Liedern des 12. Jahrhunderts in den Kirchen des Mittelalters reicht, berichtet.

Karin Paulsmeier weist in *Aspekte der Beziehung zwischen Notation und Stil* darauf hin, daß jede Notation auch eine Begrenzung ist, denn nur innerhalb der notierbaren Möglichkeiten könne komponiert werden. Anhand der Entwicklung der Motette im 13. und frühen 14. Jahrhundert zeigt sie auf, daß eine Notierungsart schon bis zu einem gewissen Grad die Richtung, in der Entwicklung möglich ist, beinhaltet. Die Entwicklung läuft dabei nicht zu einer immer besseren Notation, vielmehr ist die jeweils benutzte Notation die optimale. Im Spannungsfeld zwischen Notation und Stil spiegelt die benutzte Notenschrift mit der ihr eigenen Auswahl der Mittel stilistische Merkmale der Musik wider. Abschließend plädiert Karin Paulsmeier für ein Musizieren anhand des Originals, so lassen sich z. B. Tempovorstellungen nur am Original entwickeln, da moderne Übertragungen das Notenbild neutralisieren.

Richard Erig berichtet in *Gedanken zum Element des Improvisierens in Musik der Renaissance* über seine Erfahrungen als Lehrer des Fachs „Historische Improvisation“ an der Schola Cantorum. In diesem Fach wird vor

allem anhand der Diminutionsanweisungen des 16. und frühen 17. Jahrhunderts gearbeitet. Anfangs halten sich die Studenten noch sehr eng an die Vorlage, bis sie sich allmählich davon lösen können.

Markus Jans ist ebenfalls Lehrer an der Schola Cantorum. In seinem Beitrag *Alle gegen eine. Satzmodelle in Note-gegen-Note-Sätzen des 16. und 17. Jahrhunderts* bespricht er auf der Basis der Schrift von Guilielmus Monachus *De praeceptis artis musicae et practicae compendiosus libellus* (ca. 1480) und anhand von komponierten Beispielen Fortschreitungsmodelle im Note-gegen-Note-Satz. Seine Bemerkungen und Anregungen sind für Lehrende und Lernende im Fach Kontrapunkt hilfreich, zumal der Praxisbezug gewahrt bleibt.

Thomas A. Schmid gibt einen umfassenden Überblick über Geschichte und Bedeutung des *Complexus effectuum musices* des Johannes Tinctoris. In seinem *Complexus* stellt Tinctoris zwanzig Wirkungen der Musik beispielhaft dar, der Text besteht zum größten Teil aus Zitaten christlicher (Bibelzitate, christliche Autoren) und klassischer Tradition (Philosophen, v. a. Aristoteles und Quintilian; Dichter, v. a. Vergil). „Mit seinem Eifer, die Phänomene geistig zu erfassen, aber auch mit seiner abschätzigen Haltung gegenüber der ungebildeten Masse verkörpert Tinctoris in einzigartiger Weise den Typus des Renaissancemenschen“ (S. 136). Nach einem Überblick über die Handschriften und Druckausgaben des *Complexus* stellt Thomas A. Schmid dem lateinischen Originaltext eine deutsche Version des Textes gegenüber.

Dagmar Hoffmann-Axthelm bezieht sich in ihrem ausführlichen Beitrag *Salomo und die Frau ohne Schatten. Fragmente zu Ikonographie und Musikanschauung des Mittelalters am Beispiel dreier Imperatores litterati: Maximilian I., Alfonso X. und Heinrich VI.* auf den von Thomas A. Schmid übersetzten und kommentierten Taktat *Complexus effectuum musices* von Johannes Tinctoris. In der zweiten Wirkungsweise des *Complexus* beschreibt Tinctoris, daß die Musik den Lobpreis Gottes verschönere. Die boethianische Dreiteilung in *Musica instrumentalis*, *Musica humana* und *Musica mundana* wird hierbei recht deutlich. Zeugnisse des 15. Jahrhunderts und früherer Zeiten in der bildenden Kunst eröffnen das

weite Feld ikonographisch-ikonologischer Betrachtungsweise. In der Musikanschauung des Mittelalters kommt der Gestalt König Davids die Rolle einer Leit- und Symbolfigur zu. Durch die Verschmelzung von Macht und Wissen wird er zur Imitationsfigur mittelalterlicher „Imperatores litterati“.

Veronika Gutmann unterrichtet an der Schola Cantorum das Fach Instrumentenkunde. In ihrem Beitrag *Quellen und Sekundärliteratur in der historischen Instrumentenkunde. Überlegungen zum Problembereich ‚Theorbe‘- ‚Chitarrone‘* demonstriert sie die kritische Auseinandersetzung mit dem Material. Die Hauptquellen für die Lehre des Musikinstrumentariums zwischen 1500 und 1800 — Sebastian Virdung (1511), Michael Praetorius (1619/20) und Marin Mersenne (1636) — werden mit der entsprechenden Musik, mit Bildmaterial, historischen Lexika des 18. Jahrhunderts, instrumentenspezifischen Schriften sowie den Studien zu den erhaltenen Instrumenten kombiniert und ausgewertet. Durch diese intensiven Studien werden weitverbreitete Unklarheiten bzw. Irrtümer korrigiert.

Robert Grossman (*Der Intavolator als Interpret: Johann Sebastian Bachs Lautensuite g-moll BWV 995 im Autograph und in zeitgenössischer Tabulatur*) macht deutlich, welche wertvollen Hinweise für die Aufführungspraxis uns durch das improvisatorische Element in der Leipziger Intavolierung überliefert sind. Eine Aufzeichnung in Lautentabulatur ist einerseits untrennbar mit dem Instrument, andererseits mit der Einstellung und den Vorstellungen des Intavolators verbunden. Tabellarisch werden die musikalischen und technischen Abweichungen der Intavolierung vom Autograph aufgezeichnet. Ausgehend von historischen Belegen sollte sich beim modernen Lautenisten ein intuitives Stilgefühl entwickeln, dadurch könne die Interpretation an Lebendigkeit und Überzeugungskraft gewinnen.

Die Tanzlehrerin an der Schola Cantorum, Erika Schneider, berichtet anschaulich über *Tanz in der historischen Musikpraxis*. Die Gattung des Höfischen oder Historischen Tanzes spricht den Musiker direkt an. Seit dem Erscheinen der Tanzlehrbücher wissen wir, daß der Tanz nicht nur ein Vergnügen, sondern

auch ein wichtiges Erziehungsmittel der adeligen Gesellschaft war. Heute dient der Tanz einem erweiterten Verständnis der Musik, ist wegweisend in Tempofragen und in der Harmonie zwischen Musik, menschlicher Bewegung und umgebendem Raum. Anhand von drei Beispielen (Branle; Bassedanse, Ballo; Barocktanz) werden die drei Ebenen von Musik und Tanz in ihrer gegenseitigen Verbindung dargestellt.

In *Gehörte Form. Ein Dialog* von Christopher Schmidt sind die beiden Gesprächspartner Lehrer und Schüler auf der Suche nach der Relevanz der viertaktigen Form. Die untersuchten Melodien entstammen der Kompositionslehre von Heinrich Christoph Koch. Christopher Schmidt möchte in diesem Dialog die Wirksamkeit dieses Prinzips in der komponierten Musik hörend verfolgen, daher antworten Lehrer und Schüler nicht nur mit Worten, sondern auch mit 47 Notenbeispielen.

Teil 2 des Jahrbuchs ist wie in jedem Band das Schriftenverzeichnis zum Arbeitsbereich historischer Musikpraxis. Die 724 Titel aus den Jahren 1984/85 haben Dagmar Hoffmann-Axthelm und Monika Leiser zusammengestellt. Mit seiner klugen Disposition und der Fülle der ausgewerteten Zeitschriften, Festschriften, Kongreßberichte, Jahrbücher und Reihen ist dieses Schriftenverzeichnis für die historische Musikpraxis unverzichtbar geworden. Zehn Bände sind für ein Jahrbuch ein kleines Jubiläum, dem hoffentlich zahlreiche weitere so vorzügliche Bände folgen mögen. (Mai 1989)

Susanne Staral

*PETER RYOM: Répertoire des Œuvres d'Antonio Vivaldi. Les compositions instrumentales. Copenhague: Engstrøm & Sørdrings Musikforlag A/S 1986. LXXIII, 726 S.*

Vivaldis Œuvre scheint unübersehbar. Desideratum bleiben wird deshalb bis auf weiteres eine umfassende musikhistorische Einordnung und Bewertung des immensen Schaffens, zu dem bekanntlich nicht nur Hunderte von Instrumentalkonzerten und Kammermusikwerken zählen, sondern auch zahlreiche weltliche Kantaten, geistliche Werke und vor allem Opern (nach eigenen Angaben waren es 94). Nicht zufällig gab es für Vivaldi mehr als bei

anderen Komponisten immer wieder Versuche von Auflistungen des Werkbestandes. Das bislang letzte war das *Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis (RV)* von Peter Ryom, das 1974 herausgekommen ist und mehrmals nachgedruckt werden mußte. Der Autor hat es ausdrücklich „Kleine Ausgabe“ genannt; inzwischen konnte er in einem voluminösen Band ein detailliertes Verzeichnis der Instrumentalkompositionen vorlegen.

In Anlage und Systematik folgt der zu besprechende Band weitgehend dem Schema der „Kleinen Ausgabe“. Jedes Werk ist zweifach definiert, durch eine RV-Nummer (wobei RV nunmehr offensichtlich als „Répertoire Vivaldi“ gelesen werden soll) sowie nach der von Ryom entwickelten Systematik nach Gattung, Besetzung, Tonart usw., in der z. B. das Konzert RV 298 als Ea-15.1 erscheint; diese Systematik ist nicht zuletzt deshalb nötig geworden, um neuaufgefundene Werke, die in der fortlaufenden Reihe der RV-Nummern jeweils hinten angereiht werden müssen, im systematisch angelegten Werkverzeichnis am richtigen Ort einfügen zu können.

Ausführliche Incipits für jeden Satz (jeweils vom Tuttibeginn und vom solistischen Einsatz) geben ein anschauliches Bild jeder Komposition. Sympathisch berührt dabei die von Ryom geübte Zurückhaltung in der Normierung der Incipits. So behält er beispielsweise den Unterschied der Taktvorzeichnung „ $\frac{3}{4}$ “ und „ $\frac{3}{8}$ “ einerseits und „3“ andererseits bei; die Forschung wird belegen müssen, inwieweit sich Ryoms Hypothese halten läßt, daß die Wahl zwischen „Bruch“ und einfacher Zahl chronologisch bestimmt sei, daß Vivaldi nach etwa 1723 nur noch „3“ geschrieben habe (S. XXI). Auch in der „dorischen“ Tonartvorzeichnung (ein  $\flat$  weniger als heute üblich) folgt Ryom nach Möglichkeit den Quellen.

Bei jedem Werk beschreibt Ryom die Quellen, in aller Ausführlichkeit die Autographen, daneben aber auch Kopien und Drucke des 18. Jahrhunderts, und stellt damit der Wissenschaft weitere wichtige Angaben zur Verfügung. Es schließen sich Hinweise auf Einträge in anderen Werkverzeichnissen an sowie die Angaben moderner Editionen. Wichtig ist der jeweils letzte, „Remarques“ genannte Eintrag, der vor allem Hinweise auf Varianten und Entlehnungen im eigenen Werk oder z. B. auf

die Bearbeitungen durch J. S. Bach bringt. Diesem ausführlichen Verzeichnis der einzelnen RV-Nummern voraus geht eine genaue Beschreibung und Auflistung der handschriftlichen oder als Opera gedruckten Sammlungen aus der Zeit Vivaldis.

Die Fülle der enthaltenen Daten ist immens und nähert sich dem Maximum an Möglichkeiten, Gesichertes zum Instrumentalwerk Vivaldis verläßlich zu verzeichnen. Es muß jedoch betont werden, und Ryom verschleierte dies keineswegs, daß das *Répertoire Vivaldi* über die Erfassung und Beschreibung der Quellen nicht hinausgeht. Jedes Eingehen auf die Diskussion in der Forschung wird bewußt vermieden, so daß sich insbesondere so gut wie keine Hinweise zu den (bei Vivaldi oft äußerst unsicheren) Datierungen und zu Fragen der Authentizität finden. Dieser Verzicht ist aus dem Blickwinkel des Vivaldi-Spezialisten möglicherweise konsequent und ehrlich. Für alle aber, die die Literatur zu Vivaldi nicht ständig präsent haben (und an ein breiteres Publikum wendet sich das RV ja durchaus auch), wären kurze Vermerke über bisher gemachte Vorschläge zu Datierungs- und Authentizitätsfragen äußerst hilfreich gewesen. Ryoms Askese geht sogar soweit, daß innerhalb des Verzeichnisses der einzelnen Werke selbst bei solchen aus (datierbaren) Drucken das Erscheinungsdatum unterdrückt wird, und ähnlich unerwähnt bleibt im konkreten Fall jeweils auch die Datierbarkeit der Bachschen Orgelbearbeitung als Terminus ante quem für die Vivaldische Vorlage.

Der Chronologie des Vivaldischen Oeuvres war auf dem venezianischen Vivaldi-Kongreß von 1987 eine eigene Sektion gewidmet. Einige der zahlreichen Probleme kann man in dem inzwischen erschienenen Bericht *Nuovi studi vivaldiani* (Firenze 1988) nachlesen. Da die neuerdings vehement und ehrgeizig betriebene Vivaldi-Philologie eine verläßliche Werkchronologie aber sicher nicht in kurzer Zeit anbieten kann, wird das *Répertoire Vivaldi* wohl noch lange das gültige Nachschlagewerk bilden. Eine einschlägig revidierte Neuauflage, die Hypothesen als solche kennzeichnet, könnte zusammen mit dem seit kurzem vorliegenden *Kalendarium zur Lebens- und Werkgeschichte*, zusammengestellt von Karl Heller (Michaelstein/Blankenburg 1987) einen soli-

den Ausgangspunkt für die weitere, philologisch wie stilkritisch orientierte Vivaldiforschung bilden.

Bei einer Revision wären aber nicht nur Kurzhinweise zu Datierung und Authentizität einzufügen. (Ich persönlich habe z. B. den Verdacht, daß die *Flötensonate* RV 49 eine Herkunft nördlich der Alpen hat.) Auch ein paar andere, vielleicht weniger gewichtige Anregungen erlaube ich mir zu geben:

1) In den „Remarques“ zu den *Quattro Stagioni* genannten Konzerten werden dankenswerterweise auch die zugrundeliegenden Sonette abgedruckt, und zwar in Schreibung und Lautung nach dem Amsterdamer Erstdruck. Eine Normalisierung hätte hier wohl ihre Tücken, ein Übertragungsfehler Ryoms liegt aber auf S. 344, 8. Zeile des Sonetts vor, wo „Tornan“ statt „Fornan“ gelesen werden muß. Dem besseren Verständnis der Dichtungen würden auch folgende Korrekturen der originalen Schreibung dienen: S. 373, 7. Zeile, lies „E“ statt „E“; S. 381, 5. Zeile, lies „di“ statt „di“; ebenda, 6. Zeile, lies „pioggia“ statt „pioggio“; S. 401, 11. Zeile, lies „mosconi“ statt „mossoni“.

2) Unter den Ausgaben derselben Konzerte müßten auch die Eulenburg-Taschenpartituren genannt werden.

3) Nur indirekt kann man erschließen, daß die Instrumentalwerke, die in der „Kleinen Ausgabe“ als „Anh. 1—19“ verzeichnet waren, nicht mehr aufgenommen sind.

4) Ebenfalls in den Hauptteil des Verzeichnisses aufgenommen wünscht man sich Kurzhinweise, wo man jeweils den Haupteintrag für die später entdeckten Werke RV 751—791 zu suchen hat; auf die Konkordanz von S. 71 stößt man nur zufällig.

Trotz dieser Monita, die bei jeder ähnlich dimensionierten Veröffentlichung unausbleiblich sind, ist das *Répertoire Vivaldi* eine wesentliche Bereicherung für Musikpraxis und Wissenschaft. Es bleibt zu hoffen, daß bald auch das Vokalwerk eine angemessene Darstellung findet, damit das — auch vom Musikkonsum belastete — Bild von Vivaldi endlich zu rechtgerückt werden kann.

(März 1989)

Reinhard Wiesend

*Katalog der Sammlung Anton Dermota. Musikhandschriften und Musikerbriefe. Bearbeitet von Thomas LEIBNITZ und Agnes ZIFFER. Tutzing: Hans Schneider 1988. IX, 190 S., Abb.*

Der vorliegende Katalog erschien in der Reihe *Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation* (hrsg. von Günter Brosche, Bd. 12). Er dokumentiert erstmals vollständig die Sammlung von Musikhandschriften und Musikerbriefen Anton Dermotas, die seit vielen Jahren als Depot in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek liegt. 1971 wurde mit den damals vorhandenen Objekten eine Ausstellung mit kleinem Katalog gezeigt, der die Keimzelle des jetzigen Verzeichnisses war. Anton Dermota hat seine Sammlung laufend vergrößert, mit Übereinkommen vom 14. März 1985 übergab er sie der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek als Dauerleihgabe und hat sie somit der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Ausgangspunkt für die Sammlung war eine beschriebene Visitenkarte von Johannes Brahms (Kat.-Nr. 58), die Anton Dermota 1960 zum 50. Geburtstag als Geschenk erhielt. In mehr als zweieinhalb Jahrzehnten wuchs eine bedeutende Sammlung heran, die neben herausragenden Quellen zur Musikgeschichte auch viele kleinere Stücke enthält. Reine Sammlerstücke sind ebenso vertreten wie Objekte, die mit Anton Dermotas Beruf als Sänger in Verbindung stehen. Insgesamt sind 612 Nummern verzeichnet, davon sind 46 in Abbildungen zugänglich gemacht.

Die Objekte sind alphabetisch geordnet, die Adressaten sind Komponisten, Dirigenten, Kritiker, Verleger, Sänger, Instrumentalisten und Persönlichkeiten des Kulturlebens. Gesammelt wurden Albumblätter, Briefe, Postkarten, Visitenkarten, Fotos, Skizzenblätter und -fragmente, Autographe, Abschriften, Konzertkarten und Todesanzeigen.

Als großer Nachteil erweist sich das Fehlen eines Registers, auch gibt es kein Abkürzungsverzeichnis. Der Benutzer findet alphabetisch geordnet die Verfasser, nicht aufgeschlüsselt hingegen sind die Adressaten und die Persönlichkeiten, die im laufenden Text erwähnt werden. So ist z. B. häufig von der Sängerbefamille Marchesi die Rede, neben Salvatore Marchesi sind vor allem seine Gattin Mathilde und

die Tochter Blanche Empfänger von Briefen und Karten. Aus dem Katalog erfährt man dies nur, wenn man ihn durchliest. Bei Mathilde Graumann (Kat.-Nr. 195 und 340, Albumblatt mit Notenzitat von Joseph Joachim bzw. Ignaz Moscheles) fehlt der Hinweis, daß sie 1852 Salvatore Marchesi heiratete.

Unterschiedlich wird mit der Kommentierung und Übersetzung fremdsprachiger Texte verfahren. Zu herausragenden Dokumenten der Musikgeschichte sind aussagefähige Belegtexte geschrieben, als Beispiel sei Kat.-Nr. 346 genannt, das *Andantino* für Klavier KV 588b von Wolfgang Amadeus Mozart, dessen Autograph im *Köchel-Verzeichnis* (7. Aufl., 1965, S. 672) als verschollen bezeichnet wird. Bei der Kat.-Nr. 16 (Béla Bartók) hingegen findet sich nur der lapidare Hinweis „Eigh. Albumblatt mit Notenzitat u. U. o. O. u. D. 1 S. (rückseitig aufgeklebte Zeitungsnotiz, Bartók betr.). 15,2 x 10 cm. Über dem Notenzitat Zeitungsfoto des Komponisten aufgeklebt.“ Fremdsprachige Texte sind teils übersetzt, teils inhaltlich zusammengefaßt, teils ohne Übersetzung abgedruckt.

In den 612 Objekten sind Dokumente der Klassik und Romantik in der Überzahl, aber auch das 20. Jahrhundert ist vertreten. Schade, daß die Disposition des Kataloges so wenig benutzerfreundlich ist und viele Wünsche offen läßt.

(Mai 1989)

Susanne Staral

*A Checklist of Pianos. Hrsg. von Clemens von GLEICH. Haags Gemeentemuseum 1986. 119 S., zahlreiche Abb. (Checklists of the Musical Instrument Collection of the Haags Gemeentemuseum. Volume 1.)*

1970 erschien ein Katalog der im Den Haager Gemeentemuseum befindlichen Hörner und Trompeten mit ausführlichen Beschreibungen. Etwas Vergleichbares für andere Instrumente des Museums erschien bisher nicht. Wer einmal einen solchen Katalog verfaßt hat, weiß, wie aufwendig die Arbeit daran ist, auch wenn man — wie es in vielen Fällen vernünftig ist — nicht bis in die letzten Details geht. Um möglichst bald der Öffentlichkeit einen Überblick über die Bestände zu geben, empfiehlt es sich daher, die Zwischenlösung mehr oder

weniger schlichter Instrumentenverzeichnisse zu wählen.

Diesen Weg beschreitet das Gemeentemuseum in Den Haag mit seinen Checklists. Über das Minimum von Instrumententyp, Hersteller, Entstehungszeit und -ort hinaus enthält der vorliegende erste Band einige Maße, und zwar zu den äußeren Dimensionen, zur Klaviatur, zu den Saitenlängen, ferner kurze Angaben zu Tonumfang, Besaitung, Mechanik, Registern, schließlich Hinweise auf Restaurierungen, Literatur, Herkunft. Jeder Beschreibung ist ein schwarz-weißes Foto des Instruments beigegeben. Nützlich sind Verzeichnisse der Instrumentenbauer, der Leihgeber und Vorbesitzer, der Tonaufnahmen, ferner ein Glossar in englisch, niederländisch, deutsch und französisch.

