

BESPRECHUNGEN

Sándor Veress. Festschrift zum 80. Geburtstag. Hrsg. von Andreas TRAUB. Berlin. Verlag K. Haseloff (1986). 265 S., Abb., Faksimilia, Notenbeisp.

Festschriften, die einen Komponisten ehren, richten sich auf das Werk des Geehrten, wie diejenigen, die einem Wissenschaftler gewidmet sind, den thematischen Gleichklang mit dessen Lebensleistung suchen. So nimmt die von Andreas Traub herausgegebene *Veress-Festschrift* eine Chance wahr: die Chance, eine Bewußtseinslücke zu schließen. Der Beitrag Ungarns zur Musik dieses Jahrhunderts besteht nämlich nicht nur aus Bartók (1881) und Kodály (1882), Ligeti (1923) und Kurtág (1926), die Generationenlücke — eine Bewußtseinslücke! — schließt sich mit Seiber (1903) und Farkas (1905) und vor allem mit Veress (1907).

Der Sammelband, der Veress zum 80. Geburtstag ehren möchte, stellt Materialien bereit und unternimmt Deutungsversuche und Positionsbestimmungen. Die Diskussion um das Gesamtwerk des Komponisten dürfte er spürbar beleben.

Die entscheidenden Impulse dazu gehen vom Herausgeber aus. Als Schüler und Vertrauter von Veress verfügt er über die nötige Quellenbasis. Ihm ist auch das Zustandekommen des Bandes zu danken, den er engagiert und sorgfältig, zuverlässig und konsequent betreut hat. Traub aktualisiert das (vom Komponisten kontrollierte) Werkverzeichnis, er steuert einen Exkurs bei (*Eine Anmerkung zur Fuge in C-dur, BWV 547, von Johann Sebastian Bach*), und er gibt mit einem umfassenden Versuch, die Lebensstationen und den Werkfächer von Veress darzustellen, dem Sammelband die Grundierung (*Sándor Veress, Lebensweg — Schaffensweg. Anhang: Zum ersten Satz des Streichtrios*). (Eine Unschärfe unterläuft ihm bei der Behandlung der *Sonatine* für Violoncello und Klavier von 1933, wenn er eine markante Überleitungsfigur als Seitenthema deklariert.)

Jeweils eine Werkanalyse als *pars pro toto* liefern auch Susanne Ziegler, die die Unterschiede zu Bartók und Kodály in der komposi-

torischen Auseinandersetzung mit folkloristischem Material herausarbeitet (*Einige Bemerkungen zur Transsylvanischen Kantate von Sándor Veress*), und Wolfgang Rathert (*Zum Zweiten Streichquartett von Sándor Veress*). Max Uwe Stieren befaßt sich mit den Ballettkompositionen (*Aurél M. Milloss und Sándor Veress*), und Ferenc László analysiert *Béla Bartóks neun Violinduos über rumänische Volksweisen* in Synopse mit den Veress-Analysen von 1972. Zahlreiche Grußworte runden die Festschrift; sie geben Zeugnis von einer Reputation, die in der Stille gewachsen ist.

Angesichts der folkloristischen Sammelarbeit und der wissenschaftlichen Leistung des akademischen Lehrers Veress hätte dem Band ein Schriftenverzeichnis gutgetan, wie eine Ergänzung des Werkverzeichnisses um Uraufführungshinweise sinnvoll gewesen wäre. NB: Ungarische Namen und Worte in nicht-ungarischen Publikationen orthographisch korrekt lesen zu dürfen, bleibt wohl ein immerwährender Wunschtraum.

(Januar 1988)

Jürgen Hunkemöller

Joseph Martin Kraus und Italien. Beiträge zur Rezeption italienischer Kultur, Kunst und Musik im späten 18. Jahrhundert. Hrsg. von Friedrich W. RIEDEL. München — Salzburg: Musikverlag Emil Katznbichler 1987 143 S., Abb., Notenbeisp. (Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik. Band 8.)

Die Internationale Joseph Martin Kraus-Gesellschaft veranstaltete vom 21. bis 24. Juni 1984 ihr zweites interdisziplinäres Symposium in Buchen (Odenwald). Im Mittelpunkt der Referate und Diskussionen von Historikern, Kunst- und Musikwissenschaftlern stand die große Italienreise (November 1783 bis April 1784) des späteren schwedischen Hofkapellmeisters Joseph Martin Kraus.

In seiner Einführung vermittelt Friedrich W. Riedel einen anschaulichen Überblick über die führende Rolle Italiens. Die Reise von Kraus läßt sich nur andeutungsweise rekonstruieren.

In seinen Briefen wird eine gewisse Enttäuschung deutlich, kannte er doch italienische und von Italien beeinflusste Musik von Jugend an. Die politischen und gesellschaftlichen Zustände Italiens um 1780 charakterisiert der Historiker Karl Otmar Freiherr von Aretin. Von der geistigen Lebendigkeit dieses Landes wird erstaunlicherweise von den zahlreichen Bildungsreisenden jener Jahre kaum etwas bemerkt oder berichtet. Ihre Themen sind Musik, Malerei und Kunst. Joseph Martin Kraus mußte seinem König, Gustav III. von Schweden, regelmäßig von seinen Reiseindrücken berichten. Hierbei ist allerdings von der Begeisterung und dem Erlebnishunger vieler Zeitgenossen, wie etwa Goethe, wenig zu spüren. Da Kraus seinen Briefpartnern nur selten Einblicke in seine ästhetische Erlebniswelt gewährte, ist es für den Kunsthistoriker Hartmut Biermann schwierig, Konkretes über das Kunsterlebnis von Kraus auszusagen. Helmut Brosch berichtet über die Italienreise von Marianne Kraus, der Schwester des Komponisten. Ihre Reise von 1791 als Hofdame der Gräfin Charlotte von Erbach läßt sich von Tag zu Tag verfolgen, da ihr Reisetagebuch genaue Informationen gibt. Im Gegensatz zu ihrem Bruder, der, wenn er nicht im Gefolge seines Königs war, alleine reiste, hatte Marianne Kraus stets sachkundige Begleitung.

Über *Italienische Musik im Spiegel von Reiseberichten der Goethezeit* informiert Friedrich W. Riedel. Informative lange Zitate vermitteln lebendige Eindrücke der damaligen Reisenden. Seinen ausführlichsten Bericht über die musikalische Situation schrieb Kraus an seinen Freund Johann Samuel Liedemann. Auch darin fällt sein etwas rhapsodischer Sprachstil, seine Neigung zu Spott und zu abfälligen Urteilen auf. Das Interesse von Kraus galt in erster Linie der italienischen Kirchenmusik, vor allem dem konzertierenden Stil von Padre Giovanni Battista Martini und seiner Schule; die italienische Oper beeindruckte ihn weniger. Das ‚ungezogene‘ Verhalten der Italiener in Kirche und Oper verärgerte allgemein die aus dem Norden kommenden Besucher. Über die italienische Oper in den Jahren 1780–1785 informiert Klaus Hortschansky. Eine Liste im Anhang führt jene

Opern auf, die Kraus in Italien gesehen hat. Joseph Martin Kraus war 1768–1773 als Auswärtsschorist oder -instrumentalist des Mannheimer Jesuitenkollegiums tätig. Gerade um 1770 war das Spektrum höfischen Musiktheaters in Mannheim besonders farbig; Roland Würtz berichtet darüber.

Helga Lühning geht in ihrem Beitrag *Kraus' Verhältnis zur italienischen Arienkomposition seiner Zeit* unter anderem auf seine anonym erschienene Streitschrift *Etwas von und über Musik fürs Jahr 1777* ein. Hatte Kraus darin ungewöhnlich heftig gegen die Arie italienischer Prägung polemisiert, so komponierte er in Stockholm selbst italienische Arien. In zahlreichen Notenbeispielen werden Charakter und Details einzelner der 25 erhalten gebliebenen Konzertarien wiedergegeben. Bertil van Boer berichtet über das dramatische Hauptwerk von Kraus *Aeneas i Carthago*. Für Kraus war es eine große Enttäuschung, daß seine monumentale Oper nicht wie geplant 1782 zur Einweihung der neuen königlichen Oper zur Aufführung gelangte (sondern erst posthum 1799 anlässlich der Taufe des Kronprinzen). Nach dem Vorbild der französischen Tragédie lyrique gestaltete Kraus seinen *Aeneas* mit ausgedehnten Chorpartien und auf die Handlung bezogenen Ballettsätzen. Bengt Dahlbäck beleuchtet das Theaterklima Schwedens in der Zeit Gustavs III. und berichtet über Gönner und Freunde von Joseph Martin Kraus; in erster Linie sind dies der König selbst, aber auch der Bühnenarchitekt Louis Jean Desprez und der führende schwedische Bildhauer Johann Tobias Sergel. Über die bühnentechnischen Voraussetzungen von *Aeneas i Carthago* informiert Ture Rangström. Er bezeichnet diese Oper als ein „Maschinenspektakel“ im besten Sinne des Wortes. Die Bühnenanweisungen des Librettisten Johan Henrik Kellgren sind vollständig realisierbar, sowohl im neuen Opernhaus in Stockholm als auch im gut ausgestatteten Sommertheater zu Drottningholm. Zahlreiche schwarz-weiß Abbildungen und ein Personen- und Ortsregister beschließen diesen Band, der informativ und anschaulich viel Wissenswertes vermittelt.
(Februar 1988)

Susanne Staral

Musikhandschriften der Bodmeriana. Katalog bearbeitet von Tilmann SEEBASS. Cologny-Genève. Fondation Martin Bodmer 1986. 104 S.

Der Name Bodmer hat unter Bibliothekaren, Bibliophilen und Autographensammlern, aber auch unter Musikwissenschaftlern einen guten Klang. Letztere werden bei seiner Nennung wohl unmittelbar an den Arzt und Kunstmäzen Dr. Hans C. Bodmer aus Zürich denken, dessen unschätzbare reiche Beethovensammlung seit über dreißig Jahren der Forschung im Bonner Beethoven-Haus zur Verfügung steht. Diese Sammlung wurde erstmals 1939 von Max Unger, dann nochmals im Zuge einer breiter angelegten Handschriftenerfassung von Hans Schmidt katalogisiert (*Beethoven-Jb* 1969/70). Hans C. Bodmers Bruder Martin steht mit seiner in Cologny bewahrten, feinen Kollektion von Musikhandschriften aus fünf Jahrhunderten vielleicht nicht so exponiert im Bewußtsein der breiteren wissenschaftlichen Öffentlichkeit. Das mag auch daran liegen, daß seine Sammlung bislang noch nicht in einem Katalog bibliographisch aufgearbeitet worden war. Nun hat Tilmann Seebass mit einem entsprechenden Werk in der vornehm aufgemachten Reihe der *Publikationen der Bibliotheca Bodmeriana* diese Lücke geschlossen.

In seinem knappen Vorwort skizziert der Herausgeber die Geschichte der Sammlung (ihren Grundstock bilden die 1937 erworbenen Stücke aus der Sammlung Stefan Zweigs) und erläutert ihre Charakteristika. „Die Bedeutung des Erwerbs liegt gleichermaßen in der Quantität und der Ausgewogenheit zwischen Kleinem und Großem, Skizzen, endgültigen Niederschriften, Bekanntem und Unbekanntem“ (S. 10). Bodmer hatte — bei aller Zufälligkeit manchen Erwerbs — klare Vorstellungen von dem, was in seine Kollektion gehören sollte und was er von ihr fernhalten wollte; er „bekennt sich zu Beethoven und Wagner, zieht Oper und Vokalmusik der Instrumentalmusik vor und das 19. Jahrhundert dem Rokoko und atonalen Musik“ (S. 12). Musikerbriefe schloß er, ganz im Gegensatz zu seinem Bruder, völlig aus (abgesehen von wenigen, bestimmten Autographen beiliegenden Widmungsschreiben). Gerade weil der Bestand in seinem über Jahrzehnte hin gewachsenen Inhalt so deutlich von Zu- und Abneigungen des Sammlers ge-

prägt ist, mithin auch das Zeugnis einer profilierten Persönlichkeit ablegt, wäre man über einige Angaben zur Person und zum Leben Bodmers dankbar gewesen.

Der eigentliche Katalogteil enthält die Beschreibungen der insgesamt 95 Handschriften. Jene sind, einem sinnvollen Schema folgend, stets in sechs Abschnitte gegliedert. Auf die (1.) Titelei und (2.) Bestimmung des Manuskripttypus folgen (3.) die Angaben zum Umfang und zu den äußeren Merkmalen. Daran schließen sich an (4.) die Kollation mit Inhaltsangabe, Datierung und Signierung, (5.) die Materialien zum Besitzerstammbaum der Handschrift und zuletzt (6.) der Fußnotenteil mit näheren Auskünften u. a. zur Sekundärliteratur. Was der Suchende zu wissen begehrt und was er vernünftigerweise erwarten kann — hier wird im folgenden allerdings noch einigen Fragen nachgegangen werden müssen —, bekommt er geboten. Angesichts der klaren Disposition ist es allerdings verwirrend, daß die Manuskripte, die in der *Bodmeriana* alphabetisch nach Autorennamen aufgestellt sind, im Katalog nach dem Geburtsjahr der Komponisten aufgelistet werden, also beginnend mit Orlando di Lasso als dem Ältesten und endend mit Benjamin Britten als dem Jüngsten. Diese Bearbeitersentscheidung ist nicht recht einsichtig (sie wird nicht begründet), erschwert die Benutzung und steht außerdem im Widerspruch zur Ordnung des Abbildungsteils: Hier folgt die Darbietung der Reproduktionen nämlich dem Namensalphabet.

Bei einer, immer noch die äußere Form der Beschreibungen berücksichtigenden Durchsicht des Kataloges überzeugen die einzelnen Beiträge durchaus. Umfangreiche Manuskripte, beispielsweise dasjenige von Alessandro Scarlatti's Oratorium *S. Cecilia*, werden codicologisch und paläographisch sorgfältig erschlossen; allein die Lagenordnungen lassen hier schon interessante Schlüsse zu. Vertieft man den Blick in die Texte und beschäftigt sich mehr mit den inhaltlichen Aussagen zu den Handschriften, drängen sich bald einige bibliographische Ergänzungen und sachliche Verbesserungen auf, die in den wichtigsten Fällen mitgeteilt werden sollen. Vorab sei festgehalten, daß Seebass sein Manuskript Ende 1982 fertiggestellt, später aber offensichtlich noch geringfügige Ergänzungen vorgenommen

hat. Den Großteil der folgenden Informationen hätte er leicht einholen können.

Der Kataloganordnung nachgehend sei angemerkt:

1) Zu W. A. Mozart, *Bandelertzett* KV 441 (S. 32f.) Bei diesem Autograph klafft im Besitzerstammbaum zwischen den Jahren 1887, dem Zeitpunkt des Handschriftenerwerbs durch Heinrich Henkel, und 1928, demjenigen der Versteigerung des Manuskriptes im Hause Leo Liepmannssohn, eine Lücke. Diese läßt sich zum Teil schließen. Nach Henkels Tod (1899) wurden erstmals 1921 einzelne Stücke aus dessen Sammlung auf einer Auktion bei Sotheby (21. Dezember) verkauft. Wer das seinerzeit unter der Nummer 690 aufgerufene *Bandelertzett* ersteigert und dann von 1921 bis 1928 besessen hat, bleibt vorerst noch ungeklärt. Auf diese Zusammenhänge wies schon hin Wolfgang Plath, *Mozartiana in Fulda und Frankfurt (Neues zu Heinrich Henkel und seinem Nachlaß)*, *MJb* 1968/70, S. 333—386, bes. S. 338, 340.

2) Zu W. A. Mozart, *Streichquintett D-Dur* KV 593 (S. 34—36). Diesem Manuskript wurde, noch bevor es in den Besitz Bodmers gelangte, eine genaue Untersuchung gewidmet; s. Ernst Hess, *Die Varianten im Finale des Streichquintetts KV 593*, *MJb* 1960/61, S. 68—77. Hess hat sich vor allem den Fremdeintragungen zugewandt und diese detailliert beschrieben.

3) Zu D. Cimarosa, *Rondo* aus der Oper *Angelica e Medoro* (S. 36). Seebass' Feststellung, die Komposition wie die ganze Oper seien „bis heute nicht nachgewiesen, mit Ausnahme einer kurzen Notiz über unser Manuskript und seinen Vorbesitzer“ in der Cimarosa-Biographie von Mary Tibaldi Chiesa (1939), trifft in dieser Ausschließlichkeit nicht zu. Alfred Loewenberg wies die Aufführung einer „Kantate“ *Angelica e Medoro*, komponiert von Cimarosa und Guisepppe Millico, für 1783 in Wien nach. Jennifer Johnson äußerte daraufhin 1976 die Vermutung, „that Cimarosa's contribution to the Viennese performance comprised items inserted into Millico's score“. (J. Johnson, *Domenico Cimarosa [1749—1801]*, Diss. University College, Cardiff 1976, S. 660; vgl. *New Grove Dictionary* 4 [1980], S. 402). Wie Cimarosas *Rondo* und Millicos Komposition zusammenhängen — vorausgesetzt, der Aufführungs-

nachweis läßt sich wirklich auf die beiden Werke beziehen —, muß noch untersucht werden.

