
BESPRECHUNGEN

Cöthener Bach-Hefte 4. Beiträge des Kolloquiums der Bach-Gedenkstätte im Historischen Museum am 18. März 1985 „Hofkapellmeisteramt — Spätbarock — Frühaufklärung“. 10. Bachfesttage der Stadt Köthen im Rahmen der „Bach-Händel-Schütz-Ehrung der DDR 1985“. Köthen: Historisches Museum 1986. 160 S., Abb., Notenbeisp. (Veröffentlichungen des Historischen Museums Köthen XIV.)

Das vorliegende Heft 4 der *Cöthener Bach-Hefte* enthält einen Teil der in einem Bach-Kolloquium am 18. März 1985 gehaltenen Referate; ein weiterer Teil ist für das folgende Heft 5 vorgesehen. Freilich wurde in der Zeit bis zum Redaktionsschluß — „mehr als ein Jahr“ — noch manches Referat erweiternd umgestaltet.

Unter der Überschrift *Johann Sebastian Bachs und Fürst Leopolds Auffassungen über das Hofkapellmeisteramt* entwickelte Ulrich Siegele einige brillant formulierte Thesen zur Frage „Warum hat Bach Köthen verlassen?“. Daß diese Thesen in ihrer Zuspitzung auch angreifbar sind, weiß der Referent sicherlich selbst. So ist z. B. gerade in letzter Zeit eine erhebliche Unsicherheit darüber aufgetreten, welche Instrumentalwerke überhaupt in Köthen entstanden sind (siehe Marshall im *Symposiumsbericht Marburg 1978* und Wolff in *Early Music* 1985), ganz zu schweigen von den Datierungsproblemen innerhalb der Köthener Zeit. Kurz, die These: „vor 1720 Ensemblemusik, nach 1720 Musik für Tasteninstrumente“ bleibt eine verlockende Vermutung. Ebenso läßt sich Fürst Leopolds Verhalten nach Bachs Weggang gewißlich als auf Abwechslung zielend deuten. Es könnte sich aber auch um Sparsamkeit handeln mit dem Ziel, das Geld anderswo auszugeben. Auch hier bleibt also nur eine verlockende Hypothese.

Köthener politische, ökonomische und höfische Verhältnisse als Schaffensbedingungen Bachs (Teil 1) untersucht Günther Hoppe, dessen profunde archivalische Forschungen zu den bekannten Veröffentlichungen Friedrich Smends und anderer mancherlei Neues zutage fördern. Hoppe hält die zuweilen vorgebrachte

These von einem Verfall der Musikpflege am Köthener Hofe zu Bachs Zeit für nur sehr bedingt zutreffend. Ferner bringt er etliche Hinweise auf ein musikalisches Interesse des damaligen Erbprinzen Leopold während seiner Kavaliertour vor Bachs Dienstantritt. Die Entwicklung des Anhalt-Köthenischen Etats läßt die damals weit verbreitete Mißwirtschaft der Fürsten aus Repräsentationssucht erkennen; insbesondere aber erstet der Hofkapelle seit 1721 in der fürstlichen „Schloß Garde“ eine empfindliche finanzielle Konkurrenz, vielleicht neben der amüsichen Fürstin ein weiteres Zeichen abnehmender „Inclination“ zur Musik beim Fürsten. Skepsis scheint mir geboten angesichts der Vermutung, die fünf Taler „vor Carmina und Musik zu drucken“ (20. 5. 1719) könnten sich auf einen verschollenen Druck Bachscher Musik beziehen: Die Ausgabe erscheint für einen Notendruck zu niedrig.

Marlies Ross steuert eine lebendige Schilderung der Außenstelle Oranienbaum des Staatsarchivs Magdeburg und ihre Benutzungsmöglichkeiten bei.

Anmerkungen zur sozialen Lage und Stellung Johann Ludwig Bachs am Meininger Hof im 1. Drittel des 18. Jahrhunderts bietet ein Beitrag von Herta Müller-Oesterheld. Auch dieser Bach erweist sich als Opfer fürstlicher Mißwirtschaft, da er 1725 Gehälter und Deputate einfordern muß, die bis zu zehn Jahren ausstehen. Leider weist die Biographie dieses Meininger Bach noch empfindliche, nur hypothetisch zu füllende Lücken auf, die die Phantasie beflügeln. Genannt sei nur die Frage nach einer Italienreise Johann Ludwigs.

Andreas Glöckner beschäftigt sich mit *Anmerkungen zu Johann Sebastian Bachs Köthener Kantatenschaffen* und weist auf die erheblichen Verluste hin: Nur zwei von zwölf anzunehmenden Köthener Glückwunsch-Kantaten sind vollständig auf uns gekommen. Darum schließt Glöckner auch eine Ablieferungspflicht der Musikalien durch Bach beim Wegzug nach Leipzig nicht aus (wodurch freilich nicht erklärt wäre, nach welchen Vorlagen

Bach seine Leipziger Umarbeitungen von mutmaßlich Köthener Kompositionen — z. B. Instrumentalkonzerten — hergestellt hätte). Als Charakteristika der erhaltenen Köthener Kantaten erkennt Glöckner den Verzicht auf äußeren Glanz, ferner exponierte Tonlagen in Sopran- und Baßpartien, die sicherlich auf bestimmte Sänger zugeschnitten waren.

Zum Problem der Ritornellstrukturen in den *Brandenburgischen Konzerten* von Johann Sebastian Bach äußert sich Peter Ansehl. Am Beispiel des Eingangssatzes zum ersten Konzert zeigt er die differenzierte Anlage des Bachschen Ritornells auf, die ohne gründliche Kenntnis des Vivaldischen Ritornelltypus nicht habe komponiert werden können. Ohne im einzelnen auf das Datierungsproblem einzugehen, glaubt er, schon recht früh — „spätestens seit 1709/10“ — ein Interesse Bachs „am Konzert als Gattung“ annehmen zu können. Das würde bedeuten, daß die Kavaliertour des Prinzen Johann Ernst (bis 1713) nicht, wie bisher angenommen, das Interesse für Vivaldi ausgelöst, sondern vielmehr ein bereits bestehendes Interesse weiter verstärkt haben könnte.

Einen beträchtlichen Teil des Heftes nimmt der Schlußbeitrag *Zur Analyse der Fuge c-Moll aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers* von Ulrich Siegele ein. Freilich geht es dabei nicht um eine Analyse im herkömmlichen Sinne, sondern um eine Art Planspiel, mit dem der Weg nachvollzogen werden soll, den Bach bei der Komposition gegangen ist. Mit scharfer, beinahe sophistischer Logik zeichnet Siegele eine Entwicklung in vier Stufen nach, in denen aus einem zwischen-spiellosen Satz mit sechs Themeneinsätzen schließlich die Fuge wird, wie sie uns heute vorliegt. Inwieweit damit freilich die Wirklichkeit getroffen wird, wage ich nicht zu entscheiden. So scheint mir z. B. ein die Tonika befestigender Abschluß einer Fuge etwas so typisch Bachisches zu sein, daß mir ein erstes Stadium der Einsätze in zwei Dreiergruppen I—V—I, V—I—V doch etwas zu theoretisch erscheinen will. Aber als Denkmodell ist Siegeles Darlegung gewiß eine fesselnde Leistung.

(Mai 1988)

Alfred Dürr

La Musica a Napoli durante il Seicento. Atti del Convegno Internazionale di Studi Napoli, 11—14 aprile 1985, a cura di Domenico Antonio D'ALESSANDRO e Agostino ZIINO. Rom: Edizioni Torre d'Orfeo 1987 730 S., Abb., Notenbeisp. (Miscellanea Musicologica 2.)

In den mehr als zwanzig Beiträgen des Tagungsberichtes wird die Musikkultur eines Zeitraumes nachgezeichnet, der im Grunde über das 17. Jahrhundert hinausgeht. Obgleich Kongresse und Kongreßberichte in der Regel nur ein Spiegel der aktuellen Forschungsschwerpunkte sind, gelingt es im vorliegenden Fall doch recht gut, einen relativ ausgewogenen musikhistorischen Überblick über die zur Debatte stehende Epoche zu vermitteln.

Die Referate sind nach fünf Themenbereichen geordnet und verfügen meist über einen ausführlichen Anhang mit Musikbeispielen, Tabellen und Reproduktionen, der allerdings bisweilen mehr Raum als der eigentliche Textteil einnimmt und ein Gefühl für ausgewogene Proportionen vermissen läßt. Unter der Überschrift *Musica vocale profana* sind mehrere Beiträge zusammengefaßt, die dem Madrigal gewidmet sind. A. Pompilio/A. Vasalli und E. Carapezza befassen sich mit dem Madrigal an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert, während F. Turano seine Aufmerksamkeit Manilio Caputi schenkt, einem bisher wenig beachteten neapolitanischen Meister. P. Cecchi äußert sich zu den literarischen und musikalischen Quellen bei Carlo Gesualdo, und Madrigalsammlungen, die im ersten und zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts jenseits der Alpen gedruckt wurden, gilt die Untersuchung von F. Piperno. Bedauerlicherweise wird die Kantate nur mit je einem Beitrag zu Francesco Provenzale (T. M. Gialdrone) und zu Alessandro Scarlatti (M. Mayrhofer) berücksichtigt.

Der Abschnitt zur Instrumentalmusik beginnt mit den Ausführungen von P. Barbieri zu *La Sambuca Lincea di Fabio Colonna e il tricembalo di Scipione Stella*. W. Witzemann und F. Hammond befassen sich beide mit möglichen süditalienischen Einflüssen in Frescobaldis Instrumentalschaffen. Die unterschiedlichen Ausgangspositionen der Autoren im Hinblick auf diese Frage werden schon in den Überschriften ihrer Beiträge deutlich: Hammond bezeichnet den neapolitanischen Einfluß als Hypothese, während Witzemann schon in

der Formulierung erkennen läßt, daß er die Beziehungen zwischen Trabacis und Frescobaldis Instrumentalmusik als gegeben ansieht. F. Lippmann gibt im weiteren einen ersten Einblick in seine Forschungen zur Cembalomusik Gaetano Grecos, während R. Bossa seine Aufmerksamkeit den *Sonate a quattro* von G. A. Avitrano widmet.

Zum Thema *Luoghi del teatro* enthält der Band u. a. einen interessanten Beitrag von T. Griffin zur *Serenata* in Rom und Neapel. Er befaßt sich hauptsächlich mit Serenaden von Alessandro Scarlatti. Ebenfalls um Scarlatti, diesmal aber um Briefe, die neue Einzelheiten zu seinem Leben und seinem Operschaffen enthalten, geht es in dem Referat von W. C. Holmes. Der letzte Aufsatz zu diesem Thema ist der von L. Ciapparelli mit der Überschrift *I luoghi del teatro a Napoli nel '600 — Le sale private*, der über private Aufführungsstätten von Opern berichtet.

Die vierte Sektion steht unter dem Titel *Musica sacra*. D. Fabris äußert sich im Rahmen dieses Themas über musikalische Gattungen und Quellen sakraler Musik im Neapel des 17. Jahrhunderts. Dabei geht er u. a. den Auswirkungen des Konzils von Trient auf die Pflege geistlicher Musik in Neapel nach. Das Oratorio dei Filippini und die Beziehungen, die zwischen der römischen und der neapolitanischen Niederlassung dieser Kongregation bestanden haben, stehen im Mittelpunkt der Ausführungen von A. Morelli, während H. B. Dietz in sehr konziser Form einen Überblick über die Kirchenmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts gibt. D. A. D'Alessandro, einer der Herausgeber des Tagungsberichtes, beschließt mit seinem Bericht über eine Messen-Sammlung Grecos diesen Bereich.

Der letzte Abschnitt befaßt sich mit dem Thema *Musica e Istituzioni*. J. Lionnet berichtet in diesem Zusammenhang über die Beziehungen, die zwischen der Cappella Pontificia und dem Königreich Neapel bestanden haben, und liefert zahlreiche Hinweise zu neapolitanischen Mitgliedern dieser Institution, während G. Dixon über R. Micheli and Naples — *The Documentation of a Relationship* Auskunft gibt. Umfangreich ist der Beitrag G. Rostitrolas, der sich nochmals den Padri Filippini in Neapel zuwendet und einige Aspekte des

Musiklebens in deren Kirchen und Oratorien untersucht. Neben weiteren Beiträgen von R. de Zayas, M. G. Barone, K. Fischer, E. Ferrari Barassi, B. M. Antolini, R. Cafiero/M. Marino und R. Pozzi sowie zwei offiziellen Vorbemerkungen enthält der Tagungsbericht noch einen Einführungsvortrag von N. Pirotta.