Bedauerlich ist, daß sich die Terminologie „German action“ = Prellmechanik, „English action“ = Stoßmechanik durchgesetzt hat; statt der fragwürdigen nationalen Zuordnung scheint mir eine strukturelle Kennzeichnung angebracht zu sein. Etwas verwirrend ist die Verwendung des Terminus „repetition action“ sowohl für die moderne Flügel- als auch Piano-Mechanik. Überhaupt ist die Erläuterung der Beschreibungsprinzipien bei der Mechanik sehr kurz gefaßt. Schade ferner, daß für die Klaviatur nicht einer der schüchternen Ansätze zu internationaler Vereinheitlichung — das Drei-Oktavenmaß —, sondern dasjenige für zwei Oktaven verwendet wurde. Bei einem historisch so exponierten Instrument wie dem Tafelklavier von Johann Gottfried Silbermann hätte man sich etwas mehr Kommentar gewünscht. Insgesamt jedoch weckt der Band starkes Interesse an der Fortführung der Reihe. (April 1989)

Dieter Krickeberg

*HEINRICH LINDLAR: Wörterbuch der Musik. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1989. 331 S. (suhrkamp taschenbuch 1452.)*

Das Wörterbuch von Heinrich Lindlar, der zuletzt mit einem *Strawinsky-Lexikon* (1982) und einem *Bartók-Lexikon* (1984) an die Öffentlichkeit getreten ist, ist ein Konzentrat von annähernd 3000 Stichworten über Musik und musikalische Begriffe, von A—Z auf den neuesten Stand gebracht, knapp und leicht

ständig. Der Verfasser sagt selber: „Nie wurde so viel und so vielerlei Musik produziert und konsumiert wie heute. Mit dieser Entwicklung hat sich auch der Bedarf an Informationen über Musik vermehrt, an Sachinformationen über ihre Realien und Materialien, ihre Begriffs- und Darstellungswelt. Um hier Beistand zu bieten, wurde das *Wörterbuch der Musik* konzipiert, ein Nachschlagebuch über Theorie und Praxis der Musik in ihrem lebendigen Verbund aus Geschichte und Gegenwart, ein Handbuch für Laien wie Professionelle ...“.

Der Leser kann sich in kurz formulierten Sätzen auch über komplizierte Begriffe der Musik und der Musikwissenschaft informieren. Allerdings ist es bei der Fülle der Begriffe notwendig, jeweils mit Verweisungen zu arbeiten. Der jeweilige Radius der Begriffsbildungen ist weit gespannt, es werden auch die neuesten Entwicklungen des Rockjazz, der Rockoper, des Rockmusical, des Modern Dance und der Computermusik berücksichtigt. Das Buch erweist sich damit als große Bereicherung für alle musikalisch Interessierten, die sich schnell und gründlich informieren wollen.

(Juni 1989)

Konrad Vogelsang

*Musik in bayerischen Klöstern I. Beiträge zur Musikpflege der Benediktiner und Franziskaner. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1986. 291 S., Abb., Notenbeisp. (Schriftenreihe der Hochschule für Musik in München. Band 5.)*

Regionale musikgeschichtliche Forschung hatte in den vergangenen sechziger und siebziger Jahren keinen hohen musikwissenschaftlichen Stellenwert. Diesem Trend ist man, wie der vorliegende Sammelband mit Staatsexamensarbeiten von Schulmusikstudierenden bezeugt, an der Münchener Hochschule für Musik nicht gefolgt. Und dies aus guten Gründen. Denn zum einen liefert die regionale Musikgeschichtsforschung den Hintergrund, von dem sich das epochale musikalische Schaffen abhebt und so in seiner geschichtlichen Bedeutung erst eigentlich verstehen läßt. Zum anderen lernt der Schulmusikstudierende hautnah und durch lokalgeschichtliche Bezüge motiviert Verfahrensweisen musikgeschicht-

licher Forschung kennen und anwenden. Daß ein solches „entdeckendes Lernen“ auch zu neuen wissenschaftlichen Erkenntnissen und nicht selten zu weiteren, vertiefenden Forschungen führen kann, mag ein Argument mehr sein.

Fünf der sechs hier unter dem Titel *Musik in bayerischen Klöstern* zusammengefaßten Beiträge sind Zulassungsarbeiten, die seit 1963 von Schulmusikstudierenden der Hochschule für Musik in München angefertigt worden sind. Robert Münster als profunder Kenner der bayerischen Musikgeschichte betreute den Sammelband und steuerte außerdem das Vorwort sowie die Biographie und ein thematisches Werkverzeichnis des im Benediktinerkloster Andechs wirkenden Komponisten P. Nonnosus Madlseder bei.

Wie Robert Münster in seinem Vorwort betont, erheben die vorliegenden Arbeiten nicht den Anspruch, wissenschaftlich Abgeschlossenes oder gar Endgültiges zu bieten; sie verstehen sich vielmehr als „Bausteine zu einer künftigen Darstellung der Musik in den bayerischen Klöstern“. Eine kritische Würdigung wird gerechterweise die angedeuteten Grenzen nicht aus den Augen verlieren dürfen.

Im ersten Beitrag befaßt sich Dorothea Hofmann mit Leben und Schaffen des Seoner Benediktinermönchs Johannes Werlin (1588–1666), wobei sie das Schwergewicht auf die Provenienzbestimmung und die satztechnische Untersuchung einer Gruppe von Liedern (nämlich Vierzeilern) aus Werlins Liedersammlung *Rhitmorum varietas* legt. Zahlreiche Notenbeispiele tragen zur Veranschaulichung bei. (Der Komponist einer von Werlins Liedquellen schreibt sich übrigens Samuel Mareschal oder Mareschallus und nicht Mareschallo; er verstarb 1640, nicht 1648.) Was den aufführungspraktischen Aspekt dieser Lieder angeht, so rechnet Werlin, wie die spärliche Generalbaßbezeichnung immerhin erkennen läßt, jedenfalls mit einem Tasteninstrument. Über *Die Musikpflege der Benediktinerabtei Oberaltaich* berichtet Gerold Huber in seiner Arbeit. Besonderen Wert erhält dieser Beitrag durch die Veröffentlichung der in der Tradition des süddeutschen Barocklieds stehenden Wallfahrtslieder von Pater Balthasar Regler sowie durch ein Verzeichnis der im 18. Jahrhundert nachweisbaren

Oberaltaicher Klostermusiker. Ein eigenes Kapitel ist der Biographie und den Werken Lambert Knittlmaiers, des letzten namhaften Komponisten in Oberaltaich, vorbehalten. Margarete Löschberger-Holzer beschäftigt sich mit dem wohl bedeutendsten Komponisten des Benediktinerklosters St. Mang in Füssen, dem Abt Gallus Zeiler, der in der Zeit von 1732 bis 1740 zahlreiche kirchenmusikalische Werke veröffentlichte. Ein thematisches Verzeichnis seiner erhaltenen Kompositionen bildet den Hauptteil dieser Studie. In einigen Einzelheiten aufgrund neuer Quellenfunde, auf die im Anhang verwiesen wird, zwar ergänzungsbedürftig, als zusammenfassende Darstellung indessen nach wie vor informativ ist die 1963 abgeschlossene Arbeit *Theatermusik Ottobeurer Hauskomponisten im 18. Jahrhundert* von Siegfried Michl. Nach einem Überblick über das Ottobeurer Schultheater und die hauseigenen Komponisten gibt der Verfasser eine kurze Untersuchung dreier Schuldramen, deren Musik von den Ottobeurer Klosterkomponisten P. Theodor Clarer und P. Conrad Back stammt. Als Notenbeispiel ist eine Nummer aus Theodor Clarers *Das Opfer Noahs* beigegeben. Den Schluß des vorliegenden Sammelbandes bildet der Beitrag *Die Musikpflege der bayerischen Franziskaner von der Gründung der Provinz bis zur Säkularisation (1625—1802)* von Hildegard Herrmann, die sich hier sachkundig an ein bislang kaum bearbeitetes Thema heranwagt.

Für die lange Zeit vernachlässigte Erforschung der Musikpflege in den bayerischen Klöstern bedeutet diese Publikation Bereicherung und Anregung zugleich. Es ist der Hochschule für Musik in München zu danken, daß sie sich bereitfand, die Zulassungsarbeiten zu veröffentlichen.

(April 1989)

Manfred Schuler

ROSWITHA STELZLE: *Der musikalische Satz der Notre Dame-Conductus. Tutzing: Schneider 1988. 331 S., Abb., Notenbeisp. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 36.)*

Die Monographie beinhaltet mehr als ihr Titel verrät. Der größere Teil (Kap. I—VI), der 1978 in München als Dissertation angenommen worden war, befaßt sich tatsächlich nur

mit dem musikalischen Satz von Notre Dame-Conductus, d. h. mit deren Tonalität und Klanglichkeit. Im zweiten Teil (Kap. VII—X) beschreibt Stelzle jedoch außerdem die Texte und deren Beziehungen zur musikalischen Gestalt. Am Schluß des Bandes, d. h. nach dem (leider separierten) Anmerkungssteil, einem (leider unvollständigen) Quellenverzeichnis und einem Verzeichnis der zitierten Literatur mit Abkürzungsverzeichnis, führt Stelzle in einem Register die Conductus auf, die sie bespricht, was den Band auch als Nachschlagewerk tauglich macht (die Seitenangaben sind jedoch z. T. um  $\pm 1$  Seite ungenau). Was man vermißt, ist eine Quellenkonkordanz. Die auf S. 23 angekündigten und doch nicht vorhandenen Nachschriften (neben Notenbeispielen ist nur ein Conductus vollständig nachgeschrieben) vermißt man dagegen nicht: Zahlreiche Faksimile-Notenbeispiele zeigen, daß nicht nur Übertragungen in moderne Notation „der Musik inadäquat“ (S. 23), sondern Nachschriften überhaupt überflüssig sind. Dankbar nimmt der Leser auch den sauber und tatsächlich gesetzten Satzspiegel zur Kenntnis, der gerade auf dem Dissertationssektor in Vergessenheit gerät.

In Analogie zu den Kirchentönen erkennt Stelzle „Ambitus und Finalis als Bezugspunkte der Tonart“ (S. 25) und stellt die einzelnen Tonarten vor. Als tonartenkonstituierende Merkmale arbeitet sie Modelle für Anfangsmelismen und Schlußklauseln heraus. In dem umfangreichen III. Kapitel versucht Stelzle, den inkonsequenten Umgang mit Vorzeichen zu ergründen, deutet ihn aber schließlich als „ein noch unsicheres Umgehen mit den neuen klanglichen, tonartlichen Möglichkeiten“ (S. 87). Die tonartige Funktion und das melodische Verhalten der einzelnen Stimmen richten sich nach Stimmambitus und Satzart.

Zur Erleichterung der Lektüre des auf die Texte bezogenen Teils (S. 181—308) seien dem Leser drei Erklärungen gegeben: 1) Der Begriff „durchkomponiert“, den Stelzle in einem unüblichen Sinn verwendet, wird in der zu S. 259 gehörigen Anm. 383 erklärt. 2) Die Begriffe „Versordnung“, „-schema“, „-anordnung“, „Auswahl der Verse“ u. ä. bezieht Stelzle nur auf die Verslänge, unter Ausschluß des Reims. 3) Stelzle legt ihrer Studie die Textfassung der *Analecta Hymnica*, nicht der Handschrift F

zugrunde. Unstimmigkeiten zwischen Textzitataten und dazugehörigen Faksimile-Ausschnitten sind wohl damit zu erklären (so überschreibt Stelzle den Faksimile-Ausschnitt „-it. In qua forma spetio-“ auf S. 57 mit „voluit. Juravit David Dominus“ oder das Faksimile-Notenbeispiel „-go generat. qui matris est ori-“ auf S. 59 mit „qui maris et origo“).

Nach einer ausführlichen, nur auf den Text ausgerichteten Vorstellung aller Vers-, Reim-, Strophen- und Gedichtformen, denen man in F begegnet, arbeitet Stelzle „musikalische Wiederholungen auf Verseilenebene“ (S. 221) in syllabischen Sätzen heraus. Neben einem ABAB-Typus, der oft an Conductusanfängen und in Verbindung mit einem abab-Reim zu finden ist, erkennt sie trotz relativ enger Beziehungen zwischen Wiederholungs- und Reimstrukturen die Reimordnung als eine eigene, von Musik und Verslänge unabhängige Größe. Die große Vielfalt an Möglichkeiten musikalischer Wiederholungen entspricht der unterschiedlichen Beteiligung der einzelnen Stimmen, wobei die unten notierte Stimme als die am konsequentesten beteiligte hervorzuheben ist. Hier ergänzt Stelzle ihre bereits im Dissertationsteil der Studie gemachten Beobachtungen zur Funktion der einzelnen Stimmen im Satzgefüge. Abschließend kehrt Stelzle grundlegende Unterschiede zwischen durchkomponierten und strophenwiederholenden Conductus hinsichtlich Strophenform, Satz (syllabisch, melismatisch), musikalische Wiederholungen und Überlieferungslage hervor. Dabei gelangt sie zu der Erkenntnis, daß strophenwiederholende Conductus ein besonderes Gewicht auf den Text, durchkomponierte Conductus dagegen auf eine reiche musikalische Ausgestaltung legen.

Leider ist die Studie von etlichen fehlerhaften Zitaten, Seitenangaben und kleineren und größeren Ungereimtheiten durchzogen, die den Leser schon recht früh zu Mißtrauen zwingen. Wenn Stelzle z. B. die Tritonusregel mehrmals zitiert (S. 79, 101, 102, 107), aber nur zweimal davon richtig, dann stellt der Leser das für sich richtig. Doch verliert er die Fähigkeit zum Nachvollzug der Erklärungen, wenn ihm zu ein- und demselben Conductus unterschiedliche Schemata und infolgedessen auch unstimmige Erläuterungen geboten werden. Man vergleiche etwa Stelzles Ausführun-

gen zu *Vite perditae* auf den Seiten 229, 267 und 271, zu *Novus annus hodie* auf den Seiten 234, 261—265, 284 und 300f. oder zu *Parit preter morem* auf den Seiten 230—233, 260f. und 265ff.

Dank sorgfältiger Satzuntersuchungen und klar abgegrenzter Fragestellungen kommt Stelzle zu vielen Einzelergebnissen, die sie am Ende der betreffenden Abschnitte jeweils in (leider nicht als solche gekennzeichneten) Zwischenberichten zusammenfaßt. Die in den letzten fünf Seiten formulierte Quintessenz steht damit auf einem sicheren Fundament und kann Forschungen zu anderen Gattungen der Notre Dame-Zeit als Anregung dienen.

(April 1989)

Jutta Pumpe

HERBERT SEIFERT: *Der Sig-prangende Hochzeit-Gott. Hochzeitsfeste am Wiener Hof der Habsburger und ihre Allegorik 1622—1699*. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag (1988). 132 S., Abb. (*Dramma per musica. Beiträge zur Geschichte, Theorie und Kritik des Musiktheaters. Band 2.*)

Vermählungen von Mitgliedern des Hauses Habsburg waren stets mit prunkvollen Festen verbunden. Der äußere Ablauf der Hochzeitszeremonien blieb dabei im 17. Jahrhundert weitgehend unverändert: Trauung ‚per procurationem‘ (d. h. mit einem Stellvertreter) in der Heimat der Braut, der von Huldigungen begleitete Weg der Braut in die Residenz, der triumphale Einzug, der Gottesdienst in der Hofkirche und die anschließenden Bankette. Bei allen diesen Gelegenheiten spielte die Musik eine krönende Rolle. Höhepunkt waren die prunkvollen Operaufführungen, die mit immensem Ausstattungsaufwand in Szene gesetzt wurden. Daneben hörte man kleinere dramatische Werke, Tafelmusiken aller Art und besuchte regelmäßig die Jesuitenkollegien, um sich durch die Aufführung lateinischer Schuldramen unterhalten zu lassen. Tanzveranstaltungen und Ballette, u. a. die spektakulären Roßballette — wie sie in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts üblich waren —, und kunstvolle Feuerwerke ergänzten das abwechslungsreiche Programm. Die Feierlichkeiten dehnten sich über einen längeren Zeitraum aus und schlossen meist die nachfolgende Faschings-

zeit ein. In allen aufgeführten Werken wurde — der vorherrschenden Thematik barocker Theaterkunst gemäß — in allegorischer Weise auf den Anlaß der Feierlichkeiten Bezug genommen. Das Herrscherpaar wurde mit antiken Göttern gleichgesetzt, die Handlung nahm Bezug auf eine glückliche und erfolgreiche Regierungszeit, und auch der Hinweis auf die erhoffte zahlreiche Nachkommenschaft durfte nicht fehlen. In Intermedien mit komischen Elementen ergriff man mitunter die Gelegenheit, kritisch auf die Zustände in Politik und Gesellschaft hinzuweisen, in einem Fall spielte man sogar auf das freizügige Vorleben des Bräutigams an. Die Auflösung der Allegorie konnte man vielfach — so sie nicht für alle verständlich war — im gedruckten Textheft nachlesen.

Herbert Seifert gibt nach gründlicher Auswertung der zeitgenössischen Quellen (Zeremonialprotokolle, Diplomatenberichte, Chroniken, Korrespondenzen) eine anschauliche Schilderung über den Ablauf der Feierlichkeiten und berichtet über die aufgeführten Werke und die an ihrer Entstehung beteiligten Textdichter, Komponisten, Bühnenarchitekten und Ballettmeister. Der Textteil wird ergänzt durch einen umfangreichen Bildanhang mit Porträts der Majestäten, Darstellungen von Aufzügen, Feuerwerken und Festlichkeiten in den Räumen der Residenzen, Skizzen von Tanzfiguren, Titelblättern von Libretti und Partiturseiten.

Die Publikation gibt somit einen interessanten Einblick in einen Teilbereich des kaiserlichen Hofzeremoniells im Barock. Die Benutzung wird erleichtert durch die vorbildliche Erschließung mit Personen-, Orts- und Sach- sowie Titelregister.

(Juli 1989)

Gabriela Krombach

*KLAUS PETER RICHTER: Orgelchoral und Ensemblesatz bei J. S. Bach. Tutzing: Hans Schneider 1982. 262 S., Notenbeisp. (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 37.)*

Die Arbeit zielt darauf ab, „von musikalischen Sachverhalten her“ (dies meint: unter Verzicht auf rhetorische, symbolische oder theologische Hermeneutik) „zu einem tieferen geschichtlichen Verständnis der Orgel-Choral-

bearbeitung und grundlegender Aspekte von Orgelmusik überhaupt“ beizutragen (S. 12). Als Ansatzpunkt dient eine Kritik an Positionen, die „von der Vorstellung einer ganz autonomen Musik für Orgel“ als eines „weitgehend isolierten“ Sonderbereichs „sui generis“, kurz: vom „Primat der Orgel“ ausgehen (S. 15f.). Demgegenüber wird das Umgekehrte betont: die Orgel der Intavolierungspraxis, als „Darstellungsmedium für andere Musik“, mit ihren „Verbindungen zum instrumentalen Ensemble“, speziell in der „klanglichen Nachbildung von Streichinstrumenten“ (S. 17f., 23). Gemäß solcher Sicht einer „gewissermaßen abgeleiteten Musik“ (S. 18) betrachtet der Verfasser, vorrangig an elf Bachschen Orgel-Choralbearbeitungen, den Stimmenverband, die Faktur und Funktion melodischer Glieder sowie die Merkmale spezifisch (streich-)instrumentaler Idiomatik. An fünf Triosätzen aus zwei Oberstimmen und Baß beleuchtet er Ähnlichkeiten mit analog konzipierten Ensembletrios; sodann werden BWV 682, 688, 660 als unterschiedliche Ausprägungen der Verbindung von Triosatz (oder -stimmenpaar) und davon abgehobenem Choral erörtert sowie Vergleichsbeispielen an die Seite gestellt; eine letzte Gruppe (BWV 639, 711, 654) gilt als Beleg verschiedenartigen Kombinierens von „Kernsatz“ und Choral „nach dem Anlagemodell von Kantatenensembles“.

Der Verfasser begnügt sich nicht damit, solche Zusammenhänge phänomenologisch vor Augen zu führen — es geht ihm um die Priorität: Ensemblesätze verkörpern die Modelle oder enthalten spezifische Elemente, die im Orgelchoral dann „nachgebildet“ seien. Und dies versteht der Verfasser sowohl genetisch als auch konzeptionell. Zum einen seien bestimmte Figurationen und Floskeln genuin streichinstrumentengerecht, bestimmte Satztypen (Trio), Formungsweisen (Concerto), Stimmenschichtungen (mit „abgehobenem“ Cantus firmus) genuin ensemblemäßig. Zum anderen bilde der Bezug auf solche Muster den „Vorstellungshintergrund“. Für den Leser ist (aus Einleitung und insistierender Durchführung dieser Gedanken) die Folgerung unabweisbar, daß es „zum tieferen geschichtlichen Verständnis der Orgel-Choralbearbeitung“ gehört, diese Priorität anzuerkennen.

