

BESPRECHUNGEN

Musicisti nati in Puglia ed emigrazione musicale tra Seicento e Settecento. Atti del Convegno Internazionale di Studi Lecce, 6-8 dicembre 1985. A cura di Detty BOZZI e Luisa COSI. Roma: Edizioni Torre d'Orfeo 1988. 454 S., Abb., Faksimilia, Notenbeisp. (Miscellanea Musicologica 5.)

Die sogenannte Scuola Napoletana des Seicento und Settecento ist nicht vorstellbar ohne die Beteiligung von Musikern aus Apulien. In diesem Band, der die meisten Kongreßreferate von Lecce 1985 enthält, werden namentlich die Verbreitung, Wiedergabe und Rezeption ihres kompositorischen Schaffens dargestellt. Daneben gelten einzelne Beiträge den künstlerisch-didaktischen Werken, dem Orgelbau, der lokalen Präsenz von Musik in der bildenden Kunst sowie speziell der Malerei. Die Publikation gliedert sich in zwei Teile: Zunächst werden die Beziehungen zwischen der Provinz und der Hauptstadt Neapel analysiert (*La Capitale e gli altri*); im Anschluß daran wendet sich der Blick über die Grenzen des Regno hinaus nach Italien, Europa und Lateinamerika (*La diffusione in Italia e all'estero*). Ein Resümee von Giancarlo Rostirolla über Entwicklung und Stand der musikalischen Quellenforschung in Italien geht diesen beiden Abschnitten voran.

Von den insgesamt neun Referaten des ersten Teils entsprechen sechs der spezifischen Kongreßthematik, während sich die übrigen drei als Exkurse erweisen. Domenico Antonio d'Alessandro zeigt den Eingliederungsprozeß apulischer Musiker in die musikalischen Institutionen Neapels vor 1700 auf und verdeutlicht, wie sehr deren wissenschaftliche Erforschung sich noch in den Anfängen befindet. Bis um das Jahr 1620 waren die Emigranten hauptsächlich Spanier und Flamen aus dem iberischen Königreich; für apulische Musiker war in der Chiesa dell'Annunziata und in der Real Cappella di Palazzo keine Stelle vorgesehen (S. 31). In der Folgezeit hat sich jedoch mit Einrichtung der vier Konservatorien und weiteren Maßnahmen zur Reorganisation im sozioökonomischen und kulturellen Bereich die Situation grundlegend geändert. Die außer-

gewöhnliche Karriere des Geigers Carlo de Vincentis aus Acquaviva in der Hauptstadt wird als Beispiel angeführt (S. 33). — Eine erste Skizze über *La musica sacra di Gaetano Veneziano* legt Francesca Turano vor. Ihre Ausführungen basieren auf dem umfangreichen, im — bisher einzigen — Katalog von Di Giacomo (1918) verzeichneten Handschriftenkorpus des Musikarchivs der Philippiner zu Neapel (I-Nf). Dabei ergibt sich, daß nicht primär die Messe, sondern der Hymnus und die Lamentation (vor allem zum Tenebraeoffizium) die von Veneziano bevorzugten Gattungen gewesen sind. — Roberto Pagano behandelt *L'inserimento di Niccolò Logroscino nella realtà musicale palermitana*. Für den Zeitraum 1743—1764 dokumentiert der Autor das Wirken Logroscinos in Palermo sowie die Aufführungen seiner Kompositionen in dieser Stadt. Der zuvor lange Zeit in Neapel tätige Musiker wurde 1758 zum Kapellmeister am Konservatorium „Casa dei Dispersi“ nominiert. Ein Jahr darauf erlangte Logroscino schließlich die vollkommene Integration in das palermische Musikleben, d. h. „in maniera adeguata al suo merito ed alle sue capacità“ (S. 52). — Über *Feste e ceremonie con musica in Puglia tra Seicento e Settecento* berichten Ausilia Magaudda und Danilo Costantini anhand der zeitgenössischen Hofchronik (*Avvisi di Giornali di Napoli*) sowie des Librettikatalogs von Sartori beim Ufficio Ricerca Fondi Musicali (Mailand). Mitunter wird die Musik zur bedeutendsten Komponente einer Zeremonie und deshalb als „momento di prestigio, di lusso“ gekennzeichnet (S. 58). Die größere Zahl von Serenaden im Vergleich zu Opern und Intermezzi erklärt sich aus ihrer notwendigen Bindung an ein bestimmtes, einmaliges festliches Ereignis (S. 60). Außerdem wird in der Chronik von Tanzmusik in öffentlichem und privatem Rahmen sowie von zahlreichen Te Deum-Aufführungen in den Danksagungsgottesdiensten gesprochen. — Maria Giovanna Brindisino untersucht *Il Salento e la Musica attraverso le fonti librettistiche dei secoli XVII-XVIII*. Es wird eine kommentierte chronologische Auflistung

der gefundenen Libretti gegeben, welche die Zeitspanne von 1684 bis 1785 umfaßt. Grundsätzliche Bemerkungen zur Entwicklung des Musiklebens im Salento schließen sich an, wobei die Autorin betont, daß wegen der „assenza di un feudalesimo forte e con tendenza al mecenatismo musicale“ (S. 111) zunächst die Kirche das Monopol besessen habe. Erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts trat eine Änderung ein, als der Reformkurs König Karls von Bourbon im kulturellen Sektor mit der Errichtung von stehenden Opernhäusern auch in dieser Region seine Auswirkungen zeigte. — Einen Forschungsbeitrag über *Organi e Organari in Terra d'Otranto nei secoli XVII e XVIII* liefert Luisa Cosi. Ihre eingangs aufgestellte These von der Existenz einer — wenn gleich bescheidenen — „cultura di ritorno“ (S. 117) parallel zur starken Emigration wird durch die Biographie des Orgelbauers Francesco Giovanello aus Lecce (S. 133f.) untermauert.

Der zweite Teil umfaßt nahezu 15 Referate, von denen die Hälfte eine Bestandsaufnahme von Musik apulischer Komponisten bietet, die außerhalb des Regno di Napoli überliefert und/oder aufgeführt wurde. Gelegentlich wird der Leser außerdem über emigrierte Musiker unterrichtet. Der geographische Rahmen erstreckt sich von Triest über Kroatien, Österreich, Paris und Portugal bis zu den Metropolen Lateinamerikas. Aus den verschiedenen Untersuchungen geht übereinstimmend hervor, daß Paisiello mit seinen Opern im europäischen Raum die größte Popularität gewonnen hat: Unter den apulischen Komponisten, deren Werke in den entsprechenden Bibliotheken und Archiven zu finden sind, nimmt er den ersten Rang ein; das gleiche gilt — soweit ermittelt — für die Aufführungen. So standen von ca. 1775 bis 1800 in Triest 15, in Wien sogar 18 Opern Paisiellos auf dem Spielplan, für die Leopold M. Kantner (*Presenze musicali di compositori pugliesi a Vienna ed in Austria in generale*) nicht weniger als 451 Aufführungen nachweist (S. 253). Mit deutlichem Abstand folgt Piccinni, und weitere Namen begegnen nur vereinzelt. Vjera Katalinić (*Some Links between Croatia and Apulia in the eighteenth Century*) macht unter anderem auf die künstlerische Tätigkeit des Tomaso Resti aus Lecce in der kroatischen Stadtrepublik

Dubrovnik um 1800 aufmerksam; in der dortigen Franziskanerbibliothek hat er der Nachwelt über 50, zumeist geistliche Kompositionen hinterlassen (S. 261). In Portugal wirkten apulische Musiker wie Giovine, der Fagottist und Organist Buontempo sowie vor allem der Kastrat Caffarelli (Maria Fernanda Cidrais, *Presenze di musicisti pugliesi in Portogallo nel secolo XVIII*). Die Überseearchive Lateinamerikas besitzen nach Annibale E. Cetrangolo (*Napoli, Madrid, Messico e Buenos Aires: Alcuni dati sui musicisti pugliesi in America Latina nel Settecento*) überwiegend kirchenmusikalische Werke, insbesondere von Paisiello und Leo (S. 340f.). Das Phänomen einer mehrfachen Emigration wird am Lecceser Geiger Gerusalemme und am Bareser Flötisten Saccomano exemplarisch demonstriert, die beide über Neapel und Madrid schließlich nach Lateinamerika gelangten (S. 341ff.). Gerusalemme übersiedelte vor 1746 nach Mexikostadt und wurde dort 1749 Kapellmeister an der Kathedrale. In den 20 Jahren bis zu seinem Tode schrieb er rund 200 geistliche Werke, und zwar schwerpunktmäßig Responsorienvertonungen. Saccomano traf 1750 in Buenos Aires ein, wurde dort 1756 Opernimpresario und ging zwei Jahre später nach Lima, wo er das Coliseo-Theater erwarb. — Giuseppe A. Pastore gibt einen groben Überblick über *Musicisti di Puglia nelle corti europee*.

Eine Reihe von Beiträgen richtet sich gezielt auf das kompositorische Schaffen einzelner Musiker. Zwei Autoren haben sich dabei für Paisiello entschieden: Biancamaria Brumana widmet ihre Ausführungen der Oper *Il ritorno di Idomeneo in Creta* und dem Oratorium *La Passione di Gesù Cristo*. In letzterem werden zahlreiche Analogien zu einer späteren, auf derselben Textfassung beruhenden Vertonung des Francesco Morlacchi aus Perugia erkennbar, woraus der Modellcharakter von Paisiellos Oratorium resultiert. Die Problematik, einen thematischen Katalog der Werke Paisiellos zu erstellen, erörtert Michael F. Robinson und bietet Lösungsvorschläge an. *Le cantate profane da camera di Domenico Sarro: primi accertamenti* sind das Thema von Teresa M. Gialdroni. Diese Werke Sarros haben internationale Verbreitung gefunden. Es werden eingehend ihre Quellenlage diskutiert, die verschiedenen Formtypen erläutert und eine erste

stilistische Einordnung vorgenommen. Gianfranco Moliterni beschreibt den Vorgang einer künstlerischen Transformation bei Piccinni, und zwar anhand der vergleichenden Analyse zweier Opern, die auf demselben Stoff basieren (*La Didone*, 1770; *Didon*, 1783). Er plädiert für eine neue und wohlüberlegte Periodisierung des Piccinnischen Oeuvres, die dem Faktum einer *doppia emigrazione* von der Provinz des Regno in die Hauptstadt und von dort an den französischen Hof Rechnung zu tragen hätte (S. 314f.). — Den Anteil Apuliens an der pädagogischen Gesangstradition in Neapel verdeutlicht Sylvie Mamy am Beispiel des Giuseppe Aprile aus Martina Franca. Es sind von ihm handschriftliche bzw. gedruckte Solfeggien, didaktisch konzipierte Arien und Duette sowie im Ausland verlegte Solfeggien-Auswahlbände überliefert. Sämtliche Quellen werden von Mamy aufgelistet und ansatzweise in ihrer spezifischen Funktion betrachtet.

Eine ausführliche, von Dinko Fabris zusammengestellte Bibliographie und ein Personenindex runden den Kongreßbericht ab. (August 1989) Ralf Krause

Liszt-Studien. Band 3: Kongreßbericht Eisenstadt 1983. Franz Liszt und Richard Wagner. Musikalische und geistesgeschichtliche Grundlagen der neudeutschen Schule. Referate des 3. Europäischen Liszt-Symposiums. Im Auftrag des European Liszt-Centre (ELC) hrsg. von Serge GUT. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbachler 1986. 210 S.

Anlässlich des hundertsten Todesjahres von Richard Wagner befaßte sich 1983 das Dritte Europäische Liszt-Symposium mit der Problematik der kompositorischen und musikästhetischen Zielsetzungen der Neudeutschen Schule, ihren Exponenten und Parteigängern sowie insbesondere dem Verhältnis von Liszt und Wagner. Im Mittelpunkt der vierzehn wissenschaftlichen Referate und des einleitenden Vortrages von Friedrich W. Riedel (Mainz) standen dabei weniger die Gemeinsamkeiten als die Unterschiede zwischen den beiden Komponisten bzw. die innere Disparität der Neudeutschen Schule. Angefangen vom Lebenslauf über die musikalische Ausbildung, gesellschaftliche Stellung, Religiosität, musikästhe-

tische Auffassung und politische Haltung seien Liszt und Wagner von Beginn an getrennte Wege gegangen und verhielten sich eher als „Antipoden“ denn als Vertreter einer „Schule“ zueinander, wie Riedel im einzelnen ausführte und damit die Themenstellung des Symposiums formuliert. Die anschließenden wissenschaftlichen Aufsätze konzentrieren sich im wesentlichen auf folgende Schwerpunkte: Programm- und Symphonische Dichtung, Neudeutsche Schule, Liszts kompositorische Auseinandersetzung mit dem Werk Wagners, spezielle Charakteristika der Kompositionstechnik Liszts und Wagners sowie Einzelfragen zur Biographik und Einwirkung der bildenden Kunst bzw. Alten Musik auf Werke Liszts und Wagners.

Ausgehend von Wagners Beethoven-Artikeln und Liszts Analysen Wagnerscher Ouvertüren, gelangt Peter Ackermann (Frankfurt a. M.) zu der Erkenntnis, daß die Symphonische Dichtung als eine zwischen absoluter und programmatischer Musik vermittelnde Form konzipiert sei. Manfred Kelkel (Paris) geht in seiner Studie dem Zusammenhang von Semantik und Struktur in der *Berg-Symphonie* nach. Der Autor begründet die erneute Analyse des Werkes damit, daß dieses nicht — wie allgemein angenommen — aus der Ouvertüre hervorgegangen sei, da der Symphonie ein vollkommen anderes Formschema zugrundeliege. Kelkel, der in seinem Aufsatz eine Gegenposition zur Untersuchung von Carl Dahlhaus bezieht, stellt eine erhebliche Diskrepanz zwischen Form und Programm fest. Die Art seiner Auseinandersetzung mit der Komposition wirft die Frage auf, inwieweit es möglich ist, sich auf diese Weise der *Berg-Symphonie* zu nähern, indem man ihr das Gedicht Hugos ‚unterlegt‘, eine Methode, die auch schon früher keine befriedigenden Ergebnisse zu erzielen vermocht hatte: „Wenn man die Dichtung Hugos der Musik unterlegt (...), so ist dies nur bis zur ‚Andante religioso‘-Passage möglich. Aber dann bleibt ein Rest Musik, über 500 Takte, und die Gleichung geht nicht auf, denn das Hugosche Gedicht ist schon zu Ende“ (S. 80f.). Auf der Grundlage dieses Werkverständnisses der Symphonischen Dichtungen wertet Kelkel die *Berg-Symphonie* daher als einen ersten, noch nicht gelungenen Versuch in dieser Gattung. In seiner Untersuchung zum Begriff der

Neudeutschen Schule verlagert Serge Gut (Paris) den Akzent auf die spezifisch französischen Einflüsse und Charakteristika. Gut hebt hervor, daß sich entscheidende Ideen der Neudeutschen Schule schon in den dreißiger Jahren in den Werken von Berlioz fänden, so daß man zu folgendem Schluß gelangen müsse: „Das ‚Neue‘ der ‚Neudeutschen Schule‘ ist eher französisch als deutsch; und das ‚Deutsche‘ der ‚Neudeutschen Schule‘ ist eher alt als neu“ (S. 53). Einen Beitrag zu den publizistischen Aktivitäten der Neudeutschen steuerte James Deaville (Wilmette/Illinois) durch seinen Artikel über Liszts und Wagners Verhältnis zu Franz Brendel bei. Der Autor weist an Hand von Briefen Brendels und Wagners Briefen an Uhlig nach, daß Wagner Brendel und der *NZfM* ablehnend, ja verachtend gegenüberstand. Stellenweise scheint Deaville die Meinung Wagners zu übernehmen, wenn er z. B. von der „Zaghaftigkeit“ Brendels (S. 39 u. ö.) oder dessen „manchmal sogar gänzlich fehlendem Verständnis für die wahre Sache“ (S. 40) spricht. War Wagner dieser Zeitschrift tatsächlich so feindlich gesinnt, so kommen Zweifel auf, ob er Liszts 1854 darin veröffentlichte Serie von Operschriften wirklich „hoch einschätzte“ (S. 46). Hier erliegt Deaville Wagners Rhetorik, da dieser bereits Anfang Juni 1854 die hierin von Liszt beschriebene historische Entwicklung der Oper als Auseinandersetzung mit seinem eigenen, in *Oper und Drama* entworfenen Geschichtsbild erkannt haben dürfte. Zum Thema ‚Liszt als Schriftsteller‘ greift der Autor ein altes Vorurteil auf: „Im allgemeinen merkt man, daß Liszt sich weniger um die Genauigkeit der Gedanken und Ausführungen kümmerte als Wagner (. . .) Die Weitschweifigkeit der unter dem Namen Liszt gedruckten Schriften selbst deutet auf eine anscheinend mangelnde Sorge um ästhetische und philosophische Genauigkeit hin“ (S. 43.).