Ein ausführlicher Namensindex macht den Bericht auch punktuell konsultierbar. Leider vermißt man im Inhaltsverzeichnis die notwendige editorische und verlegerische Sorgfalt; den Beitrag von F. Hammond sucht man dort z. B. vergeblich.

(April 1988)

Daniel Brandenburg

Bruckner Symposion. Bruckner, Wagner und die Neudeutschen in Österreich, im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1984. Bericht, hrsg. von Othmar WESSELY. Linz: Anton Bruckner-Institut Linz und Linzer Verlagsgesellschaft mbH 1986. 224 S.

Das vom Anton Bruckner-Institut Linz im Jahre 1984 veranstaltete 6. Bruckner-Symposion setzte sich u. a. zum Ziel, „Klarheit zu schaffen ... , ob die Zuordnung Bruckners zur Neudeutschen Schule zu Recht besteht ... und welche Rolle die Neudeutschen im österreichischen Raum ... gespielt haben“ (Wessely). Diese Thematik ist musikhistorisch und phänomenologisch sehr komplex, impliziert sie doch nicht nur das altbekannte (und mit Recht noch keineswegs abgelegte) Thema „Bruckner-Wagner“ sowie Bruckners Verhältnis zu anderen Neudeutschen (wie Liszt und Wolf) und damit grundsätzliche, vor allem methodologische Fragen einer Vergleichsmöglichkeit. Die Darstellung einer regional differenzierten österreichischen Neudeutschen Rezeption erfordert sehr viel philologische Kleinarbeit, die es in den allgemein kulturgeschichtlichen Kontext zu integrieren gilt. Schließlich erscheint als Angelpunkt eines solchen thematischen Anliegens, daß man eine Definition des „Neudeutschen“ versucht, die über die übliche plakative Verallgemeinerung des Begriffs hinausgeht, ohne daß man auf ein Minimum an verbindlichen Kriterien verzichtet.

Die knapp zwanzig Beiträge des Tagungsberichtes spiegeln die Vielfältigkeit notwendiger Fragestellungen des Themas wider. Dem enge-

ren Aspekt „Bruckner-Wagner“ widmen sich mehrere Arbeiten: Rudolf Stephan schließt sich einer etwas differenzierteren Sicht dieses Verhältnisses in der jüngeren Bruckner-Forschung an und unternimmt anhand von biographischen Fakten und zeitgenössischen Berichten eine begrüßenswerte Relativierung des „Wagnerianers“ Bruckner. Auch Theophil Antonicek bedient sich — wie übrigens der größte Teil der Autoren vorliegender Publikation — für seine Untersuchung über *Bruckners und Wagners Stellenwert in der Wiener Musikwissenschaft des frühen 20. Jahrhunderts* eines ergiebigen Quellenmaterials. Grundlegende Unterschiede zwischen der Musik Wagners und der Bruckners konstatieren die Arbeiten von Constantin Floros, Ingrid Fuchs und Gerda Lechleitner. Von Floros wird die prinzipielle Frage der Affinität und der Gegensätzlichkeit von symphonischer und musikdramatischer Gestaltung im späteren 19. Jahrhundert angeschnitten, eine Frage, die für das Verhältnis Bruckner-Wagner wohl von grundlegender Bedeutung ist. Bei der Suche nach einem gemeinsamen Nenner konzeptioneller musikalischer Gestaltung neudeutscher Komponisten sollte die „Vorliebe für bühnenmusikalische Mittel“, für „szenische Vorstellungen“, wie sie Floros bei Bruckner konstatiert, d. h. für ein musikdramaturgisches symphonisches Konzept nicht übersehen werden. Daß Bruckner „wagnerisch“ klinge, gehört zu den frühesten Rezeptionsurteilen. Zur Revision dieser recht pauschalen Feststellung trägt die Studie *Zum orchestralen Klangbild Bruckners und Wagners* von Ingrid Fuchs bei. Der gravierende Unterschied zwischen dem auf kontinuierliche Übergänge zielenden Wagnerschen Mischklang und dem mit schroffen Gegensätzen arbeitenden Brucknerschen Spaltklang wird hier noch einmal anhand einer detaillierten Analyse der Orchestrierung beider Komponisten herausgearbeitet. Gerda Lechleitner geht dieses Problem von der naturwissenschaftlichen Seite an, versucht, diesen Sachverhalt gleichsam zu objektivieren. Ihre *Betrachtungen zur Instrumentation in Melodie und Begleitung*, denen eine Laborarbeit mit dem Signalprozessor der Kommission für Schallforschung zugrunde liegt, kommen praktisch zu dem gleichen Ergebnis. Nun, das kennen wir auch von anderen entsprechenden physikalischen Untersuchun-

gen, die nicht nur den Beweis für das abgeben, auf was sie gerichtet sind, sondern auch für die Richtigkeit traditioneller philologischer und ästhetischer Analyse. Rudolf Flotzinger schließlich stellt die ästhetischen Schriften Friedrich von Hauseggers in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen über Bruckner und Wagner. Dabei kommt er zu einer Modifizierung der gängigen Verallgemeinerung vom „Wagnerianer“ Hausegger, die „zu einem großen Teil eine ‚Vereinnahmung‘ vonseiten Bayreuths, in der Person von Wolzogens“ darstellt. Anton Bruckner habe Hausegger nicht nur durch die ‚Brille‘ Wagners gesehen.

Einen marginalen, wenn auch methodologisch und in seinem Ergebnis interessanten Beitrag zur Charakteristik des symphonischen Schaffens von Bruckner und Liszt schrieb Manfred Angerer. In ihm werden Funktion, Rang und Charakter der Naturbilder in den Partituren beider Komponisten untersucht. Angerer geht dabei von der berechtigten Annahme aus, daß in einer für beide Komponisten so zentralen Gattung wie der Symphonie „das problematische Verhältnis Natur-Kultur-Gott in irgendeiner Weise signifikanten, ja bisweilen sogar werkkonstitutiven Ausdruck gefunden hat“ Wie schnell sich der Begriff „neudeutsch“ auf einen ideologischen Terminus reduziert, wie sehr es einer präziseren Definition der damit verbundenen Sache als Grundlage eines Komponistenvergleiches bedarf, erweist sich nicht nur aus dem *Kompositorischen Vergleich Anton Bruckner und Hugo Wolf*, den Imogen Fellingner mit einer Gegenüberstellung von Kammermusikwerken, a cappella-Chören und Orchesterwerken der beiden „Hauptrepräsentanten der Neudeutschen in Wien“ unternimmt. Das formulierte Ergebnis, „daß es sich bei Bruckner und Wolf . . . um zwei sehr individuelle Ausprägungen musikalischer Formgebung und Ausdrucksweise sowie großer Eigenständigkeit in Stil und Kompositionsweise handelt“, reduziert die Zuordnung Bruckners und Wolfs zu den Neudeutschen im wesentlichen auf eine musikpolitische Rollenzuweisung. Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt Gerhard J. Winkler, der der Frage, ob Anton Bruckner ein Neudeutscher war, anhand einiger interessanter Gedanken zum Verhältnis zwischen Symphonie und Symphonischer Dichtung nachgeht und damit

wohl die fruchtbarsten Überlegungen in dieser Publikation zum Begriff und zur Sache des „Neudeutschen“ bietet. Er versucht, aus drei Werken (Hugo Wolfs Symphonischer Dichtung *Penthesilea*, der 3. *Symphonie* Bruckners und der 1. *Symphonie* von Brahms) ein Instrumentarium zu entwickeln, „das es erlaubt, das ‚Neudeutsche‘ in dieser Epoche differenzierter zu beschreiben“. Jedoch die Frage, „ob Bruckner ein neudeutscher Komponist sei oder nicht, ist [auch] aus dieser Sicht höchstens noch biographisch zu beantworten, von den Werken her nicht mehr“. Der Band enthält keinen Beitrag, der Richard Wagner unmittelbar und extensiv mit dem Phänomen des Neudeutschen in Beziehung setzt. Michael Karbaum bietet lediglich instruktive Ausführungen zu den *Wandlungen des Wagner-Bildes zwischen 1920 und 1970*.

Eine Reihe von Beiträgen beschäftigt sich mit der regionalen bzw. lokalen Rezeption der Neudeutschen in Österreich. Während Ingrid Schubert eine brauchbare Materialsammlung zur Rezeption neudeutscher Musik im Spiegel der Grazer Presse zwischen 1850 und 1900 (unter anderem mit einer detaillierten Aufführungsliste) erstellt, vermittelt das Referat von Wolfgang Suppan über *Kienzl – Savenau* ein sehr subtiles und lebendiges Bild von der Rezeption Wagners, Bruckners, Liszts, Wolfs u. a. m. in der Steiermark bzw. in Graz. Die Pflege der Musik Richard Wagners in der Stadt Linz in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts bildet ein noch nicht geschriebenes Kapitel zu einer Musikgeschichte der oberösterreichischen Landeshauptstadt. Sozusagen eine erste Bestandsaufnahme bietet Othmar Wessely in seiner Untersuchung *Bruckner, Wagner und die Neudeutschen in Linz*. Ein wichtiges Instrument für die Propagierung neudeutscher Musik stellten die zahlreichen Vereinsgründungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dar. Auf die *Vereine für die Neudeutschen in Wien* geht Helmut Kowar näher ein. Vor allem am Beispiel des „Wiener Akademischen Wagner Vereins“ wird ersichtlich, welche Initial- und Führungsfunktion die Wagner-Rezeption für die Werke anderer, unter die Neudeutschen subsumierter Komponisten einnimmt. Daß es dabei nicht nur um die Werke Wagners geht, sondern auch und vor allem um die „Institution Bayreuth“, die im Laufe

ihrer Geschichte „die Rolle eines Ideenträgers gespielt“ hat, betont Susanne Großmann-Vendrey in ihren Ausführungen über *Bayreuth und Österreich*, die sich auf zwei Aspekte konzentrieren: „Das politische Spannungsfeld, in das Wagners Festspielgründung nach 1872 geriet“ und „die speziellen Züge der Wagner-Rezeption, die durch Denker und Schriftsteller aus Österreich geprägt worden sind“.

Auch die auf den ersten Blick nur marginal erscheinenden Themen des Symposionsberichtes erweisen sich für das Gesamthema als instruktiv. So berührt Eva Diettrich mit ihrer Abhandlung *Die Neudeutschen im Spiegel der Wiener katholischen Presse* einen wichtigen Punkt zumindest der Rezeption Bruckners und Liszts im katholisch-kirchlichen Bereich. Siegfried Mauser beleuchtet anhand von Kritiken Arthur Seidls und der Besprechungen zur *Modernen Oper* von Eduard Hanslick das Verhältnis der Neudeutschen zur deutschen veristischen Oper und kommt zu dem rezeptionsgeschichtlichen Befund, daß die vielschichtig-verunsichernde Auseinandersetzung der Neudeutschen auf dem Gebiet des Musiktheaters „den Boden für den Einbruch des italienischen *verismo* mit bereitete“. Für die musikwissenschaftliche Betrachtung durchaus hilfreiche Aspekte bieten auch die interdisziplinär-comparatistischen Studien von Franz Kadmoska über die ‚*Österreichische Literatur*‘ zwischen *Mythos und Aufklärung* und von Hans-Dieter Klein über *Die Philosophie des Idealismus und die Neudeutschen*. Klein geht es dabei um die Frage, inwieweit „ein Zusammenhang zwischen philosophischen Vorlieben der Komponisten und ihrer Musik besteht“. Aus einer Passage des Briefwechsels zwischen Wagner und Liszt leitet er die Folgerung ab, „daß zwar die Endlichkeit des menschlichen Lebens ... darstellbar ist, nicht aber die Aufhebung der Endlichkeit“, das Affirmative.

Der sorgsam edierte Symposionsbericht, an dem im ganzen gesehen nur zu beanstanden wäre, daß die Reihenfolge der publizierten Aufsätze nicht die inhaltliche Systematik nachvollzieht, die der Gesamtinhalt bietet, vermittelt natürlich noch kein abschließendes Bild zu dem Themenkomplex, dürfte aber in einzelnen Punkten der Bruckner-Forschung einigen Auftrieb in eine neue Richtung geben.