Hier aber regen sich gravierende Einwände. Der Verweis auf das „Ursprüngliche“ — die „Unselbständigkeit“ der Orgelliteratur oder bestimmte musikalische Erscheinungen betreffend — könnte nur überzeugen, ginge es um nahezu konstante Traditionen, nicht um kompositions- und stilgeschichtliche Prozesse seit dem 16. Jahrhundert, also über Generationen hin, in denen sich vielfältige Wechselwirkungen zwischen den Repertoires unterschiedlicher Besetzungen, damit zwischen „Idiomen“ und Satzweisen vollzogen. Der Rekurs auf einen „Vorstellungshintergrund“ — konkret gemeint sein muß derjenige Bachs — kann sich zwar auf begrenzte Indizien (entsprechende Bearbeitungen oder Details wie die Mittelstimmenbögen in BWV 639) stützen, bleibt aber jenseits solcher Fälle hypothetisch. (Könnte nicht Bach, dessen Drang, musikalischen Satz und Ausdruck extrem zu steigern, auch extreme Spielweisen einbezogen oder vielleicht „schuf“, sogar Stücke wie die großen Orgeltrios oder die singulären Konzepte aus *Clavier-Übung III* als durchaus „orgelgerecht“, keineswegs als „nachgebildet“ empfunden haben, selbst wenn Momente der — nie ganz rekonstruierbaren — Inspiration aus „anderen“ Bereichen stammten?) Zudem läßt sich in nicht wenigen Fällen darüber streiten, ob eine Wendung so eindeutig „typisch violinistisch“, „ausgesprochen streichergemäß“ sei, wie es die Arbeit voraussetzt, sind doch Exempla (S. 47 ff.) wie die Fugenthemen BWV 543, 565 denkbar claviergerecht und Baßpartien wie in BWV 598, 557 denkbar pedalgerecht. Der Verfasser sieht dies natürlich, beharrt aber bei solchen Figuren (ihrer „Anpassung an Gegebenheiten des Tasteninstrumentes, ihrer Wandlung zu autonomen Spielfiguren“, S. 52) auf jenem „Vorstellungshintergrund“ und klammert die Frage, ob „Anpassung“ vorliegt oder sozusagen mehrdeutige „Idiomatik“ (ein Phänomen, das er für Fagott und Violoncello, aber nicht bei der Orgel anzuerkennen scheint, S. 168), ebenso aus wie den gerade bei Bach spannenden Aspekt, warum (für den heutigen Betrachter durchaus) ensemble-assoziationsfähige Stücke dennoch „auch“ der Orgel mit ihren klanglichen und spieltechnischen Möglichkeiten so vollkommen entsprechen. Gewiß wird bei BWV 688 die „konstruktive Umsetzung“ (S. 141) betont, doch wird übersehen, daß

schon im „violinistischen“ Kopfmotiv zugleich ein genuin „clavieristisches“ Potential beschlossen liegt (nur gesteigert gegenüber Formeln wie im Fugenthema BWV 548) — die „weiträumigen Bewegungen“ (S. 130) betreffen nach den Zeugnissen über Bachs Technik die Spielerhand gerade nicht. Die Prioritätsthese, die den „Bestand an älteren, typisch tasteninstrumentmäßigen Mitteln“ (umrissen als „griffmäßige Aneinanderreihung von Klängen und deren Überbrückung durch schnelle Läufe, Akkordzerlegungen u. a.“, S. 51) zum Kriterium erhebt, kann solchen Ambivalenzen nicht gerecht werden.

Die Akzentuierung der Priorität führt zu weiteren Fragwürdigkeiten. Der Verfasser leugnet zwar nicht, daß es einen eigenständigen Teilbereich von Orgelmusik gibt (S. 17), er suggeriert aber durch Zielsetzung, Darstellung und Titel seiner Schrift eine zumindest extensive Gültigkeit jener „Hintergrund“-Perspektive für „den“ Bachschen Orgelchoral schlechthin, wiewohl die primär behandelten Sätze (und die selbstverständlich oft beigezogenen *Schübler-Choräle*) nur eine kleine Anzahl von — zweifellos aufschlußreichen, aber z. T. sehr ungewöhnlichen — Stücken ausmachen. Nun bemüht sich der Verfasser allerdings, auch das *Orgelbüchlein* bzw. seinen Typus gleichsam pauschal einzubeziehen: durch Hinweise auf dessen „vokale Urform im Kantionalsatz des 16. Jahrhunderts“ (S. 111, 187) und auf figurative Abkömmlinge in Kantatensätzen seit dem späten 17. Jahrhundert. Hier verleitet der Eifer gegen die „Vorstellung von einer ganz autonomen Musik für Orgel“ dazu, den organistischen Umgang mit dem Generalbaß-Choralsatz und die dadurch induzierte Orgelliteratur auszublenden oder als „nicht eigenständig“ einzustufen. (Scheidts Vermerke „imitatio violistica“ [und „imitatio tremula organi“] sprechen dafür, daß er den instrumentalen Satz der *Tabulatura Nova* jenseits dieser eigens erwähnten „nachbildenden“ Spielweisen als völlig „claviergemäß“ empfand.) Im Eifer werden auch Bachs Tabulaturbuchstaben im *Orgelbüchlein* zu Fingerzeigen auf die Intavolierungspraxis als den „Hintergrund“ dieser Stücke (S. 200) — ähnlich wie die pragmatisch erklärbare Notation bei stimmkreuzender Zweimanualigkeit als Ausdruck einer (das Ensemble assoziierenden) „Trio-Vorstellung“ gilt (S. 91).

Hier erhebt sich auch die Frage, ob der Begriff „Intavolierung“, der historisch die unmittelbare oder anpassende Übertragung von „Ensemble“-Stücken auf die Orgel pointiert, in der vom Verfasser benutzten erweiterten Bedeutung (Übernahme von Elementen, Spieltechniken und Idiomen, die „außerhalb typischer Idiomatik eines claviermäßigen Satzes“ stehen, S. 119) wirklich erhellend zu sein vermag im Blick auf Besonderheiten Bachscher Kunst wie a) die universelle Handhabung aller Mittel, die das Mischen von Konzeptionen und Idiomen einschließt, b) die — dadurch mögliche — umfassende Praxis des (Eigen-)Transkribierens und c) den dennoch, auch in jenen Fällen, gewahrten, aber einer „handwerklichen Organistentradition“ verschlossenen Anspruch höchster Qualität, in der sich die Spuren des „Uneigentlichen“ auflösen. Freilich läßt sich entgegenen, daß nicht notwendigerweise „Intavolierung“ minderwertig sein und „Hintergrundvorstellungen“ den Rang der Bachschen Stücke schmälern müssen. Doch fällt auf — und dies deutet wohl auf eine Konsequenz der Idee vom Gewicht der aus „anderer“ Musik schöpfenden Intavolierungspraxis —, wie spärlich der Verfasser auf das (trotz der ensembleinstrumentalen Elemente) „Qualitative“, „in sich Stimmige“ oder auch „Experimentelle“ (so ließen sich vielleicht BWV 660, 649 verstehen) der Stücke eingeht, und symptomatisch ist, daß er für die „Einzigartigkeit“ von BWV 664 die Partie ab T. 35 ins Feld führt (S. 41f., 58).

So erscheint dem Rezensenten, daß die entschiedene (zur kritisierten Literatur de facto spiegelbildliche) Fixierung auf Züge, in denen sich ein Moment des „Abgeleiteten“ entdecken läßt, ein Handicap darstellt — nicht nur für die Gesamteinschätzung der behandelten Orgelchoräle als solcher, sondern auch für eine zwischen Traditionellem und Individuellem abwägende Betrachtung ihrer (unbestreitbaren) Gemeinsamkeiten mit Werken der Ensembleliteratur.

Insgesamt handelt es sich bei der Arbeit um eine engagiert abgefaßte Schrift, die nicht nur zur Auseinandersetzung anregt, sondern auch in etlichen Einzelbeobachtungen ergiebig ist, Zustimmung verdient, Aspekte eröffnet und in der Fülle von Hinweisen auf bestimmte Ensemblekompositionen sehr viel Material

anbietet, das freilich bei bloßen Erwähnungen für den Leser (zunächst) stumm bleibt, während andererseits manches leicht Einsichtige recht breit ausgeführt, gelegentlich sogar wiederholt wird (Notengruppe „Unisonoelement“, Terminus „Lombardischer Rhythmus“). (Oktober 1989) Klaus-Jürgen Sachs

GERHARD HERZ: *Essays on J. S. Bach*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press 1985. XXXI, 276 S. (Studies in Musicology. No. 73.) — Unveränderte Paperback-Ausgabe 1989.

Der Band gliedert sich in zwei Hälften. Die erste enthält eine englische Übersetzung der Dissertation des Verfassers von 1934, die zweite sechs Studien aus den Jahren 1970 bis 1978.

Die Dissertation — ihr deutscher Titel lautet: *Johann Sebastian Bach im Zeitalter des Rationalismus und der Frühromantik. Zur Geschichte der Bachbewegung von ihren Anfängen bis zur Wiederaufführung der Matthäuspassion im Jahre 1829* — ist um eine Einleitung vermehrt (S. XVII—XXXI). Dieser Lebensbericht vom Abitur in Düsseldorf 1930 über die Stationen Freiburg i. Br., Wien, Berlin, Zürich, Florenz und die erste Zeit in den Vereinigten Staaten bis zum Antritt der Stelle an der University of Louisville (Louisville, Kentucky) 1938, wo Herz als Emeritus Professor of Music History lebt, ist, angesichts der im ganzen ausgebliebenen Besinnung auf den Weg des Fachs in der Zeit des Nationalsozialismus, vielleicht der wichtigste, gewiß der bewegendste Beitrag des Bandes. Die Dissertation wurde bei W. Gurlitt in Freiburg begonnen, bei A.-E. Cherbuliez in Zürich abgeschlossen, 1935 vom Bärenreiter-Verlag zu Kassel herausgebracht und im folgenden Jahr von Paul Haupt in Bern übernommen. Ein Nachdruck erschien 1985 im Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik Leipzig; er wurde von H.-J. Schulze angeregt und betreut und enthält ein Nachwort des Verfassers *Zur Entstehungsgeschichte der Dissertation*, das der Ausgabe für den Bärenreiter-Verlag nur auf besondere Bestellung als Separatum (20 S.) beiliegt. Es ist auf 1982 datiert und stimmt in der Hauptsache mit der genannten Einleitung überein. Doch hat jede der Fassun-

gen eigene Passagen, die der anderen fehlen, so daß beide zur Lektüre empfohlen sind. Die deutsche Fassung berichtet zudem über die Tätigkeit in den Vereinigten Staaten. Daraus wird die Bedeutung von Gerhard Herz für das Musikleben von Louisville deutlich, besonders für The Chamber Music Society of Louisville, deren Mentor er seit mehr als 50 Jahren ist (vgl. ihr *Golden Anniversary Salute 1938–1988*), außerdem, nur angedeutet, für die Gründung und Entwicklung der amerikanischen Sektion der Neuen Bachgesellschaft. Sein Wirken hat sich allerdings nie auf Bach beschränkt. Es reicht bis zur zeitgenössischen Musik (s. *The Musical Quarterly* 41, 1955, S. 76ff.). Ein Aufsatz aus dem Jahr 1949 beschäftigt sich mit der Musik in Thomas Manns *Doktor Faustus* (wiederabgedruckt in *Orbis Musicae* Vol. IX, *Essays in Honor of Edith Gerson-Kiwi*, Tel Aviv 1986).

Die Dissertation stellte seinerzeit die Verbindung zu Albert Schweitzer her; seine Empfehlungsschreiben waren dem Verfasser nach seiner Emigration in die USA Ende 1936 hilfreich. Die Dissertation ist vom Rassismus der Nationalsozialisten mit einer *damnatio memoriae* belegt worden, die auch nach dem Ende ihrer Herrschaft weiterwirkte. Jedenfalls ist sie nur sporadisch in die wissenschaftliche Diskussion einbezogen worden. Zwar hat Friedrich Blume 1947 darauf hingewiesen: „Fast unbekannt blieb die kleine, aber ausgezeichnete geistesgeschichtliche Untersuchung von Gerhard Herz“; doch läßt diese Qualifikation kaum erkennen, wieviel *Johann Sebastian Bach im Wandel der Geschichte* in seinem ersten Teil dieser Untersuchung verdankt. Der Verfasser selbst bezeichnet seine Dissertation in einem Abstand von fast fünfzig Jahren „als ein bereits historisch gewordenenes Zeugnis der von Professor Wilibald Gurlitt inspirierten Musikanschauung und Geschichtsdeutung der frühen 1930er Jahre“. Bemerkenswert ist der Reichtum des Materials, das damals noch nicht wie heute aufbereitet war, der Reichtum an Gesichtspunkten, im besonderen etwa die Darstellung und Beurteilung J. A. Scheibes, dem (was bisher nicht allgemein aufgegriffen wurde) J. J. Quantz an die Seite gestellt ist. Es wird eine Überlieferungsgeschichte der Bachschen Quellen anvisiert (zu der der Verfasser dann mit seinen zweisprachigen *Bach-Quellen*

*in Amerika*, *Bach Sources in America*, Kassel usw. 1984, und, ergänzend, mit seinem Aufsatz *The human side of the American Bach sources*, in D. O. Franklin [Hrsg.], *Bach Studies*, Cambridge 1989, selbst beigetragen hat). Die Rezeptionsgeschichte schließlich ist die Maßgabe für die Auswahl des Vergleichs von Bachs *Matthäuspassion* und Grauns *Tod Jesu*.

Von den sechs Studien führt die über die Auführungsgeschichte der *h-moll-Messe* einen kurzen Abschnitt der Dissertation aus. Zwei Studien sind dem lombardischen Rhythmus gewidmet, die erste dem *Domine Deus* der *h-moll-Messe*, wo auf die präzise Notation an zwei weiteren Stellen der Originalstimmen aufmerksam gemacht wird. Die zweite, weiterführende, unternimmt es, den Gebrauch des lombardischen Rhythmus chronologisch einzugrenzen und inhaltlich zu bestimmen. Im deutschsprachigen Raum wird man dafür zu *Bach-Jahrbuch* 1974 und 1978 greifen. Die beiden Studien über die Kantate 131 und den ersten Satz der Kantate 77 sind mit den kommentierten Ausgaben der Kantaten 4 und 140 in den *Norton Critical Scores* (New York 1967 und 1972) zusammen zu sehen. Die Einleitung zu Kantate 4 wird eröffnet von einer Zusammenfassung über den Ort von Bachs Kantaten in der Geschichte, die Einleitung zu Kantate 140 von einer Zusammenfassung der Ergebnisse der neuen Chronologie des Bachschen Vokalwerks, die, wie George J. Buelow in seinem Geleitwort betont, für die Rezeption der neuen Chronologie im englischsprachigen Raum maßgebend geworden ist. Übrigens ist, soweit zu sehen, Herz der erste, der, wenn auch zögernd, die Datierung der Kantate 4 als Bachs Mühlhäuser Probestück auf Ostern 1707 zur Diskussion stellt und der für fraglich hält, ob der Schlußchoral der überlieferten Fassung Mühlhäuser Ursprungs sei. Der Beitrag *Auf dem Weg zu einem neuen Bach-Bild* faßt die Diskussion um die von G. von Dadelen und A. Dürr etablierte neue Chronologie, Ch. Trautmanns Wiederentdeckung von Bachs Exemplar der Calov-Bibel, F. Blumes *Umriss eines neuen Bach-Bildes* und Ch. Wolffs Untersuchungen zum *Stile antico* zusammen. Zugleich liegt hier ein eigener Entwurf vor, wie diese neuen Ergebnisse zu einem Gesamtbild geordnet werden könnten. Obwohl vor fast zwanzig Jahren zuerst erschienen, ist er in die

Diskussion nicht eingegangen (inzwischen auch um *Bach-Jahrbuch* 1986, S. 135ff., zu ergänzen). Abschließend sei auf die neuere Studie *Concertists and Ripienists: An Old Performance Problem Revisited* aufmerksam gemacht; sie befördert die Diskussion des Themas, indem sie insbesondere die Bedeutung der Wellenlinien in Bachschen Partituren klärt, und ist erschienen in dem von A. Mann herausgegebenen Sammelband *Performance Practice of Bach's Choral Works* (published as a special issue of the *American Choral Review*, vol. XXIX, nos. 3 and 4, Reprint Series, no. 1), p. 35–51.

Herz hat es, wie Buelow sagt, ein Leben lang als eine ständige Aufgabe betrachtet, die neuen Ergebnisse der Bachforschung seiner alten Heimat in seiner neuen Heimat zu verbreiten. Seine alte Heimat sollte diesem lebenswürdigen Gelehrten und Lehrer die mindeste Gerechtigkeit widerfahren lassen, die möglich ist, nämlich seine besonnenen, die Bachforschung bereichernden Arbeiten zur Kenntnis zu nehmen. Es ist zu hoffen, daß dieser sorgfältig produzierte, auch mit einem Index versehene Band dazu beiträgt.

(Juni 1989)

Ulrich Siegele

MARIA BIESOLD: *Domenico Scarlatti. Die Geburtsstunde des modernen Klavierspiels. Wittmund: Edition Musica et Claves 1987. 77 S., Notenbeisp. (Beiträge zur Klaviermusik. Band 2.)*

Maria Biesold, Leiterin der Kreismusikschule Wittmund, verfaßte diese Publikation anlässlich der 3. Klaviermeisterklasse für die Jugend mit Prof. Yara Bernette im November 1987. Die Zielgruppe ist somit angesprochen. In ihrem Vorwort weist Maria Biesold darauf hin, daß die Würdigung des Werkes und der Person von Domenico Scarlatti seinem Wert für klavierspielende Generationen entspricht.

Nach einem kurzen Kapitel „Horowitz spielt Scarlatti“ (Konzert 1986 in Hamburg) schildert sie anschaulich das Leben Domenico Scarlatti, wobei sie auch das historische Umfeld skizziert. Bereits 1698 arbeitete Bartolomeo Cristofori an einer Hammermechanik, im Musikinstrumentenverzeichnis des Fürsten Ferdinando de' Medici von 1700 ist dieses

Instrument jedoch nicht als „Gravicembalo col pian e forte“ (S. 13) vorgestellt, es heißt vielmehr: „Un Arpicimbalo di Bartolomeo Cristofori, di nuova inventione, che fa il piano e il forte ...“. Im dritten Kapitel informiert Maria Biesold über Scarlattis „Klavierwerk und seine Editionen“. Da Autographe fehlen, beziehen sich alle Ausgaben auf zwei handschriftliche Abschriften eines spanischen Schreibers; über die Entstehungszeit der über 500 Sonaten gibt es unterschiedliche Meinungen. Die Ausgaben des 19. Jahrhunderts sind überwiegend subjektiv gefärbt und verraten viel vom musikalischen Geschmack der Herausgeber. Erst die Editoren des 20. Jahrhunderts bemühen sich um eine werkgetreue Rekonstruktion. Insgesamt fünf Gesamtausgaben (inkl. einer Faksimileausgabe) liegen vor bzw. sind in Arbeit oder in Vorbereitung.

Im folgenden Kapitel stellt die Autorin die Frage: „Cembalo oder Hammerklavier?“ Sie informiert über den Instrumentennachlaß der spanischen Königin Maria Barbara und die Schwierigkeiten einer eindeutigen Terminologie. Ihrer Meinung nach berücksichtigte Scarlatti für den Vortrag seiner Sonaten beide Instrumententypen. 1732 veröffentlichte Lodovico Giustini in Florenz seine 12 *Sonate da cimbalo di piano, e forte, detto volgarmente di martelletti*. Lodovico Giustini wurde in Pistoia geboren und starb auch dort, dennoch sollte er nicht als „Giustini di Pistoja“ (S. 32) bezeichnet werden.

Im fünften Kapitel „Scarlattis Erziehung und Umwelt“ berichtet sie u. a. über Scarlattis großes Vorbild Girolamo Frescobaldi (der erste Teil seines *Il Transilvano* erschien schon 1593; 1597 wurde bereits die 2. Auflage publiziert; S. 36), weist jedoch nachdrücklich darauf hin, daß sich Scarlatti im Gegensatz hierzu nicht nur an professionelle Spieler, sondern auch an Liebhaber wendet. Eine der wenigen erhaltenen schriftlichen Äußerungen von Scarlatti, die Vorrede zu seinen *Essercizi per gravicembalo* von 1738 zitiert sie (S. 38). Die vielen mannigfaltigen Einflüsse, die in seiner Musik verarbeitet werden, sind angesprochen und teilweise durch Notenbeispiele demonstriert. Auch Scarlattis „... Leidenschaft für dramatische Selbstdarstellung und instrumentale Eskapaden“ (S. 50) wird belegt. In „Scarlattis ‚Lehrgang des Klavierspiels‘“ faßt sie die wich-

tigsten Elemente seines Virtuositums zusammen; beide Hände sind gleichberechtigt, spieltechnische Probleme werden in speziellen Sonaten geübt, viele seiner Sprünge könnten zur Erleichterung zwischen den Händen aufgeteilt werden, die Ausführung mit nur einer Hand erschien jedoch Scarlatti bewegungstechnisch wichtig.

Das letzte Kapitel „Die Scarlatti-Sonate in Form, Harmonik und Rhythmik“ berichtet über Scarlattis stilprägende Bedeutung für nachfolgende Generationen. Seine harmonische Sprache motivierte Herausgeber des 19. Jahrhunderts zu „Korrekturen“. In vielen seiner Sonaten dominiert das rhythmische Element. Lange informative Zitate, vor allem von Ralph Kirkpatrick (*Domenico Scarlatti*, München 1972), veranschaulichen das Gesagte. Ein kurzes Nachwort, eine Literaturauswahl sowie eine Information über die Gesamtausgaben und eine Sonatenauswahl beschließen „Die Scarlatti-Schrift für den Klavierspieler“. Für den genannten Leserkreis bietet das kleine Buch eine lesenswerte Einführung in Leben und Werk Domenico Scarlattis. In klarer Sprache werden Sachverhalte und Begriffe erläutert, informative Zitate sowie Notenbeispiele und einige Abbildungen runden die Publikation ab.  
(April 1989) Susanne Staral

*RALF KRAUSE: Die Kirchenmusik von Leonardo Leo (1694–1744). Ein Beitrag zur Musikgeschichte Neapels im 18. Jahrhundert. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1987. IX, 285 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 151.)*

Unter den „Neapolitanischen“ Komponisten aus der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts nimmt Leonardo Leo einen wichtigen Platz ein. Wie die meisten seiner Kollegen (mit Ausnahme von Durante) trat Leo als Opernkomponist hervor; er hinterließ aber auch ein umfangreiches Oeuvre an Kirchenmusik unterschiedlicher Gattungen, wobei es vor allem einzelne Werke dieses Genres waren, die — denkt man etwa an das doppelchörige *Miserere* in *c* — den Nachruhm des Komponisten entscheidend geprägt haben. Daß Leo außerdem als einflußreicher Lehrer an verschiedenen Konservatorien

Neapels wirkte, rundet das Bild einer bedeutenden musikalischen Persönlichkeit ab.