Die folgenden vier Beiträge widmen sich der kompositorischen Auseinandersetzung Liszts mit den Opern Wagners. Helmut Loos (Bonn) betrachtet Liszts Wagnerbearbeitungen für Klavier unter dem Aspekt ihrer Stellung innerhalb der übrigen Klavierbearbeitungen und der Art der Behandlung des Originals. Um 1870 beobachtet der Autor einen Bruch in Liszts Bearbeitungsweise. Spätestens seit dieser Zeit gehe der Komponist freier mit der Vorlage um.

Am Schluß seiner Ausführungen zieht Loos die Parallele zu Liszts Schriften, die in dessen Schaffen eine ähnliche Funktion — die der Auseinandersetzung mit Musik — erfüllten. Gegenüber diesen ganz werkimmanent orientierten Untersuchungen von Loos, der die Bearbeitung des „Gralsmarsches“ aus *Parsifal* vorsichtig als „neues Sinngebilde“ (S. 110) charakterisiert, bezieht Gerhard J. Winkler (Eisenstadt) die Spannungen und unterschwellig ausgetragenen künstlerischen Kontroversen ein in seine Analyse eben dieser Klavierbearbeitung Liszts, die er neben weiteren Klavierkompositionen des Spätwerks in den Mittelpunkt seines Beitrags rückt. Ohne Umschweife versucht er, mittels einer gleichsam ‚psychologischen Vivisektion‘ eine von Bayreuth langgepflegte und inszenierte Scheinharmonie zu decouvrieren. Wie Nietzsche gleichfalls von dem Syndrom „Leiden an Wagner“ (S. 191) befallen, habe Liszt mit der *Parsifal*-Bearbeitung „die kompositorische Verlogenheit der Gralsmusik voll kanderter Seelsorge“ (S. 199) zeigen wollen: „Bei ihm [Liszt] ist der Gralsmarsch ein Zug Gelähmter im letzten Stadium von Senilität, das Mysterium selbst ein Pandämonium aufgeblasener Gewalttätigkeit“ (S. 199). Mit bildreicher Eloquenz gelingt es Winkler, die in einigen Klavierwerken Liszts der achtziger Jahre verborgene Kritik an Wagner darzulegen, die er den Wagner-Kritiken Nietzsches, Th. Manns und Adornos an die Seite stellt (S. 192). Frank Reinisch (Wiesbaden) befaßt sich in seiner Studie zu Liszts Oratorium *Die Legende von der Heiligen Elisabeth* mit dessen Bemühungen um eine Erneuerung dieser Gattung, die in unmittelbarem Zusammenhang zu Wagners Konzeption des musikalischen Dramas zu sehen sind. Seine musik-ästhetische Vorstellung eines zeitgemäßen Oratoriums orientiere sich in der *Elisabeth* konsequent am Epos und stelle sich damit in Gegensatz zu Wagners Musikdrama. Letztlich sei der ehrgeizige Versuch eines Gegenentwurfs zu *Tannhäuser* und *Lohengrin* unter dem übermächtigen Einfluß der Opern Wagners zum Scheitern verurteilt gewesen. Gerade die szenischen Aufführungen der *Heiligen Elisabeth* sowie Liszts frühe Schriften zu Form und Inhalt der neuen Kirchenmusik bewogen Winfried Kirsch (Frankfurt a. M.) in seinen Ausführungen zur „Dramaturgie geistlicher Musik

der Neudeutschen Schule" zu der Annahme, daß die „kultische Ersatzfunktion der Kirchenmusik (...) letztlich ihre Dramatisierung und Dramaturgisierung" (S. 92) impliziere und sucht dies im folgenden unter Bezugnahme auf die in Liszts Fragment *Über zukünftige Kirchenmusik* (1834) enthaltenen Forderungen an Messesätzen der *Graner Festmesse*, der *Ungarischen Krönungsmesse* und weiteren Abschnitten geistlicher Werke Liszts zu exemplifizieren.

In ihrer semiotischen Analyse von Liedern Liszts und Wagners zu Gedichten Goethes wendet Rossana Dalmonte (Bologna) eine linguistische Methode des Sprachwissenschaftlers A. Martinet an, die auf dem „Prinzip der Ausdehnung" (S. 28) basiert. Die Autorin versucht, auf diesem Wege das Verhältnis der Musik zum Text zu untersuchen. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß die gewählte Verfahrensweise gegenüber anderen Analysemethoden nur wenig neue Ergebnisse hervorbringt. Für die Erkenntnis, daß Liszt sich intensiver und auf individuellere Art mit dem Inhalt der Vorlage befaßt habe als Wagner (S. 31 und 32) wird man die Semiotik ebenso wenig bemühen müssen wie für das Resümee: „Doch hat jedes Stück seine eigene innere Kongruenz, weil es Bilder, die im Gedicht vorhanden sind, ausdehnt und neu organisiert. Was wechselt, ist die subjektive Beziehung zum Gedicht und die Stellung zum Verhältnis zwischen Wort und Ton. — Vielleicht beleuchten die Goethe-Vertonungen Wagners und Liszts deren Liedästhetik nicht vollständig, doch beweist eine semiotische Analyse, daß es beiden Komponisten um eine die Beziehung zwischen Inhalt und Ausdruck realisierende Form zu tun war" (S. 34). Dorothea Redepenning (Hamburg) liefert mit ihrem Aufsatz über Bearbeitungen eigener Klavierwerke Liszts einen grundlegenden Beitrag zum Verständnis des bis dahin kaum erschlossenen Spätwerks, dem sie auch ihre 1984 erschienene Dissertation widmete. Die Autorin macht deutlich, wie die abgerundete, ebenmäßige Form der Vorlage gleichsam deformiert und zerlegt oder durch übertrieben strenge Beachtung des Periodenbaus eine perfekte, gleichwohl monotone Struktur erreicht wird. Zu neuen Ergebnissen gegenüber Carl Dahlhaus in bezug auf Liszts Sequenzierungstechnik gelangte Dieter Torke-

witz (Essen). Am Beispiel des *Hamlet* erläutert der Verfasser ausführlich, daß das Lisztsche Sequenzierungsverfahren aus der langsamen Einleitung hervorgehe und nicht, wie Dahlhaus dargestellt hat, aus der klassischen Durchführung. Überdies komme in Liszts Kompositionstechnik nicht der Sequenzierung, sondern dem Transformationsverfahren die entscheidende Bedeutung zu. Beide, miteinander verbunden, würden unterstützt von Wiederholung und Varianten. Torkewitz prägt für diese Methode Liszts den Begriff der „Technik der Intensivierung" (S. 184), eine Methode, die gerade für Wagner kaum eine Rolle gespielt habe.

Hans Rudolf Jung (Weimar) befaßt sich in seinem Artikel mit Liszts „Lebens- und Schaffensproblemen" in der Zeit zwischen 1859 und 1861. Unter Heranziehung damals noch nicht veröffentlichter Briefe des Komponisten beschreibt er, auf welche Weise der Mißerfolg seiner Symphonischen Dichtungen und mangelnde Anerkennung Einfluß auf Liszts Schaffen nahmen. Als Beispiel führt Jung das zu jener Zeit entstandene Melodram *Der traurige Mönch* an, das er abschließend einer kurzen Analyse unterzieht. Walter Salmen (Innsbruck) vergleicht die Art, in der sich Liszt und Wagner von der bildenden Kunst zur Komposition anregen ließen. Leider fehlen zu vielen als Beleg herangezogenen Zitaten die entsprechenden Quellenangaben. Liszt habe dem „entfunktionalisierten Konzertwerk" durch das Programm eine „Bildungsfunktion" (S. 159) verleihen wollen, Wagner dagegen habe sich als Dramatiker die „Nachgestaltung von bildlich Programmierem" (S. 160) versagt. Elmar Seidel (Mainz) untersucht in seinem Aufsatz, auf welche Weise Palestrinas *Stabat Mater* Liszt und Wagner beeinflusst hat. In diesem Zusammenhang wäre es aufschlußreich gewesen zu erfahren, inwieweit Liszt bereits als junger Künstler in Paris z. B. durch Chorons Aufführungen oder die Vorlesungen Fétis' mit der Musik Palestrinas in Berührung gekommen ist. Seidel erläutert die Bedeutung des Palestrina-Zitates im „Stabat Mater" des *Christus-Oratoriums* sowie den Bezug auf Palestrinas Komposition im *Parsifal* und beschreibt die unterschiedlich intendierte Wirkung.

Mit der vorliegenden Aufsatzsammlung zum Thema ‚Liszt und Wagner' ist ein Anfang

gemacht, auf die mit dem Begriff der Neudeutschen Schule verbundenen Probleme und Widersprüche hinzuweisen. Weitergehendere Untersuchungen sowohl zu Kompositionstechnik und Publizistik der unter dieser Bezeichnung zusammengefaßten Komponisten als auch Vergleiche mit anderen, damals in Opposition zu dieser Strömung stehenden Zeitgenossen müßten nun folgen, um die von den Neudeutschen vertretenen Positionen deutlicher werden zu lassen.

(Oktober 1989)

Britta Schilling

Händel-Handbuch. Band 3: Thematisch-systematisches Verzeichnis: Instrumentalmusik, Pasticci und Fragmente. Hrsg. von Bernd BASELT. Kassel-Basel-London: Bärenreiter (1986). 442 S.

Mit dem dritten Band seines monumentalen *Händel-Handbuches* schließt Bernd Baselt das *Thematisch-systematische Verzeichnis* vorläufig ab. Es beinhaltet die Orchesterwerke (Konzerte mit Soloinstrumenten, Concerti grossi und Orchesterkonzerte, Overtüren, Sinfonien, Suiten und Suitensätze), die Kammermusik (Solosonaten, Triosonaten, Einzelstücke in verschiedener Besetzung), die Musik für Tasteninstrumente (Suiten, Overtüren, einzeln überlieferte Stücke und Tänze) und als Anhang die Pasticci und Opernfragmente. Im Vorwort kündigt der Autor einen Ergänzungsband mit den Anhängen B (zweifelhafte, unter Händels Namen überlieferte Kompositionen; hierbei dürfe die Abgrenzung zwischen Kompositionen, deren Echtheit nicht verbürgt ist, die aber in Band 3 des *Handbuches* enthalten sind, und solchen die in Anhang B erscheinen, nicht ganz einfach sein) und C (Händel fälschlich zugeschriebene Werke) sowie Addenda und Corrigenda an. Mit seinem Verzeichnis schließt Baselt eine der großen Lücken der Barockforschung und stellt damit die Händelforschung auf eine neue Basis. Man kann seine immense Leistung erst ermessen, wenn man die vielen Informationen in den einzelnen Werknummern einmal ausführlich studiert hat. Hier wird nicht nur eine eingehende Beschreibung des Werkes einschließlich vieltimmiger Notenincipits (mit der Absicht „der Wiedergabe der wichtigsten motivischen

Strukturen“; bei Chaconnen und Variationszyklen werden sogar die Anfänge aller Couplets bzw. Variationen verzeichnet), seiner Quellen und Überlieferung gegeben, sondern in ausführlichen Anmerkungen über die Entstehungszeit, die Quellen, die thematische Verbindung zu anderen Werken Händels oder anderer Komponisten und ein Literaturverzeichnis gegeben. Bei der Quellenbeschreibung wird in den Fällen, wo sie bereits von anderen Autoren vorliegen, auf die Literatur oder Kataloge verwiesen. Ein für ein Werkverzeichnis ungewöhnlich eingehender Fußnotenapparat ergänzt die Informationen, indem zusätzliche Belege geliefert und u. a. Behauptungen in der Literatur überprüft und korrigiert werden. Baselt integriert in seinem Handbuch alle in der Händel-Forschung aufgeworfenen Probleme und liefert damit ein über ein Werkverzeichnis hinausreichendes Kompendium, für das es zu anderen Komponisten wohl kaum eine Parallele gibt. Durch seine Lektüre wird der Leser zu einer Fülle von weiterführenden Überlegungen angeregt.

Das Kriterium der Anordnung der einzelnen Werke bzw. Zyklen innerhalb der Gattungen ist nicht (zumindest nicht durchgehend) die chronologische Reihenfolge, sondern ihre Bedeutung, Verbreitung und (z. B. bei den Tänzen) ihre Gattungszugehörigkeit. Angesichts der des öfteren unsicheren Datierung sowohl der Zeit der Entstehung wie der Erstaufführung ist diese Entscheidung durchaus zu rechtfertigen. Mit Hilfe des *HWV* ist es nunmehr möglich, die Herkunft der von Händel oder seinen Verlegern zusammengestellten Sammeldrucke von Cembalo- oder anderen Werken leicht zu ermitteln und auch z. B. manche Titel-Manipulationen Chrysanders zu entdecken.

Der Band endet mit einem Register der Textanfänge, der Instrumentalsätze und der Partien der Pasticci und Opernfragmente und einem sehr ergänzungsbedürftigen Personen-, Orts- und Sachregister. Obwohl in letzterem die „vom üblichen Instrumentarium Händels abweichenden Instrumente“ aufzunehmen die Absicht war, fehlen z. B. die Klarinetten (*HWV 424 Overture D-dur* für 2 Clarinetti und Corno da caccia). Einige Stichproben der anderen Register machen deutlich, daß ein vollständiger Index ein wichtiges Desiderat

für den oben erwähnten Ergänzungsband ist. H. J. Moser etwa wird mehrfach erwähnt und kritisiert, aber sein Name erscheint nicht im Personenverzeichnis. Dort, wo interessanterweise eine Sarabande von Händel zur Courante umfunktioniert wird, wäre ein Hinweis unter beiden Stichworten für den Benutzer ebenso hilfreich wie die Aufnahme aller vokalen Titel, die als Parodievorlagen identifiziert wurden. Die vokalen Incipits, alle Gattungsbezeichnungen, die genannten Komponisten, Verleger, Wissenschaftler etc. sollten für den Suchenden auch durch ein entsprechendes Register aller drei Bände leicht zu ermitteln sein, zumal sie im *Händel-Handbuch* alle enthalten sind. Der mit zahlreichen Notenbeispielen versehene, sehr übersichtlich gegliederte, gut ausgestattete Band enthält nur wenige Druckfehler (u. a. S. 208 unter „Anmerkungen“ HWV 423, gemeint ist HWV 424, S. 245 *Chaconne*).
(August 1989) Herbert Schneider

FRANZ KRAUTWURST / WERNER ZORN:
Bibliographie des Schrifttums zur Musikgeschichte der Stadt Augsburg. Tutzing Hans Schneider 1989. 426 S.