(April 1988)

Winfried Kirsch

Dokumentationsprobleme heutiger Volksmusikforschung. Protokoll der Arbeitstagung der Kommission für Lied-, Tanz- und Musikforschung in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e. V. 6.–9. September 1984. Hrsg. von Jürgen DITTMAR. Auswahlbibliographie zusammengestellt von Ulrich SCHMITT. Bern-Frankfurt-New York-Paris: Peter Lang (1987). 272 S. (Studien zur Volksliedforschung. Band 2.)

Der Direktor des Deutschen Volksliedarchivs (DVA) und des Instituts für Volkskunde, Lutz Röhrich, und der Vorsitzende der Kommission, Wilhelm Schepping, konnten anlässlich des 70. Geburtstages des DVA 72 internationale Teilnehmer bei der Arbeitstagung in Freiburg begrüßen. Das dürfte wohl die stärkste Tagungsbeteiligung in der Geschichte der Kommission gewesen sein, was wohl einerseits auf die Themenwahl *Volksmusik/Volkslieddokumentation, Filmische Dokumentation, Volkstanzdokumentation, die Nützlichkeit der EDV und Volksmusikinstrumente* sowie andererseits auf den Tagungsort Freiburg zurückzuführen sein dürfte, der mit dem DVA, das zu den ältesten volkskundlichen Forschungsinstituten zählt, gerade für Dokumentationsprobleme am ehesten prädestiniert war.

Mit dem Eröffnungsbeitrag *Zur Problematik der Objektbestimmung heutiger Volksmusikforschung* beleuchtet W. Schepping detailliert die unterschiedlichen Theorien des Begriffs „Volksmusik“ und zieht daraus die Schlüsse für künftige Aufgaben der musikalischen Volkskunde. O. Holzapfel stellt den ideologisch-theoretischen Ansätzen eine „pragmatische“ Arbeitsweise gegenüber, indem er über das Mappensystem des DVA, das das Volksliedmaterial auf texttypologischer Grundlage erschließt, informiert.

E. Wimmer erhellt in seinem Beitrag *Volksliedsammlung um 1900 in Würzburg und Probleme eines fränkischen Volksliedarchivs heute* die Geschichte der fränkisch-bayerischen Volksliedsammlung, wobei er die *Volkslieder aus der Rheinpfalz* (Heeger-Wüst, 1909) hervorhebt (Ditfurths Sammlung — wenn auch bereits 1855 erschienen — wird merkwürdigerweise nicht erwähnt), und skizziert die heutigen Initiativen auf dem Gebiet der Volksliedforschung in Franken. Ganz jung dagegen ist die Volksliedforschung, wie S. Top berichtet,

an der Löwener Universität. Sie besteht erst seit 1975 und befaßt sich mit bibliographischen Untersuchungen, mit der Registrierung der Flugblatt- und Bänkelsängerlieder unter Zuhilfenahme eines Computers und mit der Feldforschung auf der Grundlage des Fragebogens. Mit neueren Methoden aktueller Dokumentation im Bereich der Volksmusikforschung und deren Erweiterung auf den sozialen, psychologischen, kulturellen, gesellschaftlichen und politischen Kontext des Liedes befaßt sich auch G. Noll. „Großräumiges Denken und längerfristige Perspektiven“ seien von Nöten (S. 84).

Mit ihrem Referat *What is Folkdance and Folkmusic in To-Day's Norway?* eröffnet W. J. Espeland ein weiteres Hauptthema. Es geht ihr darin hauptsächlich um das „Modern-Tanzen“ der Volkstanzgruppen in Norwegen. In unmittelbarer Nähe dazu steht der Vortrag *Zur Dokumentation der Veränderungen im volkstümlichen Tanzrepertoire* von P. Novák, der damit das Überleben der Tradition des Volkstanzes verfolgt. Mit der Tradition speziell des Kindertanzes setzt sich H. Segler anhand von Filmdokumentationen in Nord- und Süddeutschland, Österreich, der Schweiz und in nicht-deutschsprachigen europäischen Ländern auseinander und kommt zu dem Schluß, „daß der Alltag im Leben der Kinder nicht eine unschuldige und heile Welt, sondern eine authentische Kinderliteratur bedeutet“ (S. 120). M. Sell stellt ein seit 1982 am Helms-Museum in Hamburg-Harburg laufendes Feldforschungsprojekt vor, das sich auf die Sozialgeschichte und die Tradition der Musikanten dieses Landkreises bezieht. K. Horak schließlich behandelt allgemeine *Probleme der Tanzforschung*, u. a. das traditionelle Weiterleben, die Normierung des Tanzes durch einen Tanzleiter und die einwandfreie Aufzeichnung des lebendigen Tanzes auch mit den modernsten technischen Hilfsmitteln.

Das vierte Hauptthema *EDV* bestreiten G. Haid, W. Dietrich und H. Schaffrath. Erstere legt auf vierzehn Seiten einen Datenerhebungskatalog für die österreichischen Volksliedarchive vor. W. Dietrich erläutert das IBM-Lizenzprogramm STASRS/CMS (Storage and Information Retrieval System) und hebt die praktische Nutzenanwendung der Datenbank für die Volksmusikforschung hervor, während

H. Schaffrath gleichzeitig den umständlichen konventionellen Katalog anhand von Beispielen gegenüberstellt.

Als einzige behandelt M. Bröcker das fünfte Hauptthema mit ihrem Beitrag *Dokumentationsprobleme bei Volksmusikinstrumenten*, wobei sie das wachsende Interesse an Bordun-Instrumenten hervorhebt und auf die Schwierigkeiten der Anknüpfung an überlebte Traditionen (besonders bezüglich des Neubaus dieser Instrumente) hinweist.

Dem Herausgeber ist vor allem zu danken, daß er trotz der z. T. unzulänglichen Ton- und Notizvorlagen (s. Vorwort) die Diskussionsbeiträge zu fast allen Vorträgen gut lesbar und überzeugend zusammenfaßte, was in Tagungsberichten durchaus nicht selbstverständlich ist. Den Abschluß des Tagungsberichtes bilden die Teilnehmerliste und die nicht hoch genug einzuschätzende *Auswahlbibliographie zu Klassifikation von Volksliedmelodien und Melodieforschung* von U. Schmitt, die dem interessierten Musikethnologen eine überwiegend auf dem Sachkatalog des DVA basierende, aber auch darüber hinausreichende Übersicht über das Gebiet bietet. Alles in allem ein sehr lesenswerter Band.

(Mai 1988)

Hartmut Braun

Répertoire International des Sources Musicales A/I/11 Einzeldrucke vor 1800. Addenda et Corrigenda A—F. Redaktion Ilse und Jürgen KINDERMANN. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1986. 491 S.

Nachdem schon 1981 das Hauptalphabet des 1971 begonnenen Autorenkatalogs der Einzeldrucke abgeschlossen werden konnte, liegt nunmehr der erste Band einer Reihe von Supplementen zu dieser Serie vor mit Nachträgen, Ergänzungen und Korrekturen zu den Buchstaben A—F. Gründe für die Notwendigkeit derartiger Supplemente liegen nicht nur, wie das Vorwort kurz und bündig mitteilt, in der Revisionsbedürftigkeit vieler Einträge, sondern auch in dem Neuerwerb zahlreicher Drucke durch mehrere Bibliotheken und im Besitzerwechsel verschiedener Bestände. Schließlich wurden neue Quellenfundorte mit entsprechenden Musikalienbeständen ermittelt, so daß die Zahl der Bibliotheks-Sigla gegenüber der Hauptreihe beträchtlich angewachsen ist.

Neue Gesichtspunkte ergaben die Verhandlungen über die bisher geltende Zeitgrenze 1800. So verzeichnet der Supplement-Band „von allen bis 1770 geborenen Komponisten sowie den nach 1770 geborenen, aber vor 1810 gestorbenen Komponisten jeweils alle Drucke bis 1830“. Noch einen Schritt weiter geht *RISM* mit der Aufnahme von Drucken dieser Komponisten, „die nach 1830 (jedoch höchstens bis 1850) erschienen sind, wenn frühere Ausgaben dieser Werke den Bearbeitern nicht nachweisbar waren“. Das Supplement berücksichtigt also als grundsätzliche Neuerung erstmals in der Hauptreihe nicht genannte Komponisten (z. B. Johann Georg Albrechtsberger und Luigi Cherubini), geht also in seinen Informationen weit über die bisher geltende Zeitgrenze hinaus und macht damit zahlreiche Drucke des bisher nicht berücksichtigten Zeitraumes zugänglich. Der Griff zum Supplement-Band ist daher für alle Benutzer obligatorisch, deren Recherchen sich auf Drucke aus der Zeit um 1800 konzentrieren, wollen sie nicht Gefahr laufen, ganze Quellenteile, ja Komponisten-Gruppen zu übersehen. Natürlich wäre es zweckmäßiger gewesen, die neue Zeitgrenze von vornherein gewählt und bereits der Hauptreihe zugrunde gelegt zu haben, doch war eine Mehrheit der für diese Entscheidung Verantwortlichen früher offensichtlich nicht zu gewinnen. So wird sich die nunmehr vollzogene begrüßenswerte Ausweitung der Zeitgrenze, wenn auch zu Lasten der Supplement-Bände, positiv für die Benutzer auswirken.

Den größten Teil des ersten Supplements füllen Angaben über die in den Bänden 1—9 fehlenden Ausgaben oder Auflagen sowie über weitere Fundorte. Außerdem nehmen Korrekturen falscher Angaben einen breiten Raum ein, worüber man sich nicht wundern darf in Anbetracht der Fülle des Materials und der Problematik der bibliographischen Verzeichnung. Ein auf den ersten Blick kompliziert erscheinendes Sigelsystem zur Signalisierung der verschiedenen Informationsarten verliert bei häufiger Benutzung viel von seiner Problematik, setzt aber Erfahrung und Eignung im Umgang mit vielgestaltigen Katalogen voraus. Erfreulicherweise macht ein gesonderter Abschnitt im Anschluß an das Vorwort des Supplements mit den Details des Systems anhand mehrerer erläuterter Beispiele bekannt, so daß der

Benutzer an das keineswegs leicht durchschaubare System exakt herangeführt wird.

Wer sich mit den bibliographischen Angaben des vorliegenden Supplement-Bandes näher beschäftigt, wird die vielgestaltigen, von der Redaktion mit Akribie zusammengestellten Eintragungen dankbar begrüßen. Das im Sinne einer entsprechenden Information zwangsläufig unterschiedliche typographische Schriftbild der einzelnen Druckspalten bleibt sowohl im Bereich der Titelaufnahmen als auch bei reinem Sigel- bzw. Ziffern-Satz übersichtlich, doch wäre eine noch deutlichere Trennung der Komponisten-Abschnitte dem Auge des Benutzers dienlicher gewesen. Redaktion und Mitarbeiter des Supplements verdienen höchste Anerkennung für ihre mühevollen Arbeit.

(April 1988)

Richard Schaal

NICOLAI PETRAT: *Hausmusik des Biedermeier im Blickpunkt der zeitgenössischen musikalischen Fachpresse (1815—1848)*. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1986. 306 S. (*Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft*. Band 31.)

Wer sich sine ira et studio die von Nicolai Petrat an der Universität Hamburg angefertigte Dissertation zur Lektüre vornimmt, ist angesichts der Themenstellung auf eine Arbeit gespannt, die einen wichtigen Ausschnitt der Musik- und Gesellschaftsgeschichte des 19. Jahrhunderts zu behandeln verspricht. Legt man die über 300 Seiten starke Studie schließlich aus der Hand, so ist man abgespannt und ziemlich ungehalten über die Mühe, der man sich hat unterziehen müssen. Denn das Lesen dieses Buches bereitet alles andere als Vergnügen, und die dazu nötige Energie steht in keinem Verhältnis zum wissenschaftlichen Ertrag, den nicht nur ein Rezensent sich erhoffen darf.