Mit seiner Kölner Dissertation verfolgt Ralf Krause das Ziel, „ein geschlossenes und ausführliches Bild der Kirchenmusik Leos in ihrer Gesamtheit zu vermitteln“ (S. 9); die Untersuchung konzentriert sich allerdings auf die liturgisch gebundenen Kompositionen unter Einbeziehung geistlicher Solomotetten und Kantaten, ohne die Oratorien. Der Verfasser geht bei seiner Themenstellung von der richtigen Erkenntnis aus, daß die Sakralwerke Leos, kaum anders als die seiner Zeitgenossen, „bisher nur am Rande des wissenschaftlichen Interesses gestanden“ haben, da man „die sakrale Kunst bei den ‚Neapolitanern‘ häufig pauschal in einem dekadenten Stadium sah und ihr deshalb nur geringen Wert zuerkannte“ (S. 7). Um zu einer angemessenen, nicht durch Vorurteile getrüben Einschätzung der kirchenmusikalischen Produktionen dieses Zeitalters kommen zu können, bedarf es vieler Einzelstudien wie der vorliegenden, in denen die individuellen Eigentümlichkeiten eines Komponisten hinsichtlich Satztechnik, Formgestaltung, Instrumentation etc. analysiert, die Elemente von *stile antico* und *stile moderno* sondiert und nicht zuletzt die eventuellen Auswirkungen von liturgischen Vorschriften auf die jeweiligen Kompositionen dargelegt werden.

Einen ersten Schwerpunkt seiner Arbeit setzt Krause im Kapitel „Die musikalische Überlieferung“. Hier geht es ihm um die Erörterung von Echtheitsfragen und um die Erstellung eines Werkverzeichnisses. Letzteres enthält zahlreiche Informationen über Entstehung, Besetzung und Verbreitung der nach Gattungen geordneten Kompositionen, ist aber im Schriftbild leider etwas unübersichtlich geraten. Problematisch erscheint außerdem, daß sich der Verfasser bei der Echtheitsbestimmung mehrerer Kompositionen mit unsicherer Quellenlage auf stilistische Kriterien verläßt (vgl. S. 25, 35, 52 u. a.): Gerade weil er auf den Vergleich mit Werken anderer „Neapolitanischer“ Komponisten wegen ihrer bisher nur lückenhaften Verfügbarkeit verzichtet (vgl. S. 10), scheint es bedenklich, gewisse Stileigentümlichkeiten, die Leo womöglich mit anderen Komponisten geteilt hat, ausschließlich an seiner Person festzumachen. So kann sich unter den als „echt“ eingestuften Werken

doch hin und wieder eine Fehlzuschreibung verbergen, wie dies im Fall des Psalms *Laudate pueri* C-dur tatsächlich geschehen ist (S. 71 und 165–167); bei diesem Werk nämlich handelt es sich um eine gut verbürgte und mehrfach verbreitete Komposition von Niccolò Jommelli (vgl. die seit einigen Jahren vorliegende Studie des Rezensenten über Jommellis Kirchenmusik, dort unter der Werknummer C. I. 16.).

Im nächsten Hauptabschnitt seines Buches untersucht Krause die Kirchenkompositionen Leos in ihrem jeweiligen Gattungszusammenhang (Meßordinarien, Proprien, Psalmen etc.). Dabei stellen sich in der formalen Konzeption mehrsätziger Meß- oder Psalmvertonungen bestimmte Gepflogenheiten hinsichtlich der Aufeinanderfolge von Chorsätzen, Arien oder Fugen heraus, wie sie in ähnlicher Weise auch bei anderen Komponisten jener Zeit angetroffen werden können. Daß der Verfasser die Kapitel dieses Abschnitts stets mit einigen Hinweisen zur Entwicklung und zur Stellung der jeweiligen liturgischen Gattungen einleitet, ist hier grundsätzlich zu begrüßen, auch wenn Begriffe wie „Kurzmesse“ oder „Kantatenmesse“ (S. 113) für die umfangreiche(!) Vertonung der beiden ersten Ordinariumsteile bzw. für den aus einer Folge separater Einzelsätze bestehenden Messentyp — der aber eben keine „Kantate“ ist — nicht mehr gebraucht werden sollten. Fraglich ist zudem die Behandlung der Karfreitags-Improperien innerhalb des Proprium missae (S. 145–147); ferner steht der Tractus nicht hinter dem Offertorium (vgl. S. 133 und 134), sondern hinter dem Graduale.

Der letzte größere Abschnitt befaßt sich mit dem Verhältnis zwischen *stile antico* und *stile moderno*, mit Deklamation, Melodiebildung, Harmonik, Satztechnik (im Hinblick auf Homophonie, Kontrapunktik und Fuge) und Instrumentation. Daß Leo dabei im Gloria seiner *G-dur-Messe* (Werknummer A/I/5, Version B; vgl. S. 260) zwei Klarinetten eingesetzt hätte, ist höchst unwahrscheinlich: Die dem Rezensenten vorliegende Kopie aus der Diözesanbibliothek Münster (Sant. Hs. 2341) schreibt im Satz *Et in terra* zwei „Clar.“ vor, was sicherlich als „Clarini“, nicht „Clarinetti“ zu verstehen ist.

Abschließend kommt Krause zu dem Fazit, daß Leo es in seiner Kirchenmusik vorzieht,

„alte und neue Stilprinzipien jeweils so deutlich wie möglich auszuformen statt sie direkt miteinander zu verknüpfen“, wobei „keine Werke [existieren], die vollständig oder weitgehend im 'stile misto' abgefaßt sind“ (S. 264–265). Damit bestätigt sich, was schon die Zeitgenossen im direkten Vergleich zwischen den Schulen Leos und Durantes festgestellt hatten, indem sie den „Leisti“ eher eine Stiltrennung und den „Durantisti“ eine stärkere Stilverschmelzung attestierten.

(Mai 1989)

Wolfgang Hochstein

GERHARD CROLL/KURT VÖSSING: *Johann Michael Haydn. Sein Leben — sein Schaffen — seine Zeit*. Wien: Paul Neff Verlag (1987). 208 S.

Vor allen Dingen ist er, zu seinen Lebzeiten wie heute, „der Bruder des grossen Joseph“, in dessen Schatten er steht; „denn immer verglich man ihn mit diesem, und da musste er in allen Fächern, nur in Einem nicht, verlieren“ (*Allgemeine Musikalische Zeitung* 9, 1806/07, Sp. 46f.). Es geht um Michael oder Johann Michael Haydn. Und bei dem Fach, das nach diesen, einem Nachruf entnommenen Worten die Ausnahme bildet, um die Kirchenmusik. „Jeder Kenner der Tonkunst und ihrer Literatur weiss, [...] dass M. H., als Kirchencomponist, unter die *ersten* Künstler dieses Fachs, aus jeder Zeit und jeder Nation, gehört“ (*AMZ* 14, 1812, Sp. 192), „Mozart erkannte ihn“ laut Sigismund Neukomm sogar „für den größten Kirchenkomponisten“ (*Haydn-Studien* III/1, 1973, S. 33), und auch von dem Wiener Organisten Joseph Hayda, der „einen Stolz darein“ setzte, „daß sich sein Geschlechtsname nur durch einen einzigen Buchstaben von jenem des abgöttisch verehrten Brüderpaares unterschied“ (was dazu führt, daß mehrere seiner Kompositionen unter Joseph Haydns Namen überliefert werden), berichtet man: „Obgleich beide Haydn sein Herz mit Devotion erfüllten, so war dennoch im Kirchenstyle der Salzburger Michael sein Messias, dieser galt ihm für das Höchste und Unerreichbarste“ (A. Schmidt: *Denksteine*, Wien 1848, S. 2f.).

Derart hohen Meinungen entspricht der üppige Band im Superformat 30,5 x 24,5 cm, der von Gerhard Croll und Kurt Vössing

in Zusammenarbeit mit dem Institut für Musikwissenschaft der Universität Salzburg und der Johann-Michael-Haydn-Gesellschaft, Salzburg, unter Mitarbeit von Kurt Hahn (Bildredaktion), Ernst Hintermaier, Johanna Senigl und Gerhard Walterskirchen zum 250. Geburtstag des „Salzburger Haydn“ vorgelegt wurde und auf mehr als 200 entsprechend großen Seiten das Leben, das Schaffen und die Zeit dieses „vergessenen Meisters“ (so, im Vorwort zitiert, 1952 Hans Jancik) spiegeln soll. Als „dokumentarische Bildbiographie“ bezeichnet, versteht er sich „gewissermaßen als Synthese von Biographie, Dokumentation und Bildband“, wobei der Akzent auf den Bildern liegt, deren Zahl fast derjenigen der Seiten gleichkommt — Bildern „der Landschaft und der Architektur, damals und heute, des Menschen Johann Michael Haydn und der Zeitgenossen, die für ihn besondere Bedeutung hatten, Faksimile-Abbildungen aus Handschriften und Drucken seiner Werke und von Dokumenten zu seinem Leben und Schaffen“. Bisweilen kann man freilich glauben, in einer Veröffentlichung des Salzburger Stadtverkehrsbüros zu blättern, und das modische, hier und da Verwirrung stiftende Layout bringt Mißverhältnisse in den Proportionen mit sich, was besonders bedauern läßt, daß in der Rubrik „Bildnachweis“ nicht auch die Maße der Vorlagen stehen. Geben Abbildungen ihren Gegenstand normalerweise verkleinert wieder, muß man hier mit dem Gegenteil rechnen. Die Titelseite von Franz Joseph Otters und Georg Schinns *Biographischer Skizze von Michael Haydn* aus dem Jahre 1808 (S. 6) wie der 1857 gedruckte Stahlstich des *Palais Eszterházy in Eisenstadt* von C. Rorich bzw. Rohrich nach Ludwig Rohbock (S. 137) sind beispielsweise original nur ungefähr drei Viertel so groß.

Schön ist es, in Farbe alle Ölgemälde vor sich zu haben, die Michael Haydn darstellen. Sie sind die eindrucksvollste Gruppe seiner Porträts. Wie sie zusammenhängen, ist noch ungeklärt, so daß der Betrachter zu eigenen Überlegungen angeregt wird. Als Urbild, möglicherweise in Haydns letztem Lebensjahr von Franz Xaver Hornöck gemalt, wird das 1972 in Salzburger Privatbesitz aufgetauchte Bild angesehen, das sich heute als Leihgabe in der Johann-Michael-Haydn-Gedenkstätte befindet. Auf ihm präsentiert der Komponist,

anders als auf den beiden Porträts aus der Erzabtei St. Peter sowie demjenigen aus dem Kloster Michaelbeuern, nicht nur eine, sondern zwei exemplarische Kompositionen: außer dem *Lauda Sion* Klafsky II/a 42 („als Beispiel des homophon-liedhaften Satzes in der Kirchenmusik“) auch das *Tres sunt* Klafsky II/a 40 („als Beispiel des polyphon-kontrapunktischen, des ‚strengen‘ Satzes“). Wer sich näher mit den Porträts beschäftigen möchte, kommt allerdings nicht an den Aufsätzen vorbei, die Croll 1972 in der *Österreichischen Musikzeitschrift* veröffentlicht hat. Leider erfährt man von deren Existenz nur aus der Bibliographie. Daß sich das Buch — stellenweise augenscheinlich mit heißer Nadel genäht, doch im ganzen solid und gediegen — weniger an den Kenner als an den Liebhaber wendet, den Freund von Michael Haydns Musik wie den von Salzburg, zeigt nicht zuletzt der Verzicht auf einen kritischen Apparat.

Der Text, zweifellos auf der Höhe der derzeitigen Forschung, ist ein Potpourri aus rund 100 mehr oder minder kurzen Abschnitten mit schlagwortartigen Überschriften wie (auf S. 41—60) „Die fürsterzbischöfliche Hofmusik“, „Maria Magdalena Haydn“, „Das Wohnhaus“, „Geburt und Tod der Tochter Aloisia“, „Johann Michael Haydn als Bühnenkomponist“, „Prospekte und Typendekorationen des Universitäts theaters“, „Johann Michael Haydn als Konzertmeister: Konzerte, Serenaden, Sinfonien“, „Äbtissin Maria Scholastika“, „Kloster Lambach“ usw. Diese Kapitelchen, in denen, meist leicht und angenehm zu lesen, scheinbar ganz Disparates abgehandelt wird, summieren sich zu einem bunten Mosaik: einer fast kurzweiligen Annäherung an einen interessanten Musiker. Eine Seite enthält Urteile von Leopold Mozart (1778) bis Arthur Hutchings (1976). Solch eine Auswahl ist immer strittig. Auf den jüngsten Text wäre indes gewiß besser verzichtet worden.

Am Schluß stehen eine 19seitige „Zeittafel“, in der sich zu der Spalte „Johann Michael Haydn (Leben, Werk, Familie, Freunde)“ Spalten zur Musik- und zur Zeitgeschichte gesellen und die die Jahre 1732 („31. März: Joseph H. in Rohrau geb.“) bis 1850 („Salzburg wird selbständiges Kronland“) umspannt, ein „Quellen- und Literaturverzeichnis“, der Bildnachweis sowie ein Personen- und ein Ortsregister.

Das Verzeichnis des Schrifttums umfaßt rund 180 Titel verschiedener Art, ist aber offenbar nicht als Personalbibliographie zu verstehen. Andernfalls würde man manches vermissen: nicht nur relativ Peripheres wie den kleinen Artikel in Samuel Baur's *Allgemeinem historisch-biographisch-literarischen Handwörterbuch aller merkwürdigen Personen, die in dem ersten Jahrzehend des neunzehnten Jahrhunderts gestorben sind* (Ulm 1816) oder die wohl erste fremdsprachige Publikation, die Michael Haydn's Namen im Titel hat, J. Hartogs *Joseph Haydn, zijn broeder Michaël en hunne werken* (Amsterdam 1905), sondern auch Arbeiten wie E. F. Schmid's *Joseph Haydn, Ein Buch von Vorfahren und Heimat des Meisters* (Kassel 1934), dessen Themen „Die Familie des Vaters“, „Die Familie der Mutter“ und „Joseph Haydn's Eltern“ mit denen der Kapitel „Vorfahren und Eltern“, „Der Geburtsort Rohrau“, „Das Geburtshaus“, „Schloß Rohrau“ und „Der Name ‚Haydn‘“ korrespondieren (in dem zuletzt genannten Teil wird bemerkt, Schmid habe die Genealogie gründlich erforscht), oder, weiter, wie R. Angermüllers Dokumentation *Sigismund Ritter von Neukomm (1778–1858) und seine Lehrer Michael und Joseph Haydn* (in: *Haydn-Studien* III/1, 1973, S. 29ff.), die Aufsätze von M. Rasmussen und T. D. Thomas, die das *Riemann Musiklexikon* 1972 im Ergänzungsband zum Personenteil A–K aufführt, die Dissertationen von D. D. Donaldson und D. R. Petersen, von Croll in dem bei Herder erschienenen *Großen Lexikon der Musik* (Bd. 4, 1981) verzeichnet, und den von R. G. Pauly in Zusammenarbeit mit C. H. Sherman verfaßten Artikel in *The New Grove* (1980), der nicht wenige weitere Literaturangaben enthält. Die Referate des Symposiums *Johann Michael Haydn*, das 1987 im Rahmen der Tagung des Zentralinstitutes für Mozart-Forschung in Salzburg stattfand, wie auch der dort gehaltene öffentliche Vortrag Crolls sind mit einer Ausnahme im *Mozart-Jahrbuch* 1987/88 (1988) erschienen. (März 1989)

Günter Thomas

DENE BARNETT: *The Art of Gesture: The Practices and Principles of 18th Century Acting*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1987. 503 S., zahlreiche Abb. (Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur- und Sprachwissenschaft. Band 64.)

Absicht des Buches ist es, ein detailliertes Bild der schauspielerischen Techniken, die im 18. Jahrhundert in Tragödie und Opera Seria Verwendung fanden, zu zeichnen. Der Autor bedient sich zu diesem Zweck nur zeitgenössischer Quellen: Augenzeugenberichten von Aufführungen, Büchern und Aufsätzen über die ‚richtige‘ Aufführungspraxis (z. B. Lessings *Hamburgische Dramaturgie* und Pfannenbergs *Über die rednerische Action mit erläuternden Beispielen*) sowie Soufflierbüchern. Er möchte nicht nur Theaterhistoriker ansprechen, sondern wendet sich vor allem an Schauspieler, Sänger und Dramaturgen, die Werke aus dem untersuchten Zeitraum möglichst originalgetreu aufführen möchten.

*The Art of Gesture* gliedert sich in dreizehn Abschnitte: Den Anfang bildet die Beschreibung der grundlegenden Gesten anhand von zeitgenössischen Textstellen und Zeichnungen: „indicative gestures, imitative gestures, expressive gestures, gestures of address, gestures of emphasis, commencing gestures, terminating gestures, complex gestures“. Anschließend geht Barnett auf diejenigen Techniken und Regeln ein, durch deren Anwendung die „natürlichen“ primären Gesten erst zur Kunst werden („Art as Nature made beautiful“, S. 88).

Im folgenden Teil weist der Autor auf die Bedeutung der Malerei und Skulptur für die Schauspielerei im 18. Jahrhundert hin. Die Schauspieler studierten und imitierten klassische Gemälde und Statuen, da ein primäres Ziel der Schauspielerei zu jener Zeit die Darstellung des „Schönen“ („beauty“) war, das durch harmonische Proportionen und Ordnung („order“) charakterisiert war. „Nobility“, „idealization and the imitation of nature“ (die Charaktere waren Idealtypen und durften nicht wahrheitsgetreu dargestellt werden) sowie „clarity and precision“ waren weitere bedeutende ästhetische Kriterien, die bei dem Studium der Gesten beachtet werden mußten.

Der sechste und längste Abschnitt des Buches befaßt sich mit dem Zusammenhang von

Wort und Gestik. Die zu Anfang beschriebenen primären Gesten werden nun anhand von Auszügen aus Stücken des 18. Jahrhunderts im Zusammenhang belegt und durch Photographien veranschaulicht. Ein sehr informativer Teil, der jedoch stellenweise durch zu viele Beispiele etwas langatmig wirkt. Am Schluß dieses Kapitels befindet sich ein Exkurs, in dem die Gesten in Verbindung mit verschiedenen rhetorischen Figuren dargestellt werden. Obwohl es in der Schauspielerei viele verschiedene Gesten gibt, ist es dennoch wichtig, diese korrekt zu verbinden und aneinander anzuschließen, wie Barnett im folgenden Abschnitt zeigt.

Das achte Kapitel beschäftigt sich mit den drei Stilen innerhalb der Gestik: "epic or sublime style", "plain or simple style", und "intermediate or mixed style", denn nicht nur der Text verlangt einen angemessenen Stil, sondern auch die Gestik. Die letzten Kapitel behandeln allgemeine Themen, wie die Häufigkeit von Gesten — in der Einleitung kommen weniger vor, da die Handlung sich erst langsam entfaltet —, die Plazierung der Charaktere auf der Bühne entsprechend ihrem Rang sowie grundlegende Techniken von Dialogen. Ein „praktischer“ Anhang — ein Auszug aus Gilbert Austins *Chironomia; or a Treatise on Rhetorical Delivery* — beschließt das Buch, da Barnett die Auffassung vertritt, daß der Leser durch eigenes Nachstellen von Beispielen die Gestik des 18. Jahrhunderts am besten lernen kann.

Barnetts Buch, das sich als ein beschreibender und kritischer Katalog der Spieltechniken des 18. Jahrhunderts versteht und das Ergebnis 15jähriger Forschung ist, beeindruckt durch seine Materialfülle und dürfte unerlässlich für jeden sein, der sich ernsthaft mit einer originalgetreuen Aufführung von Werken des 18. Jahrhunderts beschäftigen möchte. Zwar werden Beispiele aus Opern nur gelegentlich explizit erwähnt — so sind Gesten häufiger in Rezitativen ("déclamation notée") zu finden, da diese die ‚Geschichte‘ erzählen —, implizit lassen sich jedoch viele der beschriebenen Techniken auch auf die Opera Seria des 18. Jahrhunderts anwenden. Es ist *Die Kunst der Gestik* daher auch für Sänger ein nützlicher Ratgeber.

(Juni 1989)

Gundhild Lenz

TIBOR TALLIÁN: *Béla Bartók. Sein Leben und Werk*. Budapest: Corvina-Verlag (1988). 315 S.

Der vertraute, kontinuierliche Umgang mit allgegenwärtigen Bartókiana hat zwei Generationen von ungarischen Musikwissenschaftlern fast zwangsläufig zu Bartók-Monographien gedrängt. Die neueste von ihnen ist inzwischen nicht eigentlich mehr neu. Zum 100. Geburtstag Bartóks bereits 1981 in ungarischer Sprache erschienen, konnte der für Auslandspublikationen verantwortliche Corvina-Verlag das Bartók-Porträt Talliáns erst 1988 in einer nicht-ungarischen Sprache veröffentlichen — zum Nachteil der internationalen Bartók-Forschung.

Der Verfasser, der jahrelang als Mitglied der Ungarischen Akademie der Wissenschaften im Budapester Bartók-Archiv und als akademischer Lehrer an der Budapester Franz-Liszt-Musikhochschule gearbeitet hat, legt hier eine Summe seiner Auseinandersetzungen mit Bartók vor. Worin liegt das Besondere von Talliáns Publikation gegenüber den zahlreichen Monographien mit gleichlautenden Etiketten?

Die Disposition folgt den Stationen der Biographie und wählt als Kapitelüberschriften nur Jahreszahlen. Angeschlossen sind ein systematisches Werkverzeichnis, das auch den Komplex der wissenschaftlichen und schriftstellerischen Arbeiten Bartóks entwirrt, und eine umfangreiche, repräsentative Auswahlbibliographie. Für die deutsche Ausgabe konnte der aktuelle Forschungsstand bis 1987 berücksichtigt werden. Dieser Apparat ist aus souveräner Kenntnis zuverlässig und informativ zusammengestellt worden.