Vor wenigen Jahren beging die schwäbische Metropole Bayerns ihr zweitausendjähriges Stadtjubiläum. Im Zuge der damals notwendig gewordenen Neufassung der Stadtgeschichte mußte auch die Überarbeitung der Musikgeschichte Augsburgs erfolgen, was wiederum bibliographische Vorarbeiten voraussetzte. Dafür wird bereits seit 1982 am Lehrstuhl für Musikwissenschaft in Augsburg die für die Musikgeschichte der Stadt und ihres Umlandes relevante Literatur gesammelt, verkartet und für die elektronische Datenverarbeitung aufbereitet. Diese nicht nur für die Lokalmusikgeschichte so wichtigen bibliographischen Informationen, zunächst gar nicht für eine Publikation bestimmt, liegen nun dankenswerterweise doch im Druck vor. Die Autoren haben für die Darstellung eine Form gewählt, die in bewährter Weise zunächst das Schrifttum wiedergibt, das dann durch ein sehr ausführliches Register der Personennamen, eines der Orte und geographischen Bezeichnungen und ein ebenso wichtiges Sachregister aufge-

schlüsselt wird. Einbezogen in die Bibliographie sind die musikalische und musikwissenschaftliche Literatur, Lexikonartikel, Almanache, Zeitschriften historischen und lokalen Charakters, Nekrologe, Jubiläumsschriften, Programmbücher, Mitteilungen von Vereinen; maschinenschriftliche Literatur wurde nur aufgenommen, „soweit es sich um nicht oder nur unvollständig gedruckte Dissertationen oder Staatsexamensarbeiten handelt“; handschriftliche Literatur blieb außer Betracht, ebenso Anzeigen und Besprechungen von Konzerten. Besonders wertvoll macht diese Bibliographie der Umstand, daß ein breites Spektrum musikhistorischer Fakten abgedeckt wird. Neben Komponisten und Musiktheoretikern sind Kirchen-, Schul- und Stadtmusik in ihren spezifischen Gattungen erfaßt, daneben das Volkslied, die Militärmusik, aber auch das Theatermusik-, das Chor- und Musikvereinswesen überhaupt; der Instrumentenbau, der Glockenguß, Musikverlag und -antiquariat, Musikalienhandel und manche andere, zunächst gar nicht erwartete, für den Benutzer dieses stattlichen Bandes jedoch gewinnbringende Sparte fanden gebührende Berücksichtigung, ohne ins Unüberschaubare auszuufieren.

2747 Titelaufnahmen beinhaltet das Werk, oftmals mit weitgehenden Erläuterungen, insbesondere bei solcher Literatur, die nach Titel und Art der Veröffentlichung Verbindungen zu Augsburg kaum erwarten lassen. Um es am Einzelfall zu exemplifizieren, etwa an einer *Musikgeschichte des Stiftes Kempten* (Nr. 1027): Bei jeweiliger Seitenzahlangebe wird auf die kulturellen Beziehungen zu Augsburg, auf Komponisten am dortigen Dom, auf den bekannten Verleger Johann Jakob Lotter, auf Georg Muffat, der in Augsburg Kaiser Leopold I. seinen *Apparatus musico-organisticus* überreicht hat, und auf eine Reihe von Benediktinermusikern hingewiesen. Oder kürzer: Wer vermutet in dem Aufsatz *Mozarts Raumgefühl* (Nr. 2630) oder in dem Lebensbild *Kardinal Matthäus Lang* (Nr. 2513) Augustana?

Gerade weil Franz Krautwurst der musikwissenschaftlichen Landesforschung schon von jeher einen großen Stellenwert eingeräumt und diesen Bereich hauptsächlich gepflegt hat (vgl. hierzu sein Schrifttumsverzeichnis in: *Quaestiones in musica. Festschrift zum 65. Geburtstag von F. Krautwurst*, Tutzing 1989) und

weil er mit seiner enormen Literaturkenntnis gleichsam an entlegensten Stellen fündig geworden ist, entstand dieses wichtige Nachschlagewerk, für das Werner Zorn die Vergleichen und Kollationierungen, die Eruiierung der Personendaten sowie die Erstellung der Register akribisch besorgt hat. Keine zweite Stadt von der Bedeutung Augsburgs hat derzeit Vergleichbares vorzuweisen. Der Band wird, da im Zeitpunkt des Erscheinens bereits kleinerer Ergänzungen bedürftig — ein unausbleibliches Stigma jeglicher Bibliographie —, wohl bald durch ein Supplement wieder auf den allerneuesten Stand gebracht werden. (Oktober 1989) Raimund W. Sterl

WILHELM SEIDEL: *Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1987. XIII, 237 S. (Erträge der Forschung. Band 246.)*

Die Frage, ob man musikalische Gebilde als „Werke“ bezeichnen kann, hängt offenkundig damit zusammen, was ein Werk bzw. ein Kunstwerk ist. Wilhelm Seidel will mit seinem neuen Buch eine historische und systematische Einführung in das musikalische Kunstwerk vermitteln. Sein Buch ist äußerst weiträumig angelegt. In den einzelnen Kapiteln verfolgt er die Entwicklungen des musikalischen Werkes und seines Begriffs von der Antike bis ins 20. Jahrhundert. Im engeren Sinne besteht sein Thema in einer Rekonstruktion jener spezifischen Bedingungen, die im frühen 19. Jahrhundert zur Entstehung eines emphatischen Werkbegriffs in der Musikgeschichte führten.

Im ersten, nach Autoren gegliederten Kapitel faßt Seidel Definitionen des Werkbegriffs von Aristoteles, Listenius, Mattheson, Körner, Hanslick, Ingarden und Adorno zusammen. Das zweite Kapitel behandelt die „Grundlagen und Elemente“ des Musikwerkes (Harmonie und Rhythmus sowie das Verhältnis Musik und Sprache). Im dritten und umfangreichsten Kapitel („Bedingungen und Momente“ des Musikwerkes) beschreibt Seidel u. a. die Geschichte der Notation, die Entwicklung vom Gattungs- zum Personalstil und den Wandel der Formtheorie; er behandelt die Idee, daß Musik etwas ausdrückt oder nachahmt, und

problematisiert schließlich das Verhältnis des musikalischen Werkes zum Hörer sowie die Voraussetzungen von Werturteilen über Kunstwerke. Seidel enthält sich, die verschiedenen „Elemente“ und „Bedingungen“ zu gewichten. Er erörtert die Kriterien des Musikwerkes „in der Reihenfolge, in der sie in der Musikgeschichte Bedeutung erlangen“ (S. 211).

Musikalische Kompositionen wurden erstmals um 1500 als „opera“ bezeichnet. [Zu den Vorläufern des Tinctoris und Listenius, namentlich Boethius und Quintilian, sowie zum Verhältnis der Begriffe „opus“ und „res facta“ vergleiche jetzt: P. Cahn, *Zur Vorgeschichte des ‚Opus perfectum et absolutum‘ in der Musikauffassung um 1500*, in: K. Hortschansky, *Zeichen und Struktur in der Musik der Renaissance*, Kassel 1989, S. 11–26. Cahn diskutiert auch die jüngsten Beiträge über die Bedeutung von „res facta“ von M. Bent und B. Blackburn.] Die gegenwärtige Periode, die Kompositionen von „minimaler Werkhafteigkeit“ oder, nach einem Ausdruck D. Schnebels von 1968, „Aktionen“ hervorgebracht hat, und die dem Begriff des Werkes seine Selbstverständlichkeit raubte, ermöglicht nach Seidel generell zwei Verhaltensweisen zur Musik: Eine Komposition werde entweder als „wirkende Kraft (energeia)“, die sie auf einen Hörer ausübt, erfahren, oder sie werde von einem Hörer als „Werk (ergon)“ in ihrem Kunstcharakter betrachtet und analysiert (S. IX).

In dieser idealtypischen Unterscheidung adaptierte Seidel eine Differenzierung Herders zwischen zwei Arten von Künsten: „Künste, die Werke liefern, wirken im Raume; die Künste, die durch Energie wirken, in der Zeitfolge“ (*Kritische Wälder I*, in: *Sämtliche Werke III*, ed. Suphan, S. 137). Noch für Herder begründete sich demnach ein Kunstwerk durch seine beharrende Form, die einer Komposition aufgrund des transitorischen Charakters der Töne fehlte. Die Aufwertung musikalischer Gebilde zu „Werken“ um 1800 hing offenbar mit einem Wandel in der musikalischen Form und ihrer Wahrnehmung zusammen: Wenn der transitorische Charakter der Töne die Bildung eines musikalischen Werkes verhinderte, so konnte sich ein musikalisches Werk umgekehrt durch die Wahrnehmung und Analyse eines Tonzusammenhanges legitimieren.

Aber dies ist nur ein Vorgang in einem komplexen Prozeß. Unter den deutschen Ästhetikern des späten 18. Jahrhunderts nimmt Christian Gottfried Körner auch bei Seidel eine Schlüsselstellung ein. Durch seine Kritik an Carl Philipp Emanuel Bachs *Freien Fantasien* etablierte Körner die Kategorien „kontinuierliche Gedankenfolge, rhythmische Stabilität, Form und Einheit“ unter dem Leitbegriff des „musikalischen Charakters“ zu Postulaten der Komposition. Es dürfte nicht überraschen, daß Seidel immer wieder auf Eduard Hanslick rekurriert, da Hanslick die „tönend bewegte Form“ als den „eigentlichen Inhalt des Tonkunstwerks“ ansah (S. 20), „der Erfassung der dynamischen Vorgänge eine zentrale Bedeutung“ beimaß (S. 21), die Partitur als „den Inbegriff des musikalischen Werks“ bezeichnete (S. 91) und zwischen einem „ästhetischen“ und einem „pathologischen“ Hören unterschied (S. 21, 24, 192).

In seiner Darstellung verfolgte Seidel die Absicht, möglichst umfassend den historischen Hintergrund für die gegenwärtige Diskussion über die Kriterien eines Musikwerkes zu bezeichnen. Er enthält sich jedoch, neue Perspektiven auf die von Dahlhaus formulierte These zu entwickeln, wonach „die Konsequenzen einer Auflösung des Werkbegriffs für die Musikgeschichtsschreibung ... in ihrer Reichweite kaum übersehbar wären“ (C. Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977, S. 16). Seidels Buch vermittelt einen höchst nützlichen Überblick über die Bestandteile des musikalischen Werkes, und es weckt im Leser — nicht zuletzt dank der vielfältigen Literaturverweise — die Neugier, über einzelne Probleme mehr zu erfahren. Angesichts der jüngeren Erforschungen von Kompositionsskizzen und von Bearbeitungen als der Grundlage einer Rezeption bleibt freilich zu fragen, in welchem Maße die emphatische Idee des musikalischen Werkes im 19. Jahrhundert selbst eine Konstruktion war.

(Juli 1989)

Michael Fend

REINHARD STROHM: *Music in Late Medieval Bruges*. Oxford: Clarendon Press 1985. 273 S., *Notenbeisp.*

Das hier anzuzeigende Buch ist aus den Forschungsbemühungen des Autors um seinen

Fund des aus Brügge stammenden Chorbuchs Lucca erwachsen. In der vorliegenden Form erhebt der Band nun den weitergehenden Anspruch, Musikleben und Musik in dieser spätmittelalterlichen flämischen Stadt überhaupt darzustellen; die zeitlichen Grenzen sind etwa mit dem frühen 14. und dem frühen 16. Jahrhundert gezogen.

Mit dem genannten Thema stellt sich das Buch in die gleiche Reihe, in der in jüngster Zeit namentlich von angloamerikanischer Seite eigentliche Monographien zur Musikgeschichte einzelner, meist italienischer Städte im Spätmittelalter oder in der Renaissance vorgelegt worden sind: es sei allein an den ausgezeichneten Band von Lewis Lockwood über die Musik in Ferrara unter dem Prinzipat der Este erinnert. Die Idee solcher musikalischer Städtemonographien hat jedoch schon früher, etwa in Beiträgen Karl Gustav Fellerers, ihre Verwirklichung gefunden; der Vergleich der älteren und der jüngeren Arbeiten dieser Art zeigt jedoch, daß diesen letzteren in der Regel ein noch einläßlicheres Studium der Quellen, und zwar vor allem der archivalischen, zugrunde liegt. Dies gilt, um das gleich zu Beginn festzuhalten, auch für den vorliegenden Band: Obwohl Strohm verschiedentlich von Vorarbeiten von Alfons Dewitte hat profitieren können, hat er selbst umfangreiche Archivforschungen betrieben, deren Mühe und Aufwand nur unterschätzen kann, wer selbst nie Ähnliches unternommen hat. Auf diese Weise hat er ein — trotz aller übrigbleibenden Lücken — hinreichend festes Fundament gelegt, um darauf seine Darlegungen im einzelnen aufbauen und selbst in den schlecht dokumentierten Bereichen seines Themas wenigstens angemessen deutliche Konturen ziehen zu können. In die Erträge der Quellenarbeit geben, außerhalb des Haupttextes, zahlreiche an den Akten gewonnene Anmerkungen und vor allem ein umfangreiches Nachweisverzeichnis der bis etwa 1510 tätigen Kirchenmusiker direkten Einblick, wobei auch Namen erfaßt sind, die im Haupttext nicht auftreten (Appendix A).

Die Archivforschung ist allerdings vor allem auch einem ersten großen Teil der Darstellung zugute gekommen, der in vier umfangreichen Kapiteln das Institutionsgeschichtliche und, damit verbunden, auch das durch die Institu-

tionen jeweils ermöglichte Musikleben vorführt. Hier läßt der Autor die Kirchen, etwa St. Donatian, Liebfrauen- und Salvatorkirche u. a., je mit ihrer inneren Organisation, ihren Stiftungen und Musikern, sodann Konvente und Bruderschaften vor den Augen des Lesers passieren, auch die Stadt selbst und die Hofhaltungen der Grafen von Flandern und der Herzöge von Burgund. Zugleich breitet der Autor in diesem Kapitel einen beträchtlichen Reichtum von Angaben über Musikleben, Musikalien, Organisten, Orgeln, über Musikübung in Orden und geistlichen Gemeinschaften, Stiftungen von Aufführungen geistlicher Stücke, Prozessionen, über öffentliche musikalische Unterhaltungen, Spielleute, auch über Musikunterricht und -instrumente usw. aus; die Vielzahl dieser Mitteilungen, die, wo sie nicht aus den Archivalien direkt geschöpft sind, doch mit beispielhaften Zitaten und Belegen aus jenen Akzent und Farbe gewinnen, ist überquellend und auf engem Raum auch nicht annähernd beschreibbar. Besonders aussagekräftig sind vielleicht die Namen der in Brügge belegbaren Musiker: hier begegnen dem Leser, zum Teil mehrfach und auch in ausgeführten weiteren Zusammenhängen, Thomas Fabri, Grenon, Binchois, Busnois, Dufay, Joye, Basin, Cornelius Heyns, Gaspar van Weerbeke, Johannes de Wreede, Obrecht u. a. Zweifellos machen bereits diese Namen den hohen Rang des spätmittelalterlichen Musiklebens der reichen Kaufmannsstadt Brügge deutlich; eben dafür scheint auch zu stehen, daß Strohm in Brügge im späten 15. Jahrhundert Frühformen öffentlicher kleiner Kirchenkonzerte nachzuweisen vermag.