Eigentlich wäre die zu bewältigende Aufgabe gar nicht so schwer. Ein in seinem Wesen gewiß schillerndes Phänomen — die Hausmusik — sollte für einen bestimmten Zeitraum — sagen wir grob, für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts — unter Verwendung einer Quellengruppe — der Musikperiodika — untersucht und dargestellt werden. Zum einen interessiert daran, aus allgemeiner Sicht, wohl die Geschichte der Hausmusik im weiteren Sinne,

d. h. Entwicklung, Repertoire, Funktion, Bewertung u. a., zum anderen, aus engerer musikologischer Sicht, die Beschaffenheit der diesem ‚Genre‘ zuzurechnenden Kompositionen. Mit diesem Ziel vor Augen hätte ein Autor eine sinnvolle Disposition des Materials und dessen Auswertung ohne grundsätzliche Schwierigkeiten vollziehen können.

Nicht so Petrat. Ihn beschwert von Anfang an das (wirklich vorhandene?) „Junktim Hausmusik/Biedermeier“, das „sich als musikhistorisches Phänomen im 19. Jahrhundert stillschweigend zur festen Formel etabliert, ohne daß eine wissenschaftliche Untersuchung diesen Zusammenhang hinreichend begründet.“ (S. 13) Daß dies ohne eine genügende Klärung der Begriffe „Hausmusik“ und „Biedermeier“ geschehen konnte, lastet er nicht zuletzt der bisherigen Forschung von Niemann, Moser, Funck bis Dahlhaus an; sie bekommt entsprechende Noten erteilt. Schon hier sind aber die Kategorien des Autors durcheinandergeraten. Zweifellos gibt es weder eine bündige Definition der Hausmusik noch eine gültige Abgrenzung des Biedermeier. Das sind offene Probleme einer musikhistoriographischen Diskussion um weitverstandene Gattungsfragen und Epochengliederungen. Davon bleiben jedoch die Sachen, die historischen Erscheinungen, um die es primär geht, zunächst unberührt. Denn von einer eigenen ‚Hausmusik des Biedermeier‘ zu sprechen, wäre nur sinnvoll, wenn es im Zeitraum von 1815 bis 1848 zugleich eine ‚Hausmusik des Vormärz‘ oder eine ‚Hausmusik der Romantik‘ gegeben hätte. Umgekehrt läßt sich die Frage, ob die Hausmusik der Zeit ‚biedermeierlich‘ sei (was immer das dann bedeutet), überhaupt erst klären, wenn man sie kennt. Als Folge dieser Vermengung von sich verselbständigenden, die Bindung an das konkret zu Bezeichnende vernachlässigenden Begriffen einerseits und einer unscharf geschauten historischen Realität andererseits bietet das ganze Einleitungskapitel (S. 13—25) über weite Strecken nur gedankliche Scheingefechte. Nebenbei bemerkt fehlen bei der Diskussion des Forschungsstandes Hinweise auf das germanistische Standardwerk zum Biedermeier von Friedrich Sengle und auf die musikwissenschaftlichen Arbeiten von Bücken (*Festschrift Schering*, 1937), Knepler (*Musikgeschichte*, 1961), Engel (*Fest-*

schrift Deutsch, 1963), Worbs (*Musica*, 1977), Kantner (*Musicologica Austriaca*, 1977) und Lichtenhahn (Art. *Biedermeier*, in: *Das große Lexikon der Musik*, 1978); der Vormärz-Begriff wurde nicht von Carl Dahlhaus (S. 18), sondern von Ernst Lichtenhahn (*Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft* 4, 1980) erstmals auf die Musikgeschichte angewendet.

Der Hauptteil der Arbeit („Zeitgenössische Hausmusikpflege“, S. 27–198) dient dazu, die aus 73 Periodika mit insgesamt 462 Jahrgängen gewonnenen Informationen anzubereiten. Diese begrüßenswerte breite Quellengrundlage, auf die der Autor mehrfach hinweist, erfüllt nicht bloß einen positivistischen Selbstzweck: „In unseren Augen ist es das hervorstechende Merkmal verlässlicher Aussagen, an die Stelle letztlich beliebiger Dokumentationen eine bibliographische Totalität zu setzen, um so die Voraussetzungen für eine systematische Erfassung eines gesellschaftlichen Phänomens zu schaffen“ (S. 8). Es sei Petrat geglaubt, daß ihm „von diesem Totum . . . alle Schriften, sei es im Original, sei es als Kopie, vorgelegen“ haben (S. 23). Von den 73 sorgsam bibliographierten Periodika (dazu eine kleine Berichtigung: Die unter Nr. 51 genannte *Allgemeine Wiener Musik Zeitung* wurde in den Jahren 1841 bis 1846 von August Schmidt und nur 1847f. von Ferdinand Luib herausgegeben und redigiert) werden im Verlaufe der Darstellung allerdings nur 35, also weniger als die Hälfte, zitiert. Betrachtet man diesen Anteil noch genauer, so ergibt sich folgender Befund: 24 Periodika werden ein- bis fünfmal, neun sechs- bis zehnmal und nur zwei mehr als zehnmal zu Aussagen herangezogen. Bei diesen beiden handelt es sich um die *Allgemeine musikalische Zeitung* (Leipzig) mit 86 und die *Neue Zeitschrift für Musik* mit 25 Zitaten. Was nützt eine „bibliographische Totalität“, wenn sie zu „letztlich beliebiger Dokumentation“ verwendet wird?

Bevor die Quellen sprechen dürfen, wird mit hohem linguistischen Aufwand über Textsorten gehandelt. Ergebnis: Es gibt in Musikzeitschriften die Rubriken „Nachrichten“, „Rezensionen“, „biographische Bestandteile“, „Aufsätze“, „Erzählungen“ und „Inserate“, die jeweils unterschiedliche Arten von Informationen liefern. „Wichtig ist dabei, daß diese Textsorten in den Periodika teilweise schon

gesondert vorgefunden werden, womit gesagt werden soll, daß unter situativem und intentionalem Aspekt der deduktiven Komponente gewiß Rechnung getragen ist, zugleich aber die induktive Komponente hineinwirkt. Der Induktion verbunden zeigt sich nämlich gerade die auf Hausmusik zugeschnittene inhaltliche Besonderheit, vor allem dann, wenn der Blickwinkel der musikalischen Fachpresse eingengt erscheint auf die Zeit des Biedermeier. Insgesamt konstituiert sich aber erst auf diese Weise eine Matrix, und zwar deswegen, weil sich hiermit ‚kompetentiell relevante Relationen‘ (Lux 1981, S. 34) ergeben, also gleichsam die Horizontale der deduktiv orientierten Merkmale ihrer vertikalen Vervollständigung zugeführt wird“ (S. 33). Das oben genannte Ergebnis ist eine Banalität; die Erläuterung dazu verstehe, wer will (und kann).

An jedem der Großabschnitte des Hauptteils: „Die Hausmusiksituation im Spannungsfeld zwischen Erfahrungsbericht und (fiktiver) Erzählung“ (S. 35–134), „Die publizistischen Aussagen zur Hausmusik und ihre ‚Moral‘“ (S. 135–189), „Zur Ergiebigkeit hausmusikspezifischer Dokumentation“ (S. 190–197) ließen sich zahllose Fragezeichen anbringen — es ist unmöglich, sie hier aufzulösen. Wenigstens das eigentlich Selbstverständliche sei gesagt: Historische Quellen bleiben unbewegliche Zeugen, wenn man sie nicht mit historischem Verstand befragt. Immer wieder verführt sich der Autor selbst dazu, die konkrete Bedeutung (und gewiß unterschiedliche Bedeutsamkeit) seiner nicht ungeschickt ausgewählten Zitate mit abstrakten Auslegungen zu belasten. Leider aber vermögen die oft einfachen und eindeutigen Inhalte der angeführten Texte die Last solcher gedanklicher Befrachtung gar nicht zu tragen, oder andersherum gesehen, die Folgerungen und Abstraktionen sind mit ihrem Nährboden nur mehr durch dünne Luftwurzeln verbunden. So kann es dann auch geschehen, daß Petrat beispielsweise auf einen offensichtlich fingierten *Brief eines Schuhmachers an einen Kapellmeister* aus dem *Musikalischen Haus-Freund* von 1822 hereinfällt, diesen für bare Münze nimmt und allerlei „Hintergedanken“ vermutet (S. 100f.).

Nach dem Vorangegangenen wundert es nicht mehr, daß der Autor seine quasi-objektive Dokumentation in ein problematisches

Interpretationskapitel (S. 198–264) münden läßt. Es soll im wesentlichen eine These glaubhaft gemacht werden. Während die häusliche Musikpflege im Biedermeier in Wirklichkeit eine vielgestaltige gewesen sei, habe die musikalische Fachpresse, so Petrat, eine regelrechte „Ausgrenzungskampagne“ (S. 202) verfolgt. Ihre „Strategie“ hatte zum Ziel, dem heterogenen bürgerlichen Kulturbewußtsein eine Perspektive zu geben. „Ausrichtung auf das Klassische im Privathaus über ‚Hausmusik‘“ (S. 269). Man wird darüber streiten können, ob die Musikpflege in den Bürgerhäusern einer konservativen, auf ‚bleibende Werte‘ gerichteten Grundhaltung verpflichtet war; sie war es aber mit Sicherheit nicht ausschließlich. Der Kampf der Fachpresse (wer verbirgt sich eigentlich hinter diesem Abstraktum?) für eine Läuterung des Musikgeschmacks, übrigens ja nur von einer kleinen Gruppe geführt, wurde an mehreren Fronten ausgetragen; ihn in der Hauptsache auf den Schauplatz der Hausmusik zu verlegen, ist nicht angemessen. Und Petrats Verständnis vom ‚Klassischen‘ erscheint gleich mehrfach fragwürdig. Zum einen meint der Autor damit bloß formelhaft „Haydn, Mozart, Beethoven als Leitfiguren manifest gewordener Vollkommenheit“ (S. 210) sowie bestimmte Formvorstellungen, mithin eher die Epochenbezeichnung „Klassik“ als den Wertbegriff „Das Klassische“, zum anderen verkennt er im angesprochenen Zusammenhang den darin eigentlich verborgenen, wohl zu jeder Zeit empfundenen Gegensatz von einem bekannten und sanktionierten Repertoire an alter Musik und einem ebensolchen, freilich der endgültigen Anerkennung noch ungewissen an neuer Musik. Dieser Gegensatz ist für die Hausmusik des Biedermeier nicht spezifisch, sondern ebenso typisch für die Musikanschauung der gesamten Zeit vor- und nachher

Am Ende kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, als sei Petrat einem imaginären Verständnis von Wissenschaft erlegen; diese dient nicht mehr der nüchternen Sacherkenntnis und angemessenen Interpretation, sondern der Befriedigung eines in sich selbst leerlaufenden Systems. Dann spielt es auch keine Rolle mehr, ob die Sprache als ordnende Instanz die Gedanken eines Autors so hervortreten läßt, daß sie sich einem Leser auf möglichst faßliche

Weise mitteilen. Der Hausmusik des Biedermeier im Spiegel der zeitgenössischen Fachpresse wird noch eine zweite Untersuchung zu widmen sein. Welchen Weg sie nicht beschreiten sollte, mag an der ersten immerhin zu lernen sein.

(April 1988)

Ulrich Konrad

ALICE M. HANSON: *Die zensurierte Muse. Musikleben im Wiener Biedermeier Wien-Köln-Graz. Böhlau Verlag 1987 263 S. (Wiener musikwissenschaftliche Beiträge. Band 15.)*

„Hier wird erstmals der Gesamtbereich des Wiener Musiklebens von etwa 1815 bis 1830 dargestellt. Zahllose Hinweise aus bisher unveröffentlichten Archivalien, umfangreiche Zitate aus der für diesen Zweck konsequent ausgewerteten Memoirenliteratur und Reise-schriftstellerei dienen dazu, ein detailliertes und farbiges Bild der gesellschaftlichen Rolle von Musik und Musikern in der sogenannten ‚guten alten Zeit‘ zu vermitteln. Dabei wird ersichtlich, wie sehr nicht nur die wirtschaftlichen und sozialen Umstände, sondern vor allem auch die politische Reglementierung durch die Geheimpolizei und die allmächtige Zensur die musikalische Kultur beeinflussten“

Träfe der Klappentext zu, mit dem der Verlag Alice M. Hansons Buch vorstellt, hätte man allen Grund zur Zufriedenheit über die Erfüllung eines drängenden Desiderats. Denn daß die gesamte Musikgeschichte Wiens wie auch wichtige Ausschnitte aus ihr einer wissenschaftlich fundierten Darstellung bedürfen, ist angesichts der eigentümlichen Verquickung von Mythen, Legenden und Fakten in der Erforschung der Stadtgeschichte offensichtlich. Und wie immer man zu dem zählebigsten dieser Mythen, demjenigen der „europäischen Hauptstadt der Musik“, stehen mag, die musikhistorische Bedeutung Wiens bleibt unbestritten. Leider vermag A. M. Hansons Studie, aus einer 1979 der University of Illinois at Urbana-Champaign vorgelegten Dissertation hervorgegangen und 1985 bereits auf Englisch in Buchform erschienen, die verständlichen Erwartungen nicht zu befriedigen.