Tallián hat seit langem dazu beigetragen, mit philologischer Akribie die Quellenbasis zu Leben und Werk Bartóks zu verbreitern und mit sprachlicher, philosophischer und kulturhistorischer Kompetenz die Position Bartóks im zeitgeschichtlichen Kontext aufzuhellen. Damit sind die Besonderheiten auch seiner Monographie angesprochen. Deren Akzente geben ihr in so eindringlicher Weise das Gepräge, daß sie zum Standardwerk werden sollte. Aus diesem Blickwinkel behauptet sie sich mühelos neben den zwei oder drei bisherigen Standardwerken.

Die Qualitäten zeigen sich weniger in Entdeckungen oder tiefgreifenden Umwertungen,

statt dessen wird das traditionelle Bartók-Bild nun anschaulicher, differenzierter und vor allem kontextbezogener. (Auffällig unscharf bleiben die Beziehungen Bartóks zu Kodály und einigen andern Persönlichkeiten — wohl eine noble Behutsamkeit gegenüber Budapester Nachbarn.) Tallián zitiert dabei ausführlich aus nichtveröffentlichten oder bislang nur in ungarischer Sprache zugänglichen Dokumenten, so etwa aus der von Béla Bartók junior 1981 herausgegebenen Familienkorrespondenz oder aus Materialien des Budapester Bartók-Archivs (u. a. S. 57, 109ff., 155f., 209ff., 249ff.). Darum kann er manche frühere Spekulation verbindlich machen und obendrein ein Quellenlesebuch in nuce anbieten.

Viel erfährt der Leser über das Ungarn der Jahrhundertwende, seine Widersprüche und sein kulturelles Mosaik, viel über das in den Pariser Vorortverträgen nach dem Ersten Weltkrieg zerstückelte Ungarn, seine neuen und seine ungelösten alten Probleme. Diese Folie macht die Persönlichkeit Bartóks transparenter: eines Menschen, Forschers und Musikers, der zeitlebens auf Ungarn fixiert war und dessen Ausnahmeerscheinung sich an den Gegebenheiten des konkreten Ungarn schmerzlich rieb.

Wenngleich der Verfasser genauso detailliert über das kompositorische Werk Bartóks verfügt, so sieht er seine Domäne weniger im Kompositorischen, also im Musiktechnisch-Handwerklich-Analytischen. Dies ist alles andere als ein Defizit, doch unterlaufen Tallián hier einige Flüchtigkeiten. Im Mittelsatz der von Adorno enthusiastisch begrüßten *1. Violinsonate* beispielsweise sind erst nach neun und nicht schon nach drei Takten alle 12 Töne der chromatisierten Oktav abgerufen (S. 153). Zumindest anzweifelbar ist weiterhin die tonale Kennzeichnung für den Schlußsatz der *Klaviersonate* (S. 168): „Das Finale der Sonate basiert auf einem Volksliedzeilenpaar, dessen Pentatonik durch die lyrische Quarte ausgefüllt ist“.

Beklemmend freilich bleibt die Übersetzung: mit zahlreichen ungelenken Wendungen, Phantasiewortschöpfungen und grammatikalischen Verstößen und auch mit Fehlern, die das Verständnis musikalischer Sachverhalte trüben. So lautet für den Klavierzyklus *Im Freien* die von Bartók autorisierte deutsche Bezeichnung des Eingangssatzes „Mit Trommeln und

Pfeifen“ statt „Mit Pfeife und Trommel“ und die des vierten nicht „Musik der Nacht“, sondern „Klänge der Nacht“ (S. 168). An anderer Stelle ist „vom klassischen dreitaktigen Scherzo- und vom Walzercharakter“ die Rede (S. 43). Wohl auf das Konto des Setzers geht der falsche zyklische Gliederungshinweis für die *Improvisationen über ungarische Bauernmelodien* (S. 146): „I—II, III—VI—V, VI, VII—VI, VII—VIII“. — Sollte die Übersetzungsleistung den Erfolg der Monographie Talliáns behindern, dann wäre das zynisch und mißlich zugleich.

(Juni 1989)

Jürgen Hunkemöller

*Zeitphilosophie und Klanggestalt. Untersuchungen zum Werk Bernd Alois Zimmermanns.* Hrsg. von Hermann BEYER und Siegfried MAUSER. Mainz-London-New York-Tokyo: Schott (1986). 146 S., Notenbeisp. (Schriften der Hochschule für Musik Würzburg.)

Es scheint, als verlief die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Werk Bernd Alois Zimmermanns gewissermaßen in ungleichen Schüben. In den siebziger Jahren, nach Zimmermanns Tod, edierte Christof Bitter die Schriftenauswahl *Intervall und Zeit* (1974), die bis heute die einzige geblieben ist; die sich anschließenden Dissertationen von Andreas von Imhoff über das Klavierwerk (1976) und Clemens Kühn über die Orchesterwerke (1978) repräsentieren aus heutiger Sicht den „Pioniergeist“, mit dem ihre Verfasser seinerzeit daran gingen, das komplexe und vielschichtige Oeuvre Zimmermanns überhaupt wissenschaftlich zu ergründen. Nachdem die Beschäftigung sich in der Folgezeit auf einzelne Zeitschriftenaufsätze reduziert hatte, erfolgte in den achtziger Jahren eine erneute wissenschaftliche Annäherung, die unter veränderten Prämissen stattfand: Man wußte um die fehlerhaften interpretatorischen Ansätze, die beispielsweise aus einer allzu wörtlichen Exegese der Schriften Zimmermanns erwachsen waren; und man wußte vor allem, daß des Komponisten Schlagworte von der „pluralistischen Kompositionsmethode“ und der „Kugelgestalt der Zeit“ eine härtere Nuß waren, als man zunächst angenommen hatte. Und so verlagerte sich in den nunmehr erscheinenden Arbeiten

die Thematik: Man erkannte, daß das Werk Zimmermanns ein sehr weites geistiges Umfeld besaß und daß die scheinbaren Widersprüche und Ungenauigkeiten sich nur würden lösen lassen, indem man sozusagen weiter ausholte: Wilfried Gruhn diskutierte 1983 Zimmermanns Pluralismus-Begriff neu, und Klaus Ebbekes im selben Jahr fertiggestellte und 1986 erschienene, auf das Spätwerk ausgerichtete Dissertation *Sprachfindung* eröffnet neue Zugangsweisen, indem sie etwa die Werkgenese mit der Entstehung der philosophischen Äußerungen Zimmermanns in eine Beziehung zu bringen versucht. Es sei schließlich noch auf die erste Zimmermann-Monographie von Wulf Konold (1986) und das zweitägige Zimmermann-Symposium hingewiesen, das 1987 in der Kölner Universität stattgefunden hat (wenngleich der Rezensent hier pro domo spricht).

Die intensivierte Beschäftigung mit dem Werk spiegelt sich auch in dem von Hermann Beyer und Siegfried Mauser herausgegebenen Sammelband mit dem Titel *Zeitphilosophie und Klanggestalt* — semantisch und formal der variierte Krebs von *Intervall und Zeit*. Der Band eröffnet die *Schriften der Hochschule für Musik Würzburg*, eine Reihe, in der — so das Vorwort — neben Arbeiten des Lehrerkollegiums auch Examensarbeiten von Niveau veröffentlicht werden sollen. Und so stehen in dem vorliegenden Band einem eher kürzeren Beitrag von Siegfried Mauser zwei ausgedehnte analytische Untersuchungen (eine Diplom- und eine Staatsexamensarbeit) gegenüber.

In seinem eröffnenden Beitrag über *Die erkenntnistheoretischen Grundlagen der Zimmermannschen Zeitphilosophie* unternimmt Siegfried Mauser den Versuch, diese auf ihre „Vorbilder“, auf die von Zimmermann nachweislich rezipierten Philosophen zurückzuführen. Bereits bei der geschichtlich ersten Betrachtung des Zeiterlebens bei Augustinus, für den Vergangenheit und Zukunft nur in der Gegenwart existieren, nämlich als Erinnerung bzw. Erwartung, mithin als „Phänomene unseres Bewußtseins“ (S. 12), zeigen sich erste Bezugslinien zu Zimmermann. Der weitere Weg führt über Kant, der die Zeit als apriorische Kategorie der Anschauung sah, sie aber gleichzeitig als meßbar erkannte, wodurch sich die für Zimmermann so wichtige Antinomie von erlebter und gemessener Zeit abzeich-

net; die vollständige Ausprägung erfährt dieser Gedanke (der im Rahmen der Kantischen Kritiken gewissermaßen nebenbei geäußert wird) aber bei Henri Bergson, der die subjektiv erlebte Zeit weiter erforscht. In der Phänomenologie Edmund Husserls werden die gemessene wie die erlebte Zeit als unterschiedliche Anschauungsformen des selben Bewußtseinsvorgangs wieder versöhnt; die kurze ansatzweise Erwähnung der Heideggerschen Philosophie (*Sein und Zeit*) erfolgt nur wegen eines entsprechenden Hinweises von Zimmermann selbst; sie ist ansonsten in ihrer Daseinsbetrachtung als Sein-zum-Tod in bezug auf Zimmermann eher verwirrend. Anhand der kurzen, aber sehr präzise geschriebenen Zusammenfassungen der einzelnen philosophischen Ansätze gelingt es Mauser, den Facettenreichtum der Zimmermannschen Zeitphilosophie als rezeptive Vielfalt eindrucksvoll darzustellen.

Auf 50 Seiten erläutert Irgard Brockmann sodann *Das Prinzip der Zeitdehnung in Tratto, Intercomunicazione, Photoptosis und Stille und Umkehr*. Sie deutet dabei die Zeitdehnung kompositionstechnisch „als Simultankonzeption zweier sich zueinander asynchron verhaltender Zeitverläufe“ (S. 27), global aber „als Zimmermanns individuelle Lösung der seit den fünfziger Jahren allgemein aktuellen Suche nach einer sinnvollen Beziehung zwischen Tonhöhen und Tondauern“ (S. 30), was natürlich genauso für jede andere Art serieller Materialorganisation gelten kann. Das Zentrum ihrer Ausführungen bildet eine Analyse von *Photoptosis*, die mit einer Fülle nicht sonderlich anschaulicher Grafiken und Tabellen sowie seitenlangen, die Sachverhalte erläuternenden Passagen nur schwer nachzuvollziehen ist. Lobenswert ist die Akribie, mit der sie sich der sicherlich mühevollen Analyse unterzogen hat. Nur wäre zu wünschen gewesen, daß die Autorin etwas systematischer vorgegangen wäre und etwa zwischendurch den erreichten Stand ihrer Untersuchung zusammengefaßt hätte. (Statt dessen kommt Clemens Kühn schlecht weg, der sich mit seiner Analyse von *Photoptosis* offenbar permanent verrechnet und auch ansonsten alles wichtige übersehen zu haben scheint.) Diese beschriebenen Mängel in der Anlage machen es dem Leser schwer, bis zu einem wichtigen Ergebnis der

Analyse vorzudringen, daß nämlich die Selbstzitate aus *Intercomunicazione* in *Photoptosis* ein Bezugssystem offenbaren: Zimmermann hat das Proportionsgefüge des ersten Werks auf das letztere übertragen: „Intercomunicazione kann als ‚Vorlage‘ zu *Photoptosis* bezeichnet werden, als formales Gerüst, das im Orchesterwerk eine farbige Ausschmückung erfährt.“

Martina Hippe's Beitrag über *B. A. Zimmermanns Tempus loquendi* bildet die zweite ausführliche Werkanalyse. Ausgehend von einer Reihenanalyse, erschließt sie durch zusätzliches Einbeziehen der anderen Parameter die gesamte serielle Struktur des Werkes. Hierbei finden sich dann aber auch merkwürdige Schwächen, was die Beurteilung einzelner Phänomene angeht. So wird bei der Erklärung der Tondauernskala korrekt auf Olivier Messiaen und sein Klavierstück *Mode de valeurs et d'intensités* verwiesen; daß aber etwa Pierre Boulez gerade mit Dauernskalen sehr viel ausführlicher gearbeitet hat, bleibt unerwähnt (S. 82). In derartigen Details zeigt sich die Schwäche der Einzelanalyse: Beschäftigt man sich mit einem einzelnen Werk und ist man noch dazu gezwungen, dessen serielle Struktur zu ergründen, so passiert es leicht, daß hierüber das übrige Bezugsgefüge aus dem Auge gerät. Gerade bei einem Komponisten wie Zimmermann kann eine solche Haltung allenfalls zu Teilresultaten führen, wie er denn auch selber darauf hingewiesen hat, daß die wissenschaftliche Betrachtung allein nicht genüge, den wahren Gehalt einer Komposition zu erfassen. Daß ausgerechnet dieses Zitat den Beitrag von Martina Hippe abschließt, stimmt bedenklich.

Der Sammelband *Zeitphilosophie und Klanggestalt* zeigt erneut die extremen Schwierigkeiten, die eine Annäherung an das Werk Zimmermanns verursacht. Der einzelne analytische Befund soll in seiner Bedeutung keinesfalls unterschätzt werden; und in dieser Hinsicht sind auch die Arbeiten von Irmgard Brockmann und Martina Hippe zu würdigen. Zeigt sich jedoch, daß die Einbeziehung in das Gesamtwerk Zimmermanns wie auch in die jeweils herrschende allgemeine kompositorische Situation nicht geleistet werden kann, dann sinkt der Wert einer solchen Untersuchung natürlich.

Ärgerlich ist bisweilen die Zitierweise. So wird bei Zitaten aus der Schriftenauswahl *Intervall und Zeit* immer nur die Seite, nicht aber der Titel der zitierten Schrift genannt. Während man mit solchen Ungenauigkeiten noch leben kann, ist allerdings ein Quellenachweis wie „Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), Supplement, Spalte 1971“ (S. 91) schlechterdings nicht auflösbar. Besonderes Lob verdient dagegen der hervorragend ausgestattete bibliographische Anhang, den Bernhard Huber zusammengestellt hat. Neben einem Werkverzeichnis findet sich eine Bibliographie der eigenen Schriften Zimmermanns wie auch ein 387 Einträge umfassendes Verzeichnis der Sekundärliteratur, in das (endlich) auch Aufführungsrezensionen aufgenommen worden sind. Eine ausführliche Diskographie rundet den Anhang ab.

(Mai 1989)

Manuel Gervink

*MARIA DUNKEL: Bandonion und Konzertina. Ein Beitrag zur Darstellung des Instrumententyps. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzschichler 1987. 176 S., Abb., 8 Tafeln. (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 30.)*

*Die Musik in Geschichte und Gegenwart* kennt es nicht und wollte es auch im Supplementband nicht haben; *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* widmete ihm lediglich einen winzigen Artikel, der nur wenig Richtiges enthält: Das Bandonion war bisher ein Stiefkind der Instrumentenkunde, und der Konzertina ging es kaum besser. Einen gewichtigen Ansatz zur Änderung dieses Zustandes stellt das Buch von Maria Dunkel dar.

Die Quellenlage für die Frühzeit ist freilich schlecht. Die gleichfalls nicht eben reichlichen Quellen aus jüngerer Zeit sind in der vorliegenden Publikation erst teilweise erschlossen worden, was nicht zuletzt auf der Schwierigkeit beruht, an sie heranzukommen. Nur zwei Museen wurden berücksichtigt: West-Berlin und Markneukirchen. Gründlicher ausgewertete Quellen sind Musikalien und Schulwerke, Fachzeitschriften, Berichte von Ausstellungen und dergleichen.

Kernstücke des Buches sind die übersichtliche Darstellung der Tasten- bzw. Tondisposi-

tionen sowie die anschauliche Schilderung bautechnischer Details und der Herstellungsmethoden. Hier wird auch versucht, den Verlauf der Entwicklung zu begründen und unter anderem auf die musikalischen Anforderungen zu beziehen. Besonders die gründliche Darstellung der Fertigung setzt im Rahmen instrumentenkundlicher Untersuchungen Maßstäbe. Sehr nützlich sind dabei die Ausarbeitung der Terminologie und die Zeichnungen.

In zwei Bereichen stützt sich Maria Dunkel auf veraltete Literatur: Bei der an sich sinnvollen Bemühung, scheinbare Unvollkommenheiten früher Formen von Bandonion und Konzertina mit Hinweisen auf die Geschichte von Cembalo und Clavichord zu rechtfertigen, gelangt sie zu Aussagen wie der, daß beim Cembalo je Taste selten zwei Saiten gleicher Frequenz zur Verfügung stünden: Ihre Quelle für diese historischen Tasteninstrumente scheint Oskar Bies Buch von 1910 zu sein (S. 35).

Bei der Diskussion des Klangunterschiedes zwischen Bandonion und Akkordion bezieht sie sich auf Helmholtz und die durch hohe Teiltöne bedingte „Rauhigkeit“ (S. 152): Klangfarbe ist aber noch wesentlich anderes als Teiltonstruktur; wenn letztere für das Akkordion den Eindruck des Rauheren vermuten läßt, so dürfte das im Widerspruch zum Empfinden vieler Musiker stehen. — Irritierend ist Maria Dunkels Wortgebrauch, der „temperiert“ mit „gleichstufig temperiert“ gleichsetzt.

Der Ansicht Maria Dunkels, das im Berliner Musikinstrumenten-Museum zusammen mit einer Schule des Verlages Höselbarth (um 1850?) überlieferte „Accordion“ sei ein reines C-dur-Instrument (S. 37 ff.), kann ich mich nicht anschließen. Ihre Argumentation stützt sich darauf, daß die Musikbeispiele der Schule kein *Fis* enthalten. Hier dürfte jedoch ein Stückchen Griffschrift vorliegen: Zwar werden die Beispiele in Notenschrift gegeben, doch ist jeder Note in der Regel die Ziffer der betreffenden Taste zugeordnet. Die Musikstücke weichen mehrfach eindeutig nach G-dur aus; dann fehlen zwar weiterhin die Kreuze vor den *F*, die Ziffern bei dieser Note sind aber andere und dürften *Fis* meinen. Auch das Instrument selbst hat *Fis*, was wohl nicht auf spätere Verstimmung zurückgeht. Maria Dunkels Be-

hauptung, „Das auf einen Key (!) beschränkte ein- oder zweireihige Instrumente mit 20 oder 40 Tönen ist im deutschsprachigen Raum vor 1844 recht verbreitet“ (S. 40), bleibt ohne Beleg. — Das Personen- und Namenverzeichnis verspricht mehr als es hält: Es verzeichnet in erster Linie nur Firmen mit Gründungsdaten, und es fehlen Seitenzahlen. Abgesehen von den genannten und einigen anderen, kleineren Mängeln muß jedoch wiederholt werden, daß es sich bei diesem Buch um eine wertvolle Pioniertat handelt, die sich streng an die Quellen hält.

(Juli 1989)

Dieter Krickeberg

JÜRGEN UHDE/RENATE WIELAND: *Denken und Spielen. Studien zu einer Theorie der musikalischen Darstellung. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1988). 503 S., Notenbeisp.*

*Denken und Spielen* — ein „leichter“ Titel für ein „schweres“ Buch. In ihren *Studien zu einer Theorie der musikalischen Darstellung* versuchen Jürgen Uhde und Renate Wieland, die Abhängigkeiten zwischen der Musizierpraxis und ihren theoretischen Grundlagen zu diskutieren und zu systematisieren. Ein Versuch, den man als durchaus gelungen bezeichnen kann, vor allem wenn man bedenkt, daß eine solche anspruchsvolle Untersuchung bisher noch nicht vorgenommen worden ist.

Bei der Lektüre des Buches muß man bedenken, daß Jürgen Uhde und Renate Wieland aus der Praxis kommen (u. a. Studio für pianistische Interpretation), und so folgt auch der Aufbau des Buches durchaus der Herangehensweise eines Praktikers. Zu Beginn wird die „Idee der wahren Aufführung“ (Adorno) diskutiert. Die „Stimmigkeit“ eines Werkes wird zu erklären versucht mit seiner „Aura“, mit einem „atmosphärischen Pneuma“. Und schon in diesem (kurzen) Kapitel setzt ein, was sich durch das ganze Buch hindurchziehen wird: Die Illustration der theoretischen Ausführungen mit handfesten Beispielen aus der (Klavier-)Praxis.

Im zweiten Kapitel wird die Historizität der ästhetischen Wahrheit untersucht. Ausgehend von der Prämisse, daß „die Wahrheit der Werke nicht verstehbar ist, ohne die Frage nach ihrem

Verhalten zu der Geschichte, aus der sie hervorgehen" (S. 44), werden verschiedene paradigmatische Aspekte der Geschichte eines Musikwerks und ihre Implikationen für die Aufführung beleuchtet: die Geschichte, die ein Werk beschreibt (etwa in den Klavierliedern Schuberts), ebenso wie die Geschichte der Entstehung und die Geschichte der Interpretation und Rezeption eines Musikwerks. Dabei werden die Fragen der Ornamentik bzw. Agréments, der historischen Spielkonvention, des historischen Stils und der Interpretation als Entfremdung bedacht. Einen Leitfaden bilden die musikgeschichtlichen Ansichten Adornos, die immer wieder Ausgangspunkt der Betrachtung sind.

Im dritten Kapitel wird die musikalische Zeitgestalt in Werk und Darstellung untersucht. Auch hier steht ein Zitat Adornos quasi leitmotivisch zu Beginn der Ausführungen: „Alles Musizieren ist eine recherche du temps perdu" (S. 111). Es werden im folgenden die Historizität und Subjektivität der realen Zeiterfahrung, die „Dialektik von Detail und Totale in der Musik" (S. 160), die Artikulation in Agogik und Dynamik und das Problem der Tempogestaltung analysiert. Insbesondere die Synthese der subjektiven Interpretation musikalischer Mikroeinheiten zu einem durch seine Historizität definierten Gesamtwerk wird anhand von Beispielen (vor allem Bach und Chopin) berücksichtigt.

Das vierte Kapitel beschäftigt sich mit dem musikalischen Ausdruck. Sich dieser Begrifflichkeit zu nähern, stellt die erste Schwierigkeit dar, die diskutiert wird. Die Autoren fordern aus der Idee des „objektiven Ausdrucks" (Adorno) eine Interpretation, die integraler Bestandteil der Musik ist und nicht akzidentiell (S. 291). Untersuchungsobjekte sind darauf aufbauend der musikalische Charakter eines Stückes, musikalische Bilder, der gestische Rhythmus und das „innere Programm".