4) Zu L. Cherubini, *Credofragment* (S. 41f.): Als Grundlage für eine Identifikation dieses Fragmentes könnte die Studie von Hans Terne, *Die Messen von Luigi Cherubini*, Phil. Diss. Bonn 1980, dienen, die dreizehn Ordinariumszyklen und drei Credo-Sätze mit Fundortangaben verzeichnet. Das von Seebass herangezogene Cherubini-Verzeichnis von Bottée de Toulmon (Paris 1843) ist übrigens ersetzt durch die Kataloge von Cornelia Schröder (*Beiträge zur Mw* 3 [1961], S. 24—60) und von François Lesure/Claudio Sartori (s. Adelmo Damerini [Hrsg.], *Luigi Cherubini nel II centenario della nascita*, Florenz 1962, S. 139—187).

5) Zu R. Schumann, *Zwei Liedskizzen* zu op. 79 (S. 54). Seebass liest Schumanns Vermerk zur ersten Skizze „Vom Reitersmann (Altdeutsch) S. 106 (Schnorr)“ und kommentiert die Autorenangabe „oder ‚Schnoor‘? [...] Mit dem Namen ist vielleicht Heinrich Christian Schnoor gemeint“. Es handelt sich hierbei um eine Verlesung; Schumann notiert nämlich richtig: „S. 106 (Scherer)“. Nun läßt sich auch die Textquelle identifizieren. *Alte und neue Kinderlieder, Fabeln, Sprüche und Räthsel. Mit Bildern und Originalzeichnungen von C. v. Heideck [..]. Herausgegeben von Georg Scherer*, Leipzig 1849, und hier steht auf den Seiten 106f. das von Schumann vertonte Gedicht. (Herr Dr. Joachim Draheim, dem ich für seine wertvollen Hinweise bestens danke, bereitet eine Edition des noch unpublizierten Liedes vor.)

6) Zu R. Wagner, *Skizze zur Ouverture des Fliegenden Holländer* (S. 58f.): Die Zuweisung des ganzen Inhalts von S. [II] zum *Fliegenden Holländer* ist irrig. Vielmehr handelt es sich hier, über die *Holländer*-Skizzen hinaus, um von diesem Werk gänzlich unabhängige Kontrapunktstudien Wagners, darunter eigene Kombinationsversuche mit dem thematischen Material des Finales aus Mozarts *C-Dur-Symphonie* KV 551 (vgl. inzwischen das *Wagner Werk-Verzeichnis* [WWV], S. 78, 228).

7) Zu R. Wagner, *Textbuch zu Tristan und Isolde* (S. 59): Seebass hat übersehen, daß es sich bei diesem Stück gar nicht um ein Autograph Wagners handelt, sondern um eine Kopie der Erstschrift des Textbuches von der Hand

Hans von Bülow's. Diese mag auf den ersten Blick eine gewisse Ähnlichkeit mit derjenigen Wagners aufweisen, doch führt ein Vergleich etwa bloß des Textbeginns zwischen Bodmeriana-Abschrift und Komponistenreinschrift (Verlag B. Schott's Söhne, Mainz; Faksimile bei Julius Kapp, *Richard Wagner, Sein Leben, sein Werk, seine Welt in 260 Bildern*, Berlin 1933, S. 72) zu dem eindeutigen Befund. Da der Komponist selbst von der Abschrift in *Mein Leben* (Vollständige Ausgabe, München 1976, S. 566) berichtet, läßt sie sich ziemlich genau auf den Spätsommer 1857 (August/September) datieren (vgl. inzwischen *Wagner Werk-Verzeichnis* [WWV], S. 431f.). Nachsatz: Im *Wagner Werk-Verzeichnis* (WWV) 91 AVc wird die autographe Reinschrift-Zweitfassung des Liedes *Im Treibhaus* mit dem Standort „Bodmeriana“ (S. 452) aufgeführt. Im Katalog von Seebass fehlt diese Handschrift jedoch zu Recht — sie befindet sich im Besitz von Dr. Daniel Bodmer, Feldbach/Schweiz (s. *Wagner-GA*, Bd. 17).

8) Zu H. Wolf, *Heine-Lied „Aus meinen großen Schmerzen“* (S. 74) Der von Seebass nicht eindeutig geklärte Zusammenhang zwischen dem Bodmeriana-Manuskript und demjenigen aus der Sammlung Wilhelm Heyer, zu denen sich übrigens noch ein drittes gesellt, wäre wohl zu erhellen unter Hinzuziehung des Revisionsberichtes von Hans Jancik im Band 7/1 der *Sämtlichen Werke* (S. 67) Jedenfalls steht eine Kollation der drei Autographen in Cologny, Wien, Stadt- und Landesbibliothek sowie Wien, Österreichische Nationalbibliothek, noch aus.

Soweit die ergänzenden Hinweise; bei manchen Beschreibungen wären dem Benutzer noch einige zusätzliche Informationen hilfreich gewesen. Ob jeder auf Anhieb mit Namen wie Carl Seelig (R. Strauss, Brief und Skizzenblatt, S. 78), Henry Prunières (I. Strawinsky, Postkarte S. 82) oder dem unkommentierten Textquellennachweis „Suffolk./Oxford Book Light Verse“ (B. Britten, Arrangement S. 87) etwas anfangen kann, sei dahingestellt.

Der Abbildungsteil enthält sechzehn schwarz-weiß Reproduktionen von guter Qualität. Bei schwierigeren Vorlagen, wie etwa den Bleistiftskizzen von R. Strauss (Abb. 13), ließen sich freilich mit den aufgewendeten technischen Mitteln keine wirklich befriedi-

genden Ergebnisse erzielen. Dafür entschädigt dann der Anblick einiger höchst „sprechender“ Abbildungen, von denen lediglich diejenige aus G. Meyerbeers *Notenbüchlein zu Robert der Teufel* (Abb. 11) eigens erwähnt sei. Werkstattskizzen als Zeugnisse kompositorischer Schwerarbeit.

Den Musikhandschriften-Katalog der Bibliotheca Bodmeriana wird man nicht als ein bibliographisches Meisterwerk bezeichnen können. Nichtsdestoweniger kommt dem Herausgeber das Verdienst zu, das Tor zu diesem Thesaurus scriptorum geöffnet zu haben. Der forschende Umgang mit dem Schatz lohnt sich gewiß.

(März 1988)

Ulrich Konrad

Jan Dismas Zelenka. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (ZWV), zusammengestellt von Wolfgang REICH Dresden Sächsische Landesbibliothek 1985. Textteil: 65 S., Notenteil: 73 S. (Studien und Materialien zur Musikgeschichte Dresdens. Heft 6.)

Die Sächsische Landesbibliothek Dresden ist bemüht, ihren trotz der Kriegsverluste reichen Notenbestand der musikwissenschaftlichen Forschung bekannt und zugänglich zu machen. Jüngst erschien nun das *Zelenka-Werkverzeichnis*. Die beiden schmalen Bände (Textteil und ein gesonderter Notenteil, der aus der fotokopierten Wiedergabe eines Kataloges aus dem 18. Jahrhundert besteht) verweisen schon äußerlich auf den eher bescheidenen Umfang von Zelenkas Oeuvre (212 ZWV-Nummern) Den größten Teil des kompositorischen Nachlasses bewahrt die SLB; er besteht überwiegend aus Autographen, etwa die Hälfte der Werke ist datiert. Einzigartig ist die zeitgenössische Dokumentation des Schaffens in drei Katalogen aus dem 18. Jahrhundert, von denen einer durch den Komponisten selbst angelegt ist. Wolfgang Reich gibt im Vorwort über Entstehung, Inhalt und Zusammenhang dieser Kataloge präzise und detailliert Auskunft.

Die Ausgangssituation erleichterte die zeitliche Fixierung der meisten vom Komponisten nicht datierten Werke. Dennoch zogen der Herausgeber und seine Mitautoren Wolfgang

Horn, Thomas Kohlhase und Ortrun Landmann es vor, die leidige Problematik eines chronologischen Verzeichnisses zu umgehen und eine systematische Konzeption zu wählen. Ordnungskriterium ist der Bestimmungszweck der Kompositionen. Doch nötigt die geringe Anzahl und unsichere Überlieferung der Begleitumstände die „Weltliche Vokalmusik“ und die „Instrumentalmusik“ in Rubriken, die nicht einem Bestimmungszweck gewidmet sind. An Zelenkas eigenhändigem *Inventarium* ausgerichtet sind die übrigen Rubriken, die in sich unterschiedlichen Ordnungsgesichtspunkten folgen. Der Benutzer steht hier vor der — kleinen — Mühe, jedesmal den Ordnungsgesichtspunkt erst erschließen zu müssen, einer Mühe, der er durch entsprechende Hinweise zu Beginn jeder Rubrik leicht hätte entgehen können.

Datierungs- und Echtheitsfragen scheinen zu großen Teilen beantwortet. Papieruntersuchungen, die Ermittlung der für Zelenka tätigen Kopisten, die Beachtung der Veränderungen seiner Handschrift zeitigten solide Ergebnisse, die in der Zukunft wohl eher erweitert als korrigiert werden dürften. Denn das ZWV entstand als Vorläufer einer „Großen Ausgabe“, weshalb jetzt nur knapp gehaltene Informationen zu den einzelnen Kompositionen gegeben sind. Angaben zu Aufführungen, Verbreitung durch Drucke und Abschriften, Literaturhinweise fehlen; Parallelüberlieferungen sind nur erwähnt, wenn sie von der Hauptquelle abweichen. Zunächst sollte das vorhandene Quellenmaterial dokumentiert und der wissenschaftlichen Bearbeitung zur Verfügung gestellt werden.

Sowohl das ZWV wie die projektierte „Große Ausgabe“ sind, bei Arbeiten dieser Dimension heutzutage selbstverständlich, das Ergebnis der Zusammenarbeit mehrerer Wissenschaftler, in diesem Falle einer deutsch-deutschen Zusammenarbeit. Als eine weitere Frucht dieses Zusammenwirkens und Vorstufe zur „Großen Ausgabe“ soll 1988 eine „Zelenka-Dokumentation“ erscheinen. Hier dürfen Aufschlüsse über die Rezeption Zelenkas und neue Erkenntnisse zur Situation der außerhalb Dresdens überlieferten Quellen erwartet werden, die im „Kleinen ZWV“ zu bewerten noch nicht möglich war. Doch bietet das ZWV schon in seiner jetzigen Gestalt eine Reihe von Schluß-

folgerungen an über das Schaffen des Komponisten, die Anstoß für detaillierte Untersuchungen dieses in den Streit um die „Kleinmeisterei“ Geratenen sein können.

Das ZWV trägt in der Reihe der Publikationen der SLB zu einer weiteren Erhellung des musikalischen Lebens der sächsischen Residenz im 18. Jahrhundert bei und schafft die Grundlagen auch für Untersuchungen zum musikgeschichtlichen Umfeld Bachs.

(März 1988)

Susanne Oschmann

Amerikanische Musik seit Charles Ives. Interpretationen, Quellentexte, Komponistenmonographien. Hrsg. von Hermann DANUSER, Dietrich KÄMPEL und Paul TERSE. Laaber: Laaber-Verlag (1987). 439 S., Abb.

In der deutschsprachigen musikgeschichtlichen Literatur klaffen noch wesentliche Lücken: Länder, Gebiete, Gattungen, bedeutende Musiker der Vergangenheit und Gegenwart harren wissenschaftlicher Darstellung. Am schlechtesten ist es um historische und analytische Studien zur Geschichte und Entwicklung der Musik und Musikpflege in Ländern außerhalb der engen westeuropäischen Welt bestellt; aber es fehlen ja selbst aktuelle Untersuchungen über die Musikgeschichte Frankreichs oder Italiens, Spaniens oder Englands. Es scheint, als ob die Musikwissenschaft — ähnlich aber auch die Literaturwissenschaft — die enormen Einflüsse noch nicht zur Kenntnis genommen hat, die durch die weltweite Ausbreitung der „Mediengesellschaft“ auf die schaffenden Künstler einwirken und damit alles in den Schatten stellen, was man in früheren Zeiten als gegenseitige Beeinflussung verschiedener Stilrichtungen finden konnte.

In der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts hat die europäische Musik Amerika entdeckt — und zwar nicht nur den Jazz Nordamerikas, sondern auch die Sinfonik bedeutender Komponisten, die Experimente einer ideenreichen Avantgarde. Aber nicht nur die Musik der Vereinigten Staaten, sondern auch Folklore und musikalische Schöpfungen des mittel- und südamerikanischen Kontinents sind weltweit bekannt geworden und haben die zeitgenössischen Komponisten nachhaltig beeinflusst.

Die Sammlung von Studien über amerikanische Musik, die einen ersten Schritt zu einer Erfassung der vielfältigen und vielfarbigem Musik Nordamerikas darstellt, hätte im Titel darauf hinweisen sollen, daß hier nur von Musik und Musikern der Vereinigten Staaten die Rede ist. Die Herausgeber haben sich dabei bemüht, möglichst viele Aspekte des Musiklebens, der stilistischen musikalischen Entwicklung, der verschiedenen Strömungen und der verschiedenen Stilrichtungen darzustellen. Die überragende Persönlichkeit des erst spät in seiner Bedeutung erkannten — und noch viel zu wenig bekannten — Charles Ives haben die Herausgeber und Autoren zum Ausgangspunkt ihrer Studien gewählt; sie sehen — mit gewissem Recht — in der Periode seines Schaffens den Beginn einer über Amerika hinausragenden Musik.

Ein guter Gedanke war es, den umfangreichen Band mit einem Aufsatz über *Amerikanische Musik bis 1900* (Edith Borroff) einzuleiten, jedoch ist dieser Aufsatz leider allzu dürftig geraten, und die Bibliographie beweist auch die sehr limitierte Kenntnis der Verfasserin über die historisch orientierte Literatur. So sind unwesentliche Personen der Vergangenheit — noch dazu mit Familiengeschichten — ausführlich behandelt, und einige wichtige und einflußreiche Komponisten bleiben unerwähnt; in neuerer Zeit hat Leonard Bernstein in seinen Fernsehsendungen und historisch orientierten Konzerten mit den New Yorker Philharmonikern eine ausführliche und lebendige Darstellung der amerikanischen Musik von Anbeginn angeboten. In einem — historisch allerdings überholten — Aufsatz (1933 verfaßt) analysiert der Komponist Henry Cowell *Die verschiedenen Richtungen amerikanischer Musik*; dieser Essay und die Wiedergabe des Aufsatzes von Charles Ives über *Die Musik und ihre Zukunft* zählen zu den wesentlichsten Beiträgen unter der Kapitelüberschrift „Quellentexte amerikanischer Komponisten“ Edgar Varèse, Aaron Copland, Roger Sessions, Milton Babbitt, John Cage, Elliott Carter, Steve Reich und George Crumb sind hier mit weiteren wichtigen Beiträgen vertreten.

Aus der Fülle der größtenteils interessanten und gut dokumentierten Aufsätze stechen die beiden Beiträge Hermann Danusers (*Auf der Suche nach einer nationalen Musikästhetik*

und *Gegen-Traditionen der Avantgarde*), Andres Briners (*Amerikanische Moderne und Traditionskritik*) und Giselher Schuberts besonders wichtige Untersuchung über die Probleme der in den dreißiger und vierziger Jahren in die USA emigrierten Komponisten (*Ein bißchen daheim sein* überschrieben) hervor. Amerikanisches Musiktheater, Jazz und „Großstadt“-Musik sind weitere Themen. Fünf Autoren haben charakteristische Werke ausgewählt, um „Werkinterpretationen“ zu versuchen: Dietrich Kämper zu den 114 Liedern von Ives, Monika Fürst-Heidtmann zur Musik für präpariertes Klavier von John Cage, Renate Groth über die Konzerte Elliott Carters und Paul Terse über *Makrokosmos I* von George Crumb. Karl Dietrich Gräwe bietet eine dem Werk zukommende profunde Analyse der Musik zu Leonard Bernsteins *West Side Story* unter der kühnen Überschrift *Ein Mozart für Amerika*.

Einige Fehler in Text und Personenregister: Die Komponisten Sigmund Romberg und Richard Rodgers sind durchwegs falsch genannt (Romburg, Rogers), und in *Anatevka* (*Fiddler on the Roof*) sind keine Elemente israelischer, sondern eher osteuropäisch-jiddischer Musik zu bemerken (was an der deutschen Übersetzung des Beitrags Carolyn Raney über *Amerikanisches Musiktheater* durch Ingeborg Neumann liegen mag).

Der Band ist als interessantes musikhistorisches Lesebuch und nützliches Nachschlagewerk zu begrüßen.

Peter Gradenwitz

THEODOR GÖLLNER. „Die Sieben Worte am Kreuz“ bei Schütz und Haydn. München. Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 1986. 130 S., Notenbeisp. (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse. Abhandlungen. Neue Folge, Heft 93.)