Dieser Rang des Musiklebens bestätigt sich nun auch in den musikalischen Quellen und Werken, die aus Brügge stammen und/oder zwar anderswo erhalten, aber infolge inhaltlicher Beobachtungen offenbar mit Brügge in Verbindung zu setzen sind. Diesem musikalischen Repertoire wendet sich das umfangreiche Kapitel zu, das gewissermaßen den zweiten Teil des Buches bildet. Strohm weiß, dank seiner vorzüglichen Kenntnis von Quellen dieser Zeit, eine insgesamt erstaunliche Zahl von Kompositionen auf Brügge zu beziehen, begonnen mit weltlichen Motetten des letzten Drittels des 14. Jahrhunderts, über flämische und französische Liedsätze des frühe-

ren 15. Jahrhunderts bis zu mannigfaltigen geistlichen Kompositionen in den Trienter und anderen Codices des vorgerückten und späten 15. Jahrhunderts. Bleibt hier Einzelnes notgedrungen unsicher, so vermag der Verfasser den umfangreichen Torso des 1967 von ihm gefundenen Chorbuchs Lucca (Archivio di Stato, Bibl. Mss. 238) mit guten Gründen in seiner Entstehung in Brügge zu lokalisieren; er hält den Codex für eine Stiftung des bekannten Bankiers Arnolfini an die 1467 errichtete und von John Hothby geleitete Figuralkapelle der Kathedrale von Lucca. Das Manuskript wird von Strohm in den Einzelheiten seines Inhalts vorgeführt (vgl. auch Appendix B); dieser ist bedeutend und zeigt besonders, wie kräftig die Wirkung englischer Musik um 1470 jedenfalls im Nordwesten Europas noch immer sein konnte. Schließlich erörtert Strohm jene Werke Jakob Obrechts, die für Brügge geschrieben wurden: dies scheint, von Werken mit unklaren und bloß vermuteten Beziehungen einmal abgesehen, vor allem für einige erhaltene kunstvolle Kanonmotetten und die Messen „de Sancto Martino“ und „de Sancto Donatiano“ zu gelten, welche letztere Strohm freilich als nicht für die gleichnamige Kollegiatskirche, sondern für die Kirche St. Jakob geschrieben bezeichnet.

Die vorstehenden Andeutungen müssen genügen, um eine Vorstellung von dem Reichtum zu erwecken, den Strohm's Buch anbietet. Gewiß kommt dieser Reichtum auch dank jener immer wieder erstaunlichen allgemein-historischen Kenntnisse, jener Vorstellungsgabe und jener Kombinationsfähigkeit ihres Verfassers zustande, die es ihm erlauben, das oft wenige in den Akten Greifbare in einleuchtende Zusammenhänge zu setzen; ja manchmal bedauert man den Autor recht eigentlich, daß die historischen Dokumente klare Beweisführungen dann doch nicht gestatten und die Reflexionen des Autors sich nicht über bloße Vermutungen hinaus entwickeln lassen. Daß die erwähnte Kombinationsgabe den Verfasser mitunter auch zu Spekulationen verführt, sei wenigstens am Rande angemerkt; gewiß erhält der Text dieses ungemein wertvollen und verdienstlichen Buches aber dadurch auch seine bezwingende Vielfalt und lebensvolle Farbe.

Einige vielleicht weiterführende Ergänzungen seien angefügt: die Stiftung, die im Jahre

1487 zur Komposition von Obrechts *Martinsmesse* geführt hatte, wurde, wie Strohm bemerkt (S. 40), in den Folgejahren erweitert, u. a. um eine Sequenzkomposition und eine Vespermotette zur Translation des Heiligen Martin, und dies offenbar zu einer Zeit, da Obrecht an St. Donatian tätig war. Man kann fragen, ob die genannte Sequenz oder die Motette mit der singular in einem Stuttgarter Messen-Chorbuch (Württembergische Landesbibliothek, Cod. I 47) erhaltenen anonymen Motettenkomposition *Sacerdotem Christi Martinum* identisch sein könnte, die dort unmittelbar auf Obrechts genannte Messe folgt und sich, freilich nicht in der äußeren Form, aber dem Text nach an eine Martinssequenz hält; dieses Obrecht-Verfasserproblem wird der Rezensent in seiner in Vorbereitung befindlichen Ausgabe der Unika dieses Chorbuches diskutieren. — Motettentexte sodann, deren Textzeilen auf „-are“ reimen, finden sich auch außerhalb von Fabris Motette *Sinceram salutem care* oder dem Satz *Furnos reliquisti quare* des Magister Egardus (S. 110ff.); es sei etwa auf die Motette . . . *clare proles eius* in einem Basler Fragment (Staatsarchiv, St. Clara Q 1) hingewiesen. — Schließlich erscheint die Schriftverbindung des Codex Lucca und des Leidener Seneca-Manuskriptes (S. 121) nicht voll überzeugend, jedenfalls nicht nach der eben daraus gegebenen Illustration.
(August 1989) Martin Staehelin

MARY SUE MORROW: *Concert Life in Haydn's Vienna: Aspects of a Developing Musical and Social Institution*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press (1989). XXII, 552 S., Abb. (*Sociology of Music*. No. 7.)

Das Aufführen von jedweder Musik ist die derzeit dominante Weise der Realisierung. Alle anderen Möglichkeiten der Vermittlung werden demgegenüber zurückgedrängt. In allen Erdteilen drängen vom Kindesalter an alle hinreichend im Musizieren Geübten auf die Podien, die ihnen oftmals die Welt bedeuten; viele zum Hören bereite möchten nah oder fern an Aufführungen teilhaben. In der Vergangenheit hat die Forschung diesen Gegebenheiten nicht gebührend ihre Aufmerksamkeit gewidmet. Die Vielfalt der Darbietungen unter

den Bedingungen der jeweiligen sozialen Verhältnisse blieb weitgehend unerschlossen. Erst seit wenigen Jahren gewinnt das Konzert als Institution merklich an Interesse (siehe die Bibliographie bei W. Salmen *Das Konzert*, München 1988, S. 237ff.). Betreffs der Donaumetropole Wien haben, gestützt auf Vororientierungen von Eduard Hanslick und Otto Biba, jüngst William Weber (1975), Alice M. Hauson (1985) sowie andere Autoren insbesondere das Konzertieren während des frühen 19. Jahrhunderts zu erhellen vermocht. Diesen Studien schließt sich die vorliegende an, indem sie die bislang fehlende Ergänzung für das 18. Jahrhundert und damit eine Darstellung der Anfänge des Konzertlebens in dieser Residenzstadt liefert. Die Autorin bietet „aspects“ aus dem Bereich der Sozialgeschichte der Musik, die beachtenswert sind und viele neue Einblicke gewähren in die Tätigkeit der Wiener Klassiker insgesamt. Es ist daher verwunderlich, daß der Titel des Buches auf „Haydn's Vienna“ verweist. Das Konzertleben wird eingeteilt in „private concerts“ und „public concerts“, andere Arten werden nicht davon abgesetzt (vgl. Salmen, *Das Konzert*, S. 88ff.). Die Autorin beschreibt die Lokalitäten, die Programmgestaltungen, die Aufführungspraktiken, die Hörergewohnheiten, die Mäzene, die finanziellen Erträge, die Berichterstattung in den Journalen. Diese umsichtige Ermittlung ist ebenso schätzenswert wie die Aufbereitung des gesammelten reichhaltigen Materials in mehreren „calenders“ und Indizes. Diesen Auflistungen ist entnehmbar, welche Präferenzen die Wiener Hörer, die nicht stets ein Publikum bildeten, beliebten zur Geltung zu bringen, in welcher Dichte Konzertveranstaltungen von den Musikern angeboten wurden, in welcher Weise reisende Virtuosen oder Mozart, Haydn und Beethoven daran mitmachend teilnahmen, denn „no other non-living composer . . . was so frequently represented on concert programs of the time“ (S. 163).

Wenngleich dieses Buch somit unter die besonders nützlichen einzureihen ist, bedürfen einige Abschnitte der Korrektur oder Ergänzung. Beispielsweise gibt es die Briefe des Exjesuiten Ignaz Rutter, der darin am 20. Februar 1774 aus Wien berichtet: „Itz wird hier nur der Name von Unterhaltungen geändert, anstatt Theaterstücken hat man Musicacademien“,

oder eine „kleine“ Comteße aus Spittal „producirte sich in einer offentlichen Musick = Academie nur mit einem Concert ...“ (in *Spittal an der Drau, Fs. d. Stadt Spittal*, 1960, S. 127f.). Es trifft nicht zu, wie auf S. 35 angedeutet, daß öffentliche Konzerte aus Privatveranstaltungen wie der Akademie und dem Collegium Musicum hervorgegangen seien, denn diese Darbietungsarten waren lediglich neben anderen relevant. Die Erschließung der zahlenden Öffentlichkeit geschah während des 18. Jahrhunderts — auch außerhalb Europas — auf vielfältigere, lokal unterschiedliche Weise; hingewiesen sei beispielsweise auf den Prozeß der stufenweisen Ablösung und Öffnung vom exklusiven Hofkonzert wie dieser sich etwa in Burgsteinfurt ereignete. Solche und andere Einwände am Detail vermögen freilich nicht das Verdienst zu schmälern, daß hiermit ein an Materialien reiches Buch zur Verfügung steht, welches die zwischen 1761 und 1810 in Wien aufgeführte Musik — umfassender als bislang bekannt — beschreibend erschließt.
(Oktober 1989) Walter Salmen

Musikwissenschaft und Musikpflege an der Georg-August-Universität Göttingen. Beiträge zu ihrer Geschichte. Hrsg. von Martin Staehelin. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (1987). 200 S., 22 Abb., 2 Porträts. (Göttinger Universitätsschriften. Serie A: Schriften. Band 3.)

Der aus Anlaß des Universitätsjubiläums im Mai 1987 veranstaltete Sammelband bietet neben Aufsätzen von mehr lokalgeschichtlicher Bedeutung — U. Konrad über Forkels Nachfolger J. A. G. Heinroth (1780—1846), H. Fuchs über dessen Nachfolger A. Wehner (1820—18□) und E. Hille (1822—1891) — vor allem Beiträge zur Geschichte der Musikwissenschaft. M. Staehelin weist in seinem Aufsatz über Forkel gebührend auf dessen oft gewürdigte Verdienste um die Musikgeschichtsschreibung hin, verschweigt aber auch nicht die Kritik, die an Forkels musikalischer Praxis und an seinem künstlerischen Sinn, vor allem von J. M. Kraus, C. Fr. Cramer, Abt Vogler, Zelter und den Brüdern Schlegel geübt wurde. Forkel war noch den Ideen der vorklassischen (und vorromantischen) Zeit

verbunden und repräsentierte den Typ des sowohl zerstreuten als auch pedantischen Gelehrten ohne Genialität. W. Boetticher berichtet über Eduard Krüger, leider überknapp, so daß kein wirkliches Bild dieser eigenartigen Persönlichkeit entsteht, die noch einmal versuchte, der Zersplitterung des Wissens von und über Musik entgegenzuwirken.

Viel Neues bieten zwei Abhandlungen über Randgebiete der Musikwissenschaft. B. R. Suchla skizziert eine Geschichte der Erforschung des Trobadorliedes vor K. Bartsch und G. Gröber, wobei die Verdienste von J. G. Eichhorn (1752—1827), Fr. Bouterwek (1766 bis 1828) und Fr. Diez (1794—1876) gewürdigt werden. Zu diesen bekannteren Namen tritt hier der des mit den Romantikern befreundeten Wilhelm von Schütz (1776—1847), der bereits 1795 die erste in einer wissenschaftlichen Zeitschrift veröffentlichte Arbeit über die Trobadorlyrik geschrieben hat. R. M. Brandl gibt einen aufschlußreichen Überblick über die *Griechische Volksmusik im 19. Jahrhundert*, wie sie sich aus *Beobachtungen in Reisebeschreibungen von Göttinger Gelehrten*, u. a. Otfried Müller und Ernst Curtius darstellt.

Besonderes Interesse des Musikhistorikers verdient der Beitrag von U. Günther über Fr. Ludwig, fraglos einen der bedeutendsten Gelehrten unseres Faches. Er bietet viel Neues über Leben und Schaffen des Mannes, dessen Nachlaß noch heute mit Gewinn von Forschern aus aller Welt konsultiert wird. Hier sollen nur einige Ergänzungen zu S. 153f. geboten werden. Ludwig hat, wie bekannt, drei große Werke vorgelegt, das *Repertorium*, die *Machaut-Ausgabe* und den Beitrag zum *Handbuch* G. Adlers (der übrigens in der 2. Auflage wesentlich erweitert erschien). Vom *Repertorium* erschien der grundlegende erste Teil des ersten Bandes 1910. Vom zweiten Teil dieses Bandes wurde ein großer Teil (S. 345—456) 1910 und 1911 gesetzt, aber nicht mehr ausgedruckt. Diese Seiten waren bereits korrigiert und umbrochen, ganz wie auch der Anfang (S. 1—64) des zweiten Bandes. (Von den Seiten 65, 67, 69 und 71 existieren noch korrigierte Aushängebögen.) Diese Texte hat Ludwigs Schüler Fr. Gennrich Jahrzehnte nach Ludwigs Tod photomechanisch im Rahmen seiner Reihe *Summa musicae medii aevi* reproduziert (Rep. I/2 als Band 7, 1961; Rep. II als

Band 8, 1962). L. Dittmer hat später, nachdem er bereits 1964 einen Nachdruck von Band I/1 veranstaltet hatte, nach den erhaltenen Bögen und Ludwigs Manuskript (das Gennrich seinerzeit nicht zugänglich war) 1971 den Band II (S. 1—139, Nachträge S. 140—155), 1978 den Band I/2 (S. 345—759, mit Nachträgen S. 760—783) herausgegeben. Dittmers Leistung — die Lesung von Ludwigs Manuskript besorgte M. Lütolf — wird vor allem in den von ihm zugefügten Registern, Verzeichnissen und Vorworten erkennbar (wenn er auch in Rep. II, S. VI, Anm., mehrfach den Namen des Unterzeichneten entstellt). So war ein großes wissenschaftliches Werk für die Nachwelt, die es freilich einstweilen nicht ausreichend nutzt, gerettet.

Ludwigs handschriftlicher Nachlaß ging nach seinem Tod (nicht ganz vollständig) an die Universitätsbibliothek in Göttingen, seine sehr wertvolle Büchersammlung bildete den Grundstock der Bibliothek des Musikwissenschaftlichen Seminars. Leider gingen im letzten Krieg durch Auslagerung in ein Salzbergwerk viele Bücher und Noten, vor allem Denkmälerausgaben unter. Einiges an handschriftlichem und sonstigem Material gelangte jedoch in andere Hände, manches in der Erwartung der Vollendung in die von Ludwigs Schüler H. Besseler, der schließlich 1954 den Schlußband der *Machaut-Ausgabe*, dessen erste Auflage 1944 ein Opfer des Luftkriegs wurde, veröffentlichte. Einiges Material verblieb bei der Witwe, anderes bei der Anglistin Hertha Marquardt (1897—1965), zu der familiäre Beziehungen bestanden. Nach dem Tod von Frau Ludwig gelangten die Teile des Nachlasses, die sie noch besaß — das mehr Private und Separata — teilweise in den Handel, teilweise wurden sie verschenkt. Die unkatalogisierten Bestände, die 1982 im Musikwissenschaftlichen Seminar gefunden wurden, sind erst damals — leider kann ich mich nicht mehr an das Jahr erinnern — oder sogar erst nach Marquardts Tod dahin gelangt. Niemand wollte, wie ich mich erinnere, die Sachen haben, weder die Universitätsbibliothek, noch der damalige (in Göttingen selten anwesende) Direktor des Seminars, H. Husmann, der sie dann schließlich doch in dem „feuchten Wandschrank“ (Günther, S. 158) deponieren ließ.