Die Einwände sind grundsätzlicher Natur. Sie berühren Forderungen, die im Grunde für wissenschaftliche Arbeiten selbstverständlich sind — ihre Erörterung mag manchmal sogar

banal erscheinen —, an die gleichwohl hier erinnert werden muß. Zum ersten verlangt ein Thema mit dem Anspruch, allgemein-, sozial-, kultur- und musikhistorische Tatsachen aufzudecken und zueinander in Beziehung zu setzen, ein geschärftes methodologisches Bewußtsein. Aber schon die Wahl des ‚Epochenbegriffs‘ Biedermeier als Bezeichnung für den geistesgeschichtlichen Hintergrund offenbart hier einen Mangel: Biedermeier bedeutet nicht mehr als ein Etikett, „um damit die Zeit von 1815 bis 1830 unter einem möglichst breiten, mehr gesellschaftlichen Aspekt zu erfassen“ (S. 10). Weitere Konsequenzen zieht die Autorin aus dieser vagen Abgrenzung nicht, und die bloße Erwähnung des problematischen Begriffs ist überflüssig (nicht überflüssig wäre hingegen eine wirkliche Auseinandersetzung mit den historiographischen ‚Modellen‘ bei der Beschreibung des genannten Zeitraums gewesen). Weitgehend fehlt im folgenden dann der Versuch, an den sachlich voneinander unabhängigen Bereichen der Wirtschaftsentwicklung, der Populationsgeschichte, der Polizeiverwaltung, des Konzert- und Theaterwesens usw. die Möglichkeiten einer Verknüpfung und Beeinflussung zu erkennen. Die genannten und noch weitere Bereiche werden als selbständige Einheiten vorgeführt (das gesammelte Material eröffnet dabei gewiß manchen interessanten Einblick), ohne daß einsichtig wird, ob und wie das alles zusammenhängt. Gerade die Existenz oder Nicht-Existenz solcher Zusammenhänge nachzuweisen — so schwierig das auch sein mag —, wäre aber bei A. M. Hansons Fragestellung die eigentliche Aufgabe gewesen.

Zum zweiten muß eine Studie, die auf dem Fundament eines reichhaltigen und schillernen Quellenmaterials ruhen soll, von einem kritisch ordnenden und wertenden Sinn geleitet werden. A. M. Hansons Lesearbeit ist imponierend — eifrig hat sie die große Fülle der Reise- und Memoirliteratur, der Tagebuch- und Briefaufzeichnungen zur Kenntnis genommen und in den Wiener Archiven die einschlägigen Bestände durchgesehen. Ob aber die aus einem solchen Studium gewonnenen Nachrichten ohne weiteres als Fakten wiedergegeben werden können oder ob nicht vielmehr die etwa in der besonders berücksichtigten Reiseliteratur niedergelegten Mitteilungen

einer ständigen Reflexion ihrer möglicherweise subjektiven Färbung unterzogen werden müssen, bedenkt die Autorin erst im Anhang ihrer Arbeit, nachdem sie zuvor Blumenbach, Novello, Glassbrenner, Horn und viele andere als meist unbezweifelte Zeugen zitiert hat. Die Problematik dieses Vorgehens sei nur an einem Beispiel aufgezeigt: Wenn Mißstände mit besonders krassen Schilderungen belegt werden sollen, zieht A. M. Hanson gerne Charles Sealsfields alias Karl Anton Postls *Austria as it is* (1828) heran. Sie übersieht dabei die schwierigen biographischen Umstände, die Postls verzerrende Schrift geprägt haben; ein objektiver Bericht liegt darin jedenfalls nicht vor. Das ganze Kapitel „Musik und Polizei“ referiert weitgehend die sattsam bekannten Anekdoten und die eingeschliffenen Sehweisen vor einem unscharfen historischen Hintergrund (hier hat die Geschichtsforschung längst ein differenzierteres Bild entworfen), anstatt z. B. die erhaltenen Listen über verbotene Musikdrucke konsequent auszuwerten und in Beziehung zu setzen mit der nicht verbotenen Literatur (der Abschnitt „Zensur von Musik“ handelt dieses Thema auf knapp vier Seiten ab).

Zum dritten bedarf es bei der Verarbeitung einer so großen, disparaten Faktenmenge wie im vorliegenden Fall einer genauen Scheidung zwischen Wißbarem und Wissenswertem sowie einer deutenden Zuspitzung in der Darstellung. A. M. Hanson erfüllt diese Forderungen zwar im großen und ganzen, leider jedoch sind die Interpretationen und Schlüsse meist entweder nichtssagend (z. B. „Das österreichische Polizeisystem im neunzehnten Jahrhundert kann als ein Spiegel seiner führenden Persönlichkeiten sowie der Ereignisse jener Zeit verstanden werden“, S. 46) oder schief (z. B. „Freilich führten die kirchlichen Reformen und das wachsende Interesse an der Wiedereinführung der Polyphonie (in der Art des sechzehnten Jahrhunderts) dazu, daß die Gattung Kirchenmusik viel von ihrer Anziehungskraft für die zeitgenössischen Komponisten verlor“, S. 168) und fügen sich in ihrer Summe nicht zu einem die musik- und außermusikhistorischen Gegebenheiten angemessen wiedergebenden Gesamtbild.

Die beiden Zitate deuten auf einen weiteren Mangel, für den freilich die Autorin nicht ver-

antwortlich zu machen ist. Während die englische Originalfassung gut lesbar geschrieben ist, mutet die deutsche Übersetzung dem Leser allerhand zu, besonders dann, wenn sprachliche mit inhaltlichen Schwächen zusammenfallen: „Das ständige Ballett zeichnete sich ebenfalls aus und wetteiferte erfolgreich mit Pariser Truppen, besonders mit hervorragender Technik und originellen Choreographien“ (S. 78); „Da öffentliche Konzerte damals offenbar noch immer eine gesellschaftliche Novität darstellten, sind wenig offizielle Berichte erhalten, und das vergängliche Wesen der Musik scheint sich jeder Beschreibung durch die daran Teilnehmenden entzogen zu haben“ (S. 100); „In den Wirtshäusern, Tanzsälen und öffentlichen Gärten in Wien erklang eine Musik, deren charakteristischer Stil ihre gesellschaftliche Funktion widerspiegelte und im Laufe der Zeit eine ganze Epoche der hiesigen Lebensweise verkörperte“ (S. 177); „Glassbrenner drückt wohl am besten die Charakteristik des Wiener Walzers als Inbegriff sinnlicher Tollheit oder als eines Totentanzes aus“ (S. 189); „Allein im Jahr 1828 zum Beispiel wurde Wien durch zwei musikalische Moden in Aufregung versetzt: die Ankunft der ersten Giraffe im Tiergarten der Stadt führte zu einer Giraffen-Mode, zu Theater-Parodien und Giraffen-Walzern“ (S. 211). Wie im Lektorat eines angesehenen Verlages Blüten solcher Art auf beinahe jeder Seite übersehen werden konnten, bleibt unerklärlich (schade auch, daß die instruktiven Bild- und Planbeigaben der Originalfassung nicht übernommen wurden).

Von kleineren sachlichen Fehlern seien zuletzt nur einige berichtet: August von Kotzebue wurde nicht 1819 auf dem Wartburg-Fest ermordet (S. 68f.), sondern in Mannheim, während das besagte Fest bereits 1817 stattfand; die *Wiener Theater-Zeitung* erschien unter wechselnden Titeln von 1806 bis 1860 (nicht 1845, S. 88); das aus Hanslicks *Geschichte des Concertwesens in Wien* wiedergegebene Zitat stammt nicht aus „einer Wiener Zeitschrift“ (S. 115), sondern aus der *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*; die Verwaltungsbehörde heißt Oberstkämmereram (nicht Oberkammeramt, S. 93); Liszt gab sein Debut 1822 im Alter von elf, nicht von neun Jahren (S. 121); die Auführung einer Kinderoperette fand nicht „im

Vorort Rennweg“ statt (S. 121), sondern im Gasthaus „Zum Pilger“ am Rennweg.

Alice M. Hansons Arbeit mag heranziehen, wer Ausgangsinformationen zur (Musik-) Geschichte Wiens von 1815 bis 1830 oder eine bibliographische Übersicht über Quellen zur Stadthistorie sucht. Insgesamt aber scheint es, als müsse man den deutschen Titel des Buches etwas anders als gemeint verstehen und symbolisch auffassen. Klio beflügelt die Musikgeschichtsschreibung Wiens dort als freundliche Muse, wo die harmlosen G'schichten aus der guten alten Donau-Metropole, populär angeordnet, das Herz erwärmen; wo es schlicht (und damit sehr schwierig) um das wirklich Gewesene, seine Darstellung und Deutung geht, liegt sie noch immer in Ketten. Schade! (April 1988)

Ulrich Konrad

HANNES KRECZI: *Das Bruckner-Stift St. Florian und das Linzer Reichs-Bruckner-Orchester (1942–1945)*. Graz. Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1986. 368 S., Abb. (Anton Bruckner, *Dokumente und Studien*. Band 5.)

„Der Verfasser hat sich bemüht, Vergangenes ‚sine ira et studio‘ darzustellen. Die NS-Zeit wird nicht als ‚unbewältigte Vergangenheit‘ betrachtet, sondern als eine der Geschichte angehörende Vergangenheit wie alle anderen Zeitepochen auch“. — Man hat dem Autor vorliegender Schrift, der in seiner 25jährigen Tätigkeit als Kulturverwaltungsdirektor von Linz/Donau an der Gründung und am Aufbau wissenschaftlicher und künstlerischer Institutionen der Stadt nach dem Krieg initiativ beteiligt war, nicht nur für den Mut zu einem solchen programmatischen Initium seines Buches zu danken, sondern vor allem auch dafür, daß er diese heute keineswegs selbstverständliche historiographische Intention in seiner Schrift auch konsequent durchgeführt hat. Das Ergebnis einer solchen gleichsam unideologischen, objektivierenden und allein auf verlässliches Quellenmaterial sich beziehenden Geschichtsschreibung ist frappierend: Das aus zahlreichen Archiven (u. a. St. Florian, Linz, Koblenz, Berlin) zutage geförderte, von Kreczi systematisierte und nur äußerst behutsam kommentierte Dokumentationsmaterial fügt sich zu einer überaus spannenden Geschichte aus dem

Bereich nationalsozialistischer Kulturpolitik, einer Geschichte, deren makabere Züge gleichsam von selbst hervortreten und kaum einer Interpretation bedürfen. Das Urteil über die Vorgänge in St. Florian und Linz während der letzten Kriegsjahre sprechen die in dieser Weise aufbereiteten Fakten selbst.