Den Anfang dieser Akademie-Abhandlung macht eine ausführliche Darstellung der Vorgeschichte von Schützens *Sieben Worten*. Aus Einzelzügen der liturgischen Passionslesung mit verteilten Rollen, der motettischen Passion, der mehrstimmigen Passion mit verteilten Rollen und den Versuchen der Eindeut-

schung des lateinischen Modells leitet der Verfasser das Schütz'sche Werk überzeugend ab. Dessen Sonderstellung sieht er in der Loslösung der Sieben Worte aus der Passionsgeschichte, vor allem aber in dem solistischen, von Instrumenten mehrstimmig begleiteten, den Gegebenheiten der deutschen Sprache gemäßen, ausdrucksvollen, nicht bloß rezitierenden Vortrag der biblischen Jesu-Worte. Er weist dies im einzelnen nach und liefert zu diesem Zweck eingehende Beschreibungen. Deren Einzelheiten führen allerdings nicht immer zu Erklärungen. So bleiben an einigen Stellen Fragen offen, z. B. warum Schütz — was schon mehreren Kritikern aufgefallen ist — am Schluß des ersten Wortes („ denn sie wissen nicht, was s i e tun“) das Wort „sie“ betont. Sollten hierfür nicht doch Erfordernisse der Musik eher als solche der Sprache bestimmend gewesen sein?

Ebenso ausführlich und mit Heranziehung fast aller einschlägigen Literatur wird die Vertonung Haydns untersucht. Sie hat mit derjenigen von Schütz die selbständige Behandlung der biblischen Sieben Worte gemeinsam, beschränkt sich aber auf rein instrumentale Mittel. Das Fazit des Vergleichs beider Werke: Schütz wollte „das einzelne Kreuzeswort als von einer Person gesprochen kompositorisch erfassen“ (S. 89); in Haydns Orchestersonaten wird „das Kreuzeswort gleichsam zur Diskussion gestellt, analytisch behandelt und durchgeführt“ (S. 90). Bemerkenswert ist des Verfassers Hinweis auf die Ähnlichkeit der ursprünglichen Zweckbestimmung von Haydns Instrumentalwerk mit derjenigen des mittelalterlichen Tropus und Conductus (S. 39). Etwas überzogen erscheint seine These, daß es sich nicht um einen einheitlichen Zyklus handle (ebda.). Sie gestattet es ihm aber, die Rahmensätze „Introduzione“ und „Terremoto“ unberücksichtigt zu lassen und sich auf die eigentlichen Worte zu konzentrieren. Wie bei Schützens Werk sind seine minutiösen Beschreibungen teils selbstzwecklich, teils zielen sie, von Georgiades beeinflusst, auf den Sprachcharakter der Musik und den Rhythmus. Haydn selbst hat bekanntlich dem Hauptthema jeder der sieben Sonaten das betreffende Wort unterlegt. Obwohl der Verfasser anerkennt, daß es sich um „genuine Instrumentalthemen“ handelt (S. 87), läßt er die Frage unberührt, ob sie

Note für Note und in Gänze wortgezeugt sind. Warum wiederholt Haydn in der zweiten Sonate die Anfangsworte? Warum reicht der Text trotzdem nicht für das ganze Thema aus? Vermutlich, weil die musikalische Formung es so will. Der Verfasser unterlegt zwar dem Rest des Themas eine Wiederholung des Wortes „Paradiso“, wird aber auf dem ungünstigen Vokal „i“ zu einem langen Melisma gezwungen (S. 45), das der Komponist schwerlich beabsichtigt hat. Wenn der Verfasser einigen Takten aus dem weiteren Verlauf der Sonate das ganze zweite Wort unterlegt, kommt es zu einer gezwungenen Betonung der unwichtigen Präposition „in“ (ebda.). Um seine problematische Kernthese: „Die Sprache durchdringt das instrumentale Material und verleiht ihm seinen Sinn“ (S. 48) auf weitere Instrumentalwerke Haydns auszudehnen, leitet der Verfasser, wie schon 1982 auf dem Haydn-Kongreß in Wien, das Thema des Adagios der *Sinfonie Nr. 98* von den Worten „Deus meus“ (S. 89) ab. Dabei übersieht er, daß der langsame Satz der *Sinfonie Nr. 75*, vor den *Sieben Worten* entstanden, bereits auf einer ähnlichen rhythmisch-harmonisch-melodischen Formel wie der Satz aus der Londoner *Sinfonie* beruht und seinerseits ein speziell dem vierten Wort nach Gestalt und Gehalt sehr ähnliches Thema aus dem Adagio der *Sinfonie Nr. 61* (Takt 36ff. und 114ff.) weiterbildet. Akzeptabler erscheint dem Rezensenten die These: „Der Instrumentalpart ist zwar autonom, aber doch zugleich das Ergebnis von sprachgebundener Musik“ (S. 87). Den autonomen musikalischen Sinn thematischer Arbeit (ein vom Verfasser gemiedener Terminus) erweisen seine eigenen Beobachtungen: Bei der dritten Sonate verfolgt er mit feinem Gespür die Wandlungen im rhythmischen Vortrag des Hauptmotivs, bei der sechsten den Prozeß, den die thematisch gebrauchte Kadenzformel bis zu ihrer vollen Harmonisierung kurz vor dem Schluß zurücklegt. Immer wieder behandelt er auch den auf- und abtaktigen Rhythmus und sein Verhältnis zum Takt, vor allem „das Auseintreten von Taktmetrum und Rhythmus“ (S. 51), mit aufschlußreichem Ergebnis besonders beim vierten Wort. Phänomene der Harmonik und des Klangs kommen dagegen weniger zur Sprache. So erwähnt der Verfasser „die eigentümlich dunkle Färbung“ am Anfang des Wortes

„Hodie mecum eris in Paradiso“ (S. 44), sagt aber nichts über den hier vorliegenden Fall einer „Beleuchtungsregie“ (wie H. J. Moser dies in bezug auf Schubert und die Romantik nannte) mit ihrer sich steigernden Kontrastierung von Moll und Dur, die zu einer musikalisch ebenso formvollendeten wie ausdrucksvollen Darstellung des Paradieses führt (vgl. des Rezensenten Beitrag zum *Kongreßbericht Leipzig 1966*, S. 278f.)

Die Umwandlung von Haydns Instrumentalmusik in eine Passionskantate durch Joseph Frieberth interpretiert der Verfasser als eine „Rückführung auf die etablierte Karfreitagsandacht der *Tre Ore*“ (S. 90) Haydns eigene Bearbeitung zu einem Oratorium verweist er — ebenso wie andere Kritiker in unserem Jahrhundert — gegenüber der ursprünglichen Instrumentalmusik auf den zweiten Rang. Im Vergleich der einzelnen Chorsätze mit den ursprünglichen Sonaten, und unter Einbeziehung der zuerst von Adolf Sandberger, dann von Dénes Bartha beschriebenen Änderungen Haydns an Frieberths Bearbeitung begründet er diese Kritik mit genau erfaßten Einzelheiten. Die Falsobordone-Intonationen leitet er aus seiner tiefen Kenntnis der mehrstimmigen liturgischen Lesungen historisch überzeugend ab. Ob er auch ihrem ästhetischen Wert gerecht wird, bleibe dahingestellt.

Die Quellenangaben für die dankenswert reichen, in den Grundsätzen der Transkription unterschiedlichen Notenbeispiele sind über die Fußnoten verstreut und nicht leicht aufzufinden. Eine textkritische Begründung für die Auswahl der jeweiligen Ausgabe fehlt, obwohl sie bei so subtilen Analysen, besonders in der Frage der Taktstriche, nicht überflüssig gewesen wäre. Auch hätte man sich ein Literaturverzeichnis sowie ein Register gewünscht. Im übrigen entspricht die Ausstattung dem wichtigen Gegenstand und seiner anspruchsvollen Behandlung.

(März 1988)

Georg Feder

KLAUS LANGROCK. Die Sieben Worte Jesu am Kreuz. Ein Beitrag zur Geschichte der Passionskomposition. Essen. verlag die blaue eule 1987 244 S., Notenbeisp. (Musikwissenschaft / Musikpädagogik in der Blauen Eule. Band 2.)

Es handelt sich um eine von Heinz Becker angeregte und geförderte Bochumer Arbeit. Während sich Theodor Göllner in seiner Abhandlung (s. die vorstehende Besprechung [Anm. der Schriftleitung]) auf die Vorgeschichte, Untersuchung und Gegenüberstellung der beiden Hauptwerke, der Vertonungen von Schütz und Haydn, beschränkt, stellt Klaus Langrock alle Vertonungen der Sieben Worte, biblische und freie, selbständige und solche im Rahmen größerer Werke, gedruckte und verdienstlicher Weise auch ungedruckte, zusammen und widmet ihnen ausführliche oder knappe, oft aufschlußreiche und treffende Bemerkungen. Bei Schützens Werk und auch sonst geschieht dies teilweise in der Form, daß wichtige Aussagen aus der bisherigen Literatur zusammengestellt werden, so daß der Leser eine kurze Einführung in den Stand der Forschung und Kritik erhält. Für den Kenner geht dies Verfahren allerdings kaum über ein kritisches Referat vorhandener Forschungsergebnisse hinaus, so jedenfalls bei Haydns Werk, das der Verfasser nur hinsichtlich der Introduction selbständig (und mit anfechtbarem Ergebnis) analysiert. So liegt der Ertrag dieser Arbeit in der Untersuchung bisher noch nicht oder unzureichend bekannter Werke. Der Verfasser behandelt die Vertonung der Sieben Worte in Kirchenliedern, Passionskompositionen, deutschen Kantaten und Oratorien des 18. Jahrhunderts, französischen Motetten und Oratorien des 19. Jahrhunderts sowie in italienischen Werken. Der Bogen erstreckt sich von dem Lied *Da Jesus an dem Kreuze stund* und Ludwig Senfls Motette darüber bis zu der Rock-Oper *Jesus Christ Superstar* von Andrew Lloyd Webber. Besonders eng — und darin decken sich seine Ergebnisse mit denen von Göllner — sieht er den musikgeschichtlichen Zusammenhang der Sieben Worte mit der Passionsmusik. Eine nähere Besprechung erfahren außer den Werken von Schütz und Haydn die Passionen von A. de Longueval, Resinarius, Leonhard Lechner, Jacobus Gallus, die Passionsmusik über die Sieben Worte von Augustin Pfleger, Christoph Graupners Kirchenkantaten-Zyklus über die Sieben Worte, die Vertonungen von K. W. Ramlers *Tod Jesu*, die Passionsoratorien von Joh. Ernst Bach und E. W. Wolf, die *Tre ore d'agonia di N. S. G. C.* von G. Giordani(ello) und *La Passione* von Jos. Weigl — um nur

einige der Werke aus der Zeit bis um 1800 zu nennen. Aus dem 19. Jahrhundert werden u. a. Werke von Gounod und C. Franck behandelt. — Die bescheidene äußere Ausstattung entspricht derjenigen vieler musikwissenschaftlicher Buchveröffentlichungen von heute. Die Notenbeispiele, soweit es sich nicht um Fotokopien von gedruckten Vorlagen handelt, bleiben wegen ihrer teilweise großen Fehlerhaftigkeit unter dem Standard. Lob verdient das Namenregister — Im ganzen trotz einiger Vorbehalte ein materialreicher, quellkundlich und bibliographisch gut fundierter Versuch.

(März 1988)

Georg Feder

SABINE HENZE-DÖHRING. *Opera seria, Opera buffa und Mozarts Don Giovanni. Zur Gattungskonvergenz in der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts. Laaber. Laaber-Verlag (1986). VIII, 274 S., Notenbeisp. (Analecta musicologica. Veröffentlichungen der musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom. Band 24.)*

Mozart vollendet — das ist das Fazit der Dissertation von Sabine Henze-Döhring — im *Don Giovanni* die Tendenz der italienischen Operngattungen, wechselseitig ihre Errungenschaften zu nützen. Anders als im Sinne dieser Tendenz hätte die Oper dramaturgisch nicht verwirklicht werden können. Sie ist nicht nur, aber auch das Ergebnis eines glücklichen historischen Moments.

Im ersten, historischen Teil der Arbeit untersucht die Autorin die Geschichte der opera seria und opera buffa nach 1750 im Blick auf ihren Beitrag zur Dramaturgie des *Don Giovanni*. Dies nicht unter dem Vorurteil, das Werk Mozarts lasse alles Vorausgehende verblasen, sondern mit Respekt vor den älteren Werken, mit Kenntnis und Verständnis. Die Verfasserin behandelt den Bruch der *Seria* mit der *Metastasianischen Ästhetik*: den Dramatisierungsprozeß der Gattung vor und neben der *Gluckschen Reform*. An *Niccolò Jommellis Attilio Regolo* hebt sie die neuartige Exposition des Hauptkonflikts durch eine auf Steigerung bedachte Disposition der Arien hervor. In der *Armida abbandonata* wird auf die Transparenz

des dramatischen Prozesses hingewiesen. Jommelli arbeitet die dramatisch bedeutsamen Szenen in *Accompagnati* heraus. An *Gian Francesco de Majos Ipermestra* und *Adriano in Siria* führt Sabine Henze-Döhring die neue Kunst der ‚naturnahen‘, nuancierenden Gefühlsdarstellung vor. Diese geht einher mit der Auflösung der herkömmlichen dreiteiligen Arienform und dem Bestreben, auch in der *Seria* dramatische Ereignisse, an denen mehrere Personen beteiligt sind, in Ensembles zu fassen. Am *Idomeneo* wird Mozarts Kunst beschrieben, die ‚innere‘ Handlung, die fluktuierende Bewegung der Gefühle, in Arien und Ensembles auszudrücken.

Ein zweiter Abschnitt gilt der *Buffa*. An *Niccolò Piccinnis La buona figliola* interessieren die Exposition und Integration verschiedener „caratteri“ im Ensemble, am frühen *Giovanni Paisiello* die musikalische ‚Inszenierung‘ phantastischer Handlungsmomente und die Entwicklung der Ensembletechnik. Besondere Aufmerksamkeit widmet die Autorin *Paisiellos Il barbiere di Siviglia*, der ersten Oper, die sich entschieden vom gängigen Schema löst. Hier werden auch Aktionen in ‚Nummern‘ gefaßt und zum Teil in großen ‚musikalisch-dramatischen‘ Einheiten wie der „Introduzione“ vereint. An *Paisiellos* so anziehender Oper *Il Re Teodoro in Venezia* werden erste Versuche aufgezeigt, durch *Musik couleur locale* ins Bild zu bringen. Von Mozarts ‚Vorarbeiten‘ zum *Don Giovanni* bespricht Sabine Henze-Döhring *Le nozze di Figaro*, im allgemeinen die „Gratwanderung“ zwischen Drama und Musik und im besonderen die Technik der Finalbildung.

Vor diesem Hintergrund wird die Dramaturgie des *Don Giovanni* behandelt. Zunächst das Libretto: Sabine Henze-Döhring bestimmt seine Distanz von der opera buffa. Es tritt aus ihr heraus, weil „das aufgeworfene dramatische Potential nicht in planvolles Handeln umgesetzt“ wird (S. 145). Nicht Intrigen leiten das Drama, sondern die Bewegungen einer ‚inneren Handlung‘, die Rache, die Donna Anna dem Mörder ihres Vaters schwört. Sie ruft endlich — das ist die dramaturgische Bedeutung der Arie vor der Katastrophe, in der Donna Anna das Erbarmen des Himmels ersehnt — auch den Eingriff der metaphysischen Mächte herbei.