Am Ende des Bandes findet sich schließlich noch eine Arbeit von R. Fanselau über *Orgelwissenschaftliche Forschung im Dienste der Liturgie bei Christhard Mahrenholz*, die nicht weniger als einen knappen Abriß der Geschichte der Orgelbewegung bis hin zur Orgel der Marienkirche in Göttingen (1926) bietet. Die Diskussion dieser Orgel und der ihr zugrundeliegenden Anschauungen hat den Orgelbau ebenso befruchtet wie die Erforschung der Orgelgeschichte.

Den Beschluß des so inhaltsreichen Sammelbandes bildet ein (von U. Konrad zusammengestelltes) *Verzeichnis der Akademischen Musikdirektoren und der hauptamtlichen Lehrkräfte im Fach Musikwissenschaft an der Universität Göttingen*, worin der Unterzeichnete, der hier von 1963 bis 1967 als Universitätsdozent wirkte, seinen Namen in der Reihe der Dozenten (S. 194) vermißt.

(September 1989)

Rudolf Stephan

WERNER ZINTGRAF: *Neue Musik 1921 bis 1950 in Donaueschingen, Baden-Baden, Berlin, Pfullingen, Mannheim. Horb am Neckar: Geiger-Verlag (1987). 204 S., Abb. (Dokumentationen zur Musik im 20. Jahrhundert. Band 2.)*

Daß die Donaueschinger Kammermusiktage, die 1921 erstmalig stattfanden, 1927 nach Baden-Baden und 1930 nach Berlin verlegt wurden, auch in den Jahren zwischen 1934 und 1939 sowie 1946 und 1947 abgehalten wurden, ist nicht vielen bekannt. Denn erst 1950, mit der Unterstützung des Südwestfunks Baden-Baden und unter der Verantwortlichkeit Heinrich Strobels, rückten diese Feste wieder ins Licht der Öffentlichkeit. Was jedoch in den Jahren geschah, die dazwischen lagen, ist kaum in Erfahrung zu bringen.

Werner Zintgrafs Dokumentation setzt sich zum Ziel, „erstmalig, zwar gestrafft, aber doch nahezu lückenlos die ersten 30 Jahre der ‚Neuen Musik‘“ zu schildern, so liest man im Vorwort. Mit diesem recht hohen Anspruch wird sogleich ein Seitenhieb auf die Musikwissenschaft verbunden, die sich um die Musikgeschichte der Länder Baden und Württemberg bislang wenig gekümmert habe; auch hierzu soll der Band einen Beitrag leisten.

Als Quellenfundus diente Zintgraf, wie er im Vorwort weiter schreibt, der Nachlaß des heute praktisch vergessenen Komponisten Hugo Herrmann (1896—1967). Herrmann leitete als Nachfolger Hindemiths das Unternehmen Donaueschingen in den Jahren 1934 bis 1937 (1935 fiel es aus Gründen aus, die zu erläutern hier nicht der Raum ist) und wurde noch während der Vorbereitungen für das Fest 1938 von den Nazis seiner Tätigkeit entbunden, die es nunmehr ganz für die eigene Ideologie vereinnahmten und noch zwei Jahre unter dem Titel „Oberrheinisches Musikfest“ fortführten — dann kam der Krieg. Ab 1946 leitete Herrmann die Feste wieder.

Um es gleich vorwegzunehmen: Die Dokumentation ist äußerst dürftig kommentiert. Gerade wenn ein privater Nachlaß das Material liefert, ist es unabdingbar, die Dokumente so anzuordnen, daß sie in ihrer Abfolge dem Leser die Möglichkeit bieten, den ja weitgehend unbekanntem Personenkreis, der hier in zahllosen Korrespondenzen und Zeitungsartikeln vorgestellt wird, nach und nach im Gedächtnis zu behalten. Dies ist hier aber ohne ständiges Zurückblättern und Suchen nach den wenigen erläuternden Passagen kaum möglich. Doch erweist sich dieser Mangel als sekundär gegenüber einer Verfahrensweise, die das ganze Unternehmen zumindest stark beeinträchtigt, wenn nicht in Frage stellt.

Worum es Zintgraf geht, ist offenkundig nicht in erster Linie die historische Nachzeichnung der Donaueschinger Feste, sondern die Person Hugo Herrmanns. Sein erster Dokumentationsband (Band 1 der Reihe *Dokumentationen zur Musik im 20. Jahrhundert*) war ihm bereits gewidmet (*Hugo Herrmanns Weg nach Trossingen, Dokumentation zur Reform der Musik für Harmonika-Instrumente und zur Entwicklung einer ‚pädagogischen Provinz‘*, 1983); blättert man nun im Anhang der Dokumentation *Neue Musik 1921—1950*, so findet man nach dem Personenregister ein Verzeichnis der von Hugo Herrmann erwähnten Werke (S. 198), schließlich eine Anzeige des 1961 gegründeten „Förderkreises Hugo Herrmann e. V.“ (Sitz Trossingen) und Hinweise auf Schallplatten, größtenteils mit Werken Herrmanns.

All dies hat natürlich nichts Ehrenrühriges an sich; und man kann es Zintgraf nur als

Verdienst anrechnen, wenn er sich in seinen Arbeiten um das Werk dieses sicherlich faszinierenden Mannes bemüht, dessen organisatorische Leistungen (und nur diese können nach dem vorliegenden Material gewürdigt werden) dem Leser Bewunderung abverlangen. Doch kann eine solche Fixierung der Thematik des Buches nicht gerecht werden. Tatsache ist, daß Donaueschingen nach 1926 durch die kulturpolitischen Eingriffe des Dritten Reiches für die Neue Musik praktisch keine Rolle mehr spielen konnte und erst wieder ab 1950 Bedeutung erlangte, — daß die eigentliche „Blütezeit“, in der Donaueschingen ein Forum für Neue Musik war, also in die Jahre 1921 bis 1926 fällt. Hier gab es Aufführungen (teilweise Uraufführungen) etwa der *Klaviersonate* op. 1 von Alban Berg, der Streichquartette von Hindemith, Bartók, Hába (im Vierteltonsystem) und der *Klaviersonate* von Igor Strawinsky. 1924 war die Wiener Schule mit Hauer, Wellesz, Webern und Schönberg vertreten. Hugo Herrmann erscheint jedoch erst 1926 mit seinem Werk. Da Zintgraf sich offenbar tatsächlich nur auf Herrmanns Nachlaß stützt, kann er bis zu diesem Zeitpunkt außer den Programmen nur unbedeutendes oder schon publiziertes Material beisteuern. So verbleiben diese ersten Jahre praktisch undokumentiert.

Ausführlich und interessant werden die Materialien, die das Eingreifen der Nazis ab dem Jahr 1934 schildern. Bis dahin hatten sie sich aus der gesamten Gestaltung weitgehend herausgehalten; nun griffen sie allmählich zu, und die aufgelisteten Programme legen beredtes Zeugnis ab von dem neuen Wind, der nun die Festgestaltung durchwehte: Zur Aufführung kamen nicht mehr Werke von Hindemith, Bartók, Strawinsky, Schönberg, Jarnach oder Busoni, sondern etwa eine *Straßenkantate* nach dem Motto: „Sei auch ein Träger dieser deutschen Tat“ aus Reden von NS-Führern von Karl Thieme, *Neue Marschmusiken* im alten Stil für zwei Flöten, zwei Hörner, Fagott und Rührtrommel von Heinz Trefzger oder *Zwei alte Choräle* („Uns ward das Los gegeben“, „Wach auf du deutsches Land“) von Fritz Dietrich und ähnliches mehr.

Herrmann, der 1934 erstmalig die Leitung des Festes übernommen hatte, ist hierfür sicherlich nicht allein verantwortlich zu machen, wengleich die Programmkonzeption

schon in sein Ressort fiel. Er war, so scheint es, ein ausgezeichneter und passionierter Pädagoge und Chorleiter, und es ist sicherlich verständlich, daß „volksbildnerische“ Ziele, die von einem Musikfest erwartet wurden, zumindest teilweise durchaus seinen Vorstellungen entsprachen. Wenn allerdings Zintgraf Herrmann „Urnavität seines Künstlertums“ attestiert, die ihm „ständig Fallstricke des politisch Unerwünschten“ stellte (S. 88), und, um dies zu belegen, aus einem Artikel Herrmanns aus dem Jahr 1937 zitiert, betitelt: *Die Feierlichkeit in der neuen deutschen Musik*, dann hat er ihm damit einen Bärendienst erwiesen. Herrmann schreibt dort im Tonfall reinsten NS-Kulturideologie: „Wie die Mutter in der Familie sich müht, den Tag zu verschönen und zu schmücken mit all ihrer großen Liebe, ebenso müssen Künstler in der großen Familie des Volkes mitwirken an der Erhebung des grauen Alltags zur sinnvollen Lebensgestaltung [...]“ (S. 89). Daß Herrmann von den Nazis schließlich fallengelassen wurde, lag sicherlich auch daran, daß er in den zwanziger Jahren Werke geschrieben hatte, die nun „im Interesse der künstlerischen Sauberkeit“ abgelehnt wurden (S. 84). Ihn aber als deren Opfer auszugeben, dagegen sprechen denn doch seine dokumentierten Bekenntnisse. Der Hauptgrund für seine Ablösung lag sicher eher in dem Bestreben der Nazis, alle Bereiche des öffentlichen Lebens mit absolut linientreuen Gefolgsleuten unter Kontrolle zu haben; und zu denen zählte Herrmann eben doch nicht.

Bestürzend ist die Dokumentation der Versuche Hugo Herrmanns, in den Nachkriegsjahren Donaueschingen wieder aufzubauen: Mit seinem Manifest für eine theosophisch geprägte Gemeinschaftskomposition der „Apokalypse“ mit einer Gesamtdauer von sieben Tagen stieß er allgemein auf Befremdem. Letzten Endes war es dieser Plan, mit dem er sich selbst von Donaueschingen ausschloß: Herrmann geriet in zunehmende Verbitterung, polemisierte gegen den „Nihilisten Strobel“ (S. 128) und wollte nicht einsehen, daß die kompositorischen Probleme der Nachkriegsgeneration auf die Wiederaufnahme der Techniken gerichtet waren, die in den zwanziger Jahren in Donaueschingen aktuell gewesen waren: die Zwölftontechnik Schönbergs und vor allem Weberns. Daß das Dritte Reich einen

radikalen Bruch in der historischen Entwicklung verursacht hatte, war ihm offenbar nicht bewußt. Die hier wiedergegebenen Dokumente zeigen in beklemmender Weise das Schicksal eines Komponisten, der seine Ideale schwinden sah, der sich aber auch weigerte, die aktuelle Situation zur Kenntnis zu nehmen. Seine Verbitterung ist verständlich, aber nicht gerechtfertigt. Und weder ist es gerechtfertigt, ihn als tragisches Opfer des Musikbetriebs zu glorifizieren, noch ihn mit der Entwicklung der Neuen Musik schlechthin zu identifizieren. Und gerade in dem letzteren Punkt liegt die Gefahr geschichtlicher Fehldeutung, deren sich ein Autor wie Zintgraf bewußt sein muß. Der Entwicklung der Neuen Musik schließlich Herrmanns zusätzliche Aktivitäten in Pfullingen und Mannheim anzugliedern, ist vermessen. Es gab unzählige Veranstaltungen dieser Art, deren Wert nicht verkannt werden soll und deren Dokumentierung sicher lohnenswert ist. Sie in ihrer historischen Bedeutung überzubewerten, ist jedoch ein Fehler, der einfach nicht mehr unterlaufen darf und auch angesichts des hohen Forschungsstands gerade zur Geschichte der Musik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht mehr unterlaufen muß.

Zintgrafs entscheidender Fehler besteht darin, für das an sich hochinteressante Unternehmen einer lückenlosen Dokumentation der Donaueschinger Feste nur den Nachlaß Hugo Herrmanns zu verwenden. Er beruft sich zwar darauf, daß für die unbekannteren Jahre sonst keinerlei Material mehr existiert (ob dies mit Absicht der Öffentlichkeit entzogen worden ist, wie Herrmann argwöhnte, sei dahingestellt). Man kommt aber zu dem Ergebnis, daß Zintgraf offenbar nicht in der Lage ist, zwischen der historischen Bedeutsamkeit der jeweiligen Feste zu differenzieren. Und gerade darin hätte die vordringliche Aufgabe einer Dokumentation gelegen, die sich mit einem kulturgeschichtlich so brisanten Thema befaßt. (August 1989) Manuel Gervink

HELEN GEYER-KIEFL: *Die heroisch-komische Oper ca. 1770–1820. Tutzing: Hans Schneider 1987. Textband: 252 S., Beispielband: 154 S. (Würzburger Musikhistorische Beiträge. Band 9.)*

Ein Bindestrich kann mehr sein als ein Pluszeichen. „Heroisch-komisch“, durch einen solchen Bindestrich verbunden, ist mehr als eine simple Addition und lose Aneinanderreihung ernster und heiterer, erhabener und scherzhafter Szenen, wie die Forschung bisher glauben machen wollte. Vielmehr umspielen sich in der heroisch-komischen Oper beide Seiten, um eine Art augenzwinkernde Verbindung miteinander einzugehen. Zwar wird der traditionelle Heldentyp subtil-ironisch in Frage gestellt, das Heroische derb-parodistisch attackiert — gänzlich verworfen wird das Ideal jedoch nicht. Der Held macht vielmehr eine Entwicklung durch, er überwindet seine anfänglichen Schwächen, um am Schluß um so strahlender über sie zu triumphieren. Gerade die „Diskrepanz von geforderter und insgeheim auch erwarteter Idealität und ihrem vorläufigen Mangel“ (S. 24) gibt zu allerlei Situationskomik Anlaß. Letztendlich bleibt das herkömmliche Helden- und Herrscherideal, wie es in der Opera seria ungebrochen vorgeführt wird, jedoch unangetastet. Die heroisch-komische Oper erweist sich somit als typisches Produkt der Aufklärung, die am Herrscherthron rüttelte, ihn aber nicht umstieß.

Helen Geyer-Kiefl gelingt es in ihrer Würzburger Dissertation, diese Besonderheiten eines Operntyps herauszuarbeiten, der im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert weit verbreitet war. Sie beschreibt und analysiert zahlreiche Werke, die in ihrer Zeit mit großem Erfolg gespielt wurden, aber dennoch meist ungedruckt blieben und heute weitgehend vergessen sind.

Ursprung und Zentrum der heroisch-komischen Oper lagen in Italien, wo „dramma eroicomico“ die gängige Bezeichnung war. Antonio Salieri, Tommaso Traetta, Simon Mayr, Ferdinando Paër, Giovanni Paisiello waren die wichtigsten Komponisten, neben einer großen Zahl heute kaum noch bekannter Namen. Der Kreis der Librettisten dagegen bestand aus nur wenigen Personen, unter denen Giuseppe Maria Foppa, Andrea Leone Tottola und Gaetano Rossi herausragen.