Im fünften und letzten Kapitel wird im Sinne einer symbiotischen Synthese der einzelnen vorher untersuchten Parameter der musikalische Klang analysiert. Im Mittelpunkt steht dabei einmal die Funktion des Nicht-Klangs, der musikalischen Pause, zum anderen Tonus und Dynamik des musikalischen Klangs. Dieses Kapitel ist im Vergleich zu den vorherigen

recht kurz geraten, hier könnte eventuell eine weiterführende Betrachtung ansetzen.

Jürgen Uhde und Renate Wieland verstehen ihr Werk als Fortführung „musikalischen Buchstabierens". Ihr Anliegen ist es, das Üben und Spielen in die Technik der musikalischen Analyse zu integrieren und eine Interdependenz zu erreichen. Diesen Ansatz verfolgen sie mit einer wissenschaftlichen Akribie, die manchmal zu einer Sprache führt, die an der eigentlichen Zielgruppe, nämlich den musikalisch Tätigen, vorbeigehen kann. Dennoch ist es ein bereicherndes Buch, zumal sich die Autoren der Schwierigkeiten, die eine erste umfassende Darstellung der Thematik mit sich bringt, immer wieder bewußt sind. Sehr lobenswert sind vor allem die zahlreichen Notenbeispiele (die vielleicht deutlicher hätten gekennzeichnet werden können).

Wenn nun im folgenden einige kritische Anmerkungen gegeben werden, so soll dies nicht den Wert des Buches schmälern, sondern Hinweise für künftige Arbeiten auf dem Gebiet der Theorie der musikalischen Darstellung liefern. So beschränken sich die Autoren bei ihren Beispielen sehr stark auf die Klaviermusik des 19. Jahrhunderts und dort auf die namhaftesten Komponisten. Fast gänzlich übergangen wird die Klassik, aus dem Barock wird vor allem Bach, aus der Moderne werden Schönberg und Janáček zitiert. Darüber hinaus bleibt es bei Einzelbeispielen. Die Ansichten Adornos sind der erklärte (und dadurch berechtigte) Ausgangspunkt der Autoren. Dennoch ist seine Allgegenwart nicht immer nachvollziehbar und unbedingt notwendig. Schließlich gehört zu einer Integration von Theorie und Praxis der musikalischen Darstellung auch die Psychologie des Interpreten. Ein psychoanalytisches oder verhaltenstheoretisches Modell musikalischer Interpretation würde von daher die Intention der Autoren sinnvoll weiterführen. Insgesamt ein sehr bemerkenswertes Buch, das auf hohem wissenschaftlichen Niveau das Credo der Autoren, daß „Semplice die allein angemessene Haltung des Interpreten" sei (S. 43), definiert. Ein „leichter" Titel und eine „schwere" Materie müssen sich ergänzen — eine Botschaft, die ankommt.

(Juni 1989)

Stefan Evers

*MECHTHILD VON SCHOENEBECK: Was macht Musik populär? Untersuchungen zu Theorie und Geschichte populärer Musik. Frankfurt-Bern-New York-Paris: Verlag Peter Lang (1987). IX, 416 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI: Musikwissenschaft, Band 31.)*

Was macht Musik populär? Zu dieser Frage legt Mechthild von Schoenebeck ihre Untersuchungen als Habilitationsschrift der Universität Münster im Fachbereich Musikpädagogik vor. Um es gleich vorwegzunehmen: Sie kommt zu einer eindeutigen Antwort, es ist nämlich „ihre Struktur in dialektischer Beziehung zu den ihr von Seiten der Produzenten, Distribuenten und Rezipienten zugewiesenen je unterschiedlichen Funktionen“ (S. 389). Boshaft könnte man meinen, daß diese Definition eher eine Tautologie sei als eine aus Forschungsergebnissen abgeleitete wissenschaftliche These. Doch so leicht macht es sich die Autorin nicht.

Daß die Frage nach der Popularität von Musik so alt ist wie diese selber, weiß auch die Autorin. So beginnt sie, nach einem definitivischen Exkurs, mit einer historischen Betrachtung über die dialektische Struktur von populärer Musik: Im funktionstheoretischen Sinne ist es die der Musik zugewiesene zeitimmanente Aufgabe. Leider werden nur das 18., 19. und 20. Jahrhundert berücksichtigt, diese jedoch in der Fülle ihrer mannigfaltigen Erscheinungsformen von populärer Musik. Im historischen Überblick wird aber auch gleichzeitig eine Schwierigkeit im Umgang mit dem Begriff „populäre Musik“ deutlich. Die Autorin reduziert die Musikformen auf diejenigen, die allgemein der sogenannten Unterhaltungsmusik zugeordnet werden. Ein anderer Bereich der populären Musik, nämlich die populär gewordenen Musikwerke (etwa symphonische Werke oder Opern), wird nicht erwähnt. Hier stellt sich gleichzeitig auch die Frage, ob eine Trennung in populäre Musik (als Unterhaltungsmusik) und ernste Musik (die populär ist) für die vergangenen Jahrhunderte überhaupt zulässig ist. Daß die Autorin sich auf die Diskussion nicht einläßt, mindert den Wert des Buches nicht, hätte aber Erwähnung finden können.

Die Quintessenz der historischen Analyse mündet für Mechthild von Schoenebeck in eine

Forderung nach interdisziplinärer Zusammenarbeit für eine „umfassende Grundlegung der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit populärer Musik“ (S. 140). Diese versucht sie im zweiten Teil ihres Buches. Dabei stehen zu Beginn kulturtheoretische Betrachtungen, von denen die marxistisch orientierte Definition von populärer Musik und ihre anders geartete funktionale Position im Kultursystem besondere Beachtung verdienen. Im anschließend erläuterten soziologischen Wissenschaftskontext liefert vor allem die Kommunikationsforschung ihren Beitrag zu einer Phänomenologie der populären Musik. Hier ist unsere Zeit der Massenkommunikation besonders betroffen. Schließlich stellt die Autorin auch wissenschafts- und kunstsoziologische Betrachtungen an.

Kunsttheoretische Überlegungen leiten über zu dem Beitrag der Musikwissenschaft für eine Annäherung an den „Gegenstand der populären Musik“ (S. 274). Hier werden im Bereich der Musikästhetik Informationstheorie, Strukturalismus, Semiotik, Widerspiegelungstheorie etc. bemüht, um musikästhetische Untersuchungen, die sich früher fast ausschließlich auf die „Kunstwerke-Musik“ beschränkt haben, auf populäre Musik zu übertragen, wobei auch hier die Frage nach der Popularität der „Kunstwerke-Musik“ nicht gestellt wird. Einen Schwachpunkt weist das Buch im Kapitel über Musikpsychologie auf. Den Beitrag, den gerade psychophysiologische Korrelatforschungen (etwa bei Harrer oder auch bei Wieser) leisten, streift die Autorin nur sehr kurz und z. T. sachlich falsch (wenn auch nur zitiert). Implikationen des therapeutischen Einsatzes von Musik für die Frage nach ihrer Popularität (etwa bei Entspannungstraining oder rezeptiver Musiktherapie) finden keine Berücksichtigung. Deutlich von der Musikpsychologie abgesetzt, wird dagegen die Musiksoziologie als „Brennpunkt“ (S. 141) das Ziel interdisziplinärer Untersuchungen zur Popularität von Musik.

Eine Synthese aller Überlegungen des zweiten Teils wird durch den „Entwurf eines heuristischen Modells für die Analyse populärer Musik“ (S. 363) im dritten und letzten Teil des Buches versucht. Komponenten dieses Modells sind das Werk an sich, die Produktion, die Distribution und die Rezeption. Die Synthese mündet schließlich in ein Instrumentarium,

das Fragen zur Analyse von populärer Musik aufstellt und insofern deutliche praktische Konsequenzen hat, die von der Autorin auch in ihrer Einleitung für spätere Untersuchungen postuliert werden.

Was das Buch auszeichnet, ist zum einen die umfangreiche kultur- und kunsttheoretische Recherchenarbeit, die einem nicht sehr mit der Materie vertrauten Leser wichtige Hinweise für vertiefende Lektüre gibt. Vor allem aber besticht das Buch durch den gelungenen Versuch, verschiedene theoretische und praktische Ansätze zur Annäherung an den Begriff der „populären Musik“ im Sinne einer interdisziplinären Schau zusammenzufassen und auch Implikationen für weitere Forschungen aufzuzeigen. Insofern dürfte es gerade für den in der Musikpraxis (sei es im distribuierenden oder pädagogischen Bereich) Stehenden von spannendem Interesse sein.

(Juni 1989)

Stefan Evers

ROBERT SCHUMANN: *Tagebücher. Kritische Gesamtausgabe. Band 2: 1836–1854.* Hrsg. von Gerd NAUHAUS. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik/Basel-Frankfurt a. M.: Stroemfeld/Roter Stern (1987). 737 und 2 S., 16 Abb.

Der von Gerd Nauhaus vorgelegte Band schließt das Projekt einer dreibändigen kritischen Gesamtausgabe von Schumanns Tagebuchaufzeichnungen ab, das 1971 mit der Edition der Jugendtagebücher durch Georg Eismann begann und 1982 von Nauhaus mit der Veröffentlichung der zwei Halbbände *Haushaltbücher* fortgesetzt wurde. Etwas verwirrend mutete das deutsch-deutsche Publikationsprinzip an, als 1987 der Mittelband erschien: Waren die Bände 1 und 3 zuvor allein vom VEB Deutscher Verlag für Musik herausgebracht und in der Bundesrepublik über den Schott-Verlag ausgeliefert worden, so wurde Band 2 jetzt allein in der DDR offiziell separat ausgegeben, während gleichzeitig der Verlag Stroemfeld/Roter Stern eine westliche Lizenzausgabe aller drei Bände als revidierte Edition anbot, die nur en bloc zu erhalten ist. Erst auf verschiedentliches Nachfragen bei Händlern und Verlagen hin war schließlich die Auskunft zu erhalten, daß die westdeutschen Käufer der

Erstausgaben von Band 1 und 3 auch den zweiten Band einzeln beziehen können.

Revidiert ist die blaugebundene Lizenzausgabe von Stroemfeld/Roter Stern insofern, als erster und dritter Band im Anschluß an den unveränderten Drucktext eine Liste mit *Addenda und Corrigenda* beigegeben erhielten, die Gerd Nauhaus 1986 zusammenstellte (Entsprechendes gilt für die DDR-Neuaufgabe von Band 1). Sie betreffen nur zum kleinen Teil Übertragungsirrtümer, enthalten überwiegend vielmehr Detailkorrekturen und -präzisierungen zum umfangreichen kritischen Apparat, der ja einen wesentlichen und durch die Nachträge nochmals perfektionierten Bestandteil der Edition bildet.

Die Besprechung des „Schlußbandes“ gibt dem Rezensenten Gelegenheit, zunächst einige Probleme anzusprechen, die sich im bisherigen (wissenschaftlichen) Umgang mit diesem Projekt herauskristallisierten. Sensationsheischende, unzulässig popularisierende oder pseudokritisch psychologisierende Auswertungen, vor allem in der Tagespresse oder auch im Rundfunk, könnte man ja vernachlässigen, wenn sie nicht auch Reaktionen innerhalb der Wissenschaft beeinflussten. So findet man sowohl bei der Besprechung der Jugendtagebücher (s. *NZfM* 1973, S. 321f.) wie bei einer Rezension der *Haushaltbücher* (*Mf* 1986, S. 169ff.) die mit wissenschaftlichem Ernst gestellte Frage, ob eine Gesamtwiedergabe angesichts der zahllosen literarisch ungeformten Aufzeichnungen, Alltagsdaten und finanziellen Ausgabevermerke überhaupt von fachlichem Nutzen, also editorisch legitimiert sei (in besonderem Maße beträfe dies natürlich die *Haushaltbücher*). Eher resignierend wurde in beiden Fällen konstatiert, daß die Tendenz zum Gesamtausstoß des Materials kaum aufzuhalten sei. Nun wird die Ausschlichtung intimer persönlicher Details, die mit kunstwissenschaftlicher Interpretation nichts mehr gemein hat, tatsächlich schwer zu kanalisieren und schon gar nicht zu verhindern sein; unausgesprochen blieb indes die brisantere Konsequenz solcher Bedenken: die Frage, ob sich wissenschaftliches Erkenntnis- und Publikationsinteresse vom potentiellen Mißbrauch in Illustrierten, Feuilletons und Rundfunk abhängig machen dürfe — oder auch von der Befürchtung, das Material könne literarischer

Verfremdung unterzogen werden. Doch waren selbst wissenschaftliche Reaktionen nicht durchweg davor gefeit, daß aus den reichhaltigen Aufzeichnungen wiederum nur solche herausgesucht und für charakteristisch erklärt wurden, die auf pathogene Züge in Schumanns menschlich-künstlerischer Biographie schließen ließen, wobei die einseitige Auswahl verzerrte Züge des bisherigen Schumann-Bildes ein weiteres Mal vertiefte, statt es zu differenzieren. Nur die umfassende Wiedergabe der Tagebücher und ihre Auswertung kann also wohl bewirken, daß etwa die Ambivalenz von „Künstler“ und „Bürger“ bei Schumann so nachhaltig ins wissenschaftliche und dann auch ins allgemeine musikalische Bewußtsein tritt, wie sie seine Persönlichkeit und die musikalische Produktion prägte (s. die fundierten Ausführungen von Nauhaus im Vorwort zu Bd. 3, S. 21f.).

Gelegentlich ließen Rezensenten zudem außer acht, daß die verschiedenen tagebuchartigen Niederschriften durchaus unterschiedliche Funktion hatten. So dienten die lakonischen *Haushaltbücher* zunächst der finanziellen Rechnungsführung im privaten Bereich — natürlich auch als Mittel zur Selbstdisziplinierung — sowie der anspruchsvollen organisatorischen Verwaltung der *Neuen Zeitschrift für Musik*. Sie übernahmen erst dann Tagebuch-Aufgaben, als Schumanns eigentliches Tagebuch-Schreiben aus Zeitmangel und infolge der veränderten Lebensumstände allmählich reduziert wurde. Dies muß man einkalkulieren, will man nicht der Meinung verfallen, die *Haushaltbücher* seien zunehmend „unter Schumanns Zwang“ geraten, „sich über alles und jedes Rechenschaft abzulegen“ (s. *Mf* 1986, S. 169). Erst wenn man die Mischfunktion erkennt, wird man beispielsweise überhaupt damit beginnen dürfen, nach pathogenen oder zwanghaften Komponenten solchen Aufzeichnens zu suchen (wobei noch zu klären wäre, ob nun jede Buchhaltung a priori als zwanghaft zu gelten hätte oder auch Schumanns — und nicht nur sein — Hang zum Tagebuchschreiben schlechthin).

Vor allem verwundert indes, daß gegenüber solchen Diskussionsaspekten die Bedeutung dieser Tagebuch-Edition für die wissenschaftliche Praxis eher zu kurz kam. Allerdings haben seriöse Schumann-Studien der letzten

Jahre bereits ganz selbstverständlich und mit fruchtbaren Ergebnissen von dem editorischen Angebot Gebrauch gemacht. Tatsächlich liegt hier ein inzwischen unentbehrliches Hilfsmittel für weitere biographische und werkgenetische Forschungen vor sowie — die kaleidoskopartige Fülle und Verschiedenheit der Aufzeichnungen scheint es zunächst zu verdecken — auch für ästhetisch orientierte Untersuchungen zu Schumanns Schaffen und Kunstanschauung im historischen Zusammenhang. Von Band 1 aus läßt sich beispielsweise die Beziehung zwischen spontaner ästhetischer Einsicht und der späteren Ausformung in Schumanns Beiträgen für die *Neue Zeitschrift für Musik* rekonstruieren und auswerten. Ebenso wird hier der Prozeß von Schumanns musikalischer Geschichtsrezeption deutlich — konkretisiert in der Auseinandersetzung mit Bach und den Kompositionstechniken von Kontrapunkt und Fuge, was aufs eigene Schaffen und dessen Reflexion zurückwirkte. Die *Haushaltbücher* enthüllen bei genauerer Prüfung Strukturen des Schaffensprozesses und bieten zudem vielfältige Ansätze zur Interpretation der Kompositionen im künstlerischen, sozialen und politischen Kontext.

Der nun vorgelegte zweite Band führt zunächst die Tagebuchaufzeichnungen von Band 1 — mit zeitlichen Unterbrechungen — weiter, wobei Stil und Berichtsvolumen mit der Zeit knapper werden. Das unmittelbar nach der Heirat im September 1840 gemeinsam begonnene „Ehetagebuch“ sucht im schriftlichen Bereich noch einmal auf die ausführlichere, ausdrücklich sprachlich geformte schriftliche — und somit überlieferbare — Mitteilung zu kommen und ist stark von der Spannung zwischen privater und künstlerischer Kundgabe gekennzeichnet. Seine erste Gesamtwiedergabe (Tagebücher 12, 13, 15) widerlegt durch das facettenreiche Bild dieser Beziehung natürlich ebenso sehr das Klischee vom konfliktlos harmonisierenden Idealpaar wie das Vorurteil, in dieser Verbindung sei die Frau permanent in ihren künstlerischen Planungen und Aktivitäten unterdrückt worden. Eine gleichermaßen kritische wie behutsame Interpretation hätte wohl eher die beiderseitigen Strategien zur Durchsetzung der eigenen Vorstellungen herauszuarbeiten (etwa Claras Konzertreise-Wünsche). Unter den Reisenotizen dürfte der

doppelte, dabei aber nur teilweise redundante Bericht von der Rußlandreise 1844 besonderes Interesse finden — vor allem in biographischer Hinsicht und als historisch, geographisch und für das russische Konzertleben aufschlußreiche Beschreibung.

Auf manches Befremdende weist Herausgeber Gerd Nauhaus in seinem klug bündelnden Vorwort bereits hin, rückt jedoch zugleich die Maßstäbe zurecht: Der bestürzende antise-mitische Ausbruch beider Schumanns im Ehe-tagebuch gegenüber Mendelssohn (November 1840; S. 122f.) steht bezeichnend isoliert da gegenüber allen früheren und späteren Äußerungen, zeugt übrigens wohl auch vom Gefühl eines künstlerisch-ökonomischen Konkurrenzdrucks. Und Schumanns nahezu enthusiastischen Bericht von einer Audienz beim Fürsten Metternich in Königswart (August 1842; S. 240ff.) deutet Nauhaus, sicherlich zutreffend, als „unkritische Hingabe an die Faszination der ‚großen Männer‘“, der nicht allein der Republikaner Schumann erlag (s. S. 12).

Sind auch bei beiden Eheleuten Züge von Hypochondrie nicht zu verkennen, so wird zumindest ebenso deutlich, daß gerade bei Robert Schumann das Verhältnis von relativem Wohlbefinden, Mißstimmung und Krankheit, von Schaffensimpulsen und -hemmnissen erheblich differenzierter zu sehen ist, als es biographische Darstellungen häufig vermittelten. Die späten Reisetagebücher (Hollandreise im Spätherbst 1853, Aufenthalt in Hannover im Januar 1854) dokumentieren auch, wie selbstverständlich Frau und Freunde damals noch mit Schumanns neuesten Werken umgingen, die von ihnen nach Krankheit und Tod des Komponisten teilweise mit dem Verdikt der Nicht-Veröffentlichung oder Vernichtung belegt wurden. Hier finden sich also bedeutsame Spuren des Rezeptionsbruchs um 1856, der in der musikalischen Öffentlichkeit wie in Schumanns Umgebung dadurch gekennzeichnet war, daß biographischer und ästhetischer Befund nicht mehr auseinandergelassen wurden.

Im Vergleich zu den *Haushaltbüchern* bietet der zweite Band insgesamt weniger werkgenetische Informationen, doch sind diese zahlreich und bezeichnend genug und werden teilweise erstmals publiziert. War aus den Briefen an Clara schon zu ersehen, daß die *Kreisleriana* 1838 in aufschlußreicher Nähe zu intensiven

Bach-Studien Schumanns entstanden, so wird dies im Tagebuch noch auf eigene Weise dokumentiert (S. 52ff.); symptomatisch ist eine selbstbeobachtende Notiz aus jener Zeit: „Fugen u. canonischer Geist in all meinem Phantasiren — sonst aber Sehnsüchtiges genug“ (S. 53).

Die Tagebuchaufzeichnungen dieses Bandes werden in 814 gezählten (de facto sogar 835) Anmerkungen des Herausgebers aufgeschlüsselt, die gelegentlich Angaben der Schumann-Literatur korrigieren (bis hin zu Versehen in Band 1 der neuen Kritischen Gesamtausgabe des *Briefwechsels* von Clara und Robert Schumann [hrsg. von Eva Weissweiler, Basel/Frankfurt a. M. 1984]; s. Anm. 175, 197, 250, 298, 313). Wiederum informieren die Anmerkungen — der *Haushaltbücher*-Edition vergleichbar — bemerkenswert umfassend und kompetent über die im Text erwähnten Personen, über biographische Hintergründe und historische Ereignisse, über angesprochene Werke der Literatur und Bildenden Kunst; auch Programme und Mitwirkende angeführter Konzerte sind, soweit rekonstruierbar, aufgelistet (einschließlich exemplarischer Rezensionsnachweise). Natürlich konnte Nauhaus hier die reichen Archivbestände des Schumann-Hauses in Zwickau, an dem er tätig ist, nutzen. Hinzu kommen neben einem musikalisch-literarischen Werkverzeichnis äußerst detaillierte Personen- und Ortsregister. Insgesamt wird somit ein instruktives historisch-geographisches Panorama bereitgestellt, das zum umfassenden Verständnis der mitgeteilten Quellen wesentlich beiträgt. Wurde die wissenschaftliche Nutzung von Schumanns Tagebüchern und Briefen in den letzten 50 Jahren teils durch unterschiedlichste politische Implikationen gehemmt, teils durch Wolfgang Boettichers ebenso unverzichtbare wie problematische Teilveröffentlichungen von 1941 und 1942 beeinträchtigt, so ist durch die Tagebuch-Gesamtausgabe nun ein neuer editorischer Standard für die Schumann-Forschung (und darüber hinaus) gesetzt worden. An ihm werden sich vergleichbare Projekte — etwa die noch nicht abgeschlossene kritische Gesamtausgabe des schon genannten Braut- und Ehebriefwechsels — messen lassen müssen.