Die musikalisch-dramatische Analyse konzentriert sich auf die Konflikte, die Don Giovanni provoziert. Die Autorin beschreibt ihre Exposition, ihre Integration, ihre Konfrontation, ihre Desintegration und endlich ihre Überwindung in der Katastrophe. Das *Accompagnato* Donna Annas und ihr Duett mit Don Ottavio exponieren demnach das dramatische Potential, von dem die innere Handlung zehrt. Die äußere Handlung, Don Giovannis Konflikt mit Donna Elvira und Masetto, vollzieht sich zunächst davon unabhängig nach den Gesetzen der Buffo-Dramaturgie. Erst das Quartett *Non ti fidar, o misera* nähert das äußere Geschehen wieder dem inneren an. Ihm folgt die große Seria-Szene Donna Annas, in der die innere Handlung wieder hervortritt: Donna Anna erkennt in Don Giovanni den Mörder ihres Vaters und schwört ihm Rache. Vollends tritt das erste Finale aus dem Gewohnten heraus. Es treibt zwar wie üblich den äußeren Konflikt ins Extrem, nicht aber nach und in einem ‚ordentlichen‘ Intrigenspiel, sondern aus Anlaß eines Festes, das die Kontrahenten zufällig vereint. Danach, im zweiten Akt, laufen die Handlungsstränge auseinander. Der Konflikt zwischen Masetto und Don Giovanni endet mit der Arie Zerlinas *Vedrai, carino*. Donna Elvira trennt sich von den unversöhnlichen Rachegeistern, weil sie bis zuletzt hofft, Don Giovanni wiederzugewinnen. Das Sextett *Sola, sola in bujo loco* setzt die Desintegration der Konflikte ins Werk. Danach treiben allein noch die inneren Motive die Handlung voran. Da — so Sabine Henze-Döhring — ihre Träger nicht in der Lage sind, ihr Ziel, den Untergang Don Giovannis, zu erreichen, kommt es „zu einer Transzendierung der inneren Handlung“ (S. 257) Sie vollzieht sich nach den dramaturgischen Gesetzen der opera seria. Das heißt: Die dramatische Entwicklung äußert sich wie in den modernen Seria-Opern Jommellis allein im Verhältnis der musikalischen Nummern zueinander

Sabine Henze-Döhring schaut auf die dramaturgische Verfassung der Oper. Sie läßt sich — das unterscheidet ihr Buch etwa von dem Pierre Jean Jouvès — tief auf die Musik ein, aber stets in der Absicht, deren Beitrag zur Konstitution des Dramas zu beschreiben. Offensichtlich deshalb hält sie Distanz zur Theorie der Instrumentalmusik. Wäre es mög-

lich, so würde ich mit der Autorin darüber diskutieren. Ich würde ihre Kritik an Leo Schrade in Zweifel ziehen. Schrade wollte die Neuerung, die Mozarts große Opern darstellen, „dem Ausgleich zwischen dem neuen Instrumentalstil und der Tradition des Vokalen“ zugeschrieben wissen. Sabine Henze-Döhring betont den Primat der Dramaturgie. Sie leugnet die Eigengesetzlichkeit der musikalischen Nummern nicht. Ihre Analysen weisen sie auch auf, scheuen aber den letzten Schritt. Sie enden in Buchstabenschemata. Sabine Henze-Döhring hält ein, bevor sie die formale Organisation der Nummern ‚instrumental‘, mit Kategorien der Sonatentheorie, erklären müßte. Die Ouvertüre, die nur so analysiert werden kann, bleibt — eine Konsequenz wohl der Methode — außer Betracht. Diese Methode läßt zwar deutlich werden, „wie sich die Aktion — sei es die das Gefühlspotential der Personen vergegenwärtigende innere, sei es die am Handlungsverlauf ausgerichtete äußere — in der Komposition ‚abdrückt‘“ (S. 1) Aber wird sie der Eigengesetzlichkeit der Musik wirklich ganz gerecht? Käme man da mit Kategorien der Sonatentheorie nicht einen Schritt weiter? Könnten diese nicht beides leisten, nämlich einerseits die Organisation und Eigenständigkeit der Musik und andererseits den musikalischen Anteil an der Konstitution des dramatischen Geschehens evident machen? Einer dramaturgisch orientierten Analyse stünden sie jedenfalls nicht im Wege. Denn die musikalisch-dramatischen Gestaltungsprinzipien, die der *Don Giovanni* vereint, die Steigerung im Rahmen einer Nummer und die von Nummer zu Nummer, kennt auch die Instrumentalmusik. Sie würden zudem zu der vielleicht nicht ganz abwegigen Frage führen, ob und wie die musikalischen Formen ihrerseits den Gang der inneren und äußeren Aktionen beeinflussen.

Aber um kein Mißverständnis aufkommen zu lassen: Sabine Henze-Döhring ist eine intelligente, urteilssichere Autorin. Ihr Buch ist nicht trotz, sondern wegen seiner Konzentration aufs Musikalisch-Dramatische so gut und lesenswert. Es ist gedanklich und formal klar disponiert, vom ersten bis zum letzten Satz. Es spricht eine konzise Sprache. Alles kommt aus erster Hand. Nichts wird gesagt, was nicht auch gezeigt wird. Das setzt Sabine Henze-

Döhning instand, frei und selbstbewußt mit der Forschung zu dialogisieren und manches Fehltrug zu berichtigen.

(April 1988)

Wilhelm Seidel

CHRISTINE DEFANT: *Kammermusik und Stylus phantasticus. Studien zu Dietrich Buxtehudes Triosonaten. Frankfurt-Bern-New York: Peter Lang (1985). 514 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI: Musikwissenschaft, Band 14.)*

Noch 1980 beklagte Niels Martin Jensen auf dem Kieler Kongreß das Fehlen ausführlicher Untersuchungen über Dietrich Buxtehudes zu Unrecht vernachlässigte Kammermusik — immerhin zählen die beiden als Opus 1 und 2 am Ende des 17. Jahrhunderts veröffentlichten Sammlungen von zweimal sieben *Sonaten für Violine, Viola da Gamba und B. c.* zu den ganz wenigen Werken, die zu Lebzeiten Buxtehudes im Druck erschienen. Inzwischen ist diese Forschungslücke durch gleich zwei unabhängig voneinander entstandene und im selben Jahr (1984) fertiggestellte Dissertationen geschlossen worden. durch Eva Linfields (Brandeis University) Arbeit *Dietrich Buxtehude's Sonatas: A Historical and Analytical Study* sowie durch die hier zu rezensierende Kieler Arbeit von Christine Defant. Während Linfield in ihren Untersuchungen sämtliche Aspekte der Buxtehudeschen Ensemblemusik in gleichem Maße zu berücksichtigen sucht, konzentriert sich Defant, wie schon der Titel ihrer Arbeit verrät, primär auf die Analyse von Buxtehudes gedruckten Sonaten, und zwar als Darstellungen des Stylus phantasticus im Bereich der Kammermusik.

Es waren bislang vor allem die freien Orgeltoccaten Buxtehudes, die — insbesondere von Friedhelm Krummacher — als exemplarische Beispiele für den von Kircher und vor allem von Mattheson beschriebenen Stylus phantasticus gerühmt worden sind. Gestützt erstens auf Krummachers Ergebnisse und zweitens auf die offenkundigen Ähnlichkeiten zwischen Buxtehudes Toccaten und seinen Sonaten (stets handelt es sich um Werke, die jede äußerliche Regelmäßigkeit vermissen lassen und durch scheinbar willkürliche Gliederungen in zahlreiche, auf den verschiedensten Ebe-

nen kontrastierende Teile geprägt sind) entwickelt die Verfasserin im ersten Kapitel die These, Buxtehude habe in seinen Sonaten auf die in den Toccaten erprobte Kompositionsart zurückgegriffen; wie diese, so seien folglich auch jene angemessen allein unter Zugrundelegung der Kriterien des Stylus phantasticus zu analysieren. Wesentliche Ursache für diese Stilübertragung (wie auch für den Druck von Opus 1 und 2) sei der Wunsch Buxtehudes gewesen, auf diese Weise öffentlich seine Gelehrsamkeit durch besondere kompositorische Kunstfertigkeit beweisen zu können.

Die Frage, ob dieses Verfahren auch theoretisch zu legitimieren sei, beschäftigt die Verfasserin im zweiten Kapitel. Auch wenn Kircher und Mattheson (ihre beiden Hauptgewährsleute) den Stylus phantasticus primär mit der solistischen Instrumentalmusik, vor allem der für Tasteninstrumente, in Verbindung brächten, so seien doch vor allem Matthesons Betonung, dieser Stil sei „allenthalben einerley“, sowie sein Hinweis, auch in einer Triosonate könne man seine freien Einfälle „nach dem Stylo phantastico“ hören lassen, genügende Begründung dafür, daß Buxtehude nicht gegen die Lehre seiner Zeit gehandelt habe. Letztlich, so das Fazit der Verfasserin, müsse man den Stylus phantasticus nicht bloß als einen unter verschiedenen Stilen, sondern als eine sämtliche Instrumentalstile einbeziehende „Methode“ verstehen, die „der Umwandlung konventioneller musikalischer Bildungen in unkonventionelle Ausprägungen diene“ und deshalb allein „an den Normen der jeweils zugrunde liegenden Ordnungen“ (S. 115) gemessen werden könne.

Eine erste Musteranalyse im dritten Kapitel, in welcher sie das Nebeneinander von Normen und Normüberschreitungen zu zeigen versucht, bestätigt die Verfasserin in ihrem Vorgehen und bildet zugleich die Voraussetzung für das Resultat von Kapitel vier (einer Darstellung „zeitgenössischer Tendenzen“ in der Kammermusikkomposition): Buxtehudes Sonaten seien mit denen seiner italienischen sowie nord- und süddeutschen Zeitgenossen, die entweder dem Ideal ausgewogener Proportionen nachstreben oder Virtuosität demonstrieren, letztlich nicht vergleichbar und könnten daher auch nicht an deren kompositorischen Maßstäben gemessen werden. In den restli-

chen Kapiteln fünf bis acht versucht die Verfasserin, mit weiteren detaillierten Analysen, in welche zuletzt auch die handschriftlich überlieferten Sonaten einbezogen werden, das planvolle Vorgehen Buxtehudes bei der jeweiligen Realisierung des *Stylus phantasticus* aufzudecken; vor allem die beiden gedruckten Sammlungen, so ihr Resümee, sind in der Tat als ein einheitliches, gelehrtes Werk zur Demonstration der Möglichkeiten dieses Stils anzusehen.

Die zentrale These, Buxtehude habe seine Sonaten ganz ähnlich wie seine Orgeltoccaten, also gleichfalls im *Stylus phantasticus* komponiert, leuchtet durchaus ein. Ob er allerdings damit zugleich Gelehrsamkeit zeigen wollte, bleibt eine Hypothese; die von Kerala Snyder angeregte alternative Interpretation der Toccaten — und damit auch der Sonaten — als „Dramen ohne Worte“ (immerhin hat der *Stylus phantasticus* in Matthesons *Vollkommener Capellmeister* seinen Platz hauptsächlich „in den Schauspielen“) wird von Defant nicht berücksichtigt.

Die ausführlichen Analysen nachzuvollziehen, die den Hauptteil der Arbeit ausmachen, fällt nicht immer leicht. Das liegt wohl vor allem an der Überzeugung der Verfasserin, jede Sonate sei von Buxtehude einem logischen Kompositionsplan, der nichts dem Zufall überlasse, unterworfen worden. Ganz abgesehen von der Frage, ob diese Vorstellung einer ausnahmslos geplanten und kalkulierten Phantastik immer dem historischen *Stylus phantasticus* entspricht, verwickelt sich die Verfasserin bei der Aufdeckung dieser individuellen Pläne gelegentlich in Widersprüche, die zumindest zu Zweifeln daran führen, ob die — wie gesagt, einleuchtende — These, die Sonaten seien kammermusikalische Exempel für den *Stylus phantasticus*, wirklich notwendig zu solch extremen Konsequenzen führen muß. So erscheint es z. B. wenig überzeugend, wenn die zu Beginn des Allegros von op. 1 Nr. 3 zunächst konstatierte Fugendisposition später wieder geleugnet wird, nur weil im weiteren Verlauf des Satzes dem Fugenthema ein kadenzierender Generalbaß unterlegt ist und die Verfasserin daraus schließt, auch der Satzanfang sei nicht durch die Fugierung, sondern bereits durch Akkordfortschreitungen geprägt (S. 317–321). Ähnlich irritiert es den Leser,

wenn, wie im *Poco Presto* von op. 2 Nr. 6, in einem Formschema AA'BA' der Teil A' beim ersten Auftreten als klar geordnet und abgeschlossen gilt, im nachhinein aber, allein wegen des Kontrasts des folgenden B, ein „zu Auflösung und Veränderung“ führender Abschnitt genannt wird, den man erst bei seiner Wiederkehr als Ordnung empfinde (S. 380); und dies, weil es Defant zufolge „jeder Logik“ widerspricht, „wenn ein Entwicklungsgang, wie ihn Buxtehude vollzieht, nochmals von vorne aufgerollt würde“ (S. 205), weshalb auch wörtliche Wiederholungen ganz anders gehört werden müßten. In solchen und ähnlichen Fällen scheint die Verfasserin der Gefahr zu erliegen, bei der Analyse weniger das Werk als vielmehr allein das selbstgesteckte Ziel im Auge zu haben.

Schließlich noch einige Bemerkungen zur äußeren Präsentation der Arbeit. Es ist zu bedauern, daß vor der Drucklegung offenbar jede Endredaktion gefehlt hat. Anders sind die zahlreichen Druckfehler sowie andere störende Mängel kaum zu erklären. Aus Vincenzo Galilei wird Vincenzo Gabrieli (S. 73 und 504), Willi Apel wird mehrfach als A. Apel zitiert (Anm. 284 f.), das Morley-Zitat auf S. 71 fehlt, der Aufsatz *Buxtehude's Studies in Learned Counterpoint* ist nur von Kerala Snyder und nicht, wie in Anm. 12 angegeben, von ihr und Christoph Wolff verfaßt, und die Seitenzahlen dieses Aufsatzes fehlen sowohl hier als auch im Literaturverzeichnis. Dort sucht man überhaupt Seiten- oder Spaltenangaben nahezu vergeblich; merkwürdigerweise fehlt auch das eingangs erwähnte Kongreßreferat Jensens. (März 1988) Walter Werbeck

57 / kxx 13

Antonio Caldara. *Essays on his life and times*. Edited by Brian W. PRITCHARD. Aldershot: Scolar Press (1987). 424 S., Notenbeisp.

Zu Unrecht steht Caldara, dessen Werk vorläufig nur ungenügend bekannt ist, im Schatten von Johann Joseph Fux. Um so erfreulicher, daß rund zwanzig Jahre nach der grundlegenden Monographie von Ursula Kirken-dale (*Antonio Caldara. Sein Leben und seine venezianisch-römischen Oratorien*, Graz-Köln 1966) eine speziell Caldara gewidmete umfang-

reiche Publikation mit zwölf teils englischen, teils deutschen Beiträgen (dazu Zusammenfassungen in der jeweils anderen Sprache) von zumeist überseeischen Kollegen erscheinen konnte, fast genau 250 Jahre nach seinem Tod. Der Zufall fügte es, daß fast gleichzeitig der Kongreßbericht Graz 1985 *Johann Joseph Fux und die barocke Bläsertradition* (*Alta Musica* 9, Tutzing 1987) erschien, mit dessen Beiträgen sich vielfältige Berührungspunkte, die nachfolgend Erwähnung finden, ergeben.

Der von Brian W. Pritchard eingeleitete, vorbildlich betreute Sammelband gliedert sich in drei Hauptabschnitte, von denen der erste auf „Caldara's compositions“ zielt: A. Peter Brown, *Caldara's trumpet music for the Imperial celebrations of Charles VI and Elisabeth Christine*; Reinhardt G. Pauly and B. W. Pritchard, *Antonio Caldara's Credo à 8 voci. a composition for the Duke of Mantua?*; Hisako Serizawa, *The overtures to Caldara's secular dramatic compositions, 1716–1736: a survey and thematic index*. Brown erweitert die im Titel seines Beitrags angedeutete Thematik durch namentlichen Nachweis der Hoftrompeter sowie aller Overtüren und Arien mit Trompeten in Opern und Oratorien Caldaras für den Kaiserhof. Die von Zeremoniell und Charakter abhängige Verwendung dieses Instruments reicht von der virtuos eingesetzten Clarintrompete bis zur doppelchörigen Besetzung mit je vier Trompeten und Pauken in der Oper *Lucio Papirio dittatore* (1719). Überzeugend wird die nahezu ausnahmslose Beschränkung auf höchstens zwei Trompetenchöre — obwohl dem Personalstand zufolge vier bis sechs zur Verfügung standen und solche für nicht-kaiserliche Feste auch Verwendung fanden — als „symbolic/allegorical interpretation“ von Kaiser Karls VI. Motto „Fortitudo et Constantia“ und damit des Imperiums gedeutet. Ergänzungen zu Browns Ausführungen enthält Detlef Altenburgs Studie *Instrumentation im Zeichen des Hofzeremoniells. Bemerkungen zur Verwendung der Trompete im Schaffen von J. J. Fux* (im oben erwähnten Kongreßbericht Graz 1985, S. 157 bis 168). — Pauly konnte das kürzlich von ihm veröffentlichte *Credo à 8 voci* (F. C. Schirmer, Boston 1986), dessen undatiertes Autograph aus dem Besitz Erzherzog Rudolphs sich in A-Wgm befindet, zweifelsfrei Caldaras letzten Monaten

des Jahres 1707 zuordnen, als dieser noch im Dienst des Herzogs von Mantua stand. — Der nächste Beitrag — die erweiterte Fassung eines im *Journal of the Japanese Musicological Society* 16 (1970) erschienenen Aufsatzes — führt in die Wiener Zeit (1716 bis 1736). In Caldaras Wiener Opernouvertüren, die den umfangreichsten Teil der Instrumentalmusik in dessen Reifezeit darstellen, unterscheidet Serizawa den am häufigsten begegnenden italienischen Sinfonie-Typus vom französischen Overtüren- und venezianischen Fanfarentypus, die alle von meist leichterem Faktur als bei Fux sind.