In den 1790er Jahren wurde das heroisch-komische Singspiel auch in Wien heimisch und beliebt, eine Modeerscheinung, die zunächst nur zehn Jahre andauerte, um nach

1810 noch eine zweite Blüte zu erleben, bevor das Interesse allmählich schwand und die Produktion in den 1820er Jahren vollständig versiegte. Namen wie Franz Anton Hoffmeister, Wenzel Müller, Ignaz Xaver Ritter von Seyfried, Peter von Winter, Joseph Weigl und Joseph Wölfl waren hier als Komponisten tonangebend (auch Mozart zählt mit der *Zauberflöte* dazu, wie in einem eigenen Kapitel dargestellt wird). Unter den Librettisten herrschte Emanuel Schikaneder lange Zeit fast unumschränkt. Besonders beliebt waren in Wien exotische Opernstoffe, vor allem Märchen und Ereignisse aus der Kolonialzeit, sowie Götter- und Mythosparodien, mit großem Pomp und Aufwand in Szene gesetzt. Auffallend ist, daß die „Heldenrelativierung“ (S. 153), die Entwicklung vom Versager zum Idealbild, wie sie für Italien wichtig war, in Wien nur eine untergeordnete Rolle spielte; hier waren die Bedeutungsinhalte des Heroisch-Komischen tendenziell auf die Dimension der parodistischen Komik verengt.

Die Verbreitung der deutschsprachigen heroisch-komischen Oper blieb fast ganz auf Wien beschränkt. Dies verwundert — um so mehr, wenn man davon ausgeht, daß dieser Operntyp in den Ideen der Aufklärung verwurzelt ist. Warum konnte in (Nord-)Deutschland, das doch eine Hochburg aufklärerischen Denkens war, die heroisch-komische Oper nicht Fuß fassen? Leider geht die Autorin auf diese Frage nicht näher ein.

Vielleicht macht sich hier eine methodische Schwäche der Studie bemerkbar. Geyer-Kiefl beschäftigt sich nämlich nur mit Opern, die (auf dem Titelblatt) die Bezeichnung heroisch-komisch oder eines der Synonyme tragen. Wäre es aber nicht möglich, daß es eine ganze Reihe von Opern gibt, die in der „Sache“, d. h. in Libretto und Musiksprache zwar dem Typ des Heroisch-Komischen entsprechen, diese Bezeichnung jedoch nicht im Titel tragen — und damit bei der Quellenauswahl durch das Raster fielen? Auch der umgekehrte Fall wäre denkbar: Opern werden im Titel als heroisch-komisch bezeichnet, weichen in der „Sache“ aber so weit vom Prototyp (dem italienischen *dramma eroicomico*) ab, daß es wenig sinnvoll erscheint, sie unter das Joch einer einheitlichen, in sich geschlossenen Gattung zwingen zu wollen. Gerade dies scheint jedoch ein

Hauptanliegen der Autorin zu sein, die selbst darauf hinweist, daß „einige ursprünglich nicht heroisch-komische Opern wenige Jahre nach ihrem Erscheinen diesem Operntyp zugeordnet wurden“, beispielsweise Mozarts *Don Giovanni*, der in einem Wiener Klavierauszug von 1810 als „heroisch-komische Oper“ bezeichnet wird (S. 14). Die Grenzen sind eben fließend.

Diese Ungereimtheiten werden besonders deutlich bei der Gruppe der heroisch-komischen Opern französischer Provenienz, die nur zwei Beispiele aufweist: Luigi Cherubinis *Lodoïska* (1791) und Etienne-Nicolas Méhuls *Stratonice* (1792). Beide Opern sind als „comédie héroïque“ betitelt und werden deshalb von der Autorin umstandslos dem heroisch-komischen Typus zugeordnet. Warum fanden diese beiden comédies héroïques in Frankreich keine Nachahmung? „Möglicherweise hat hier die politische Entwicklung eine Entfaltung des sich anbahnenden neuen Operntyps verhindert“, lautet Geyer-Kiefls Antwort (S. 27). Genau das Gegenteil ist jedoch der Fall! Der Blick aufs Titelblatt führt hier in die Irre, denn nicht die „comédie héroïque“ war der neue Operntyp des revolutionären Frankreich, sondern die sogenannte Rettungsoper (was die Autorin auch zugesteht, allerdings in einer Fußnote versteckt). Cherubini war der erste Komponist, der mit seiner *Lodoïska* eine solche Rettungsoper auf die Bühne brachte. Sie setzte Maßstäbe und wurde stilbildend für eine große Zahl ähnlicher Werke — bis hin zu Beethovens *Fidelio* —, die fast alle einem festen Schema folgen: der wunderbaren Errettung aus scheinbar auswegloser Not. Der Kern der Handlung ist mit einem Satz erzählt: Die Burg eines grausamen Raubritters wird belagert und in Brand geschossen, um die Verlobte eines freiheitlich gesinnten Grafen, die in einem Verließ gefangen gehalten wird, zu befreien. Das Libretto geht auf Episoden aus dem vorrevolutionären Roman *Les amours du Chevalier de Faublas* von Jean-Baptiste Louvet de Couvray zurück. Geyer-Kiefl nennt das *Lodoïska*-Libretto eine Parodie auf diese Episoden; man könnte es auch als Aktualisierung bezeichnen, denn die Parallele zwischen der Gefangenenbefreiung auf der Opernbühne und dem Sturm auf die Bastille am 14. Juli 1789 ist offensichtlich, auf jenes Staatsgefängnis, in dem auch der Roman-

held Faublas zeitweise einsaß. Cherubini spart parodistisch-buffoneske Szenen keineswegs aus. Aber hier wird nicht nur zaghaft am Bild des Herrschers und Helden gekratzt; hier wird sein endgültiger Sturz vorbereitet. Und damit geht *Lodoïska* weit über die harmlosen italienischen und Wiener heroisch-komischen Opern hinaus. Insofern scheint es mir etwas unglücklich, alle Opern, die im Titel auf Heroisch-Komisches hinweisen, unter einen Hut bringen zu wollen, nur um eine „konsolidierte Gattung“ (S. 12) konstruieren zu können.

„Um die heroisch-komische Oper als Gattung ansprechen zu können, bedarf es mehr als nur der bloßen Bezeichnung. Vielmehr sind für eine Gattungsdefinition allgemeingültige Kriterien nötig, eine bestimmte Faktur des Librettos, grundlegende verbindliche Ideen und Inhalte und nicht zuletzt gemeinsame musikalische Merkmale, die in der Art ihrer Anwendung einmalig sind und eine für die Gattung typische Musiksprache schaffen“ (S. 12). Worin bestehen diese gemeinsamen musikalischen Merkmale? Geyer-Kiefl konnte eine ganze Reihe solcher Merkmale zusammentragen: bildhafte Musiksprache, beispielsweise Seufzermotive, wenn der Mächtigheld bei einer ihm auferlegten Bewährungsprobe wieder einmal versagt und in Schluchzen ausbricht; stotternde, kurzatmige Gesangsmelodik statt geschlossener Perioden; überraschende und lächerlich wirkende Kontraste; unvermittelte Trugschlüsse und plötzliche Moll-Eintrübungen; „buffonesker Plapperstil“ (S. 93). Sind diese Stilmittel wirklich so „einmalig“ und nur für die als heroisch-komisch betitelten Opern typisch? Eine heroisch-komische Musiksprache „an sich“ wird es wohl kaum geben; heroisch-komisch klingt die Musik erst in Verbindung mit Text, Handlung und Szene. Und überhaupt rechtfertigt in vielen Fällen nur die Konzeption des Librettos die Bezeichnung heroisch-komisch, wie die Autorin selbst eingesteht. Leider übergeht sie allzu leichtfertig ihre eigenen Einschränkungen, um dem selbst auferlegten Zwang zur Systematisierung, Typisierung und Gattungszuordnung zu genügen.

Trotz aller Einwände handelt es sich bei dem vorliegenden Buch um eine verdienstvolle Studie: Ein Materialkatalog gibt detaillierte

Auskunft über die Quellen; Inhaltsangaben, Textauszüge, Beschreibungen und Analysen machen mit den weitgehend unbekanntem Opern vertraut; längere Partiturauszüge, zum Teil auch aus ungedruckten Werken, sind in einem separaten Beispielband versammelt. Hilfreich und vielen Lesern gegenüber zukünftig wäre es gewesen, wenn den meist umfangreichen italienischen Textauszügen auch eine deutsche Übersetzung beigegeben worden wäre.

(September 1989)

Ulrich Schmitt

ERIC THOMAS CHAFE: The Church Music of Heinrich Biber. Ann Arbor: UMI Research Press (1987). XI, 305 S., Notenbeisp. (Studies in Musicology. No. 95.)

Heinrich Biber zählt zweifellos zu den interessantesten Komponistenpersönlichkeiten des süddeutsch-österreichischen Raumes in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Im Mittelpunkt des Interesses stand jedoch bisher vornehmlich seine Instrumentalmusik. Die vorliegende Untersuchung, die die Kirchenmusik Bibers in den Vordergrund stellt und darüber hinaus einen systematischen Katalog seiner sämtlichen Werke enthält, schließt daher eine wichtige Lücke in der Erforschung süddeutscher Barockmusik. Chafes Ausführungen basieren auf gründlichen archivalischen und philologischen Quellenstudien und der kritischen Auseinandersetzung mit der bereits bestehenden Literatur. Einer ausführlichen Biographie mit Zuordnung der Kompositionen zu den einzelnen Lebensabschnitten Bibers schließt sich eine Darstellung der kirchenmusikalischen Aufführungstradition im Salzburger Dom an. Anhand archivalischer Quellen und einer eingehenden Interpretation der bekannten Kupferstichdarstellung Melchior Küssels vom Inneren des Domes erläutert Chafe die personellen und räumlichen Voraussetzungen für die Aufführung kirchenmusikalischer Werke in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Daneben greift er noch einmal die Diskussion um die sogenannte *Missa Salisburgensis* auf und bestätigt aufgrund zahlreicher musikalisch-stilistischer Einzelheiten die von Ernst Hintermeier publizierten Erkenntnisse über die Entstehungszeit der Messe und die vermutete Autorschaft Bibers.

Im Mittelpunkt der Studie steht die detaillierte stilistische Untersuchung der Kirchenwerke Bibers, in die der Autor auch die Solo- und Ensemble-Sonaten einbezieht. Ob allerdings die Violinsonaten tatsächlich Verwendung im Gottesdienst fanden, erscheint fraglich. Die Werke werden getrennt nach Gattungen im Hinblick auf Besetzung, Form, kontrapunktische Verarbeitung, Harmonik etc. analysiert, ohne allerdings auf den mitunter deutlichen Zusammenhang zwischen stilistischer Konzeption der Kompositionen und den verschiedenen Formen des liturgischen Zeremoniells zu verweisen (z. B. *Vesperae longiores* — *Vesperae breviores*). Die gewissenhaften und ergebnisreichen Stiluntersuchungen, die auch Unterschiede zwischen Früh- und Spätwerk aufzeigen und in einigen Fällen Stücke Salzburger Zeitgenossen zum Vergleich heranziehen, werden durch zahlreiche Tabellen und Notenbeispiele verdeutlicht. Leider wirkt die Darstellung durch die rein sukzessive Beschreibung der einzelnen Kompositionen etwas ermüdend. Eine stärkere Systematisierung oder zumindest eine systematische Zusammenfassung der einzelnen Abschnitte wäre wünschenswert gewesen.

Der zweite Teil der Publikation enthält einen systematischen Katalog sämtlicher Kompositionen von Heinrich Biber einschließlich der nicht mehr erhaltenen Werke und der Stücke mit zweifelhafter Zuschreibung. Die Katalog-Eintragen umfassen Informationen zu Text, Tonart, Kompositionsdatum, Besetzung, Fundorten, Editionen und einen ergänzenden Kommentar. Nicht konsequent verzeichnet sind Signaturen der einzelnen Fundorte sowie die handschriftlichen oder gedruckten Titel der Quellen. Durch den völligen Verzicht auf Incipits wird der Wert des Kataloges für weiterführende Forschungen bedauerlicherweise beeinträchtigt. Eine ausführliche Bibliographie, in der auch entlegene Literatur erfaßt ist, rundet die insgesamt interessante und informative Studie ab.

(August 1989)

Gabriela Krombach

HANS-JOACHIM SCHULZE: Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert. Leipzig — Dresden: Edition Peters 1984. 250 S., Abb.

Obwohl diese erweiterte Neufassung der Rostocker Dissertation von 1977 etliche Kapitelteile enthält, die bereits seit 1968 in Aufsätzen veröffentlicht wurden — und den Verfasser als Bachforscher von Rang bekannt machten —, ist der vorliegende, gewiß situationsbedingt verzögerte Band wertvoll. Er faßt nicht nur Wichtiges aus den entdeckungsreichen Quellenarbeiten Schulzes zusammen (der eine Reihe von Schreibern zentraler Manuskripte identifizieren und so den Anteil der Verwandten oder Schüler Bachs an der Überlieferung präzisieren konnte), sondern macht insgesamt anschaulich, wie es einer minutiösen, aber zugleich extensiven Erforschung der (oft seit langem bekannten) Quellen gelingen kann, durch neue Erkenntnisse über Bachs Schaffensbedingungen und über die Tradition einzelner Werke auch Konturen unseres Bach-Bildes zu schärfen. So werfen die Nachweise, daß *Andreas-Bach-Buch* und *Möllersche Handschrift* auf den Ohrdruffer Bruder Johann Christoph Bach als Hauptschreiber zurückgehen, ein Licht auf Repertoirekenntnis und Renommee des jungen Bach. Befunde über die vielfältigen und durchorganisierten Kopierarbeiten in Bachs Umgebung deuten auf seinerzeit stärkere Verbreitung bestimmter Werke; drei Stadien der *Sonaten für Violine und Cembalo* BWV 1014—19 bezeugen — auch hier — Bachs ‚Weiterarbeit‘ an bereits Geschaffenem, die heutigem Bemühen um Datierung und Chronologie so große Schwierigkeiten bereitet. Daß Bachs Motetten offenbar für drei als ‚gleichrangig‘ anzusehende Darbietungsalternativen (rein vokal, mit Generalbaß, mit zusätzlichen colla-parte-Instrumenten) bestimmt waren, warnt davor, die Anpassungsfähigkeit einstiger Praxis zu unterschätzen (und heutige Entscheidungen zu rasch als die ‚historisch‘ einzig legitimen auszugeben). Mit Indizien dafür, daß der musikalische Nachlaß nicht nur in die Hände der beiden ältesten Söhne und der Witwe übergang, sondern auch Anteile für jüngere Kinder umfaßte, erhalten die Mutmaßungen über den tatsächlichen Umfang des Bachschen Gesamtwerkes und seine Verluste neue Nahrung. Doch auch in etlichen viel spezielleren Details beweist der Band, wie fruchtbar und unerläßlich ‚philologische‘ Methoden sind — werden sie mit dem

Horizont, Problembewußtsein und Spürsinn Schulzes betrieben.