Die im Jahre 1940 beginnenden schicksalsschweren Vorgänge der Verweltlichung, d. h. der Enteignung des Augustiner-Chorherrenstifts St. Florian und dessen Umwandlung zum „Bruckner-Stift“, zur „Bruckner-Weihestätte“ und zur Produktionsstätte des von der Berliner Reichsrundfunkgesellschaft gesteuerten Großdeutschen Rundfunks, die Gründung des Bruckner-Orchesters und des Bruckner-Chores sind in gleicher Weise von politologischem wie von musikologischem Interesse. Noch mehr: Sie geben, so sachlich und detailliert dargestellt wie hier, ein anschauliches Paradigma für die innere Verflechtung von Musikgeschichte und kulturpolitischer Ideologie ab. Das betrifft hier vor allem die nationalsozialistische Bruckner-Rezeption, deren eigentliche Intention und ideengeschichtliche Konsequenzen von vielen Zeitgenossen offensichtlich nicht recht erkannt wurden. So scheint es wenigstens bei der Lektüre des Buches, das direkte Opposition oder gar offenen Widerstand nur selten anzuzeigen weiß. (In den meisten Fällen beschränkte man sich darauf, zu retten, was noch zu retten war.) Es waren wohl nicht nur die „überaus großzügigen kulturellen Perspektiven ... , unter denen in St. Florian [und natürlich auch in Linz] geplant“ wurde (E. K. Fischer, 1943), die den Zeitgenossen den Einblick in die Hintergründe dieser nationalsozialistischen Maßnahmen versperrten. Hitlers (und der Nationalsozialisten) ‚Verehrung‘ Bruckners, eine Variante des Wagner-Kultes, gründete sich offensichtlich in einem gut vorbereiteten Boden deutschnationaler Heroenvereinerung, die gerade auch die Figur Bruckners vereinnahmt hatte. Über die zeremonielle Aufnahme von Bruckners Büste in die Walhalla (1937) übersah man wohl die geradezu teuflische weltanschauliche Umkehrung, der diese Bruckner-Rezeption letztlich anheimfiel. Der Schritt vom „Musikanten Gottes“ zum ‚heldenhaften Musikheros des deutschen Volkes‘ war nicht nur kurz, sondern wohl vorbereitet, und ihn vollzogen augenscheinlich nicht nur

die eigentlichen Nazi-Ideologen. So hatten auch die Vertreter der Internationalen Bruckner-Gesellschaft „offenbar die Kulturpolitik des NS-Staates nicht durchschaut“ (S. 31). Die reichsamtliche Widmung einer jährlichen Subvention für die *Gesamtausgabe* (1939) zum Zwecke der Wiederherstellung der Originalfassungen ließ sie die ideologische Vereinnahmung selbst solcher musikologisch-philologischer Unternehmungen übersehen: die Fetischierung der Ur-Fassungen Brucknerscher Symphonien als „Ausdruck der Urkraft des Oberdonaulandes“ und des „völkischen Brauchtums“ (W. Loiber, 1943). Auch „das säkularisierte Stift St. Florian als Bruckner-Weihestätte“ (S. 31) steht somit in einem latent ursächlichen Zusammenhang mit dem pervertierten Topos des ‚Weihevollen‘ der Brucknerschen Musik. Und wenn es in einem Exposé des Jahres 1943 (von R. Schulz-Dornburg) über die musikalischen Zukunftsaufgaben im Bruckner-Stift St. Florian heißt, daß das „in die ganze Welt-Runde Gefunkte ... die vollkommene Universalität alles nur Denkbaren bedeuten“ soll (S. 83), so ist es sicher nicht irrelevant, sich dabei des Topos‘ eines universalen geistigen Anspruchs Brucknerscher Musik in älterer und neuerer exegetischer Bruckner-Literatur zu erinnern. Eine noch zu schreibende Geschichte der Bruckner-Rezeption wird diese ideengeschichtlich komplexen und keineswegs auf den nationalsozialistischen Aspekt zu zentrierenden Sachverhalte zu berücksichtigen haben.

An dem nationalsozialistischen Umgestaltungsprozeß in Linz und St. Florian waren natürlich eine große Anzahl von Personen direkt beteiligt. Allen voran stand der von Hitlers gigantomanischen Vorstellungen beseelte Reichsintendant Heinrich Glasmeier, dessen Wirken somit auch der größte Raum in Kreczisz Schrift eingeräumt ist, die im übrigen eine Fülle von Datenmaterial zur Geschichte der einzelnen Institutionen und der Konzert- und Festveranstaltungen in Linz und St. Florian liefert. Dabei sind auch den architektonischen Umbauplänen, den Neuausstattungen der Stiftsräume und dem Aufbau einer zentralisierten Kunstsammlung eingehende Ausführungen und ein instruktiver Bildteil gewidmet. Diese imponierende dokumentarische Arbeit Kreczisz (die auch durch einige vielleicht nur

etwas ungeschickt formulierte und daher tendenziös mißverständliche, nebensächliche Bemerkungen nicht getrübt wird) hinterläßt beim Leser einen nachhaltigen Eindruck: Mit Beklemmung nimmt man Kenntnis von dem Quellenmaterial über den Aufbau eines kulturellen Phantoms inmitten barbarisch eskalierender kriegerischer Ereignisse, die diesem Trugbild schließlich ein gleichsam natürliches Ende bereiteten. Unvorstellbar auch die musikkulturellen Konsequenzen, wenn sich die Utopie nach 1945 realisiert hätte, wie es von den Verantwortlichen projektiert war. Und so schließt auch der Chronist seine Schrift sinnvollerweise mit einer tabellarischen Auflistung der Ereignisse der letzten Kriegsmonate und ohne eigene, zusammenfassend reflektierende Stellungnahme abrupt ab.
(April 1988) Winfried Kirsch

HOWARD E. SMITHER: *The Oratorio in the Classical Era*. Oxford: Clarendon Press 1987. XXIV, 711 S., Abb., Notenbeisp. (A History of the Oratorio. Volume 3.)

Im dritten Band seiner *Geschichte des Oratoriums* behandelt Smither die Zeit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wobei er die zeitlichen Grenzen flexibel handhabt und ungefähr die Jahre 1720 bzw. 1820 den äußeren Rahmen bilden. Der Band ist in vier Teile gegliedert: I) Das italienische Oratorium, II) Das englische Oratorium nach Händel, III) Das deutsche Oratorium, IV) Das Oratorium in französischer und anderen Sprachen. Die Teile I und III sind die umfangreichsten, und obgleich das deutsche Oratorium noch etwas mehr Raum einnimmt als das italienische, erscheinen die Erläuterungen speziell zur Musik des italienischen Oratoriums als besonders eingehend und gewichtig. Auch das englische Oratorium findet starke Beachtung, das französische wird etwas kürzer abgehandelt. Diese Gewichtungen entsprechen der herkömmlichen Betrachtung der Oratorien-geschichte, wie sie sich seit Arnold Schering bewährt hat.

Bemerkenswert und ein wesentlicher Fortschritt ist die Ausgewogenheit der Darstellung Smithers nicht zuletzt wegen ihrer methodischen Klarheit und Sauberkeit. Die vier Teile sind jeweils streng systematisch nach folgen-

den Gesichtspunkten eingeteilt: 1) Terminologie, Gattungsbestimmung und gesellschaftliche Zusammenhänge, 2) Libretto, 3) Musik, 4) ausgewählte Werke. Die allgemeinen Bemerkungen zu Libretto und Musik sind vom Umfang her die kürzesten, wobei der Besprechung des Librettos etwas mehr Raum zukommt als der generellen Charakterisierung der Musik. Die unter Punkt 1 zusammengefaßten Gesichtspunkte beanspruchen etwa den vierfachen Platz. Die Behandlung der ausgewählten Werke folgt methodisch wiederum dem Schema der ersten drei Punkte. Im Verhältnis zu den vorhergehenden Kapiteln sind hier nach den einleitenden biographischen Bemerkungen die Ausführungen zu Libretto und Musik etwas ausgedehnter. Die Werke werden vor allem auch durch umfangreiche und wohlgeählte Notenbeispiele vorgestellt, die neben einigen Abbildungen für Anschaulichkeit sorgen. Smither wird mit seiner methodischen Aufteilung vor allem einer historischen Auffassung vom Oratorium als einer geistlichen Übung in Wort und Ton gerecht. Dieses Prinzip, Gattung und Werke aus ihrer Entstehungszeit heraus zu verstehen, läßt sich allerdings in der Auswahl bestimmter exemplarischer Werke nur bedingt fortsetzen. Wieder gelingt es Smither in sehr geschickter Weise, verschiedene Gesichtspunkte, wie örtliche Traditionen, stilistische Wandlungen, verschiedenartige Beeinflussungen und dauerhafte Rezeption, angemessen zu berücksichtigen.

Bei einem so komplexen Thema wie dem vorliegenden wäre es unangebracht, allgemeine Gewichtung und Auswahl der Beispiele kleinlich zu beurteilen. Gerade weil auch andere Entscheidungen denkbar wären, ist die begründete und methodisch so vorbildliche Vorgangsweise Smithers äußerst bemerkenswert. Vor allem die schwierige Gattungsfrage behandelt er gleich zu Beginn eines jeden Teils, bezogen auf jeweilige Zeit und Region, in der schon früher von ihm ausgearbeiteten Weise. Durch den systematischen Aufbau und die Erfassung aller wesentlichen Bereiche, dazu bislang kaum berücksichtigter, gewinnt Smithers Werk den Rang und Charakter eines Handbuches, obgleich es doch im Vorwort lediglich als Zusammenfassung des derzeitigen Wissensstandes der Oratorien-geschichte für Studenten der Musik oder Kulturgeschichte

bezeichnet wird. Daß der Autor dabei vor allem an den angelsächsischen Raum denkt, wird durch einige dem englischsprachigen Leser äußerst entgegenkommende Zugeständnisse deutlich. Alle fremdsprachigen Zitate werden in englischer Sprache gebracht, gebundene Texte sowie Texte in Notenbeispielen werden in jedem Falle in Übersetzung beigelegt, die Literaturhinweise beziehen sich in erster Linie auf englischsprachige Werke.

Der Anhang A bringt den genauen Wortlaut einiger Titelseiten von gedruckten italienischen und lateinischen Librettos, die im Text erwähnt worden sind, Anhang B eine chronologische Liste von Komponisten solcher Oratorien in der Zeit etwa von 1720 bis 1820 (mit alphabetischem Index). Hier wird ein Forschungsschwerpunkt des Autors deutlich, der auch in den eingehenden Ausführungen zur Musik in Teil I zu spüren ist. Bibliographie und Register vervollständigen den Anhang.

(April 1988)

Helmut Loos

GARY TOMLINSON: Monteverdi and the end of the Renaissance. Oxford: Clarendon Press 1987 XII, 280 S., Notenbeisp.

Tomlinsons Buch befaßt sich mit den weltlichen Werken Monteverdis, den Madrigalen, Canzonetti, Scherzi, Arien und Opern, die zwischen 1584 und 1642 entstanden sind. Umfaßt von einer Einleitung über den scholastisch-humanistischen Gegensatz im Denken der Spätrenaissance (als Hintergrund zur Darstellung der Auseinandersetzung Monteverdis mit Artusi zwischen 1600 und 1608) und dem Schlußkapitel „Monteverdi und die italienische Kultur zwischen 1550 und 1700“, ist der Hauptteil der Studie der Analyse von Monteverdis Werken gewidmet. Diese kann vom Leser nur anhand der Partituren nachvollzogen werden, doch sind die Notenbeispiele und die Zitate der analysierten Texte (diese stets in englischer Übersetzung) zahlreich genug, um einen ersten Überblick über die wichtigsten Fakten zu gewährleisten.

Zu Recht legt Tomlinson größtes Gewicht auf die Wort-Ton-Beziehung. Die darauf ausgerichteten Prinzipien der Analyse werden im Vorwort genau erläutert. Zusammenfassend heißt es hier: „Vocal compositions are texts

within texts ... Consideration of the place of the work in traditions of like works must now refer to purely poetic as well as musico-poetic traditions“ (S. XI). Aufgrund von linguistischen Prinzipien entwickelt Tomlinson eine überzeugende Methode, die ausgeht von der Analyse des Textes (formaler Aufbau, Beziehung zu anderen Texten, Absicht des Dichters, Beziehung zu außerliterarischen Ereignissen), um dann die musikalische Ebene (tonale Organisation, Bedeutung der Dissonanz, Stimmführung, musikalische Gliederung etc.) und schließlich die musikalisch-poetische Ebene zu untersuchen (hier auch die Absicht Monteverdis mit jener des Dichters vergleichend). Dies führt rein äußerlich zu einer recht komplexen Darstellung, um so mehr, als der Autor innerhalb großer Abschnitte mehr assoziativ gruppierend als streng systematisch gliedernd vorgeht. Diese für den Leser nicht eben bequeme Darstellung ist mit Absicht gewählt, denn Monteverdis Werk läßt sich nicht einfach in eine bestimmte Zahl von Typen unterteilen. Dazu sind die stilistischen Verflechtungen viel zu komplex. Tomlinsons Verdienst ist es, daß es ihm gerade dank dieses differenzierten Ansatzes gelingt, anhand der von Monteverdi in seinen verschiedenen Schaffensphasen gewählten Texte Stilkriterien zu definieren, die oft mit Hilfe äußerer Ereignisse auch zur Klärung von schwierigen Datierungsfragen beitragen (ohne daß dahinter irgendein falsches Fortschrittsdenken stünde). Durch die Darstellung von Monteverdis Schaffen innerhalb seiner kulturellen Umgebung, innerhalb seiner Zeit (eben dem Ende der Renaissance), zwischen Zeitgenossen (Dichtern und Komponisten, Interpreten und Auftraggebern) wird dieses einerseits gemessen an dieser Umgebung (etwa in genauen Einzelvergleichen von anderen Vertonungen gleicher Texte oder der Textwahl, die andere zeitgenössische Komponisten getroffen haben) und andererseits an Monteverdis eigener Entwicklung, indem Bezüge und Entwicklungslinien innerhalb der verschiedenen Werkgruppen und Schaffensphasen aufgezeigt werden. Als profunder Kenner des Cinquecento-Madrigals ist Tomlinson in der Lage zu zeigen, welche Werke Monteverdi kannte, wo er von solchen zeitgenössischen Vokalwerken ausging und wo er über seine Vorbilder hinaus etwas ganz Neues, Eigenes schuf.