Der zweite Hauptabschnitt „Caldara, Vienna and the Habsburg Empire“, der Caldaras Schaffen in einen breiteren kultur- und kompositionsgeschichtlichen Kontext stellt, umfaßt folgende fünf Beiträge: Eleanor Selfridge-Field, *The Viennese court orchestra in the time of Caldara*; Andrew D. McCredie, *Nicola Matteis, the younger: Caldara's collaborator and ballet composer in the service of the Emperor, Charles VI*; Lawrence E. Bennett, *The Italian cantata in Vienna, 1700–1711. an overview of stylistic traits*; Robert N. Freeman, *The Caldara manuscripts at Melk Abbey*; Jiří Sehnal, *Das mährische Musikleben in der Zeit Antonio Caldaras*. Speziell auf Caldara bezieht sich nur Freeman, der im Organisten Joseph Weiss (1729–1759) den ältesten und produktivsten Kopisten der über dreißig Caldara-Handschriften in der dem Kaiserhof engstens verbundenen Benediktiner-Abtei Melk/Niederösterreich nachzuweisen vermag und dadurch zugleich eine Rekonstruktion des musikalischen Repertoires dieses Klosters im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts ermöglicht. Der beigelegte thematische Katalog gibt nach Möglichkeit Konkordanzen wieder. — In Erweiterung des im Titel angeführten Zeitraumes bietet Selfridge-Field Statistiken über Anzahl und Zusammensetzung der kaiserlichen Hofinstrumentisten, die oft mehrere Instrumente beherrschten, von 1680 bis 1770 sowie ein Verzeichnis der „Obbligato instruments used by Caldara“ (S. 138) nebst ausgewählten Beispielen. Speziell zu den dortigen Angaben über die Bläser sei als Ergänzung auf folgende Beiträge im erwähnten Kongreßbericht hingewiesen: Herbert Seifert, *Die Bläser der kaiserlichen Hofkapelle zur Zeit von J. J. Fux*; Gunther

Joppig, *Die hohen Holzblasinstrumente (Chalumeau und Oboe) im Schaffen von J. J. Fux*; Michael Nagy, *Holzblasinstrumente der tiefen Lage im Schaffen von J. J. Fux*; Ernst Kubitschek, *Block- und Querflöte im Umkreis von J. J. Fux. Versuch einer Übersicht*; Markus Spielmann, *Der Zink im Instrumentarium des süddeutsch-österreichischen Raumes 1650 bis 1750*. Die dort mitgeteilten Forschungsergebnisse betreffen vielfach auch Caldaras Werk. — Anknüpfend an eigene Studien und an Peter Keuschnigs Dissertation (Wien 1966) beschäftigt sich McCredie mit den zu Suiten gegliederten Balletten von N. Matteis, die als Einlagen zu Caldaras und anderer Komponisten Operndienten. Obwohl rund die Hälfte der 426 Suitensätze nur die Bezeichnung „Aria“ tragen, vertreten Matteis Tänze fast alle damals gängigen Genres. Bezeichnenderweise fehlen Allemande und Courante. (Das noch in *The New Grove Dictionary* mit Fragezeichen versehene falsche Sterbedatum [† 1749 nach Charles Burney] konnte bereits Keuschnig an Hand der Totenprotokolle von St. Stephan/Wien — beerdigt am 23. Oktober 1737 — widerlegen.) — In die Zeit vor Caldaras Wiener Aufenthalt führt L. Benett, die rund 100 italienische weltliche Kantaten aus der Zeit von 1700 bis 1711 am Wiener Kaiserhof nachzuweisen vermag. Das nach längerer Pause wiedererwachte Interesse für gesungene weltliche Kammermusik wird in Verbindung mit der liberalen Gesinnung Kaiser Josephs I. gesehen und als besonderes Merkmal dieses Repertoires die mehrfache Heranziehung obligater Instrumente bezeichnet. — J. Sehnals sozial- und kulturgeschichtlicher Beitrag, der auf entlegener und im Westen kaum bekannter Literatur fußt, betrifft die von der Wiener Musikkultur abhängige Musikpflege an den Adelshöfen, Kirchen, in geistlichen Orden und Städten Mährens zur Zeit von Caldara.

Im dritten Hauptabschnitt, der vier Studien umfaßt, wird „Caldara in a wider context“ gesehen: Wolfgang Horn, *Das Repertoire der Dresdner Hofkirchenmusik um 1720—1730 und die Werke Antonio Caldaras*; Glennys Ward, *Caldara, Borosini and the One Hundred Cantici, or some Viennese canons abroad*; Frauke Gerdes, *Aspekte der Bühnenbildentwicklung in Italien bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts*; Olga Termini, „*L'Irene in Venice*

and Naples: tyrant and victim, or the rifacimento process examined. Erst der aus politischen Gründen erfolgte Glaubenswechsel des Kurfürsten von Sachsen erforderte ein entsprechendes Repertoire katholisch-geistlicher Musik, an deren Sammlung Jan Dismas Zelenka, ein Fux-Schüler, maßgeblich beteiligt war. Infolgedessen sind musikalisch die Zusammenhänge mit Wien und Prag gegeben sowie Dresden als wichtiger Fundort von Caldaras Werken ausgewiesen. Gestützt auf seine Dissertation *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720—1745, Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire* (Tübingen 1986), weist W. Horn auf die den Dresdner Aufführungsverhältnissen angepaßte Bearbeitungspraxis hin. „Die Hinzufügung von Bratschen- und Oboenstimmen bzw. zur colla-parte-Führung gehören zum Grundbestand jeder Dresdner Bearbeitung“ (S. 284), was u. a. Caldara-Bearbeitungen von der Hand Johann David Heinichens bezeugen. Ergänzungen zu Horn finden sich bei Herbert Heyde, *Blasinstrumente und Bläser der Dresdner Hofkapelle in der Zeit des Fux-Schülers Johann Dismas Zelenka (1710—1745)* im angeführten Grazer Kongreßbericht. — Im folgenden Beitrag gelingt G. Ward die Identifizierung von fast neunzig Kanons als Werke Caldaras in Borosinis undatiertem Druck. Letzterer läßt sich nunmehr auf das Jahr 1747 datieren und der Herausgeber mit dem Tenor Francesco Borosini (ca. 1690—1754) identifizieren. Ferner konnten zwei *RISM* unbekannte Nachdrucke (A. Simpson, Randall und Abell) festgestellt werden. — Die Entwicklung der Renaissancebühne mit ihrer Unveränderlichkeit des Bühnenbildes zur wechselnden Kulissenbühne mit ihrem scheinbar ins Unendliche erweitertem Bühnenraum stellt F. Gerdes in verschiedenen Entwicklungsphasen und letztere in ihrer Beziehung zur absolutistischen Regierungsform im Zeitalter des Barock einleuchtend dar. Im Anhang werden Bühnenbilder der frühen Caldara-Opern mitgeteilt. — Den Beschluß bildet O. Terminis minutiöser Vergleich von Carlo Francesco Pollarolos venezianischer Oper *L'Irene* (1695) mit einer für Neapel vorgenommenen Umarbeitung (1704) durch den jugendlichen Domenico Scarlatti. Letzterer erweist sich als „rather timid in his revisions. Several of the arias attributed to him are only his

modifications of Pollarolo's music, not entirely new pieces ... There is as yet no sign of the largescale da capo, the sweeping melodic line or the enhanced vocal virtuosity of eighteenth-century aria" (S. 395)

Das mit zahlreichen Notenbeispielen, Bildbeigaben und einem Index ausgestattete, auch drucktechnisch hervorragende Werk vertieft entscheidend die Kenntnis von Caldaras Wirken und Oeuvre. Mehrere Beiträge bilden zugleich wichtige Vorarbeiten für Pritchards in Vorbereitung befindlichen thematischen Katalog der Werke von Antonio Caldara.

(April 1988)

Hellmut Federhofer

Franz Liszt. Tagebuch 1827 Im Auftrag der Stadt Bayreuth hrsg. von Detlef ALTENBURG und Rainer KLEINERTZ. Wien. Paul Neff Verlag (1986). 2 Bände im Schubert, 32 S. Faksimile-Band, 100 S. Textedition.

„Die Gefühle des Menschen sind eitel und unnützlich, wenn sie nicht dazu dienen, Gott zu erkennen und zu lieben, sich selbst zu vergessen und zu hassen.“

„Das Verlangen, gewandt zu erscheinen, hindert uns oft, es zu sein. La Rochefoucauld“

„Diejenigen, welche die Zeit schlecht nutzen, sind die ersten, die sich über ihre Kürze beklagen. Diejenigen, welche guten Gebrauch von ihr machen, behalten ihrer noch übrig (La Bruyère)“

Solche und ähnliche Zitate, durchweg in französischer Sprache gehalten, finden sich im vorliegenden und hiermit erstmals veröffentlichten Tagebuch des jungen Liszt. Sonderbare Zeugnisse eines bildungshungrigen, religiös-idealistischen noch nicht einmal Sechzehnjährigen! Und (vermutlich) keine einzige Zeile Originaltext Liszt! Stets die Vorgaben der (großen) Vordenker und die totale Identifikation mit ihren kernigen Sätzen. La Bruyère, La Rochefoucauld, Bouhours, Nepveu, Bossuet, Pascal, Arnauld, Fénelon, Goussier, Liguori, Kempis, Augustinus, Tertullian, Seneca, Bias; daneben die Bibel und als einziger Zeitgenosse: Alexander von Hohenlohe-Waldenburg-Schillingfürst. Man stelle sich zum Vergleich Robert Schumanns Notizen aus etwa derselben Zeit vor, z. B. die Tagebucheintragung vom 6. Dezember 1828: „Toccata v. Mayer u. das

Schubertische Trio — Nachmittags feierliches Ehrengericht u. Vater Voi deprecirt — großes Laster u. Diamantenmacherey — Plausischer Hof — Schütz — Die Schismatiker — Bayerisches Bier — große allgemeine Knillität — Poët Walther — Rölller — großer Disput mit Müller — Thränen über Bechers Bierhetze u. allgemeines Versöhnungsfest — das tanzende Tanzen — Zu Hause Moral gelesen u. Schinken gegessen" (*Tagebücher*, Bd. I, hrsg. von G. Eismann, Leipzig 1971, S. 152).

Plaudereien aus dem Nähkästchen waren die Sache nicht des aufstrebenden, erfolgsorientierten jungen Liszt. Und dennoch ist dieses Tagebuch nicht untypisch: Auch bei Schumann finden sich moralistische und religiöse Zitate. Die Ausschließlichkeit bei Liszt hingegen weist auf etwas Spezifisches hin. Denn das Sich-Ausdrücken über andere, das Benutzen von Fremdmaterialien kennzeichnet auch den ‚reifen‘ Liszt, ist eine — wenn auch umstrittene — Grundkonstante: „Er [= Liszt] übersetzte die unmittelbar-anschauende durch die poetisch-fühlende Persönlichkeit, diese durch den Dichter und schließlich den Dichter durch die Dichtung" (A. Schönberg, *AMZ* 38, 1911, Sp. 1008). Insofern ist dem Herausgeber Detlef Altenburg zuzustimmen, wenn er in seinem überaus informativen Vorwort zum Tagebuch zusammenfaßt: „Bis hin zu dem Verfahren, statt eines selbstformulierten freien Programms ein Zitat von Byron oder Sénancour, von Chateaubriand oder Schiller zu wählen, um den Interpreten und Zuhörer auf die poetische Idee einer Komposition hinzuweisen, hat das Zitat als Träger großer Ideen, zeitlos gültiger Erkenntnisse und als vollendete Formulierung erhabener Gedanken bei Liszt auch Bedeutung für seine Konzeption der Programmmusik gewonnen. In der Verknüpfung von Zitat und Komposition manifestiert sich hier nicht mehr und nicht weniger als der ästhetische Anspruch, in der Musik den großen Themen der Weltliteratur Ausdruck zu verleihen.

Daß Fremdformulierungen im übertragenen Sinne als Transkriptionen bei Liszt immer wieder auch Ausgangspunkt für spätere und parallele selbständige Kompositionsversuche sind, ist keine neue Erkenntnis. Daß dies ein Grundelement des schöpferischen Prozesses bei Liszt ist, dokumentiert auch das Tagebuch." (Textedition, Nachwort, S. 961).

Hier wird wieder einmal deutlich, daß für Liszts Kunstverständnis, Lebenswerk und -inhalt die Anfänge entscheidend sind. Einzuwenden ist lediglich, daß im Tagebuch eine schöpferische Auseinandersetzung mit den Zitaten selbst noch fehlt. Die Person Liszt verschanzte sich hier blind hinter den Autoritäten; eigene Bemerkungen, Akzentuierungen oder Kommentare, wie sie in vergleichbaren späteren Aufzeichnungen nicht untypisch sind, fehlen. Damit stellt sich die Frage, wie eigenständig der Fünfzehnjährige bereits bei der Auswahl der Zitate gewesen war. Hat da vielleicht der (ehrgeizige) Vater Adam mitgeholfen, ihn vor privaten Schnurren gar geschützt („Zeit schlecht nutzen“)?

Noch in anderer Hinsicht ist das Tagebuch bemerkenswert. Neben Hinweisen über den Besuch von Messe und Offizium enthält es auch Notizen zu bestimmten Andachtsübungen Liszts. Anhand immer wiederkehrender Zahlenfolgen von 1–7 konnte Altenburg einen einleuchtenden Bezug rekonstruieren zu den *Sieben Litaneien von den vornehmsten Tugenden* im Andachtsbuch des Fürsten Alexander von Hohenlohe. Als eine Aufzeichnung des religiösen Tagesablaufs Liszts (als das im übrigen einzig ‚Private‘!) erweist sich somit das frühe Tagebuch von zweiter Qualität.

Ansprechend: die Übersetzung von Rainer Kleinertz. Vorbildlich: die wissenschaftliche Betreuung durch Detlef Altenburg (der z. B. die Herkunft fast aller von Liszt nicht mit Autorennamen versehenen Zitate klären konnte). Übersichtlich: der Druck, die Einteilung in Faksimile- und Textedition, die synoptische Gegenüberstellung von französischem und deutschem Text in der Textedition.

(April 1988)

Dieter Torkewitz

Richard-Wagner-Handbuch. Unter Mitarbeit zahlreicher Fachwissenschaftler hrsg. von Ulrich MÜLLER und Peter WAPNEWSKI. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag (1986). XIV, 904 S.

Der Inhalt des Bandes gliedert sich im wesentlichen in drei Teile: Teil eins „Die wichtigsten Voraussetzungen und Bezüge“ besteht aus einer Reihe von *Wagner und* -Artikeln. Die behandelten Themen sind. *Antike* (Ulrich Müller), *Mittelalter* (Volker Mer-

tens), *Stellung in der Musikgeschichte* (Carl Dahlhaus), *Revolution von 1848/49* (Rüdiger Krohn), *Schopenhauer* (Hartmut Reinhardt), *Nietzsche* (Dieter Borchmeyer), *Antisemitismus* (ders.), *König Ludwig II.* (Manfred Eger). Der zweite Hauptteil umfaßt „Das Werk I: Grundzüge und Entwicklungen“ von *Wagners Sprache* (Peter Branscombe) und *Musik* (Carl Dahlhaus) sowie „Das Werk II: Die einzelnen Werke“ als *Dichtung* (Peter Wapnewski), das *kompositorische Werk* (Werner Breig), die *Schriften* (Jürgen Kühnel). Nach dem Einschub eines kurzen Zwischenteils über die *Bayreuther Festspiele* und die *Familie Wagner* (Manfred Eger) folgt der dritte Hauptteil „Wagner und die Folgen“ mit den Themen *Wagnerismus* (Erwin Koppen), die *politisch-ideologische Wirkung* (Ernst Hanisch), *Aufführungsgeschichte* (Oswald G. Bauer), *musikalische Wirkung* (Carl Dahlhaus), *Klangreligion* (Dieter Schnebel) sowie eine weitere Reihe von *Wagner und/in* -Artikeln mit den Themen *Literatur und Film* (Ulrich Müller), *Bildende Kunst* (Günter Metken), *Parodie und Karikatur* (Manfred Eger), *Tiefenpsychologie* (Josef Rattner, Dieter Schickling). Den Beschluß bildet ein Überblick über die *Wagnerforschung*, dem ein *Werkverzeichnis* sowie eine *Bibliographie* angefügt ist (John Deathridge).

Das Spektrum der Themen ist also weit gespannt; Überschneidungen und Wiederholungen wurden laut Vorwort (S. XIV) absichtlich nicht getilgt. Daneben sind jedoch Lücken zu konstatieren. So ist das Thema der Rezeption vor allem des musikalischen Aspekts von Wagners Werken im 19. Jahrhundert unterbelichtet geblieben. Bereits die substanzreichen Kritiken Eduard Hanslicks hätten ein Kapitel „Wagner und Hanslick“ rechtfertigen können; auch für ein weniger personenzentriertes Kapitel „Wagner und die zeitgenössische Musikkritik“ hätte sich weiteres reiches Material angeboten in Gestalt der jeweils mehrbändigen, umfangreichen Dokumentationen von Helmut Kirchmeyer (*Das zeitgenössische Wagner-Bild*) und Susanna Grossmann-Vendrey (*Bayreuth in der deutschen Presse*). Andererseits begegnet zumindest ein Kapitel (*Religiöse Klänge — Klangreligion*), das — mit seinem Untertitel *Einige Ideen und Einfälle zu Wagner* bereits das eigene Urteil sprechend — ohne jeden Verlust hätte wegbleiben können, ja sollen.