Nimmt man die *Addenda und Corrigenda* zu Bd. 1 und 3 als Maßstab, so dürften auch

in Bd. 2 Leseirrtümer und Druckfehler selten bleiben (angesichts einiger fraglicher Fälle hätte man sich höchstens eine noch konsequentere Kennzeichnung flüchtiger oder unkonventioneller Orthographie der Manuskripte gewünscht, die in dieser Edition grundsätzlich ja vorgenommen wird). Durch ein produktionstechnisches Versehen wurden im Text zwei Notenbeispiele nicht abgedruckt, die sich auch nicht unter den insgesamt 16 Abbildungen und Faksimilia finden. Durch Vermittlung des Herausgebers können sie in dieser Rezension ergänzend mitgeteilt werden:

Folgenden musikalischen Gedanken aus Ferdinand Davids Sinfonie tadelte Clara Schumann im Ehetagebuch als „Marschnerisch trivial“ und meinte, eine solche Stelle „müßte ein sonst so guter Musiker wie David gar nicht schreiben“:



Im Tagebuch einer Konzertreise nach Bremen, Oldenburg und Hamburg im Februar 1842 findet sich auf einer sonst unbeschriebenen Seite der Hauptthemen-Beginn aus der 1841 komponierten und im gleichen Jahr mit wenig Erfolg uraufgeführten *d*-moll-Sinfonie, die anschließend beiseitegelegt und erst 1851 umgearbeitet wurde (Op. 120). Das auf S. 203 des Drucktextes fehlende Notat Schumanns lautet (in einer der Frühfassung nahekommenen Schreibweise):



Der zeitliche Kontext dieser Niederschrift gibt zunächst Rätsel auf. Sie erfolgte aber wohl nicht 1842 — als Rekapitulation ergäbe sie wenig Sinn —, sondern dürfte eher zum Skizzierungsprozeß der Sinfonie zu rechnen sein, so daß das Heft oder Blatt erst später für die Reisenotizen verwendet worden wäre.

Sonstige Fragen oder Wünsche an die Edition und Detailkorrekturen betreffen oft Nebensächliches (Clara Schumanns Begleiterin auf der Konzertreise nach Kopenhagen, Marie Garlich, scheint den Tagebuchnotizen zufolge eher aus Bremen gestammt zu haben [vgl. S. 226 und S. 405 mit der Angabe auf S. 601]) oder würden eine zusätzliche Erweiterung des Anmerkungsteils nach sich ziehen (für Nicht-Spezialisten wäre etwa der Hinweis nützlich, daß es sich bei dem Klavierquartett, das Schumann im kleinen, künstlerisch aber besonders ergiebigen Tagebuch 18 erwähnte [S. 402], um das 1979 von Boetticher publizierte *c*-moll-Quartett WoO 32 handelt, was man nur indirekt dem Werkregister entnehmen kann). Zu den seltenen Unvollkommenheiten gehört es, wenn das *Geburtstagslied für Clara* im Register als „unveröffentlicht“ bezeichnet

wird (S. 565), während Robert Herrick es 1942 in MQ mitteilte und es inzwischen als WoO 26,3 gezählt wird. Daß die Pianistin Wilhelmine Clauß,

von der Nauhaus dankenswerterweise eine Porträt-Lithographie mitteilt (Abb. 16), nicht 1834, sondern 1832 geboren wurde, konnte dem Herausgeber noch nicht bekannt sein (zu S. 588; s. den Hinweis in *Mf* 1988, S. 99).

So liegt mit Erscheinen des zweiten Tagebuchbandes eine kritische Ausgabe vor, die in vieler Hinsicht maßstabsetzend für die Schumann-Forschung ist und sich als *G e s a m t*-Ausgabe mit der Zeit im musikwissenschaftlichen Bewußtsein sicherlich unangefochten durchsetzen wird. Denn das Quellenmaterial ist biographisch bedeutsam, werkgenetisch unverzichtbar und auch ästhetisch sowie für historisch-soziologische Umfeldbestimmungen aufschlußreich. Die editorische Erschließung aber ermöglicht ein komfortables Arbeiten und vermag so, die eigenverantwortliche wissenschaftliche Forschung nachhaltig zu fördern. Besseres läßt sich einer solchen Edition nicht nachsagen.

(März 1989)

Michael Struck

ANTONÍN DVOŘÁK: *Korespondence a Dokumenty. Kritické Vydání. Svazek 1: Korespondence odeslaná 1871—1884. Hrsg. von Milan KUNA unter Mitarbeit von Ludmila BRADOVÁ, Antonín ČUBR, Markéta HALLOVÁ und Jitka SLAVÍKOVÁ. Prag: Editio Supraphon 1987. 486 S.*

Die kritische Ausgabe der Dvořákschen Korrespondenz und Dokumente als den Beginn eines neuen Kapitels in der Dvořákforschung zu bezeichnen, dürfte keine Übertreibung sein: Vorüber sind die Zeiten, in denen die Briefe des Komponisten aus verschiedensten, oft weitverstreuten und teils nur noch schwer erhältlichen Büchern und Aufsätzen zusammengesucht werden mußten; vorüber ist die Situation, sich mit auszugsweisen und teilweise unzuverlässigen Abdrucken der Dvořákschen Briefe zufrieden geben zu müssen, vorbei das Arbeiten mit Übersetzungen, die mangels der Zugänglichkeit der Originale unüberprüfbar blieben. Doch nicht nur eine wesentliche Verbesserung der Forschungsgrundlagen, sondern auch eine umfangreiche Erweiterung des Quellenbestandes geht mit dieser Kritischen Ausgabe einher. In ihr sind erstmals zahlreiche bisher unbekannte und unveröffentlichte Schriftstücke wiedergegeben, die das Editorenteam im Zuge seiner Arbeiten auffand und denen innerhalb der Forschung über Dvořák, über einen Komponisten, der, was sein Schaffen betraf, bekanntlich der gesprächigste nicht war, eine nicht zu unterschätzende Bedeutung beigemessen werden muß.

Wie in der Einleitung des (nicht 1987, wie Supraphon angibt, sondern erst im Oktober 1988 erschienenen) ersten Bandes zu lesen ist, wird die Kritische Ausgabe insgesamt 11 Bände umfassen: vier Bände mit der im Zeitraum 1871—1904 von Dvořák abgesandten Korrespondenz, vier Bände mit der in den Jahren 1877—1904 vom Komponisten empfangenen Korrespondenz sowie drei Bände mit Dokumenten (Zeugnisse, Verträge, Ehrenmitgliedschaften, Stipendiengesuche, Konzertprogramme usw.). Auf den ersten Blick könnte man die editorische Teilung der 2850 Schriftstücke in abgesandte und empfangene Korrespondenzen bedauern und sich fragen, ob es für den Leser und Benutzer der Ausgabe nicht entgegenkommender gewesen wäre, wenn beide Korrespondenzgruppen ungetrennt in chronologischer

Reihung in die acht Briefbände aufgenommen worden wären. Doch kann der Herausgeber überzeugend darlegen (S. 54ff.), daß die Besonderheit der erhaltenen Korrespondenz — zwar knüpfen in einzelnen Fällen abgesandte und empfangene Briefe direkt aneinander an, der Großteil der Korrespondenz aber liegt nur einseitig vor —, sowie die Notwendigkeit unterschiedlicher textologischer Behandlung diese Art der gleichzeitigen Edierung versperrten. Verbunden ist die Entscheidung für eine getrennte Edition der Korrespondenz mit einem beeindruckenden Verweisverfahren im vorbildlich zu nennenden (für viele aber leider nur in tschechisch verfaßten) Anmerkungsapparat zu den einzelnen Briefen (klärende Stellen werden dabei jedoch oft in der Originalsprache zitiert).

Editiert wird in der Kritischen Ausgabe prinzipiell nach den Brieforiginalen (wo diese fehlen, nach Abschriften oder vorhandenen Abdrucken; beides ist in den Anmerkungen nachgewiesen). In manchen Fällen führte dies zu Korrekturen bisheriger Datierungen (so ist z. B., S. 253, der Brief Dvořáks an Simrock jetzt mit 8. 6. 1881 anstelle 18. 6. 1881 datiert) und auch bisheriger Lesarten (so z. B. auf S. 185 eine Passage des Briefes Dvořáks an Simrock vom 20. 11. 1879, die Altmann übertrug: „Eine geradezu ostentative Auszeichnung wurde mir vom Richter, der dort [Wien] bekanntlich ein sehr prononciertes Wagnerianer ist“, und die jetzt in korrigierter Version lautet: „... von Richter, der doch bekanntlich ein sehr prononciertes Wagnerianer ist“). Siglen geben Auskunft über die Art des Schriftstückes (Brief, Postkarte, Telegramm usw.), angegeben ist jedesmal auch der Aufbewahrungsort des Briefautographs sowie dessen jeweilige Erstedierung (wobei zu bemerken wäre, daß Dvořáks Brief an Joachim vom 29. 11. 1879, der in der *Festschrift Grasberger*, Tutzing 1975, S. 384/385, als Faksimile und in Übertragung enthalten ist, in der Kritischen Ausgabe nicht zum erstenmal veröffentlicht wird). Ist das Brieforiginal in tschechischer Sprache, so wird in kurzen deutsch- und englischsprachigen Regesten der Inhalt, manchmal mit zusätzlichen Informationen, wiedergegeben. Die Briefe selbst sind nach Grundsätzen moderner Editions kritik sorgfältigst übertragen, in Orthographie und Interpunktion (unverständ-

lich, warum die Ausführungen zur Interpunktion, die die tschechischsprachige Einleitung auf S. 34/35 enthält, in der deutschen und englischen Einleitungsversion weggelassen wurden) heutigen Gepflogenheiten angepaßt, ohne jedoch Eigenarten der Sprache und des Stiles Dvořáks (etwa tschechisches Satzbaudenken im deutschen Ausdruck des Komponisten, dessen Schulausbildung in der tschechischen und deutschen Sprache vom Herausgeber in der Einleitung aufschlußreich nachgezeichnet ist) zu verletzen. Ergänzungen des Herausgebers, fragliche Stellen oder Wortvervollständigungen wurden in der Textwiedergabe kenntlich gemacht. Die Notenbeispiele der Dvořákschen Originale sind ebenfalls mit Sorgfalt abgedruckt (hierbei allerdings die Frage, warum Dvořáks Beispiel im Brief vom 8. 7. 1884 an Alois Göbl auf S. 426 gegenüber der Wiedergabe in Šoureks Briefband *Přátelům doma*, S. 61, um eine Notenzeile verkürzt erscheint). Eine am Schluß des Bandes jahresmäßig aufgebaute chronologische Liste aller im Band edierten Briefe und ein Register der erwähnten Kompositionen Dvořáks, das die Werktitel in tschechisch, deutsch und englisch aufweist, sowie ein Personenregister (Band IV wird zusätzlich noch einen Abschnitt mit Personencharakteristiken enthalten) zeugen schließlich nochmals für die hohe Qualität der inneren und äußeren Gestaltung der Ausgabe. So bleibt zu hoffen, daß die übrigen Bände rasch nachfolgen werden.

(Mai 1989)

Klaus Döge

*Arcangelo Corelli: Historisch-kritische Gesamtausgabe der musikalischen Werke. Band I: Sonate da chiesa, Opus I und III mit Francesco Geminiani's Concerto grosso-Bearbeitungen von sechs Sonaten aus Opus I und III. Hrsg. von Max LÜTOLF. Laaber: Laaber-Verlag (1987). 315 S.*

Mit diesem Band liegen nun sämtliche Trio-sonaten Corellis in einer kritischen Edition vor; zur Vervollständigung der in diesem Fall ja sehr gut überschaubaren Gesamtausgabe fehlen vor allem die Solosonaten und die Concerti grossi. Für die *Kirchensonaten* op. 1 und op. 3 war Max Lütolf verantwortlich; er hat auf den zwölf großformatigen Seiten der Einleitung

versucht, Daten zur Entstehung dieser Werke, ihre Abgrenzung zu den Kammersonaten und ihre Funktion in und außerhalb der Kirche zu diskutieren sowie auf Bearbeitungen, die von Intavolierungen für Orgel bis zu Motetten reichen, einzugehen. Nützlich ist auch der Kritische Bericht, in dem die wichtigsten Quellen beschrieben, bewertet und ihre Abhängigkeitsverhältnisse jeweils in einem Stemma dargestellt werden.

In diesen Textteilen gibt es allerdings auch befremdende Aussagen. Kaum hat der Benutzer in den allzu knappen Bemerkungen des Editionsleiters Hans Oesch „Zur Edition“ mit Entsetzen von stillschweigenden Ergänzungen und Änderungen gelesen, wird ihm mitgeteilt, daß „sämtliche stillschweigend erfolgten Berichtigungen“ im Kritischen Bericht angemerkt werden. Das heißt, daß eben nicht „stillschweigend“, also ohne Hinweis, berichtigt wurde. Wenn Lütolf Schlüsse aus den Widmungsvorreden Corellis zieht, scheint er sich der extremen Typengebundenheit derartiger Gebrauchsprosa nicht bewußt gewesen zu sein; die selben Topoi wie bei Corelli findet man bei seinen Vorgängern und Zeitgenossen immer und immer wieder.

Daß „Vivace“ als Temposteigerung gegenüber „Allegro“ aufzufassen sei (S. 21), wird ohne jede Erklärung angenommen, obwohl das zumindest zweifelhaft ist. Die für die Aufführung dieser Werke ebenfalls höchst bedeutende Frage, welches Instrument Corelli denn mit „Violone“ gemeint hat, übergeht der Herausgeber mit vornehmem Stillschweigen. Für Chrysander war es in der ersten Gesamtausgabe ein Cello, und auch heute findet diese Ansicht noch Verfechter, obwohl es genügend Belege dafür gibt, daß darunter ein bis in die Kontraoktave reichendes Mitglied der Gambenfamilie zu verstehen ist.

Naiv ist die Kritik an Claudio Sartori, dem großen Bibliographen, er habe den Informanten für die Anzahl der italienischen Ausgaben und der bekannten Exemplare von Corellis op. 1 verschwiegen (S. 201); dieser „Informant“ war natürlich Sartori selbst. Übersehen hat Lütolf, daß die wohl falsche Datierung der Erstausgabe dieses Opus mit 1683 nicht auf einen Druckfehler bei Eitner zurückgeht, sondern schon in der genannten Edition von Joachim und Chrysander zu finden ist. Eigentümlich muten der

häufige Einsatz von „Römer“ als Adjektiv (also z. B. „Römer Verleger“) und die Bezeichnung des Bindebogens als „Phrasierungsbogen“ an, den bekanntlich erst Riemann erfunden hat.

Der Notentext selbst verzichtet mit Recht auf eine Aussetzung des Basso continuo, unterbricht die Taktstriche — vielleicht in Anlehnung an die alten Partituren — ungewöhnlicherweise zwischen den Systemen und gibt der Streichbaß- und der Orgelstimme konsequent je ein eigenes System. Zur Kritik fordert die für die ganze Gesamtausgabe getroffene Entscheidung heraus, die Tonartvorzeichnungen nach heutigem Gebrauch zu verändern, also etwa *c*-moll mit drei statt der in den Quellen gefundenen zwei Generalakzidentien zu versehen, was das Notenbild doch erheblich verändert. Der 90 Seiten umfassende Anhang enthält die etwa ein halbes Jahrhundert jüngeren Bearbeitungen Geminianis von sechs Triosonaten als *Concerti grossi*; ihre Aufnahme in die Gesamtausgabe scheint weder nötig noch gut begründet zu sein.

(Mai 1989)

Herbert Seifert

JEAN-PHILIPPE RAMEAU: *Les Paladins. Comédie lyrique. Introduction* by R. Peter Wolf. New York: Pendragon Press (1986). LXXIV, 300 S. (*French Opera in the 17th and 18th Centuries. Volume XLIV.*)

*Les Paladins*, auf ein anonym überliefertes Libretto vor 1759 komponiert, im Jahre 1759 durch anspruchsvolle Hornpartien und eine neue Ouvertüre ergänzt und im Juli desselben Jahres in der für den Komponisten charakteristischen Umarbeitung fertiggestellt, gehört zu den besten und interessantesten Kompositionen Jean-Philippe Rameaus, denn sie stellt die unmittelbare, kreative Auseinandersetzung mit der Musik der italienischen Buffonisten und damit auch den Buffonistenstreit dar. Dennoch liegt, abgesehen von dem Partiturmanuskript innerhalb der ungedruckten Dissertation des Herausgebers R. Peter Wolf, bisher keine neue Ausgabe des Werkes vor. Angesichts der bekannten Misere um die neue Rameau-Gesamtausgabe, die zunächst durch den fachlichen Streit zwischen amerikanischen und französischen Kollegen, inzwischen sogar durch eine drohende juristische Ausein-

andersetzung zwischen einem amerikanischen Verleger und seinen ursprünglichen französischen Partnern in eine ausweglose Situation geriet, ist die Ausgabe der von Rameaus Hand korrigierten und ergänzten Partiturabschrift der Oper sehr zu begrüßen. Entsprechend der Konzeption der vorzüglich ausgestatteten Reprint-Serie *French Opera in the 17th and 18th Centuries* schließt die Ausgabe neben der Reproduktion des originalen Librettos und der gesamten Musik verdienstvollerweise eine ausführliche Introduction mit einer Kurzbiographie (von Graham Sadler), Kapitel über den Librettisten, das Libretto, die Darsteller, Instrumentalisten und die Ausstattung der Uraufführung, ferner eine Übersicht über alle Quellen sowie eine Inhaltsangabe ein.

Die vorliegende, gut lesbare Wiedergabe einer handschriftlichen Aufführungspartitur bietet für den Studenten wie den Wissenschaftler ein hervorragendes Studienobjekt: Die Kopie fertigte der Kopist Jean Rollet an, der offenbar auch kurze Zeit für die Académie Royale de Musique arbeitete. Die neue Ouvertüre Rameaus schrieb der Kopist der Opéra Durand ab. Von Rameaus Hand stammen zahlreiche Korrekturen und Anmerkungen. Die traditionell mit rot-braunem Stift notierten Aufführungshinweise sowie zahlreiche Striche fügte vermutlich der Orchesterleiter der Opéra, Pierre Berton, hinzu. Damit ist reichliches Material für philologische und aufführungspraktische Studien, etwa in einem Seminar, gegeben. Dem Analytiker bieten die beiden Ouvertüren („italienische“ Sinfonien, die ursprüngliche mit den Abschnitten „Très vif“, „Adagio“ und „Menuet en rondeau“, die definitive mit der Folge „Très vif“, „Menuet lent“ und „Gai“) und die dadurch verursachten verschiedenen Versionen des Beginns des I. Akts Möglichkeiten für scharfsinnige Überlegungen. Die ersten beiden Sätze der endgültigen Ouvertüre erhalten in ihrer Wiederholung als erster Entr'acte („Très vif“, „Menuet lent“, „Très vif“) und das transponierte Menuet nochmals als zweiter Entr'acte ein besonderes Gewicht.

Das italienische Vorbild der Intermezzi bzw. Buffo-Opern ist vermutlich auch für den komischen Inhalt des Werkes entscheidend gewesen, denn den *Paladins* ging im Bühnenschaffen Rameaus lediglich eine *Comédie lyrique*

*Platée* aus dem Jahre 1745 voraus. Wolf weist nach, daß entscheidende inhaltliche Elemente aus Komödien Molières (*Ecole des maris*, *Le Malade imaginaire*) und Marivaux' genommen sind, wobei allerdings das Gesamtergebnis eher der englischen als der französischen Komödien-Tradition nahekommmt. Mit gutem Recht beschreibt Wolf *Platée* wie auch *Les Paladins* als *Tragédies lyriques*, in die Elemente der Farce eingeführt sind. So interessant auch einzelne Aspekte des Librettos scheinen mögen, etwa die Person des lächerlichen Wächters Orcan, im Vergleich zur Musik ist es doch relativ schwach. Musikalisch besonders interessant ist die Integrierung zahlreicher stilistischer Elemente der „Buffonisten“ in den französischen Stil Rameaus, die sich besonders in der Sinfonia, in dreien der insgesamt sieben *Ariettes* (*Da-capo-Arien*) sowie in dem Duo *amoroso je vous aime* nachweisen lassen. Die drei erwähnten italienischen *Ariettes*, die an dramatischen Kulminationspunkten, nicht wie sonst in der französischen Oper lediglich in den *Divertissements* eingesetzt sind, werden mit französischen Cembaloarien, Monologen (darunter auch jener Anselmes „Tu vas tomber“ mit *Da capo*) oder „durchkomponierten“ *Arien* konfrontiert. Hier sind insbesondere die auch in den *Ritornellen* vorhandenen kurzen Motive, die kurzen Phrasen wechselnder Länge, die Reihung von Sekundvorhalten, Tempowechsel und andere Elemente zu erwähnen. Wolf ist offenbar bei der Zuordnung der drei von ihm genannten dramatischen *Ariettes* eine Verwechslung unterlaufen: "The three [*Ariettes*] are *Nérine's 'L'amant peu sensible'* and *'C'est trop soupirer'*, and *Manto's 'Le Printemps des amants'*. The last named is not in *da capo* form, but uniquely among the *ariettes* of *'Les Paladins'* is through-composed" (S. XXII, Anm. 33). Entgegen der Angabe des Herausgebers ist die erstgenannte *Ariette*, "L'amant peu sensible", durchkomponiert, nicht aber "Le Printemps des amants".