Die Gliederung der Darstellung geht von einzelnen Werkgruppen aus, namentlich von den neun Madrigalbüchern. Die Fülle der gegebenen Information macht es unmöglich, hier auch nur andeutungsweise eine Zusammenfassung zu geben. Stichwortartig sei auf einige wichtige Ergebnisse der Analyse hingewiesen:

1) Monteverdis jugendliche Nachahmung von Vorbildern (I. Buch: Luzzaschi, Marenzio, Ingegneri; II. Buch: Wert, Willaert, Rore und erste Tasso-Vertonungen) (Kap. 2)

2) Der neue „heroische Stil“ im III. Buch, besonders die Vertonungen aus Tassos *Gerusalemme liberata* (ausgehend von Tassos Definition in den *Discorsi della poetica*, 1587); die Entwicklung der mehr linearen, dramatischen musikalischen Sprache, die zum stile rappresentativo der Bühnenerwerke führt (Höhepunkt zunächst *Arianna*) (Kap. 3)

3) Der mehr lyrisch polyphone „epigrammatische Stil“ im III. und IV. Buch (ausgehend von Guarinis reifen Epigrammen; Definition des um 1600 aufkommenden dichterischen Stils durch Guarinis Sohn Alessandro im Vorwort zu Luzzaschis VI. Madrigalbuch) (Kap. 4).

4) Das Ideal der „musikalischen Rede“, die Vertonung reiner „poesia per musica“; Analyse der verschiedenen Fassungen des *Lamento d'Arianna*; Vergleich des *Orfeo* (Monteverdi/Striggio) mit *Euridice* (Peri/Rinuccini): Analogien der dramatischen Organisation, musikalische Bezüge Monteverdis zu Peri bei Vertonung verwandter Textstellen (Kap. 5)

5) Das virtuose monodische Madrigal und der neue Stil der musikalischen Ekloge im V und VI. Buch (nach Marinos späterer Definition: Monteverdis Arkadien) (Kap. 6)

6) Die Rezeption von Marinos „poesia di meraviglio“ und Monteverdis „stile nuovo“ im VII. Buch (Ausgangspunkt: Alessandro Grandis *Madrigali concertati*, 1615) (Kap. 7)

7) Die weitere Entwicklung des marinistischen Stils in den späten Continuo-Duetten (*RISM* 1624¹¹; *Scherzi musicali* 1632; VIII. und IX. Buch); seine Beziehung zum „stile concitato“; der Unterschied zwischen den „canti senza gesto“ und dem „genere rappresentativo“; das *Lamento della Ninfa* (Kap. 8).

8) Die nunmehr klar darstellbare Synthese der verwirrend verschiedenen Stilarten in den späteren Opern; die Begegnung des petrarchischen und des marinistischen Ideals (Kap. 9).

Abschließend ein Lob für die Drucklegung, die vom Schutzumschlag über den Einband bis zur Gestaltung der einzelnen Seiten vorbildlich ist und die das Arbeiten mit dem Text, der an den Leser hohe Anforderungen stellt, wesentlich erleichtert. Im Anhang enthält das Buch eine ausführliche Bibliographie, ein Verzeichnis der behandelten Werke Monteverdis (mit Textincipits) und ein allgemeines Stichwortverzeichnis. Diese Verzeichnisse helfen über den Mangel eines nicht sehr detaillierten Inhaltsverzeichnisses hinweg.

(Mai 1988)

Dorothea Baumann

BRITTA SCHILLING: *Virtuose Klaviermusik des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Charles Valentin Alkan (1813–1888)*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1986. 420 S., Notenbeisp. (*Kölner Beiträge zur Musikforschung*, Band 145.)

Alkan ist — wie Sorabij, der ihn als "one of the most unclassifiable figures in all music" bezeichnete, meinte — ein Ärgernis für die Musikgeschichtsschreibung geblieben; er gehört zu den Künstlern, deren Werk in dem unvermittelten Nebeneinander von erstaunlichen Vorgriffen und abgenutzten Trivialitäten sowohl richtungslos erscheint als auch einem stereotypen Bild der Musik des 19. Jahrhunderts als stringentem Durchgang zur Moderne widerspricht: Alkan steht hier in einer Reihe mit Reicha oder Pietro Raimondi und gilt wie sie bestenfalls als Außenseiter oder Exzentriker. Doch sollte etwa der große Einfluß Reichas in Paris und der Umfang seines kompositorischen und theoretischen Werks zu denken geben, daß die Musikgeschichte der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts — und ihr gehört Alkans Musik, auch wenn die Hauptwerke erst kurz vor und nach 1850 entstanden sind, stilistisch an — eben nicht (nur) in den großen Hauptströmen verlief. Andererseits ist nicht zu verkennen, daß Alkans Werk ohne Beethoven (und in ähnlicher Weise: Bach) nicht vorstellbar wäre. Es gehört zu jenem kompositorischen Beethoven- und Klassiker-Nachhall, der heute meist nur noch aus dokumentarischen Gründen interessiert; aber immerhin erlangt Alkans Musik dadurch ein über die reine Historiographie hinausreichendes Interesse,

daß sich in ihr, wie Carl Dahlhaus schrieb, eine „prinzipielle Ungewißheit“ über die Berechtigung ästhetischer Normen und Traditionen niederschlug.

Alkan für die Gegenwart zu „retten“ und ihm die Gerechtigkeit zu gewähren, welche angesichts vieler kühner und einzigartiger Züge seiner Musik angebracht wäre, ist ein schwieriges Unternehmen: Britta Schilling ist dies nur zum Teil geglückt, da sie zwar eine sorgfältige (wenn auch langatmige) Beschreibung von Biographie und Rezeptionsgeschichte liefert, aber gegenüber diesen Präliminarien doch die eigentlich zentralen Fragen zu kurz kommen läßt und sich stattdessen in oberflächliche, mitunter feuilletonistische Beschreibungen flüchtet. Alkans Musik ist wohl weniger durch ihre (immer wieder faszinierende) Monströsität als durch eine Unausgewogenheit gefährdet, die in einer konstitutiven Paradoxie begründet ist: Hier ist zum einen die Beschränkung auf das Klavier zu nennen, die Alkan — im Gegensatz zu Chopin — den Ruf eintrug, sich in den wesentlichen Gattungen und Genres nicht äußern zu können. (Schilling hat dies leider nicht widerlegt, da sie sich ausschließlich auf den Aspekt des Klavier-Virtuosentums beschränkt hat und so die beiden wichtigen Kammermusikwerke — das *Klaviertrio* op. 30 und die *Cello-Sonate* op. 47 — nicht berücksichtigt; auch wäre eine Betrachtung des vokalen *Marcia funèbre sulla Morte d'un pappagallo*, der als Probe wie Parodie des „strengen“ kontrapunktischen Stils frappiert, wünschenswert gewesen.) Dieser selbstauferlegten Begrenzung auf das Klavier steht aber innerhalb der Klaviermusik selbst der Versuch entgegen, das Orchester zu ersetzen, also — ganz im Gegensatz zu Berlioz, der in seiner Symphonik das klassische Satzmodell außer Kraft setzte — den abstrakten und gleichsam reinen Satz des Klaviers qua Übersteigerung nochmals zu intensivieren: Das Ergebnis ist eine Virtuosität, die durch ihre Nähe zum Particell eine charakteristische Künstlichkeit aufweist, deren äußeres Indiz die tendenzielle Unspielbarkeit ist. (Liszts Bearbeitungen der Beethoven-Symphonien, die Schilling überhaupt nicht anführt, sind für Alkan zweifellos eine Offenbarung gewesen! Die Verfasserin hätte hier die grundsätzlichen Überlegungen H. Herings zur *Orchestralen Klaviermusik im*

19. Jahrhundert [AMI 46, 1974, S. 76ff.] nutzbringend einbeziehen können.)

Die Ungewißheit über die Verbindlichkeit von Stil, welcher sich Alkan, der andererseits ein rigoroser Verfechter des „Handwerks“ war, ausgesetzt sah, schlägt sich aber auch in den widerstrebenden Tendenzen seines eigenen Stils nieder. Alkan ist — wie Schilling zu Recht herausstreicht — Klassizist gewesen und geblieben: Die Schumannsche Konzeption der „poetischen“ Musik, vor allem aber die Programmmusik und die damit verbundenen kompositorischen Erneuerungen wie Liszts integrale Form bzw. die Auflösung der tradierten Sonatenform waren für ihn nicht primäre Ziele; allein religiöse Topoi (Choral-Elemente) spielen in seiner Musik eine größere Rolle. (Sein ehrgeizigster programmmusikalischer Entwurf, die *Grande Sonate ‚Les Quatres Ages‘* op. 33, verharrt trotz des Bezugs auf den Prometheus-Mythos — eine Anspielung auf Shelley? — im Bereich absoluter Musik.) Vielmehr eignet seiner eigenen Formensprache eine eigentümliche konservative Statik, die allein von der inneren Überdehnung und Aushöhlung der Form durch rhythmische, harmonische und dramatische Zuspitzungen konterkariert wird. Der Literarisierung Liszts hat Alkan einen teilweise auf Mahler weisenden Realismus (etwa in der vielfachen Verwendung „vulgärer“ Marsch-Idiome) entgegengesetzt; auf der anderen Seite dominiert in seiner Musik ein starker, mitunter ins Epigonale gehender Eklektizismus, der durch das zitathafte Herausstechen solcher Anleihen die spezifische „Uneigentlichkeit“ seines Stils mitprägt. Die Spuren Bachs, Beethovens (*Diabelli-Variationen!*), Webers, Chopins, Liszts oder Mendelssohns in seinen Werken genauer zu verfolgen, wäre eine lohnende Aufgabe gewesen, der sich Schilling jedoch nur andeutungsweise unterzogen hat. (Der Versuch, Alkans Musik im Lichte der französischen Beethoven-Rezeption zu sehen — auch hier ist Reicha als eine Schlüsselfigur zu nennen! —, würde sicher Ansätze für eine fundierte Stilkritik bringen.)

Alkan ist — cum grano salis — der Prototyp eines „konservativen Revolutionärs“ gewesen, doch hat er Innovationen weder auf der formalen noch auf der thematisch-motivischen Seite angestrebt, so daß seine Orthodoxie in der Form im Grunde hinter Beethoven zurückfiel:

Der Versuch, Innenspannung allein vermittels klanglicher und rhythmischer Expansion zu erzielen, hat sich in der geschichtlichen Perspektive als nicht gangbar herausgestellt. (César Franck hat jedoch in seiner Harmonik, vor allem im reichen Gebrauch chromatischer Vortahtsbildungen und der Dur-Moll-Ambiguität, manches von Alkan übernommen.) Immerhin wäre aber über den Widerspruch von formaler Glätte und radikaler Ausgestaltung mehr zu sagen gewesen als die höchst allgemeinen Äußerungen Schillings. (Vgl. S. 242. „Jedes der besprochenen Werke hat einen vollkommen eigenen und fesselnden Inhalt. Ohne zum Epigonen zu werden, benutzte Alkan phantasie reich die klassische Form . . .“) Daß die Länge in der *Étude* op. 39/8, dem ersten Satz des „Konzerts“ für Klavier solo, zu einer Qualität *sui generis* wird, die einen charakteristischen und verblüffenden Umschlag in reine Flächigkeit (vgl. T. 749ff.) und darin eine Aushöhlung der gewählten Konzertform bewirkt, wäre (u. a. im Hinblick auf die Tendenz der symphonischen Musik des 19. Jahrhunderts zu großen Satzdimensionen) sicherlich ein zentraler Diskussionspunkt. Statt dessen wird die Gelegenheit, Alkans (prekäre) Position zwischen Beethoven und Liszt am Werk selbst zu bestimmen und statt pauschalen Beschreibungen Analyse zu betreiben, verschenkt (vgl. S. 236). Demgegenüber ist ein im ganzen gesehen überflüssiger Abschnitt zur Kompositionstechnik eingefügt, in dem schematisch (nach Melodik, Rhythmik, Harmonik, Form etc. geordnet) Charakteristika besprochen werden; doch sind die Details ohne den Kontext — d. h. die jeweilige Konstellation des betreffenden Werkes — nur von sekundärer Bedeutung, und daher geben die mitgeteilten Ergebnisse (etwa S. 185 die Platitüde: „Der Rhythmiker Alkan weist eine Reihe origineller Züge auf“) nur selten Auskunft über die Besonderheit des Stils.