Zuweilen drängen sich *ira et studium* etwas unziemlich vor. So läßt sich Dieter Borchmeyer den Nachweis angelegen sein (S. 129f.), der Grund für Nietzsches ‚Abfall‘ von Wagner, den Nietzsche selbst durch eine von Wagner erfahrene „tödliche Beleidigung“ motivierte, könne entgegen der Behauptung in Gregor-Dellins Wagner-Biographie nicht in einem Briefwechsel zwischen Wagner und Nietzsches Arzt Dr. Otto Eiser zu erblicken sein (in dem Eiser Details aus Nietzsches Geschlechtsleben an Wagner weitergegeben hatte). In der Hitze des Gefechts übersieht Borchmeyer, daß jedenfalls eines doch „schlüssig zu beweisen“ ist, nämlich, daß Nietzsche von dem Briefwechsel Wagner-Eiser wußte (s. Nietzsches bei Gregor-Dellin, S. 753, abgedruckter Brief an Peter Gast v. 21. April 1883). Auch bei Manfred Eger kommt gelegentlich ein positives Vorurteil seinem Helden gegenüber zum Vorschein, wenn er z. B. meint (S. 169), in Sarnberg im Juli 1864 sei Cosimas „Bund“ mit dem „anfänglich offenbar überraschten und zögernden Wagner“ (Hervorhebung I. V.) vollzogen worden. Richard — ein Opfer Cosimas? Aber vielleicht gibt es ja wirklich irgendeinen Beleg dafür.

Peinlich aber wird es, wenn in Peter Branscombes Beitrag fehlerhafte Zitate aus Wagners Jugenddrama *Leubald* als Eigentümlichkeiten von Wagners Sprache ausgegeben werden! Wagner dürfte auch im größten pubertären Überschwang nicht die grammatikalisch unmögliche Zeile „Woher um mich dies wonniglicher Wahn“ geschrieben haben (S. 176). Das müßte einfach aufgefallen sein — wenn nicht dem (englischen) Autor, so doch dem (deutschen) Lektor (richtig: „dies wonnigliche Wehen“; auch das zweite Zitat enthält einen — geringfügigeren — Fehler.) Anschließend bringt Branscombe zu dem Werk — wie vor ihm schon x-mal geschehen — wiederum nur ein Zitat aus Wagners Autobiographie, ohne erstens auch nur mit einer Silbe anzudeuten, daß bei Wagner selbst bereits zu lesen ist, daß ihm das *Leubald*-Manuskript bei Abfassung seiner Autobiographie nicht zur Verfügung stand — woraus für einen seriösen Forscher folgen müßte, daß er Wagners lediglich aus dem Gedächtnis geschöpfte Aussagen nicht ohne weiteres für bare Münze nehmen darf. (Tatsächlich sind die Angaben Wagners teils ungenau,

teils unzutreffend.) Zweitens aber versucht auch Branscombe wieder — genau wie ungezählte seiner Vorgänger — auf diese Weise das Eingeständnis zu vermeiden, daß er nennenswerte eigene Erkenntnisse über das Werk schwerlich gewonnen haben kann, da die unerwartet schwer zu entziffernde Handschrift des Schülers Wagner bisher noch niemals vollständig übertragen, geschweige denn gedruckt worden ist, sondern daß *Leubald* der Öffentlichkeit bis jetzt nur in Form einiger Dutzend Zeilen Faksimile (plus deren von Fehlern wimmelnder Übertragung) zugänglich ist. (Da das *Handbuch* aber über Ausgaben der Wagnerischen Bühnentexte ohnehin kein Wort verliert — vgl. weiter unten —, ist ja auch nicht damit zu rechnen, daß einem durchschnittlichen Benutzer die Unzugänglichkeit des *Leubald*-Textes auffallen könnte . .).*

In seinem Buch *Dekadenter Wagnerismus* hatte Erwin Koppen in außerordentlich erhellender Weise deutlich gemacht, in welchem Maße die Ideen der literarischen *Décadence* sich der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts herrschenden medizinisch-psychiatrischen Lehre von der Degeneration (und angeblichen Nähe des Genies zum Irrsinn) verdankten. Hier im *Handbuch* unterläßt Koppen leider jeden Hinweis auf diese ganz konkrete Quelle für die damals von Krankheit und Verfall ausgehende Faszination, die somit als beliebiger, isolierter Einfall einer exzentrischen Kunstrichtung erscheinen muß.

Unzweifelhaft ist im vorliegenden Band eine beeindruckende Menge von Gelehrsamkeit versammelt. Trotzdem handelt es sich nicht eigentlich um ein Handbuch, sondern um eine Essay-Sammlung. In einem Essay darf und soll erstens die persönliche Ansicht des Verfassers zum Gegenstand im Mittelpunkt stehen; zweitens richtet er sich an die Fachwelt und/oder eine interessierte Laienwelt, bei der ein nicht geringes Maß an Kenntnissen über den Gegenstand bereits vorausgesetzt werden darf. Ganz anders dagegen die Aufgabe eines Handbuchs bzw. einzelnen Handbuchartikels. Hier soll ein umfassender Überblick geboten werden

* Inzwischen liegt die Erstveröffentlichung des *Leubald* vor (Übertragung: Isolde Vetter und Egon Voss) in: Programmheft *Die Meistersinger* der Bayreuther Festspiele 1988, S. 95—207

sowohl über den Stand der Forschung zum jeweiligen Gegenstand als auch über die Vielfalt bisheriger Interpretationen, Meinungen, etwaiger politischen Vereinnahmungen usw. Dabei hat die persönliche Ansicht des Referierenden naturgemäß zurückzutreten, d. h. sich in eine Reihe zu stellen mit den referierten Ergebnissen und Meinungen anderer Daten und Fakten wie auch die einschlägige Literatur sollen möglichst genau und umfassend dokumentiert und belegt werden, um gleichermaßen dem Anfänger zu dienen, der sich mit dem Gebiet erstmals vertraut machen möchte, wie dem Fachmann, der für seine Überlegungen oder Forschungen einen zuverlässigen und leicht handhabbaren ‚Datenpool‘ benötigt. Diese Forderungen an ein Handbuch sind beim vorliegenden Band nicht in befriedigendem Maße erfüllt. Vielmehr stellen die Autoren zum großen Teil ihre persönliche Meinung dar und erwähnen davon abweichende Interpretationen höchstens in ablehnender Weise und vorwiegend nur am Rande und lückenhaft. (So wird beispielsweise mit Hartmut Zelinsky verfahren.) Ganz besonders aber fehlt es an einer durchdachten und durch das ganze Werk hindurch sorgfältig durchgeführten Dokumentations- und Zitierungspraxis. Wenn die einzelnen Autoren dies — aus welchen Gründen auch immer — nicht im erforderlichen Maße getan haben, wäre es die selbstverständliche Aufgabe des Lektorats gewesen, die bestehenden Lücken aufzufüllen. Es genügt eben für ein Handbuch ganz und gar nicht, die bei Fachwissenschaftlern einzeln in Auftrag gegebenen Beiträge aneinanderzureihen und eine von einem weiteren Fachwissenschaftler unabhängig erstellte Bibliographie anzuhängen. Eine allererste Folge dieses Vorgehens ist die, daß die von den einzelnen Autoren zusätzlich angeführte Literatur völlig unübersichtlich auf die Anhänge zu den Artikeln verstreut bleibt. Zusammengekommen enthält das *Wagner-Handbuch* eine solche Menge von Unstimmigkeiten, Ungereimtheiten und Unübersichtlichkeiten, dazu ein solches Maß an Schludrigkeiten und Fehlern jeglichen Grades, daß der Eindruck entsteht, eine Lektorierung habe überhaupt nicht stattgefunden. Hier kann dem Verlag ein herber Tadel nicht erspart werden.

So fehlen bibliographische Angaben zu erwähnten Schriften von Autoren aus dem 19.

Jahrhundert in großer Zahl (etwa Friedrich de la Motte-Fouqué S. 32, Ludwig Ettmüller S. 33) Oder: Was sind die „einschlägigen antisemitischen Schriften“ von Constantin Frantz, Paul de Lagarde, Wilhelm Marr oder Eugen Dühring (S. 138)? Nur ein einziger Titel des letztgenannten Autors wird zitiert. Ferner fehlen die bibliographischen Angaben fast ausnahmslos bei Briefen und Schriften Richard Wagners („venetianisches Tagebuch für Mathilde Wesendonck“ S. 105), Nietzsches („ein 1980 erstmals von Montinari publizierter Brief“ S. 129 — aber die Montinari-Briefausgabe ist nicht einmal im Ganzen genannt, geschweige denn die genaue Stelle angegeben), Hermann Levis (S. 599) u. v. a. m. Von wem und wo ist Wagners *Judentum in der Musik* „wiederholt“ mit der Schrift von Karl Marx *Zur Judenfrage* verglichen worden (S. 149), von wem und wo „Wagners Judenfeindschaft immer wieder auf einen Selbsthaß zurückgeführt worden“ (S. 151)? Wo bezeichnete Catulle Mendès Wagners „Lustspiel“ *Eine Kapitulation* als „blödsinnige Hanswurstiade“ (S. 626)? Es ist zwar interessant, daß Berlioz eine Kritik von Wagners Pariser Konzerten im *Journal des débats* vom 9. Februar 1860 veröffentlichte (S. 526) — noch interessanter für den Benutzer wäre freilich die zusätzliche Mitteilung, in welcher heute gängigen Ausgabe er diese Berlioz-Schrift (vielleicht sogar in deutscher Übersetzung?) finden kann. Ähnliches gilt für Baudelaires *Tannhäuser*-Schrift, von der erstaunlicherweise wenigstens eine moderne französische Ausgabe angegeben wird (S. 614 — welche gute Absicht jedoch durch die fehlerhafte Jahreszahl 1861 — statt 1961 — wieder zunichte gemacht wurde; leicht zugängliche deutsche Übersetzung z. B. in *Richard Wagner Tannhäuser*, hrsg. v. Dietrich Mack, Frankfurt 1979, Insel Taschenbuch 378) Wer außer dem absoluten Spezialisten kann ahnen, wo Oskar Panizzas *Tristan und Isolde in Paris* im Jahre 1900 (S. 715) veröffentlicht wurde? (Das Geheimnis soll daher auch hier streng gewahrt bleiben.) Warum wird nicht erwähnt (S. 488), daß die „gehässige Kritik“ einer *Figaro*-Aufführung unter Wagners Leitung 1846 im *Dresdner Tageblatt*, auf die Wagner eine Entgegnung verfaßte, leicht zugänglich ist, und zwar bei Kirchmeyer (*Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikali-*

schen Pressewesens in Deutschland, IV Teil: Das zeitgenössische Wagner-Bild, Dritter Band. Dokumente 1846—1850, Regensburg 1968, Nr. 680/81, Sp. 89—95)? Diese Beispiele, die sich noch beliebig verlängern ließen, erweisen den Wunsch der Herausgeber (S. XIV), „möglichst viele Leser“ möchten in den Seiten des Handbuchs „diejenigen Informationen und Anregungen finden, die sie in ihnen suchen“, als weitgehend uneingelöst. Erfreulicherweise verspricht das Vorwort, die Beiträge sollten „sich freihalten von allem Fachjargon und für den interessierten Laien lesbar bleiben“ Trotzdem ist beispielsweise S. 133 „vis a tergo“, S. 522 „apotropäisch“, S. 546 „Exemption“ und S. 785 „Eregi recte: Exegi monumentum aere perennius“ stehengeblieben.

Da eine ordnende, für das Ganze verantwortliche Hand anscheinend fehlte, wurden konzeptuelle Mängel der Gesamtanlage offenbar nicht bemerkt. So kann ein Benützer des Handbuchs z. B. nicht feststellen, an welcher Stelle der Ausgaben von Wagners Schriften die vertonten oder unvertonten musikalischen Texte Wagners abgedruckt sind. Im Werkverzeichnis Abschnitt A—K (S. 831—843), der die musikalischen Werke betrifft, sind keine Druckorte der Texte (übrigens auch keine Ausgaben der Musik!) angegeben; im Abschnitt „L Schriften“ (S. 843—851) sind die in den Schriftenausgaben abgedruckten Texte von musikalischen Werken — übrigens auch die Prosaentwürfe u. ä. — weggelassen. (Von dieser Ausnahme seltsamerweise wiederum ausgenommen ist *Der Nibelungen-Mythus als Entwurf zu einem Drama* S. 844; genauer Titel lautet: *Mythus. Als .*). Ebenso fehlen Angaben über die innerhalb der Ausgabe *Sämtliche Briefe* sowie innerhalb der alten, unvollständig gebliebenen *Gesamtausgabe* erschienenen Bände sowie über Konzeption und Veröffentlichungsstand der neuen (noch unvollendeten) Ausgabe *Sämtliche Werke*. Das Werkverzeichnis (S. 831ff.) nennt zwar die WWV-Nummern des im selben Jahr erschienenen *Wagner-Werk-Verzeichnisses* von Deathridge/Geck/Voss; aber diese Nummern werden an keiner sonstigen Stelle des Handbuchs aufgegriffen, so daß sie, anstatt als Orientierungsmittel Verwendung zu finden, zu bloßem Zierat verkommen.

Bei den Abkürzungen herrscht Unübersichtlichkeit und Konfusion. Selbst die wenigen, für den ganzen Band gültigen werden an verschiedenen, unvorhersehbaren Stellen erklärt: Auf der (unbezeichneten) S. XV werden acht Abkürzungen erklärt; darunter fehlen jedoch „GSD“ und „SSD“ für Wagners Schriftenausgaben, obwohl diese selben Ausgaben am Fuße der gleichen Seite mit ihrem vollen Titel genannt werden. Die betreffenden Abkürzungen finden sich dann schließlich am Beginn von Abschnitt „L Schriften“ des Werkverzeichnisses (S. 843) Ansonsten kreiert jeder Autor in den seinem Beitrag folgenden speziellen Literaturhinweisen seine eigenen Kürzel, die er bald auflöst, bald aber auch nicht. So begegnen z. B. einzig im Artikel S. 353ff. die (vom Autor aufgelösten) Kürzel „SBr“ und „SW“ für *Sämtliche Briefe* und *Sämtliche Werke*. S. 101ff. jedoch darf man mehrmals über Angaben wie „Sch. I, 25“ rätseln: Nicht eine Wagner-Schriftenausgabe ist gemeint, sondern offenbar eine Schopenhauer-Ausgabe — die in den vom Autor selbst angefügten Literaturhinweisen allerdings mit „A. Sch.“(!) abgekürzt wird. S. 27 taucht die unerklärte Buchstabenfolge „Mitt. a. m. Fr.“ auf (in normaler Schrift, auf S. 30 und 31 dasselbe dann der Abwechslung halber kursiv ..)

Durch das ganze Buch verteilt findet sich eine Vielzahl von Irrtümern und Fehlern. Da selbstverständlich keine vollständige Überprüfung auch nur aller Zahlenangaben erfolgen konnte, ist die tatsächliche Fehlerzahl noch weitaus höher einzuschätzen. Inwieweit es sich im Einzelfall ‚bloß‘ um Druckfehler handelt, kann und braucht hier nicht entschieden zu werden, denn das Ergebnis für den Benutzer ist in jedem Fall dasselbe: Er wird irreführt. Wagners *Annalen* (S. 540 Nr. 118) sind nicht „zuletzt“ in der *Mein Leben*-Ausgabe von 1963 veröffentlicht, sondern auch in der anschließend genannten Nr. 119 *Das braune Buch. Tagebuchaufzeichnungen 1865—1882* von 1975. S. 549: Sowohl bei Ernst von Weber als auch bei Wagner stehen „Die Folterkammern der Wissenschaft“ im Plural und nicht im Singular. Im Beitrag *Wagners Schriften* werden Erstveröffentlichungsorte häufig nur pauschal mit dem Jahrgang der Zeitschrift angegeben, ohne das genaue Monats- und/oder Tagesdatum. Bei der *Revue et Gazette Musicale* ist

willkürlich bald die Nummer, bald das Datum genannt. Das könnte zumindest in einem Fall einen Irrtum begünstigt haben. Der Aufsatz über Halévys Oper *La Reine de Chypre* kann nicht in den Nrn. 9—18 [= Februar—April] des Jahres 1841 erschienen sein (S. 482; richtig: 1842), denn die Oper wurde erst am 22. Dezember 1841 uraufgeführt. S. 481 Der Titel von Wagners Aufsatz, wie er in der *Revue et Gazette Musicale* erschien, lautet nicht *Der Freischütz*, sondern *Le Freischutz*. Wagners Novelle *Ein glücklicher Abend* ist nicht am „18. und 24. 10. und 7 11 1841“ erschienen (S. 481), sondern nur an den beiden letztgenannten Daten (nebenbei. eine Nummer vom 18. existiert überhaupt nicht; das Blatt erschien regelmäßig wöchentlich und damit am 17.) Wagners Schrift *Die Wibelungen* erschien nicht 1848 (S. 491), sondern 1850. Der Berliner Generalintendant hieß nicht „von Hülsenbusch“ (S. 587), sondern „von Hülsen“ (S. 611 geht es um Wagners Schrift *Lettres sur la musique*. Richtig wäre *Lettre*; aber warum wird der Titel der französischen Übersetzung benützt, wo es sich doch um die wohlbekannte Schrift *Zukunftsmusik* handelt? (Im Personen- und Werkregister stehen der deutsche und der französische Titel an separaten Stellen, ohne gegenseitigen Hinweis!) Auf S. 616 trägt Gabriele d'Annunzio plötzlich den Vornamen „Giuseppe“ — und diese Erwähnung des Dichters fehlt dann auch im Personenregister (S. 887; — einen „Giuseppe d'Annunzio“ gibt es dort aber trotzdem nicht.) S. 240 und 250 wird der Titel von Dietschs ‚Holländer‘-Oper mit *Vaisseau phantôme* angegeben (richtig: *fantôme*). Heinrich Heines Titel *Aus den Memoiren des Herrn von Schnabelewopski* unterliegt einem kontinuierlichen Schrumpfungsprozeß: S. 239 lautet er wenigstens noch „Herrn von Schnab“, S. 242 dann nur noch „Herrn Schnab“ (Hervorhebungen jeweils I.V.) Wagners erstes Werk firmiert im Text (S. 176) und dementsprechend auch im Register als *Leubald und Adelaide*; der korrekte Titel *Leubald* steht — vom Register unberücksichtigt — nur im Werkverzeichnis (S. 834) Constantin Frantz wird S. 168 mit „K“ geschrieben; S. 621 heißt es „Edouard Schuré“, S. 707 „Eduard Schure“ Die Premiere des *Tristan* fand nicht am 19. (S. 650), sondern am 10. Juni 1865 statt, usw. usf.