(Oktober 1989)

Klaus-Jürgen Sachs

MARY A. CICORA: *Parsifal Reception in the Bayreuther Blätter*. New York-Bern-Frankfurt-Paris: Peter Lang (1987). IX, 179 S. (*American University Studies. Series I, Volume 55.*)

Das Buch besteht — neben einer Einleitung und einer Zusammenfassung am Schluß — aus fünf Kapiteln, die überschrieben sind mit: „The Bayreuther Blätter and Parsifal“, „Theoretical Considerations“, „Prehistory“, „Parsifal“ sowie „Symbols“. Im 1. Kapitel behandelt die Autorin „Founding and Purpose of the Bayreuther Blätter“ sowie die Bedeutung, die gerade Wagners *Parsifal* für Bayreuth hatte. In Kapitel 2 gibt sie einen allgemeinen Überblick über drei „Parsifal“-Beiträge der *Bayreuther Blätter*, die sie als repräsentativ für die angeblich drei Phasen der Zeitschrift ansieht: Ludwig Schemanns *Die Gral- und die Parzival-Sage in ihren hauptsächlichsten dichterischen Verarbeitungen. Ein Beitrag zum Verständnisse des Bühnenweihfestspiels ‚Parsifal‘* von 1879; Otto Mensendiecks *Die Gral-Parzivalsage und Richard Wagner's Parsifal* von 1915; Robert Bossharts *Parsifal, das Werk des Sehers* von 1930. In den folgenden Kapiteln geht sie auf diese Beiträge näher ein, indem sie die jeweilige Sicht der drei Autoren auf die Figuren Klingsor, Titurel, Amfortas, Kundry (Kap. 3) und Parsifal (Kap. 4) sowie auf Speer und Gral (Kap. 5) darstellt. Dabei fließen ständig auch Zitate aus anderen „Parsifal“-Beiträgen der *Bayreuther Blätter* ein, deren es gut fünfzig gibt, wie das Literaturverzeichnis ausweist. Diese dienen freilich fast immer dazu, die drei genannten Beiträge zu stützen, so daß einerseits gar nicht die ganze Breite dessen, was in den *Bayreuther Blättern* über *Parsifal* geschrieben wurde, zur Darstellung gelangt, und andererseits ein fast konformes Bild der *Bayreuther Blätter* entsteht, das nicht den Tatsachen entspricht. Die Autorin erliegt in ihrer Neigung zu Systematisierung und Formalisierung, die an Winfried Schülers Buch *Der Bayreuther Kreis* (Münster 1971) angelehnt sind, der Gefahr, an der historischen Wirklichkeit vorbeizugehen.

Die angeblich drei Phasen der Zeitschrift sind eine Konstruktion, für die sich nicht mehr Gründe beibringen lassen als für andere Konstruktionen, und daß die drei ausgewählten Beiträge tatsächlich repräsentativ für die Zeitschrift waren, bedürfte der ausführlichen Begründung, die die Autorin aber nicht gibt. Daß Unterschiede in der Sichtweise der drei Autoren bestehen, duldet keinen Zweifel, wie die Autorin herausgearbeitet hat; aber die Differenzen erscheinen, gemessen an dem, was über die Jahre hin gleich geblieben ist, peripher. Es wäre sicher ertragreicher und erhellender gewesen, die *Parsifal*-Rezeption der *Bayreuther Blätter* vor dem Hintergrund der übrigen Rezeption des Wagnerschen Werks zu betrachten.

Die größte Schwäche des Buches ist, daß die Autorin sich fast ausnahmslos aufs bloße Zitieren verläßt, ohne das Zitierte gründlich zu analysieren und zu erläutern — als wäre die Sprache der Schemann, Mensendieck, Bossart usw. die gleiche, die wir heute sprechen. Ein Weg, jene Sprache, die doch nur äußerlich die unsere ist, zu begreifen, wäre die Einbeziehung der Autoren der Texte, der Blick auf ihre Biographie, ihren Charakter, ihr Wirken, ihre Weltanschauung, ihre Zeit usw.; denn nur wenn man weiß, wer derjenige ist, der etwas sagt, kann man verstehen, wie gemeint ist, was er sagt. Die Autorin teilt jedoch nichts über die Autoren der zitierten Texte mit. So bleibt die von ihr praktizierte Rezeptionsgeschichte am Äußerlichen hängen.

Der wichtigste Aspekt der *Parsifal*-Rezeption der *Bayreuther Blätter*, auf den die Autorin allerdings mit keinem Wort eingeht, ist der, daß die Beiträge sich stets am Wortlaut des Textbuchs und am Sujet allgemein aufhalten und auf die Musik, Wagners Komposition, so gut wie gar nicht eingehen. Wagner-Rezeption war auch in den *Bayreuther Blättern* nur am Rande Rezeption der Musik. Dabei duldet es doch keinen Zweifel, daß es die Musik ist, in der der künstlerische Rang der Wagnerschen Kunst begründet liegt. Die *Parsifal*-Rezeption der *Bayreuther Blätter* zeichnet sich also vorab dadurch aus, daß man bis zum Kern der Sache gar nicht vorgedrungen ist, was die *Bayreuther Blätter* allerdings mit der Mehrzahl der Organe wie der Autoren verbindet.
(Oktober 1989)

Egon Voss

MARIA BIESOLD: *Dmitrij Schostakowitsch — Klaviermusik der Neuen Sachlichkeit*. Wittmund: Edition Musica et Claves 1988. 133 S., Abb., Notenbeisp.

Auf den Spuren der Leningrader Biografin Schostakowitschs, Sofia Chentova, die 1964 diesem Komponisten als Pianisten eine eigene Biografie widmete, dabei immer wieder ihre eigenen Erfahrungen als Klavierpädagogin einbringend, untersucht die Verfasserin das Klavierwerk Schostakowitschs, das hinter seinem sinfonischen und kammermusikalischen Schaffen in der öffentlichen Bewertung mitunter zurücktritt und bisweilen auch zu versiegen schien — zumindest nach dem ‚großen Wurf‘ der in den Krisen- und Berufsverbotsjahren entstandenen *24 Präludien und Fugen* nicht mehr fortgeführt wurde.

‚Pionierinstrument‘ wie in der 20er Jahren war sein Klavier für Schostakowitsch später nicht mehr, eher ein selbstverständlicher Bezugspunkt; im *Concertino für zwei Klaviere* oder auch in der eigenen Fassung der *10. Sinfonie* für diese Besetzung entwickelt er neue Möglichkeiten einer mehr ans 19. Jahrhundert anknüpfenden, geselligen Kunst, und wie Brahms die *Brandenburgischen Konzerte*, hat Schostakowitsch seine eigenen weiteren *Sinfonien 11, 12, 13 und 15*, sein *Zweites Klavierkonzert* und frühere Ballett- und Filmmusiken für Klavier vierhändig oder für zwei Klaviere bearbeitet.

Demgegenüber steht das frühe Klavierwerk als absolut avantgardistischer Ansatz. Die Cluster der *1. Klaviersonate* setzt Maria Biesold in Beziehung zu Leo Ornsteins *Wild Men's Dance* (Parallelen, in welchen sowjetische Stimmen bisher nur Blasphemien erblicken mochten) — aus allen Analysen dieser Werke geht jedoch — und darauf zielt der Untertitel des Buches — die Denkweise Schostakowitschs als maßgebender Vertreter jener linear, antiromantisch und antisymbolistisch denkenden ‚Neuen Sachlichkeit‘ hervor, wie sie sich seit Mitte der 20er Jahre mit der Ausnahmslosigkeit eines Naturgesetzes Bahn brach. In ihrer Definition folgt die Autorin dem Germanisten Gero von Wilpert: „Klare Erfassung der objektiven Formen und Gegenstände unter Verzicht auf subjektive Bewertung. Die Lyrik versachlicht und geht in schlichte, unauffällig rhythmisierte Prosa

über. Tatsachen brechen den ganzen Zauber einer verlogenen Gefühlsdichtung, wirken erlebter, erschütternder als alle Einfälle der Dichter ..." (S. 53). An musikalischen Entsprechungen findet Maria Biesold Rückgriffe auf „Formen der Klassik, Vorklassik und des Generalbaßzeitalters, Polyphonie, lineare Melodik, parallele Stimmführung, Ostinati und archaische Primitivstrukturen, Elemente aus Folklore und Jazz ..." (ebda.).

Auch in solchen Definitionen erblickte die sowjetische Musikpolitik (in der Neuen Sachlichkeit nichts als eine westliche Modeerscheinung sehend) die vermessene Beschädigung eines Klassikers. Aber man kann doch vermuten, daß sich die stilgeschichtlichen Sachverhalte auf die Dauer als zwingender erweisen werden, wie denn andererseits auch die Musikwissenschaft schlechthin nicht umhin können wird, das Phänomen der ‚Neuen Sachlichkeit‘ auch in seiner Unterschiedlichkeit gegenüber der expressionistischen Avantgarde in den Blick zu nehmen.
(September 1989) Detlef Gojowy

MICHAEL DICKREITER: Musikinstrumente. Moderne Instrumente, historische Instrumente, Klangakustik. München: Deutscher Taschenbuch Verlag / Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter-Verlag (1987), 209 S., Abb.

Eine Darstellung der Musikinstrumente in einem schmalen Taschenbuch scheint schon aufgrund der Fülle des Materials problematisch, zumal wenn zusätzlich Aspekte wie Klangakustik und historische Instrumente berücksichtigt werden. In der vorliegenden Publikation ist hierbei auf den ersten Blick ein praktikables Handbuch entstanden, das grundsätzliche Fakten übersichtlich zusammenstellt und im Sinne eines Lehrbuchs durch Graphiken und Tabellen ergänzt (bei einem solchen Unterfangen kann es nicht ausbleiben, daß vereinfachende Darstellungen zu schiefen Behauptungen führen, so etwa wird der Familie der Geigen in der Barockzeit „monophone Musik“, der Familie der Gamben in der Renaissance „polyphone Musik“ zugesprochen [S. 62]). Teilweise zitiert der Autor aus eigenen zuvor erschienenen Büchern (*Musikinstru-*

mente, München 1976, und *Der Klang der Musik-Instrumente*, ebda. 1977).

Unverständlich und nicht zu verzeihen ist die Tatsache, daß weder Anmerkungen gemacht werden (dies möglicherweise aus Platzgründen?) noch weiterführende Literatur mitgeteilt wird.

Gerade auf dem Gebiet der Musikalischen Akustik gibt es widersprüchliche und z. T. schwer zu interpretierende Ergebnisse. Der vorliegende Abschnitt über „Klavierakustik“ (S. 26—51) bewegt sich vielleicht deshalb eher auf physikalischem Gebiet und versucht vorsichtige Entsprechungen zwischen objektiver Klanggestalt und subjektivem Empfinden herzustellen. Hier müßten in stärkerem Umfang psychoakustische und psychologische Ergebnisse herangezogen werden. So arbeitet das Gehör nicht nach dem Prinzip eines Schmalbandanalysators, sondern in relativen Bandbreiten. Berücksichtigt man Verdeckungseffekte und die Hörempfindlichkeit in verschiedenen Frequenzgebieten in Abhängigkeit von der Lautstärke, so sind die Ergebnisse von Schmalbandanalysen nur mit Vorsicht zu interpretieren (s. die Untersuchungen von Zwicker und Feldtkeller).

Die Systematik der Musikinstrumente orientiert sich im vorliegenden Buch an der Musizierpraxis (Streich-, Blas-, Schlaginstrumente usw.). Da ausschließlich Instrumente der abendländischen Musik in einem begrenzten zeitlichen Abschnitt dargestellt werden, ist diese hier praktikabel. Wenn jedoch in der Einleitung (S. 12) gesagt wird, die vom Autor gewählte Systematik stimme in einigen Punkten mit der von Mahillon (bzw. Hornbostel und Sachs) überein, so hätte diese Systematik mit ihren Vor- und Nachteilen erwähnt werden sollen (Orgelinstrumente gehörten dann zu den Aerophonen und nicht zu den Tasteninstrumenten), gehen doch viele Klassifikationssysteme nach wie vor von dieser Grundlage aus.

Der Aufbau der einzelnen Kapitel erfolgt ganz im Sinne einer übersichtlichen und überschaubaren Beschreibung der jeweiligen Instrumentengruppe, und zwar werden zunächst moderne, dann historische Instrumente besprochen sowie ihre Akustik dargestellt.

Als Adressat kommt sicher in erster Linie der fortgeschrittene Musikliebhaber, der Ler-

nende und der an Grundlagen der Musikinstrumentenakustik Interessierte in Frage. Gerade für diesen Leserkreis wäre bei einer Neuauflage eine möglicherweise kommentierte Literaturauswahl wünschenswert, wie sie der Autor in früheren Veröffentlichungen bereits gegeben hat.

(Oktober 1989)

Udo Sirker

PROSDOCIMO DE' BELDOMANDI: Brevis summula proportionum quantum ad musicam pertinet and Parvus tractatulus de modo monacordum dividendi. A short summary of ratios insofar as they pertain to music and A little treatise on the method of dividing the monochord. English and Latin. A new critical text and translation on facing pages, with an introduction, annotations, and indices verborum and nominum et rerum by Jan HERLINGER. Lincoln-London: University of Nebraska Press (1987). X, 182 S. (Greek and Latin Music Theory.)

Ein weiterer Band der Reihe *Greek and Latin Music Theory* ist anzudeuten, der in schon gewohnt vorbildlicher Weise einen Text der älteren Musiktheorie zusammen mit seiner englischen Übersetzung vorlegt. Im Gegensatz zu den vorigen Bänden handelt es sich hier aber um zwei Traktate von sehr unterschiedlicher Bedeutung. Beide sind von Prosdocimo de' Beldomandi aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts. Am Beginn steht der kurze Traktat über die Proportionslehre aus seiner Studienzeit. Zwar heißt es im Explizit „quantum ad musicam pertinet“ (S. 62), aber der reale Bezug zur Musik wird nicht weiter ausgeführt. In der autographen Handschrift Florenz ist dieser Traktat zudem in medizinische und arithmetische Schriften eingebettet. In der Kombination mit der folgenden Monochordmensur wird vom Herausgeber eine inhaltliche Beziehung angedeutet, die die arithmetische Seite der Mensur in den Vordergrund rückt. Dabei werden dort nur die üblichen „proportiones superparticulares“, nämlich 2:1, 3:2, 4:3 und 8:9, bzw. in der Umkehrung die „proportiones subsuperparticulares“ 1:2, 3:4 und 8:9 verwendet. Erst bei Tinctoris wird die Proportionslehre wieder genutzt, nun aber zur Darstellung metrischer Verhältnisse.

Wichtiger ist der zweite Traktat über die Monochordmensur, nicht wegen der Methode, die sich im Bereich der *musica vera* seit dem *Dialogus de musica* (GS I, S. 253) aus dem Ende des 10. Jahrhunderts nicht geändert hatte, sondern wegen der Einbeziehung der chromatischen Zwischentöne in die Darstellung der Mensur, der sogenannten *musica ficta*. Nun hat *musica ficta* nichts mit „feigned“, „fausse“ oder „fingiert“ zu tun, sondern ist ganz neutral mit „neugeschaffen“, nach bekannten Regeln „gebildet“ zu übersetzen. In Analogie zu den *verba ficta* in der Rhetorik, womit ebenso neutral eine „Neubildung von Wörtern“ (H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, S. 547) bezeichnet wird, meint auch *musica ficta* diejenigen Töne, die wie die Töne der *musica recta* auf einer Leiter beruhen, die nach den bekannten Regeln der Hexachordverbindungen gebaut ist, dabei aber in neue Bereiche des Tonsystems vordringt. Die Bezeichnung *coniuncta* weist ausdrücklich auf diese Konstruktionsweise hin. Ein *as* etwa konnte mit den Möglichkeiten der Guidonischen Hand und den „septem litterae“ gar nicht benannt werden. Allein die Solmisationslehre bot die Möglichkeit, diesen Ton als *fa* über einem *g-mi* zu bezeichnen, das seinerseits ein *ut* voraussetzte, das wiederum als *fa* über *d-mi* mit *B-ut*, dem *fa* des Hexachord molle, verbunden war: *as-fa* → *es-ut/fa* → *B-ut/fa* → *F-ut*. Die Lage eines chromatischen Tones wird also durch die Systematik der Hexachordstruktur umschrieben, da sie nicht als absolute Tonhöhe mit eigenem Namen benannt werden kann. So bezeichnet Prosdocimo auch die „dispositio fictae musicae“ als eine „invento quarundam vocum . . .“ (S. 82), wobei „invento“ mit „discovery“ (S. 83) nur ungenau übersetzt ist. „Invento“ als ein zentraler Terminus der Rhetorik wird dort als „excogitatio rerum“ bestimmt, also als ein „produktiv-ausschöpfender Vorgang“ (Lausberg, S. 146): Die bekannten Konstruktionsregeln des Hexachordsystems oder der Monochordmensur werden in neue Bereiche des Tonsystems weitergeführt. Auf diese Weise werden neue Töne gebildet, die aber auf die gleiche Weise wie die Töne der Guidonischen Hand erzeugt werden. Es ist eine Reise ins Neuland, ausgeführt aber nach den vertrauten Regeln: „sine doctrina non potest perfici“

(*Vict.* I, p. 373,23; zit. n. H. Lausberg, S. 146. Diese Zusammenhänge habe ich ausführlich in meiner in Kürze erscheinenden Arbeit *Hexachord, Mensur und Textstruktur. Studien zum französischen Lied des 14. Jahrhunderts* dargestellt.)