Es wäre ein großer Gewinn, wenn man über das Studium der Partitur hinaus die meisterhafte, höchst geistvolle Musik Rameaus zu den *Paladins* durch eine szenische Aufführung und eine Schallplatteneinspielung, die den heutigen Ansprüchen entspricht, den Hörern zugänglich machen würde.

(August 1989)

Herbert Schneider

JOSEPH MARTIN KRAUS: *Der Tod Jesu*. Edited by Bertil van BOER, Jr. Madison: A-R Editions, Inc. (1987). XVII, 89 S. (*Recent Researches in the Music of the Classical Era. Volume XXVII.*)

Passionsoratorien waren sowohl in der katholischen als auch in der evangelischen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts eine verbreitete Gattung. Anders als beispielsweise Graun (1755) oder Kreuzer (1783) legte Joseph Martin Kraus seiner Komposition jedoch nicht die beliebte Dichtung von Karl Wilhelm Ramler zugrunde, sondern verfaßte einen eigenen Text, der zwar noch einer literaturhistorischen Untersuchung entbehrt, aber wohl nicht als Meisterwerk der Dichtkunst bezeichnet werden kann. Es handelt sich um eine emotionsvolle Betrachtung des Kreuzestodes Christi, bei der das biblische Passionsgeschehen völlig im Hintergrund bleibt. Auch die Rezitative haben reflektierenden, nicht erzählenden Charakter. Das gattungstypisch zweiteilige Oratorium gliedert sich in 5 *Accompagnato*- und 1 *Seccorezitatif*, 4 *Arien*, 2 *Chöre*, 2 *Choralsätze* und 1 *Instrumentalstück*. Die Instrumentalbesetzung mit Streichern und zwei Hörnern bzw. Trompeten ermöglicht die Ausführung auch durch kleinere kirchenmusikalische Ensembles. Die eindrucksvolle Komposition zeichnet sich aus durch geschlossene formale Gestaltung der *Arien* und *Chöre*, reizvolle Harmonik, kontrastreiche Dynamik und enge Anlehnung an die Darstellungsmittel der barocken Affektenlehre.

Die Edition ist überzeugend, Abweichungen vom Original verzeichnet der Kritische Bericht. Druck und Notenbild sind klar und übersichtlich und erscheinen weitgehend fehlerfrei.

Zum Text: Der in dieser Neuausgabe vorgelegte Text enthält eine Reihe grammatikalischer Fehler. Aufgrund des verlorengegangenen Autographs muß jedoch offenbleiben, ob es sich nicht zumindest bei einigen diese Schwächen um Überlieferungs- oder Lesefehler des (möglicherweise schwedischen) Kopisten oder des amerikanischen Herausgebers handelt. Bei der Textstelle „Eine fromme Zähre wolle hinab, von dem erschütterten Wange“ scheint ein Übertragungsfehler aus dem in deutscher Schrift geschriebenen Originalmanuskript offensichtlich.

Zum Notentext: Der Herausgeber erwähnt einige satztechnische Ungeschicklichkeiten wie Quint- und Oktavparallelen, die auch in den anderen, aus den gleichen Jahren stammenden geistlichen Kompositionen von Kraus festzustellen sind. Warum van Boer aber in der Continuo-Aussetzung weitere Parallelen hinzufügt (z. B. S. 7, T. 20/21; S. 8, T. 26/27) bleibt unverständlich.

Zum Vorwort: Das ausführliche Vorwort wirft leider einige Probleme auf. Besonders strittig ist die Klassifizierung des Oratoriums als typische Komposition des musikalischen „Sturm und Drang“, zumal die dafür angeführten Kriterien, wie z. B. das Vorherrschen der Moll-Tonalität, wohl eher auf den trauernden Grundaffekt eines Passionsoratoriums zurückzuführen sind.

Einige weitere Einzelheiten:

1) Daß Kraus ein Bewunderer Goethes, speziell seines *Werther* und *Götz* war (S. VII), läßt sich trotz seiner umfangreichen Äußerungen über Dichter seiner Zeit nicht belegen. — 2) Kraus war nicht Mitglied des Göttinger Hainbundes, da dieser, als Kraus 1776 nach Göttingen kam, schon nicht mehr existierte, (S. VII). — 3) Bei einem mit Leben und Werk von Kraus vertrauten Herausgeber wie van Boer sind die zahlreichen gravierenden Fehler in der Biographie des Komponisten besonders unverständlich. Die meisten von ihnen wurden bereits an anderer Stelle berichtet (vgl. *Mitteilungen der Internationalen Joseph Martin Kraus-Gesellschaft* 9/10, 1989, S. 32/33.) — 4) Die von König Gustav III. angeordnete Europareise von Kraus hatte zum Ziel, die modernsten Theatereinrichtungen zu studieren, nicht die musikalischen Stile (S. VIII). — 5) *Der Tod Jesu* wurde auf keinen Fall am Ostersonntag 1776 zum ersten Mal aufgeführt, sondern höchstwahrscheinlich am Karfreitag (S. VIII). — 6) Der zweite Vorname von Klopstock lautet Gottlieb, nicht Gottlob (S. VII, S. IX). — 7) Daß Kraus sein Oratorium mit mehrfach wiederholten „Erbarme dich unser“-Rufen beschließt, steht in keinerlei Beziehung zum Text des Ordinarium Missae, das bekanntlich mit den Worten „Dona nobis pacem“ endet (S. IX). — 8) Sonatenhauptsatzstrukturen sind nicht nachweisbar (S. IX). — 9) Lücken in der Generalbaßbezifferung sind kein Zeichen dafür, daß Kraus die Beteiligung

des Continuo reduzieren wollte (S. IX). Im süddeutschen Raum sind konsequent bezifferte Generalbaßstimmen in der Minderheit. — 10) Die Bezeichnung des Verzierungszeichens als ~ Pralltriller o d e r Mordent ist falsch und entspricht nicht den zitierten Ausführungen von C. P. E. Bach (im übrigen wären zur Auflösung von Verzierungen in Streicher- oder Gesangsstimmen die Werke von L. Mozart oder P. F. Tosi heranzuziehen).

Ungeachtet dieser Einschränkungen hat sich van Boer durch die Edition dieses reizvollen, bisher nicht bekannten Oratoriums um die Verbreitung der Werke von Joseph Martin Kraus in dankenswerter Weise verdient gemacht.

(Juli 1989)

Gabriela Krombach

*FRANZ SCHUBERT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VII: Klaviermusik, Abteilung 2: Werke für Klavier zu zwei Händen. Band 5: Klavierstücke II. Vorgelegt von Christa LANDON (†), fertiggestellt von Walther DÜRR. Kassel-Basel-London: Bärenreiter-Verlag 1984. XXII, 178 S.*

Von den insgesamt sieben Bänden, die in der *Neuen Schubert-Ausgabe* für die zweihändige Klaviermusik vorgesehen sind, enthält dieser als erster erschienene die seit etwa 1820 komponierten Werke, die nicht der Sonatengattung zugehören. Die Anordnung folgt der Chronologie der Entstehung: An erster Stelle findet sich die *Wanderer-Fantasie*, ihr folgen die *Moments musicaux*. Zwei wenig bekannte Einzelstücke von 1824 — *Ungarische Melodie* — und 1827 — *Allegretto c-moll* — schlagen die Brücke zu den *Impromptus*, die entsprechend der ursprünglichen Konzeption — Schubert wollte alle acht Nummern in einer einzigen Sammlung publizieren — unmittelbar nacheinander plaziert sind. Den Abschluß machen die drei späten Stücke von 1828. Im Anhang erscheinen drei nicht vollendete Werke: das *Allegretto* D 900 und die erstmals in der Rekonstruktion durch Otto Brusatti 1978 publizierten Stücke D 916 B und C (natürlich in der originalen fragmentarischen Form). Weiterhin bietet der Anhang zwei Entwurfassungen zu den *Impromptus* in c (D 899,1) und f (D 935,1), die hochinteressante Einblicke in den Entstehungs-

vorgang gewähren. Dieser Aufbau des Bandes unterscheidet sich von dem der bisherigen Ausgaben (auch derer, die sich als „Urtext“-Ausgaben bezeichnen) erstens durch die Zusammenfassung aller Klaviermusik, die nicht Sonate, Variation oder Tanz ist, zweitens durch die Durchbrechung der irreführenden Anordnung nach Opuszahlen (die statt der Entstehungs- die Erscheinungschronologie widerspiegelt) und drittens durch die Einbeziehung abseits gelegener Stücke, Fragmente und Entwürfe, durch die der interessierte Leser und Spieler eine neue Perspektive auch auf die scheinbar wohlbekannten Werke gewinnen kann.

Der Text der *Wanderer-Fantasie* wurde bereits 1965 durch Paul Badura-Skoda auf eine neue Quellenbasis gestellt, indem er seiner bahnbrechenden Wiener Urtext-Ausgabe erstmals das Autograph neben der (fehlerhaften) Erstausgabe zugrundelegte. Nicht in allen Punkten folgen Landon/Dürr den von ihm vorgeschlagenen Änderungen gegenüber der alten Gesamtausgabe. So wird das fehlende Kreuz vor *d''* in T. 574f. als Fehler des Autographs diagnostiziert, der vom Komponisten selbst im Erstdruck korrigiert wurde.

Die bereits erwähnte Trennung von *Moments musicaux* und *Impromptus* ist nicht nur chronologisch legitim, sondern, was noch wichtiger ist, sie dokumentiert die von Dürr im Vorwort einleuchtend gekennzeichnete unterschiedliche Position im Gattungsgefüge der Klaviermusik. Die *Moments musicaux* sind wirkliche Einzelstücke (worauf schon die Bezeichnung hinweist); als solche stehen sie den beiden überaus reizvollen Gelegenheitswerken D 817 und 915 sehr viel näher als die *Impromptus*, deren strukturelle und zyklische Gestaltung entschieden in Parallele zur Entwicklung der Klaviersonate bei Schubert zu sehen ist, was auch zu ihrem geringen unmittelbaren Verkaufserfolg und zur Zurückweisung der letzten vier *Impromptus* durch den Schott-Verlag führte. Ähnliches gilt für die drei Stücke D 946, bei denen der abgeschlossene Werkcharakter nicht ganz gesichert erscheint, deren innerer Zusammenhang jedoch ebenso unüberhörbar ist wie der der *Impromptu-Sammlungen*.

Von allen maßgeblichen Schubert-Editoren der letzten Jahrzehnte wurde die in engem Zu-

sammenhang miteinander stehende Dynamik und Artikulation als problematisch erkannt. Schuberts Tendenz zu einer quasi sprechenden Instrumentalmusik veranlaßte ihn zur Notierung zahlreicher Akzente, wie sie in der vorausgehenden und teilweise noch gleichzeitigen Wiener Klassik unüblich war. Diese Notationspraxis gemahnt ein wenig an die vorklassische, ebenfalls sprachorientierte Klaviermusik, etwa an diejenige von Carl Philipp Emanuel Bach. Sie wurde in ihrer Eigenart erst in jüngster Zeit erfaßt, vor allem erwies sich die Abgrenzung zwischen dem Akzentzeichen und der Decrescendo-Gabel als schwierig. Die *Neue Schubert-Ausgabe* geht hinsichtlich der Umdeutung von Decrescendo- in Akzentzeichen weit über alle bisherigen Editionen hinaus, was in sehr vielen Fällen als musikalisch sinnvoll erscheint. Allerdings ergeben sich daraus grundlegende Konsequenzen für die Interpretation. Es scheint, daß Schubert noch wesentlich „diskontinuierlicher“, kontrastreicher und detailbetonter, damit aber abrupter und wahrscheinlich befremdlicher zu gestalten wäre als heute noch weithin üblich.

Bekanntlich erscheint der Kritische Bericht der *Neuen Schubert-Ausgabe* nicht in bzw. mit den Musiktext-Bänden, sondern er wird hinterlegt und ist auf Anforderung zu erhalten. Unter diesen Umständen vermißt man in der „Quellen und Lesarten“ betitelten, im Band enthaltenen Kurzfassung eine knappe Information zur Quellenbeschreibung und über die für die Edition maßgeblichen Quellenbewertungen, selbst wenn im vorliegenden Fall (der Text basiert ausschließlich auf Autographen und Erstdrucken) die editorischen Entscheidungen wenig Probleme aufgeben. Im übrigen ermöglicht die akribische Sorgfalt der Anmerkung die Bildung eines differenzierten Urteils über das Verhältnis der Texte zu ihren Vorlagen und erfüllt damit in hohem Maß die Forderungen, die gegenwärtig an eine Kritische Edition zu stellen sind.

(März 1989)

Arnfried Edler

FRANÇOIS COUPERIN: *Anthologie pour Clavecin. Pièces extraites des Œuvres complètes. Les Remparts, Monaco: Éditions de L'Oiseau-Lyre (1987). 47 S.*

Grundlage für die hier veröffentlichte Auswahl ist die Gesamtausgabe der Werke von François Couperin: *Oeuvres complètes de François Couperin*, II: Pièces de Clavecin, Bd. 1—4, hrsg. von Maurice Cauchie und revidiert von Kenneth Gilbert (Édition de L'Oiseau-Lyre, 1980—1982). Die Sammlung führt nicht nur in die Musik Couperins, sondern allgemein in die französische Cembalomusik ein.

Couperins Stücke eignen sich hervorragend als Unterrichtsmaterial. Er schrieb auch einfache Stücke wie etwa *La Princesse de Cha-beüil ou la Muse de Monaco*, komponiert für die Tochter von Antoine I. von Monaco. Die Sammlung beginnt mit leichten Kompositionen, nach und nach werden die Stücke schwieriger. Von einer Ausnahme abgesehen (*Les Baricades Mistérieuses*) ist beim Spielen kein Umblättern nötig, der knappe Umfang von zwei Seiten schließt eine Vielzahl von Kompositionen aus. Die beiden *Airs Les Tambourins* und die *Menuets Croisés* sind als Faksimile veröffentlicht, ebenso Couperins „Explication des Agréments, et des Signes“ aus seinem ersten Buch *Pièces de Clavecin* (1713). Die Auswahl enthält elf Stücke mit beschreibendem Titel und zehn Tanzsätze, die in etwa dem Muster der traditionellen französischen Suite folgen. Jeder Tanztyp wird in einem charakteristischen Beispiel vorgestellt. Durch die spezifische Eigenheit jedes Tanzes kann der Spieler sein Wissen auf die entsprechenden Tanzsätze Couperins und anderer Komponisten übertragen. Die hier vorgestellten Tanztypen sind so verschiedenartig, daß sie beim Vortrag nicht als Suite zusammengefaßt werden sollten. In *Tambourins* verlangt Couperin ausdrücklich „Notes égales“, die Achtelnoten sollen völlig gleichmäßig gespielt werden. Die Taktart  $\frac{4}{8}$  ist ebenfalls ein Indiz für „Notes égales“, ein Beispiel hierfür ist *L'Atalante*. Im Gegensatz hierzu fordert Couperin die Sechzehntelnoten in der *Allemande La Laborieuse* „un tant-soit-peu pointées“ zu spielen. Für die *Menuets Croisés* ist ein zweimanualiges Cembalo vorgesehen, alle anderen Stücke sind für ein einmanualiges Instrument konzipiert. Die Fingersätze in *Les Graces Naturelles*, *L'Atalante* und *La Milordine* gehen auf Couperins Anweisungen in seiner *L'Art de toucher le Clavecin* zurück.

Kenneth Gilbert und Davitt Moroney geben auf knappem Raum mit einem informativen Vorwort und klug ausgewählten Stücken einen interessanten Einblick in das reiche Cembaloscchaffen von François Couperin. Die Wiedergabe von zwei Kompositionen und der „Explication des Agréments, et des Signes“ als Faksimile ist ebenfalls sehr zu begrüßen, so daß diesem Band eine weite Verbreitung zu wünschen ist.

(Mai 1989)

Susanne Staral

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Orgelchoräle der Neumeister-Sammlung. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe. Erstausgabe. New Haven: Yale University Press / Kassel-Basel-London: Bärenreiter (1985). X, 70 S.*

Die Erstausgabe der in Johann Gottfried Neumeisters Manuskript (von um 1790) überlieferten frühen Bachschen Orgelchoräle, deren unerwartete (Wieder-)Entdeckung als Sensation des Gedenkjahres '85 fungierte, obwohl sie als solche nur Spezialisten (Bachforscher, Organisten) betraf, gewährt ein insgesamt sehr informatives Bild dieser Stücke, die der Musikwissenschaft eine Fülle von Fragen aufgeben, der Musikpraxis aber vorwiegend im schlichten Gebrauchsrepertoire und in Selektion dienen dürften. Wer freilich in Details einzudringen versucht, stößt auf mannigfache Probleme vor allem der (zumeist singulären) Überlieferung. Deshalb — und vermutlich unter dem Zwang, die Stücke im Jubiläumsjahr vorlegen zu können — entschloß sich der Herausgeber zu einer Textgestalt, in der offenkundige Fehler stillschweigend berichtigt, fragliche Stellen aber belassen wurden, wobei er zum einen auf den für die NBA geplanten Kritischen Bericht, zum anderen auf die (inzwischen vorliegende) Faksimile-Ausgabe *The Neumeister Collection of Chorale Preludes from the Bach Circle* (New Haven und London 1986; mit wichtiger, umfassender Introduction von Christoph Wolff) verweist. Gegen diese Anlage der Erstausgabe, die sich als ‚Vorabdruck‘ aus der NBA versteht, wäre nichts einzuwenden, beanspruchte der Band nicht durch Kleinstich (und Strichelung) für Ergänzungen von in der Quelle fehlenden Noten, Akzidentien (und Überbindungsbögen)

eine in diesen Grenzen geltende Nachweisgenauigkeit, die, wohl wegen Druck- oder Korrekturversehen, in einer Reihe von Fällen beeinträchtigt ist.

(Oktober 1989)

Klaus-Jürgen Sachs

**WOLFGANG AMADEUS MOZART:** *Klavierkonzert in F-dur KV 459. Faksimile der autographen Partitur mit einem Geleitwort von Nikolaus HARNONCOURT und einer Einführung von Rudolf ELVERS. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1988. 46 S. (Documenta Musicologica. Zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles XX.)*

**WOLFGANG AMADEUS MOZART:** *"Bellamia fiamma, addio" — "Resta, oh cara". Rezitativ und Arie für Sopran und Orchester KV 528. Faksimile der autographen Partitur mit einem Geleitwort von Nikolaus HARNONCOURT und einer Einführung von Hans-Günter KLEIN. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1988. 33 S. (Documenta Musicologica. Zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles XXI.)*

**WOLFGANG AMADEUS MOZART:** *"Miserio! O sogno" — "Aura, che intorno spiri". Arie für Tenor und Orchester KV 431 (425<sup>b</sup>). Faksimile der autographen Partitur mit einem Geleitwort von Nikolaus HARNONCOURT und einer Einführung von J. Rigbie TURNER. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1988. 45 S. (Documenta Musicologica. Zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles XXII.)*

Wie immer man Faksimiles von Handschriften großer Komponisten begegnen mag — ob man sie als Musiker, Bibliothekar oder Wissenschaftler für nützlich hält oder sie als Bibliophiler oder Musikfreund, dessen Begeisterung für die klingenden Schöpfungen sich bis auf ihre materielle, stumme Existenz erstreckt, angenehm unterhaltend findet — eines ist gewiß: Sie bieten dem Betrachter die Gelegenheit, sich der „eigenartigen Faszination“, ja der geradezu „magischen“ Wirkung von Handgeschriebenem auszusetzen. So jedenfalls drückt Nikolaus Harnoncourt es in einem Geleitwort zu den hier anzuzeigenden Reproduktionen dreier gewichtiger Autographe Mozarts aus, und man wird ihm gerne zustimmen.

Harnoncourt ist es auch zu verdanken, daß diese Faksimiles in der Reihe *Documenta Musicologica* (in Verbindung mit der *Stichting Praemium Erasmianum/Preis 1981*) erscheinen konnten. Sie ergänzen in willkommener Weise die gegenwärtig verfügbaren vollständigen Wiedergaben von etwa achtzig Werken Mozarts. Außerdem handelt es sich dabei, soweit ersichtlich, um die ersten Faksimiles von selbständigen „Konzertarien“ des Komponisten überhaupt, und aus dem Repertoire der Klavierkonzerte waren vor dieser Edition nur KV 467 (New York 1985) und, gleich zweimal, KV 491 zugänglich (Washington 1964, Killenny 1979). Die Originale befinden sich in der Pierpont Morgan Library New York, Mary Flagler Cary Music Collection (KV 431), und in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin (KV 459, 528).

Jedem der Bände ist eine wissenschaftliche Einführung beigelegt, die mehr oder weniger ausführlich, aber korrekt über die Geschichte der Komposition und der Handschrift Auskunft gibt; die Arientexte sind anschließend in der Originalsprache sowie in deutscher und englischer Übersetzung abgedruckt. Gerne hätte man etwas mehr über die äußere Beschaffenheit der Autographen gewußt (die Lagenordnung und die Wasserzeichen werden nur bei KV 459 mitgeteilt). Daß Schwarz-weiß-Reproduktionen, selbst mit Beimischung von Grautönen, keine optimale Wiedergabe der tatsächlichen Gegebenheiten einer Handschrift in allen ihren Feinheiten ermöglichen, bedarf kaum der Erwähnung. Eine gewisse Leblosigkeit des übermittelten Schriftbildes läßt sich da nicht vermeiden. Überdies erweckt das Faksimile von KV 459 stellenweise den Eindruck der ‚schwammigen‘, unscharfen Abbildung. Zweifellos hätte man mit größerem technischen Einsatz ein besseres Ergebnis erzielen können, was nur um wenig teurer geworden wäre (man vergleiche etwa die vorzüglichen *British Library Music Facsimiles* der späten Streicher-Kammermusik Mozarts (1987) oder die 1976 bei der Oxford University Press erschienene Wiedergabe des *Schauspieldirektors* KV 486). Aber man soll nicht unzufrieden sein; denn nützlich sind diese Faksimiles allemal, und angenehm ist Mozart immer — ob schwarz-weiß fürs Auge oder klingend für Ohr und Verstand. (Oktober 1989) Ulrich Konrad