In der Bibliographie sind die erfaßten Bücher und Schriften bibliographisch unüblich ohne Ort verzeichnet, was die Titel völlig unnötigerweise schlechter auffindbar macht. Da die Bibliographie chronologisch und nicht alphabetisch angelegt ist und die dortigen Autorennamen nicht in das Personenregister aufgenommen wurden, läßt sich kein Überblick über die aufgeführten Schriften eines bestimmten Autors gewinnen. Die Bibliographie ist überhaupt ein Hort besonderer redaktioneller Schlamperei. Aus dem offenbar englischsprachigen Manuskript sind englische Bezeichnungen stehengeblieben. S. 854 (bei „Helbing“) „auction catalogue“; S. 871 wird (bei „Dahlhaus“) an erster Stelle der englische Titel *Wagner and program music* genannt, dann erst folgt das „Deutsche Original“; S. 843 und 844 werden Wagners Novellen *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven* und *Ein glücklicher Abend* jeweils als „Novella“ bezeichnet. S. 874 steht (bei „Grossmann“) zweimal die Jahreszahl 1970 ohne unterscheidende Kleinbuchstaben a und b. S. 876 lautet (bei „Breig“ unten) der Titel lapidar *Das verdichtete Bild des ganzen Dramas*. Erst durch den hier unterschlagenen Untertitel *Die Ursprünge von Wagners ‚Holländer‘-Musik und die Senta-Ballade* erfährt man, worum es sich überhaupt handelt. Außerdem wurde noch zusätzlich die Kennzeichnung eines Zitats („verdichtete Bild“) im Titel unterschlagen. S. 876 (bei „Breig“ oben) *Allg. Musik-Zt.* (richtig: *Archiv für Musikwissenschaft*) Für ein und dasselbe Objekt heißt es S. 875 (bei „Vetter“) *Festspielheft*, (bei „Voss“) *Programmhefte der Bayreuther Festspiele*, S. 878 (bei „Metken“) „PhdBFs“, welche Abkürzung auf S. XV „PhdBFs“ lautet. S. 877 fehlt (bei „Abbate“) der Akzent auf *Vénus*, S. 878 (bei „Drusche“) im Titel „Richard Wagner 1983“ das Komma vor der Jahreszahl (die nicht mehr zum Titel gehört) S. 870 (bei „Dahlhaus“) Der Titel heißt *Musikanschauung* (nicht: „anschauungen“); er ist nicht Band 1 einer gleichnamig betitelten Reihe, sondern der Reihe *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. S. 844 ist *Le Freischutz* fälschlich mit „ü“ geschrieben; S. 878 weist (bei „Metken“) der Titel *Musik als Befreiung* . [sic] in Wahrheit keine drei Punkte auf, sondern setzt sich fort mit *Wagners Nachwirken in der*

Kunst — ohne diesen Untertitel bleibt er unverständlich.

Des beschränkten Platzes wegen konnte hier nur ein Teil der bisher aufgefundenen Fehler mitgeteilt werden. Eine zweite, gründlich verbesserte Auflage des Handbuches ist dringend anzuraten.

(März 1988)

Isolde Vetter

5-1 / 177 8

GEORGE ALEXANDER ALBRECHT: *Das sinfonische Werk Hans Pfitzners. Textkritische Anmerkungen und Hinweise zur Aufführungspraxis*. Tutzing: Hans Schneider (1987). 80 S., Notenbeisp. (Veröffentlichungen der Hans-Pfitzner-Gesellschaft. Band 4.)

REINHARD ERMEN: *Musik als Einfall. Hans Pfitzners Position im ästhetischen Diskurs nach Wagner*. Aachen: Rimbaud Presse (1986). 204 S.

VOLKER FREUND: *Hans Pfitzners Eichendorff-Lieder. Studien zum Verhältnis von Sprache und Musik*. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1986. 224 S. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 30.)

Es ist unverkennbar, daß sich seit einigen Jahren das Interesse an der Musik Pfitzners neu belebt und eine selbständige Pfitznerforschung konsolidiert. Die Veröffentlichung der Lieder in zwei Bänden und einiger bisher kaum zugänglicher Werke in Studienpartituren (*Violinkonzert, Sinfonie cis-moll*) belegt dies ebenso wie das Erscheinen des bereits vierten Bandes der *Veröffentlichungen der Pfitzner-Gesellschaft* und eines sehr umfang- und inhaltsreichen vierten Bandes der *Schriften* des Komponisten.

Die drei hier anzuzeigenden Bücher haben wenig Gemeinsames, gleichwohl sind sie Beiträge zum Verständnis einer schwierigen Komponistenpersönlichkeit und zur Erkenntnis seines Wollens und Schaffens. Albrechts *Anmerkungen und Hinweise* sind für Interpreten unentbehrlich, für Analytiker nützlich. Sie sind das Ergebnis langer praktischer Erfahrung mit den (dem Autor nahestehenden) Werken, bei deren Niederschrift der Komponist „äußerst großzügig, um nicht zu sagen nachlässig“ verfahren ist (S. 8). Dies führt Albrecht darauf zurück, daß Pfitzner, einer älteren Praxis folgend, den Interpreten größere Freiheit einräumt, als

zu seiner Zeit üblich (vgl. z. B. S. 47). Albrecht bietet einerseits Lesarten aus verlässlichen Quellen (darunter ganz entscheidende Textbesserungen), andererseits Verbesserungsvorschläge, die sich der künstlerischen Praxis verdanken. Beides ist, wenn auch verschieden zu bewerten, dankenswert. Daß auch die Vorspiele zu *Palestrina* und zum *Armen Heinrich* (sowie die beiden *Schauspielmusiken*) berücksichtigt werden, ist erfreulich.

Das geschickt disponierte und hübsch ausgestattete Buch von Ermen, eine Kölner theaterwissenschaftliche Dissertation, hat eher einführeren als durchführenden Charakter. Eingeführt wird nicht nur in das im Untertitel genannte Problem, sondern auch in die nicht nur benutzte, sondern auch ausführlich zitierte (etwas zufällig ausgewählte) Literatur. Im Zentrum steht dabei die Auseinandersetzung mit Paul Bekker, während die mit Julius Bahle so gut wie unberücksichtigt bleibt. Von Musik freilich ist ohnehin nicht weiter die Rede.

Volker Freunds Arbeit über *Pfitzners Eichendorff-Lieder* zeichnet sich durch gründliche (wenn auch etwas schulmäßige) Analysen sämtlicher einschlägiger Kompositionen in chronologischer Folge aus. Sie lädt daher eher zum Nachschlagen als zu zusammenhängender Lektüre ein. Freund fühlt sich dem „Denkmodell eines Drei-Bereiche-Bildes“, wie es Werner Diez in seiner Pfitzner-Dissertation (1968) entwickelt hat, verpflichtet: „Außenbereiche“ sind der Text (das Gedicht) und die Musik, der „Mittelbereich“ die „Bindung zwischen Text und Musik“ (vgl. S. 13f.). Freund „will die beiden Außenbereiche (als) gleichwertig betrachten, mißt aber dem Beziehungsbereich ganz besondere Bedeutung zu“ (S. 15).

Eingeleitet wird die Arbeit mit einer knappen Darstellung der Ästhetik Pfitzners, wobei die Beobachtung, daß die Autographe (nicht: Autographen) die Kürze der Einfälle erkennen lassen, ferner die Tatsache, daß einem Lied mehrere Motive (bei Freund hier gleichbedeutend mit Einfällen) zugrunde liegen (S. 40) festgehalten zu werden verdient. (Über das Verhältnis von Motiv und Einfall hätte sich wohl noch einiges sagen lassen.)

Das Kapitel „Aspekte der Eichendorff-Forschung“ beginnt mit dem (freilich unverzeihlichen) Satz: „Die Geschichte der Eichendorff-Rezeption zeigt, daß der Dichter nur selten

ein angemessenes Verständnis gefunden hat" (S. 41). Das Folgende blieb von der mittlerweile selbst schon historischen neueren Rezeptionsforschung unberührt. — Der Hauptteil mit den Einzelanalysen wird eingeleitet durch eine Einteilung der Eichendorffvertonung in „drei Schaffensphasen" (S. 60f.): 1. 1888/89 (bis op. 9), 2. 1901–16 (op. 10–26), 3. 1931 (op. 40, 41). Eine Bemerkung über die verschiedenartige Struktur dieser Phasen hätte sich gelohnt! — Die Analysen selbst sind, wie gesagt, an Einzelheiten ertragreich, aber es fehlt eine zusammenfassende Würdigung von Pfitzners Leistung als Eichendorffkomponist. Diese wäre wohl am besten durch eine Gegenüberstellung mit Wolfs bedeutenden Gesängen, die ebenfalls von Schumann ausgingen, zu erkennen gewesen. (Wolf wurde von Pfitzner als Antipode empfunden.) Dann hätte sich Freund auch die Bedeutung der These Alexander Berrsches von Pfitzners „absoluter Musik", die er einfach nicht verstanden hat — und dieses Mißverständnis belastet die Arbeit —, erschlossen.

(April 1987) Rudolf Stephan

Der Komponist Hans Werner Henze. Hrsg. von Dieter REXROTH. Mainz-London-New York-Tokyo. Schott (1986). 382 S., Abb. (Ein Buch der Alten Oper Frankfurt. Frankfurt Feste '86.)

Hans Werner Henze ist, was man nicht von allen schreibenden oder gar dichtenden Komponisten sagen kann, ein virtuoser Schriftsteller, der, ähnlich wie als Komponist, über einen ungewöhnlichen Reichtum stilistischer Mittel verfügt. Es war darum eine naheliegende Idee, eine Festschrift zu seinem 60. Geburtstag nicht nur mit Artikeln über ihn oder über Gegenstände, die mit seinem musikalischen Werk eng zusammenhängen, zu bestreiten, sondern die Beiträge anderer Autoren mit Stücken aus seinen eigenen Schriften zu mischen. Außerdem kommen natürlich seine Librettisten, von Ingeborg Bachmann über H. W. Auden bis zu Edward Bond, zu Worte: Librettisten, bei deren Wahl Henze, selbst ein Literat von Rang, immer eine besonders glückliche Hand bewies.

Selbst in einem umfangreichen, repräsentativ ausgestatteten und sorgfältig redigierten

Buch ist es schwierig, wenn nicht unmöglich, sämtlichen Werken oder Werkgruppen eines so vielseitigen Komponisten wie Henze gerecht zu werden. Immerhin kommt eine größere Anzahl von Aspekten in dem Buch zur Geltung. Giselher Schubert, wie immer ebenso reich an Kenntnissen wie an interpretatorischen Ansätzen, schreibt über Henzes frühe Werke, Zeugnisse einer erstaunlich raschen Entwicklung in den Jahren unmittelbar nach Kriegsende. Wolfgang Schreiber geht dem Verhältnis zwischen Musik und Sprache nach, das für Henze, in dessen Oeuvre trotz der Symphonien und Streichquartette die Vokalmusik den entscheidenden Teil darstellt, von zentraler Bedeutung ist. Harald Goertz stellt Henzes *Boulevard Solitude* in den Zusammenhang einer Geschichte der *Manon*-Opern, eine Geschichte, die nicht unwesentlich dazu beigetragen hat, daß *Manon* von einer Romanfigur zu einem Mythos wurde. Wolfram Schwinger zeigt durch eine Interpretation der Urfassung von *König Hirsch* die Schwierigkeiten, die mit dem Versuch, Gozzis Märchen in eine Oper umzuformen, vorhanden waren. Peter Andraschke nimmt die *Bassariden* zum Anlaß, die Umriss der Antikenrezeption in der Oper nach dem Zweiten Weltkrieg zu skizzieren. Ingo Assmann analysiert Henzes Liederzyklus *Stimmen*, wobei er besonders der Frage nachgeht, durch welche Motive Henzes Auswahl der Texte bestimmt war. Dieter Rexroth, der Herausgeber des Bandes, untersucht am Beispiel *Wir erreichen den Fluß* die Möglichkeiten und Grenzen, die Utopien und Illusionen, die in der Idee einer politisch wirksamen Musik enthalten sind. Über ein ähnliches Thema schreibt, mit etwas anderer Wendung, Hans-Klaus Jungheinrich, der dem Problem der ‚angewandten Musik‘ im Sinne von Hanns Eisler, einer Musik, die sich nützlich zu machen sucht, bei Henze nachgeht. Die Aufsätze über einzelne Gattungen — von Max Nyffeler über die Chorkomposition, von Wulf Konold über die Streichquartette und von Hanspeter Krellmann über die Symphonien — kreisen um die Problematik, die mit der Tradierung älterer Formen unter den Bedingungen der neuen Musik verbunden ist. Bei Wolfgang Burde wird dann das Verhältnis zur Überlieferung — oder genauer: zu durchaus verschiedenen Überlieferungen, deren Verschränkung Henze manch-

mal als Eklektizismus zum Vorwurf gemacht worden ist — zum Thema eines Versuches, der 7. *Symphonie* als einem neuen repräsentativen Werk der letzten Jahre gerecht zu werden.

Der Band wird ergänzt durch ein Werkverzeichnis, dessen Nutzen sich dadurch erhöht, daß auch Besetzungen, Daten der Uraufführung und Bedingungen der szenischen Realisierung angegeben werden.

(Februar 1988)

Sigrid Wiesmann

51 / XXX 3+

EASLEY BLACKWOOD: *The Structure of Recognizable Diatonic Tunings*. Princeton: Princeton University Press (1985). 318 S.

Der Titel des Buches läßt zunächst vermuten, daß es sich hier um die Erkennbarkeit von Stimmungen innerhalb musikalischer Kontexte, also um Hörexperimente handeln könnte. Spätestens im zehnten Kapitel („The General Family of Recognizable Diatonic Tunings“) der in zwölf Kapitel eingeteilten Arbeit wird dann jedoch restlos klar, daß mit „Recognizable Diatonic Tunings“ ein besonderer Bereich von Stimmungen gemeint ist, deren Struktur abhängig ist von der Größe der Quinte als ‚Erzeugerintervall‘. Erkennbare diatonische Stimmungen werden demnach nur von solchen aufeinandergeschichteten und in die Ausgangsoktave zurückversetzten Quintintervallen gebildet, die innerhalb des Bereiches $\frac{4}{7}$ Oktave < reine Quinte < $\frac{3}{5}$ Oktave liegen. An den Grenzen ergeben sich sieben gleiche Stufen bzw. fünf gleiche Stufen innerhalb der Oktave, welche von den Erzeugerintervallen der Größe 685, 714 cent ($\frac{4}{7}$ Oktave) bzw. 720 cent ($\frac{3}{5}$ Oktave) gebildet werden. Innerhalb dieses Bereiches liegen eben auch die abendländischen Stimmungssysteme, deren Haupttypen Blackwood in seinem Buch, z. T. mit neuartigen mathematischen Ansätzen, darstellt.