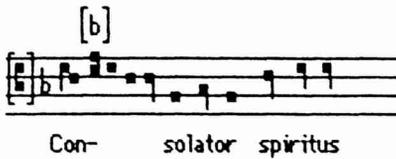
Eine wichtige Rolle für den weiteren Argumentationsgang spielt die Betonung der ungleichen Aufteilung des Ganztones „in partes inaequales, quarum maior maius semitonium nuncupatur et minor minus semitonium appellatur ...“ (S. 82). Zu Recht weist Herlinger darauf hin, daß Prodocimo sich hier gegen Marchettus von Padua richtet. Dabei steht aber weniger die Reinheit der Stimmung im Vordergrund, die Herlinger in einem tabellarischen Vergleich mit der temperierten Stimmung verdeutlicht (S. 6), sondern die Struktur des Tonsystems selber, die durch das in Quintschritten voranschreitende Meßverfahren dargestellt wird. Eine Sexte *A + ges* enthält „tres tonos et tria minora semitonia“ (S. 96), während die Sexte *A + fis* „quatuor tonos et unum minus semitonium“ enthält. Dahinter steht die Konstruktion des Tonsystem, das den Ton *ges* über die Schrittfolge *f-b-es-as-des-ges* erreicht. Also ist die Sexte *A + ges* in die Leiter *A/B-c/des-es-f/ges* mit drei Ganztönen und ebenso vielen Halbtonen eingebunden, während die Sexte *A + Fis* in die Leiter *A-H/c-d-e-fis* eingebettet ist. *Fis* wird schon nach einem Schritt vom Hexachord *durum* aus abwärts im Hexachord über *d* erreicht: *g-c'* mit *h-mi/d-g* mit *fis-mi*. Keinesfalls ist hier der Darstellung Wanzloebens zu folgen, der auf die Leiter *A/B-c-d-e/f/ges* zurückgreift. Auch geht es nicht darum, daß die Septe *A + ges* zu klein wäre. Sie ist nur als eine große Sexte *A + fis* mit der Strebewirkung zur Oktave *G + g* nicht zu gebrauchen. Als Vorbereitung der Quinte *B + f* ist sie durchaus willkommen (*Das Monochord als Instrument und als System*, Halle 1911, S. 101).

Prodocimo erfaßt hier mit der überkommenen Darstellung der Monochordmensur die neuen Möglichkeiten des Hexachordsystems, die weit über das Material der Guidonischen Hand hinausgehen. Damit ist er aber kein Neuerer, sondern er faßt wie 100 Jahre zuvor Jacobus von Lüttich Traditionen zusammen und versucht, sie zu bewahren. Daß er damit zugleich "opened the door to the construction

of non-Pythagorean monochords" (S. 12), ist im Rückblick auf das 15. Jahrhundert nicht zu bestreiten, verkennt aber die Möglichkeiten dieses Traktats.

Das zeigt insbesondere das Fragment *De synemenis*, das Herlinger hier erfreulicherweise in einer Fassung ediert, die die Methode dieses Traktates deutlich werden läßt. Das Fragment stammt aus den Jahren vor 1275, also aus einer Zeit, wo bei Elias Salomo und Hieronymus de Moravia zum ersten Mal die voll ausgebildete Hexachordlehre dargestellt wurde. Zugleich taucht um diese Zeit auch der Begriff *musica falsa* auf, der sich dann im Laufe des 14. Jahrhunderts zum wertneutralen Begriff *musica ficta* wandeln sollte, was sich zum ersten Mal in Philippe de Vitrys *Ars nova* nachweisen läßt. Auch in *De synemenis* ist der Tonvorrat der Guidonischen Hand Ausgangspunkt der Messanleitung. So wird der Ton *ais*, der zuvor von *dis* aus durch 4:3-Teilung erzeugt worden war, als ein Ton „inter h et b rotundum parva“ beschrieben. Durch Verdopplung der Saitenlänge wird dann vom hohen *ais* das tiefe *Ais* erzeugt, das nun aber, da es in der *musica recta* kein tiefes *B-molle* gibt, als ein Ton „inter A h magna“ bezeichnet wird (S. 126).

Im Verlauf der Darstellung weist der Autor des Traktats auf den Einsatz solcher chromatischer Zwischentöne hin. Zwei dieser Hinweise konnte ich verifizieren. Das *Laudate Dominum in sanctis eius* ist als Versus eines Alleluias nachweisbar, das etwa im Graduale von St. Yrieix (F-Pn lat. 903 [= Pal. mus. 13], f. 112') den Ton *b-molle* über der *f*-Linie im Alleluia wie auch zu Beginn des Versus ohne entsprechenden Hinweis als Spitzenton aufweist. Und in der Handschrift F-Pn lat. 10508 aus dem Ende des 12. Jahrhunderts findet sich auf f. 8'-9 ein Kyrie *Pater creator omnium* (im Graduale *Sarisburiense* findet sich das gleiche Stück in der Handschrift GB-Lbm Landsdown 492 [Faks. hrsg. v. W. Frere, London 1894, S. 1*] mit dem Incipit *Deus creator omnium*), wo bei den Worten „Consolator spiritus“ (und nicht „Consolator optime“) folgende Melodie — „quoniam in diatessaron se habet ad b rotundum acutum“ (S. 130) — erscheint:



Damit wird *De synemienis* zu einem ebenso frühen wie seltenen theoretischen Zeugnis für die Anwendung der *fa supra la*-Regel.

In Herlingers Gliederung des Textes wird die Stringenz der Mensurdarstellung nicht unmittelbar deutlich. Einmal sind die Formulierungen „erit punctus“ und „altera crux“ eng aufeinander bezogen, so daß sie deutlicher durch einen Doppelpunkt miteinander verbunden werden könnten. Die Messung selber führt immer über eine Quintteilung zum nächsten Ton, der dann über Halbierung oder Verdoppelung der Saitenstrecke nach oben und unten hin in die möglichen Oktavlagen versetzt wird. So gehört zum Beispiel der Anfang von Punkt 4, die Darstellung des tiefen *Cis*, inhaltlich noch zu Punkt 3, während im zweiten Teil dieses Satzes die nächste Quinte *Gis* erzeugt wird: „(3.) Iterato, crux inter *cd* parva dupletur <longitudine> et fiat punctus inter *CD* magna vel gravia [4.] Et ista crux per tres partes [dividatur], cuius tertia erit punctus: altera crux inter *G* magnum vel grave et a parvum vel acutum . . .“ (S. 126, Z. 9–11) (Wie in diesem Abschnitt das Verbum „dividatur“ zu ergänzen ist, ist auch in Punkt 19 (S. 132, Z. 16) „punctus“ einzusetzen: „ . . . cuius medium erit [punctus:] crux altera inter *cd* parva . . .“). Eine solche Gliederung, die sich nicht in erster Linie an den wiederkehrenden Formulierungen des Textes orientierte, würde vor allem im zweiten Teil, der Darstellung der *b-molle*-Richtung, mehr Klarheit erzielen. Vor allem fällt dann eher die Konsequenz ins Auge, mit der der anonyme Autor vorgeht: Nach jeder Oktavverteilung fügt er in diesem Cursus mit einer 3:4-Erweiterung eine tiefe Quarte an. In den ersten beiden Fällen ist das durchaus sinnvoll, führt sie doch zu den Tönen *F* und *Es* unterhalb von Γ , die nicht auf der Guidonischen Hand vorhanden sind. Diese Methode wird aber beibehalten und führt dann zu unnötigen Wiederholungen. So wird vom *as* aus in Punkt 15 noch einmal das hohe *es* und in Punkt 18 vom *As* aus das tiefe *Es* erzeugt, „ut predictum est“ (S. 132).

Weitere interessante Ergänzungen stellen die Editionen der chromatischen Tafel aus der Handschrift Catania und der Monochordmensur der Handschrift Einsiedeln, die auch den Monochordtraktat des Prosdocimo enthält, mit einer von *C* ausgehenden Teilung dar.

Zur Edition ist anzumerken, daß die Texte von Prosdocimo keineswegs „a collation of all three manuscript copies of each treatise“ (S. 43) bilden. Die *Brevis summula proportionum* stützt sich in erster Linie auf die autographe Handschrift Florenz, und auch der *Parvus tractatulus de modo monacordum* folgt weitgehend der Lesart der Handschrift Bologna, „the better of the two texts of the original version“ (S. 16). Deshalb wäre es klarer gewesen, in den wenigen Fällen, wo Bologna von den anderen beiden Fassungen abweicht, bei der Fassung dieser Handschrift zu bleiben. Schließlich führt Herlinger auch die Revisionen dieses Traktates aus der späteren Handschrift Lucca gesondert an. Ein solches Urteil beruht aber auf der übersichtlichen Darstellung der Varianten wie auch auf den ausführlichen Handschriftenbeschreibungen, die Herlinger neben einem Index und zwei Faksimilia seiner vorzüglichen Edition beigefügt hat.

(Juli 1989)

Christian Berger

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Musikalische Werke. Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke. Telemann-Werkverzeichnis (TWV): Instrumentalwerke. Band 1. Hrsg. von Martin RUHNKE. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1984. XI, 246 S.*

Im inhaltsreichen Vorwort skizziert Martin Ruhnke die langjährige Vorgeschichte des TWV, welche eng mit der seit 1953 im Bärenreiter-Verlag erscheinenden und von ihm als verantwortlichem Redakteur seit 1960 betreuten Ausgabe musikalischer Werke Telemanns verknüpft ist. Kritisch geht er dabei auf bereits vorliegende Quellenkataloge und thematische Verzeichnisse zu einzelnen Gattungen ein, die vorwiegend im Rahmen von Dissertationen erarbeitet wurden: zur instrumentalen Kammermusik von Hans Graeser (1924), zur Klaviermusik von Käthe Schaefer-Schmuck (1934), zu den Ouvertürensuiten von Horst Büttner (1935) und Adolf Hoffmann (1969), den Instru-

mentalkonzerten von Siegfried Kross (1969), den Passionskompositionen von Hans Hörner (1933), den sog. *Kapitänsmusiken* von Willi Maertens (1975) und den Vokalwerken insgesamt von Werner Menke (20 Bände, mschr. nach 1935, gekürzte Druckfassung 1982/83); nur teilweise entsprechen sie noch dem gegenwärtigen Stand der Überlieferung, weil auch Telemann-Quellen im Zweiten Weltkrieg verlagert und einige zerstört wurden.

Da weder an eine durchgehende chronologische Anordnung der Werke noch wie im BWV an fortlaufende Numerierung zu denken war, entschloß sich Ruhnke (S. IX) — dem Haydn-Verzeichnis Anthony van Hobokens als Modell folgend — für „Untergliederung nach Gattungen; jede Gattung erhält eine Kennziffer mit Doppelpunkt, jedes Werk eine zweite laufende Nummer; zusätzlich wird bei denjenigen Gattungen, für die viele Kompositionen vorliegen, nach Tonarten untergliedert; innerhalb einer jeden Unterabteilung (Gattung oder Tonart) erscheinen zuerst die in Originaldrucken überlieferten Werke in chronologischer Folge, danach die handschriftlich erhaltenen, geordnet nach Bibliotheken“. Dieses Prinzip erlaubt es, künftig auftauchende Werke und Quellen nachträglich einzufügen.

Der vorliegende 1. Band der Instrumentalwerke umfaßt Telemanns Kompositionen für Klavierinstrumente (Fugen, Choralvorspiele, Suiten, Fantasien, Sonaten, Concerti, Menuettsammlungen, Märsche und andere Einzelstücke) und zwei Suiten für Laute, Kammermusik ohne Generalbaß (Solo-Sonaten, -Fantasien, Duette u. a.) sowie Kammermusik für ein Instrument (Trompete, Blockflöte, Querflöte, Oboe, Violine, Viola da gamba, Violoncello) und Generalbaß (Sonaten, Suiten, Sonatinen u. a.). Den Noten-Incipits folgen jeweils Quellenangaben, Drucke und/oder Abschriften mit Bibliotheks-Siglen und -Signaturen der heutigen Aufbewahrungsorte, die Auflistung vieler Neuauflagen und subtile Anmerkungen Ruhnkes, von denen hier nur die zur Sammelhandschrift München (S. 99) sowie zu Telemanns Druckpublikationen *XIIX Canons mélodieux* (S. 125) und *Kleine Cammer-Music* (S. 144) hervorgehoben seien. Ruhnke registriert auch transponierte Fassungen einzelner Werke, kommentiert vom Komponisten autorisierte oder vorgeschlagene Alternativ-Besetzungen

(z. B. S. 38, 53, 63, 220, 228), ermittelt Autoren Telemann fälschlich zugeschriebener Stücke (S. 11, 38, 136, 193), erfaßt zeitgenössische und moderne Bearbeitungen von Werken, die ursprünglich einer anderen Gattung angehörten. Zu loben ist ferner die großzügige Gestaltung der Noten-Incipits. Vom Konzert c-moll in der Bearbeitung für Orgel von J. G. Walther (S. 54) existieren Neuauflagen der originalen Fassung für Oboe, Violine, Streicher und B. c. durch Klaus Beckmann (Leipzig 1981) und Manfred Fechner (Leipzig 1982).

Im Anschluß an das thematische Verzeichnis vermittelt Ruhnke eine die Vokalwerke einbeziehende Gesamtübersicht über Telemanns Druckpublikationen. Vollständig wiedergegeben werden des Komponisten Verlagskataloge und diesbezügliche Presseankündigungen (S. 231ff.), anhand derer Ruhnke bereits in seinem Beitrag *Telemann als Musikverleger* (in: *Musik und Verlag, Festschrift Karl Vötterle zum 65. Geburtstag*, Kassel 1968, S. 511f.) die Chronologie der Originaldrucke Telemanns festlegen konnte. Ergänzt wird die Übersicht über die vom Komponisten im Selbstverlag in den Jahren 1715—1740 edierten Publikationen (S. 240) durch Auflistung von acht weiteren in Hamburg und Nürnberg nach 1740 herausgegebenen (S. 241), von fünf in London und Paris erschienenen Sammlungen sowie von 15 Nachdrucken ausländischer Verleger (S. 242). Insgesamt dokumentieren sie — zeitlich über die bekannten Subskribentenlisten der *Musique de table* (Hamburg 1733) und *Nouveaux Quatuors* (Paris 1738) hinausgehend — die Beliebtheit und die europäische Verbreitung vorwiegend kammermusikalischer Instrumentalwerke zu Lebzeiten ihres Autors. Der programmatische Titel, Telemanns aufschlußreiches Vorwort, Angaben der Aufbewahrungsorte und Ruhnkes Verweise zum Inhalt der Musikalien-Zeitschrift *Der getreue Music-Meister* (Hamburg 1728—1729) beschließen den auch vom Verlag überaus sorgfältig betreuten Band. Bleibt nur zu wünschen, daß weitere Bände des TWV in absehbarer Zeit folgen mögen.

(August 1989)

Günter Fleischhauer