Bevor eine Behandlung der pythagoräischen Stimmung erfolgt, werden im ersten Kapitel u. a. fundamentale Methoden zur rechnerischen Erfassung von Intervallen bzw. Intervallkombinationen erörtert (Addition und Subtraktion von Intervallen, Cent-Rechnung, Berechnung von Schwebungsfrequenzen). Am Schluß dieses Kapitels sind Tabellen aufgeführt, welchen die Zusammenhänge zwischen

Cent-Werten und Schwingungszahlen zu entnehmen sind. Im zweiten und vierten Kapitel werden die diatonische bzw. die erweiterte chromatische Skala in pythagoräischer Stimmung entwickelt. Eingeschoben ist mit dem dritten Kapitel ein Exkurs zur zahlentheoretischen Kongruenzrechnung („Algebra of Congruences and Residues“). Hier werden u. a. Formeln abgeleitet, welche die Skalen mit der erzeugenden Quintenfolge in Beziehung bringen und eine schnelle Berechnung von Einzelintervallen in Cent-Werten gestatten, welche sich durch Quintschichtung (Quintenzirkel aufwärts und abwärts) und entsprechende Oktavreduktion ergeben. Kapitel fünf und sechs sind der reinen Stimmung gewidmet, deren Darstellung mit umfangreichen Tabellen der Cent-Werte und Schwingungszahlen abgeschlossen wird. Anhand von Notenbeispielen mit einfachen harmonischen Fortschreitungen werden u. a. auch die Grenzen der reinen Stimmung aufgezeigt. Z. B. müßte zu dem Ton *d* noch ein weiteres um ein syntonisches Komma tieferes *d* eingeführt werden, um möglichst viele reine Dur- und Moll-Dreiklänge innerhalb von C-dur zu gewinnen. Solche unterschiedlichen Töne können dann aber bei melodischen Fortschreitungen zu unbefriedigenden Ergebnissen führen. Eine weitere Differenzierung erfährt dieser Aspekt in Kapitel sieben, in welchem die Anwendbarkeit der reinen Stimmung anhand von Beispielen aus Vokal- und Instrumentalkompositionen des 14. bis 19. Jahrhunderts überprüft wird. Obgleich er dies nicht näher erläutert, hat der Autor die Klangwirkung der Beispiele offenbar mit Hilfe eines entsprechend gestimmten Instrumentes selbst beurteilt. Nicht in jedem Falle wirken Akkorde in schwebungsfreier reiner Stimmung für Blackwood als optimal gestimmt. Die Septimen von Dominantseptakkorden beispielsweise erscheinen ihm deutlich zu tief. Wenn dann aber die Glätte einzelner Harmonien in reiner Stimmung doch als sehr angenehm empfunden wird, geht dies meist auf Kosten der melodischen Fortschreitung. Blackwood kommt zu dem Schluß, daß die reine Stimmung lediglich geeignet sei für drei- und mehrstimmige Stücke in langsamem Tempo mit nicht zu komplexen Harmonien, im Hinblick auf das Gesamtrepertoire der abendländischen Musik aber kaum eine praktische Bedeutung habe.

Zu ähnlichen Ergebnissen kam Jobst Fricke schon 1968 in seiner Habilitationsschrift *Intonation und musikalisches Hören*, der aufgrund von Hörversuchen mit mehreren beurteilenden Personen nachweisen konnte, daß die als optimal empfundene Realisierung unterschiedlicher Akkordfortschreitungen, die sich mit keinem der theoretischen Stimmungssysteme vollkommen deckt, zur pythagoräischen Stimmung in einzelnen Fällen sogar eine größere Affinität als zur reinen Stimmung aufweist.

In den Kapiteln acht und neun entwirft Blackwood eine analytische Darstellung der mitteltönigen Temperatur mit um ein viertel syntonisches Komma verkleinerten Quinten. Außerdem erfolgt eine Diskussion der Werckmeister-Stimmung mit einer Kombination aus reinen und um ein viertel pythagoräisches Komma temperierten Quinten, der sich in Kapitel zehn dann noch eine Analyse der Silbermann zugeschriebenen ein sechstel Komma Temperatur anschließt. Neben einer ausführlichen Stimmanweisung für Cembalo oder Orgel sind hier wiederum mehrere musikalische Beispiele aus Vokal- und Instrumentalkompositionen von Frescobaldi, Hassler, Scheidt und Gesualdo zu finden, die hinsichtlich ihrer Intervallstrukturen und Klangwirkung in mitteltöniger Stimmung untersucht werden. Blackwood hebt u. a. die eigentümliche Wirkung beim melodischen Wechsel zwischen chromatischem Halbton (~ 76 Cent) und der kleinen Sekunde (~ 117 Cent) sowie den Kontrast zwischen den milden Dreiklängen und den scharfen Dissonanzen hervor, so daß sich für ihn ein exotischer Reiz ergibt, der bei gleichstufiger Stimmung verlorengeliegt.

In den beiden letzten Kapiteln elf und zwölf werden gleichstufige Stimmungen mit zwölf und mehr Stufen innerhalb der Oktave behandelt und ihre Annäherungen an historische Stimmungssysteme untersucht. Einbezogen ist hier auch eine Stimmanweisung für Klavier mit Angabe der Schwebungsfrequenzen, die sich innerhalb der eingestrichenen Oktave für Terzen und Sexten ergeben.

Easley Blackwood, Komponist und Professor of Music an der Universität Chicago, hat mit dieser umfangreichen Abhandlung über die wichtigsten abendländischen Stimmungssysteme ein Kompendium vorgelegt, welches den Musiktheoretiker durch die mathemati-

sche Strenge und Originalität der Darstellung beeindruckt, mit der Realisierung einiger Stimmungen anhand von Notenbeispielen und Stimmanweisungen aber auch für den Praktiker interessante Aspekte aufgreift.

(März 1988)

Wolfgang Voigt

VEIT ERLMANN: *Music and the Islamic reform in the early Sokoto empire. Sources, ideology, effects.* Stuttgart. Kommissionsverlag Franz Steiner, Wiesbaden GmbH 1986. XII, 68 S., 22 Facsimilia arabischer Texte. (Abhandlungen für die Kunde des Morgenlandes. Band XLVIII, 1.)

Einer Aufforderung J. H. Kwabena Nketias folgend, beabsichtigt das Büchlein, unsere Kenntnis der Musikgeschichte Afrikas durch Auswertung interner Quellen zu erweitern. Hierzu hat Veit Erlmann 16 Texte zusammengetragen, deren ältester auf das Jahr 1493 zurückgeht. Die meisten Schriften gehören dem 19. Jahrhundert an; acht von ihnen entstammen Werken des Fulani-Diplomaten und -Heerführers 'Uthmān ben Fūdī (gesprochen. Osman dan Fodio), der 1754 in Gobir geboren wurde und schon mit 20 Jahren als großer islamischer Gelehrter eine Schar gläubiger Anhänger um sich versammelte. Bald gewann die religiöse Gemeinde eine unerwünscht starke Kraft, die der Sultan von Gobir nicht zügeln konnte. Er vertrieb deshalb die Gläubigen im Jahre 1804, und darauf begann 'Uthmān ben Fūdī 1808 einen „heiligen Krieg“ (*jihād*) gegen die Fürstentümer der „ungläubigen“ Hausa. Nach ihrer Unterwerfung ließ sich der Fromme in Sokoto nieder, und als er im Jahre 1817 starb, übernahm sein Sohn Muhammad Bello das Sokoto-Kalifat als erster Emir.

Musikausübung und Musikleben vor und nach dem „heiligen Krieg“ sucht Veit Erlmann an den im Anhang mitgeteilten Texten ins Licht zu rücken. Hinsichtlich der Quellen bemerkt er aber sogleich in der Einleitung, sie behandelten zumeist islamische Theologie und Jurisprudenz, dazu die Sūfī-Lehren, und da sie sich hiermit in einem Gegensatz zu den „heidnischen“ Hausa befanden, könne man sie nur bedingt als objektive historische Dokumente betrachten. Einfach ist die Rekonstruktion der Verhältnisse im frühen 19. Jahrhundert schon

deshalb nicht, weil die Schriften von der allbekanntesten islamischen Ablehnung der Musik durchzogen sind und weil dort neben den arabischen Musiktermini nur wenige Hausa-Wörter benutzt werden.

Für den Gesang jedoch ist das Hausa-Wort *wāk'a* gegeben, und dies schon in einem frühen Gedicht des 'Uthmān, das er in der Hausa-Sprache verfaßte. Mit seinen zahlreichen Spielarten greift der Begriff wohl weiter aus als das arabische Wort *ghinā'*; besonders erstreckt er sich auf die Preisgesänge der Hausa, die von den islamischen Führern stark angegriffen wurden. Dagegen findet man für die Musikinstrumente fast nur arabische Bezeichnungen. Anscheinend haben die frommen Autoren auch über solche Instrumente gesprochen, die es in Afrika nicht gab, doch ist es Erlmann gelungen, vier Hausa-Namen auf die entsprechenden Klangwerkzeuge zu beziehen. Diese sind die einsaitige Streichlaute *goge*, die dreisaitige Laute *molo*, die hölzerne Kesseltrommel *tambari* und das runde Eisenidiophon *zari*.

Im Anschluß an andere Forscher stellt Erlmann fest, der soziale Kontext der Musik sei einer schärferen Kritik unterzogen worden als die Musik selbst. Verpönt waren vor allem der Bori-Besessenheitskult als Zeichen eines heidnischen Polytheismus und mit ihm die Instrumente *goge* und *molo* sowie die zahlreichen Becken, die im Kult geschlagen wurden (S. 15f.) Abgelehnt wurden auch Treffen, die die Geschlechter zusammenbrachten; denn Alkoholgenuß, dazu das Spiel von *gogo* und *molo* begleiteten sie (S. 16–17). Als zulässig galt dagegen der Klang der Rahmentrommel bei Hochzeiten, und gut war Trommelspiel, vielleicht zur Begleitung von Blasinstrumenten, beim „heiligen Krieg“ (S. 17–20). Im Ritual und bei Festen des Islam ließ man Hymnengesang zu, solange er nicht von professionellen Musikern geboten wurde; Instrumentalmusik wurde — nach vielem Überlegen — meist abgelehnt (S. 20–23). Eine beziehungsreiche Untersuchung widmet Erlmann der musikalischen Kultur nach dem „heiligen Krieg“, zum Teil anhand von Berichten der ersten europäischen Afrika-Forscher im 19. Jahrhundert, Clapperton, Barth und Daumas (S. 24–29). Danach hatte „the *jihād* ... a rather limited impact“, wie der Autor in seiner „Conclusion“ (S. 31) bemerkt; denn die

Hausa-Bevölkerung blieb bei den alten Bräuchen, und die neue Fulani-Oberschicht übernahm trotz der Ermahnungen ihrer geistlichen Führer viele Sitten der Hausa zur Stärkung ihrer sozialen Position. Nur im Kleinen wandelte sich also das Bild, und dies beleuchtet die vorliegende Arbeit in übersichtlicher Weise.

(April 1988)

Josef Kuckertz

Das Erbe deutscher Musik, hrsg. von der Musikgeschichtlichen Kommission e. V., Band 88, Abteilung Mittelalter Band 25. *Antiphonale Pataviense* (Wien 1519). Faksimile, hrsg. von Karlheinz SCHLAGER. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1985. VII S., 275 fol., 25 S.

Dem in Band 87 publizierten *Graduale Pataviense* von 1511 folgt im *Erbe deutscher Musik* nun das Faksimile eines Antiphonale, das von dem gleichen Drucker Johann Winterburger in Wien 1519 gedruckt wurde. Karlheinz Schlagers Vorwort gibt eine kurze und präzise Einführung: Das Antiphonar gehört (ebenso wie das Graduale von 1511) zu einer Reihe von Inkunabeln und Frühdrucken, die von den Passauer Bischöfen angeregt wurden, um die Liturgie in ihrer Diözese zu vereinheitlichen (die Diözese reichte bis an die ungarische Grenze, Wien wurde erst 1469 zum Bischofsitz erhoben und bildete seitdem eine Enklave im Passauer Gebiet). Der Grundbestand der Gesänge verweist, liturgiehistorischen Vorarbeiten zufolge, auf die Tradition von Metz und ist über die Klöster des Bodenseeraums an die Donau gelangt. Dazu kommen hochmittelalterliche Ergänzungen und regionales Eigenes. Die Melodien zeigen die Spuren des ostfränkischen Choraldialekts. Schlager meint aber, daß Varianten gegenüber der älteren Überlieferung „zumindest partiell als redaktionelle Eingriffe in den Melodieverlauf zu betrachten sind“ (S. VI), und er belegt das am Beispiel einer Responsorienmelodie: Melismen erscheinen gekürzt, unbetonte Silben „dekoloriert“. Es scheint sich um humanistische Verbesserungen der Melodien zu handeln. Aber das ist ein bisher kaum in Angriff genommenes Feld der Forschung. Und wir wissen nicht, ob das eine eigentümliche Passauer Redaktion ist, ob diese Redaktion mit anderen in Verbindung steht, wie solche Redaktionen überhaupt einzuschätzen sind.

Während eine ganze Reihe von Meßgesangbüchern in Neuausgaben vorgelegt worden ist, sind bis heute nur wenige Offiziums-gesangbücher publiziert worden. An Quellen mit Intervallnotation (auf Linien) waren es bisher insgesamt drei, zwei englische und eine italienische aus dem 12. und 13. Jahrhundert. Der vorliegende Band ist die erste Neuausgabe eines Antiphonars im ostfränkischen Choral-dialekt überhaupt. Es wäre ein dringendes Desiderat, daß *Das Erbe deutscher Musik* die ostfränkische Melodieüberlieferung des Offiziums in einer frühen Quelle vorlegt, damit die Eigenheiten des „Deutschen Choral-dialekts“ und die Melodien erst einmal dokumentiert werden, die humanistischen Redaktionen zugrundelagen.

(März 1988)

Helmut Hucke

ARCANGELO CORELLI: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der musikalischen Werke. Band II: Sonate da Camera, Opus II und IV* Hrsg. von Jürg STENZL. Laaber: Laaber-Verlag (1986). 158 S.

Hoherfreut nimmt man den sehr schön ausgestatteten Band zur Hand, ist doch seit über 100 Jahren in Sachen Corelli kaum etwas geschehen. Dann will man den Fortschritt feststellen, der seit der 1869 in Bergedorf bei Hamburg erschienenen Partiturausgabe von Joseph Joachim — sie wurde unter Joachims und Friedrich Chrysanders Namen 1888—1891 vom Londoner Verlag Augener übernommen — geschehen ist und ist etwas enttäuscht. Die neue Gesamtausgabe weicht nur unerheblich von der alten ab, und man fragt sich, ob sich der Arbeitsaufwand und die Kosten — es wurde der Schweizerische Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung bemüht — gelohnt haben und ob es nicht besser gewesen wäre, die alte Ausgabe nachzudrucken, wenn wirklich ein Bedarf vorhanden sein sollte.

In vielen Fällen, in denen Unterschiede in den beiden Ausgaben bestehen, ist die von Joachim/Chrysander besser oder zumindest interessanter, vor allem was die Artikulation betrifft. Auch von Druckfehlern ist die neue Ausgabe nicht ganz frei, obwohl für die Korrektur Spezialisten herangezogen wurden.

So steht in Opus IV, *Sonata Quarta, Corrente*, Takt 8, ein g^2 statt e^2 , was sicher falsch ist (siehe die analoge Stelle im fünftletzten Takt!). Bei Joachim/Chrysander steht diese Stelle richtig.

Auch der Einleitungstext gibt zu denken. Da heißt es: „Jedes Opus ist vielmehr doppelt bestimmt: Einmal als ein Denkmal, zum andern als ein Kunstbuch“ Wo hat Corelli das gesagt? In dem so gründlichen Buch von Pincherle kommt nichts dergleichen vor. Man hat überdies nicht den Eindruck, daß der Komponist, der mit einer neuen Publikation bieder und brav wartete, bis er zwölf Kompositionen zusammen hatte, mit „Tanzmodellen (Vokabeln‘), die als ‚Vorkompositionen‘, durchaus vergleichbar einem Libretto in der Vokalmusik, damit eine Erwartung schafft, deren Bestätigung oder Nichtbestätigung für den Hörer zu einer Ambivalenz und Spannung führt, die als Vorstufe zu ‚reiner‘, ‚absoluter Musik‘ zu verstehen ist. Die kompositorische Leistung Corellis liegt wesentlich in diesem ‚artificialen Prinzip‘, diesem Spiel mit und gegen die Norm“ Was würde wohl der Komponist denken, wenn er dies alles lesen könnte?

(März 1988)

Walter Kolneder

Eingegangene Schriften

JOHANN SEBASTIAN BACH Orgelwerke. Band 1 Orgelbüchlein. Sechs Choräle von verschiedener Art (Schübler-Choräle), Choralpartiten. Hrsg. von Heinz-Harald LÖHLEIN. Kassel-Basel-London Bärenreiter (1987). XXIV, 157 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV, Band 1 Orgelbüchlein. Sechs Choräle von verschiedener Art (Schübler-Choräle), Orgelpartiten. Kritischer Bericht von Heinz-Harald LÖHLEIN. Kassel-Basel-London-New York. Bärenreiter 1987. 240 S.

Johann Sebastian Bachs Spätwerk und dessen Umfeld. Perspektiven und Probleme. Bericht über das wissenschaftliche Symposium anlässlich des 61. Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft, Duisburg 28.—30. Mai 1986. Hrsg. von Christoph WOLFF. Kassel-Basel-London-New York. Bärenreiter (1988). 195 S., Notenbeisp.