Schilling hat die 12 Moll-*Étuden* op. 39 neben der *Sonate* op. 33 in den Mittelpunkt ihrer Arbeit gestellt, doch sind auch hier ebenso vage wie allgemeine Anmerkungen das Resultat der Untersuchung. Zweifellos waltet auch in diesem Korpus eine eigenartige Verbindung von restaurativen und innovativen Tendenzen, die man wohl als einen „entfesselten“ Klassizismus deuten müßte. So hat hier der

Begriff „*Étude*“ statt einer explizit romantischen eher eine (enzyklopädisch-didaktische) Bedeutung von Klavier-Übung im barocken Sinn. Es handelt sich um ein Weiterleben des alten Kunstbuchs, und aus diesem Grund sind verschiedene Gattungen und Genres (Symphonie, Konzert, Ouvertüre, Variation) integriert. Stellung und Tonart der Ouvertüre (*Étude* Nr. 11, *h*-moll) weisen überdies in doppelter Weise auf Bach hin, nämlich sowohl auf die Ouvertüre der *Klavierübung* Nr. 2 wie auch auf die *Goldberg-Variationen*, in denen ja die Ouvertüre auch im Innern des Zyklus' steht. Auch die Frage, ob Opus 39 verborgene zyklische Bezüge aufweist, wird von Schilling nicht behandelt. Das Verdienst dieser Arbeit, Alkans Musik — der mit der Reduktion auf ihre virtuososen, das Instrument betreffenden Aspekte letztendlich kein guter Dienst erwiesen wird — erneut zur Diskussion gestellt zu haben, wird somit durch die oberflächliche Form der Analyse wieder geschmälert. Die historischen Recherchen und die umfangreiche Bibliographie (welche durch Sorabij's Essay *Metapsychic Motivation in Music* in seinem Buch *Mi contra Fa*, London 1947, zu ergänzen ist) wiegen diese grundsätzlichen Einwände nur bedingt auf.

(Juni 1988)

Wolfgang Rathert

COUNT BASIE: *Good Morning Blues. Eine Autobiographie. Erzählt von Albert MURRAY* Düsseldorf-Wien-New York: Econ-Verlag (1987). 343 S., Abb.

Der Vergleich mit der englischsprachigen Originalausgabe kann den Leser der von Thomas Stegers ins Deutsche übersetzten Ausgabe nur verwirren. Das beginnt schon gleich beim farbigen Schutzumschlag und Titelblatt der deutschen Ausgabe. Die wortgetreue Übersetzung des englischen Originaltitels müßte lauten: *Die Autobiographie von Count Basie, wie er sie Albert Murray erzählt hat*. Der neue Sachtitel *Eine Autobiographie von Count Basie, erzählt von Albert Murray* liest sich da etwas anders. Sollte es noch andere geben? Ist es überhaupt eine Selbstbiographie, wenn das Leben Count Basies — zwar in Ich-Form — von Albert Murray erzählt wird? Wer ist also der Autor? Auch das kolorierte und

nicht allein in den Konturen nachgezeichnete Foto-Portrait nährt, im Vergleich mit dem Originalfoto, Zweifel an der Authentizität des Buches. Aber Authentizität und Fakten sind gerade die Dinge, die der Leser, vom Musikforscher einmal ganz abgesehen, von einer Autobiographie erwarten darf.

Albert Murray, Professor für Literaturwissenschaft und Autor mehrerer in den USA bekannter Sachbücher und Romane, die stets um musikalische Themen kreisen, ist denn auch in der Einleitung und im Nachwort umfänglich bemüht, Count Basie als den Urheber des Buches herauszustellen; sich selbst beschreibt er als den Koautor, der den Text aufgeschrieben habe. Der deutsche Verlag lobt: „... nur vorsichtig stilistisch geglättet — ohne dem Sprachfluß Count Basies Gewalt anzutun“ (Klappentext). Die Deutsche Bibliothek in Frankfurt sieht dies sachlicher: Sie führt Albert Murray als Bearbeiter an.

Count Basie ist also für den Inhalt verantwortlich. Die Rohfassung des Buches hatte er zweieinhalb Monate vor seinem Tod in Händen, das kurze Schlußkapitel bereits ein Jahr davor ‚abgesegnet‘. Darin zieht der Achtzigjährige die Summe an seiner Arbeit: „Wenn es darum geht, Namen zu nennen und Einzelheiten zu erzählen, dann weiß ich nicht, was das soll, jemandem nur einfach Anlaß zu Klatsch zu geben“ (S. 317f.). Dies ist nicht Bescheidenheit oder Diskretion eines alten ‚Grafen‘, sondern die Weigerung, aufrichtig zu sein. Basie hat nie klare Auskunft über sich selbst gegeben, und in seiner Selbstbiographie tut er es auch nicht. Sie wirkt müde, als entledigte er sich einer Pflichtaufgabe, die ihn nur unangenehm belastet. Weder enthält sie sensationelle Enthüllungen, noch wird sie allzu persönlich. Die vielzähligen Auftritte, die andauernden personellen Wechsel in den Bands und die endlose Aufzählung diskographischer Daten schildern wie eine langweilige Litanei seine biographische Route. Vage Details („Ich weiß nicht, wie viele [Arrangements] in Benny Goodmans Repertoire aus seiner [Jimmy Munds] Feder sind ...“, S. 211), keine gescheiterten Aussagen zu Themen, die interessieren („Ich weiß nicht, was da oben im einzelnen vor sich ging, ich will mich auch nicht lange damit aufhalten, jedenfalls kamen wir an einen Punkt, wo ich nur noch aus dem Vertrag mit

MCA aussteigen ... wollte“, S. 223) und Scheindementis („Ich weiß nicht mehr, wie die Sache zustande kam ... Tatsache aber ist, daß ich mich an kein goldenes Piano erinnern kann! Wenn sie mir eins gegeben haben, dann frage ich mich, was zum Teufel damit passiert sein soll“, S. 218f.) — und das bei einem Musiker, der über ein halbes Jahrhundert die Jazzgeschichte mitgeschrieben hat und unangefochten zu den Großen des Jazz zählt. John McDonough charakterisierte *Good Morning Blues* deswegen als Variation über das Thema „I didn't know much about that“ (*Down Beat* 53, 1986, Heft 6, S. 61f.), und er fragt mit Recht, ob der Pianist und Orchesterchef, der im Laufe der Zeit mit allen wichtigen Solisten des Jazz in Kontakt stand und dessen Musik und innovativer Sound durch Live-Auftritte sowie unzählige Plattenaufnahmen und Rundfunkübertragungen um die ganze Welt bekannt waren, wirklich so unbeteiligt war, wie er in seiner Biographie vorgibt und gleichzeitig sich der Wichtigkeit seiner von ihm geschaffenen Musik so wenig bewußt war, wie er hier erkennen läßt. So wird in Anekdoten und Legenden nur das bereits Bekannte wie bei einem männlichen Band aneinandergereiht. Mit anderen Worten, was hier fehlt, ist ganz einfach jene übergreifende Perspektive, die eine biographische Darstellung im eigentlichen Sinne erst erzählenswert macht. Basie versucht zwar die Jahre 1927—1929, in denen er in der damals im Mittleren Westen und in den Südstaaten bekannten Big Band „Walter Page and his Blue Devils“ mitspielte und von ihr geprägt wurde, als die entscheidenden Jahre für seine Laufbahn als Musiker herauszuheben. An den Anfang seiner Autobiographie gestellt, versucht er damit, so etwas wie einen roten Faden für den Fortgang seiner Erzählung zu spinnen: „*Einmal Blue Devil — immer Blue Devil*“ (S. 15—37), doch vermag er diese Blickrichtung nicht wirklich beizubehalten und verflüchtigt sich zum faden Motto, denn viel entscheidender für sich selbst scheint der Wechsel zur Benny-Moten-Band und deren Übernahme gewesen zu sein. Gerade diesem Wechsel kommt besondere Bedeutung zu, hier übrigens zum ersten Mal anders als in den übrigen einschlägigen Quellen dargestellt (z. B. Alfons M. Dauer, *Knauers Jazz-Lexikon*, 1959, S. 33 und 223): Demnach wurde Benny Moten 1934 von seinen Musi-

kern als Orchesterchef abgewählt und Count Basie, dem er den Weg in seine Band selbst geebnet hatte, auserkoren, seinen Platz einzunehmen (S. 145f. und S. 160). Der Grundstock für die berühmte Band „Count Basie and his Orchestra“ war geschaffen. Mit diesem existentiellen Thema hatten sich in der Zeit des Kansas City Jazz noch alle Musiker täglich auseinanderzusetzen („Man konnte ja nie wissen, ob nicht jemand hereinkam und einen wegfegte“, S. 98), und es taucht auch immer wieder in Basies *Autobiographie* auf, etwa S. 22 oder S. 109f. An solchen wenigen Stellen und vielleicht bei der Schilderung der frühen Jahre wirkt der Text Basies authentisch, aufschlußreich, glaubwürdig.

Die deutsche Ausgabe erfuhr gegenüber dem Original eine freie Gestaltung: Die Kapiteleinteilung wurde verändert, vor allem aber wurde der Text gekürzt. So sind z. B. acht Seiten weggelassen, in denen Basie sich erinnerte, daß Louis Armstrongs Band 1961 eine Woche lang mit seiner Band in Philadelphia gespielt hatte (englische Ausgabe, S. 362f.). Die Bildtafeln mit 50 Fotografien entsprechen genau dem Original. Die Auswahldiskographie enthält nur Count Basie-LPs, die in Deutschland erhältlich sind (Stand: Februar 1987), darunter auch Aufnahmen der Basie-Nachfolgebände unter Thad Jones, z. B. *Count Basie Orchestra & Caterina Valente* (Ariola 207646, Jan./Feb. 1987). Spätestens hier spürt man die Absicht und ist verstimmt. Ein Musikforscher wird also besser zu Chris Sheridan's gigantischem Werk greifen (*Count Basie: A Bio-Discography*, Westport 1987) oder aber das bewährte Buch von Stanley Dance benutzen (*The World of Count Basie*, New York 1980). Dem Nachwort zufolge hatten dies nämlich Count Basie und sein Bearbeiter Albert Murray sicherheits halber selbst auch getan, um die Erinnerung aufzufrischen (S. 324) (März 1988)

Ulrich Mazurowicz

GÖRAN BLOMBERG: „*Liten och gammal — duger ingenting till*“. *Studier kring svensk orgelrörelse och det äldre svenska orgelbeståndet ca 1930—1980/83. I. En bakgrundsteckning: Förutsättnings-teoribildning-idealvärderingar*. („Klein und alt — taugt zu

nichts“. *Studien zur schwedischen Orgelbewegung und zum älteren schwedischen Orgelbestand ca. 1930—1980/83. I. Eine Darstellung des Hintergrunds: Voraussetzungen — Theoriebildung — Ideale — Wertungen*.) Uppsala: Swedish Science Press (1986). XVII, 313 S., 39 Abb.

Göran Blombergs Arbeit, eine 1984 in Uppsala angenommene Dissertation, ist als erster Teil einer umfassenderen Untersuchung gedacht. Deren Gegenstand ist die schwedische Orgelbewegung (OB) und der mit ihr verknüpfte Orgelbau; jedoch ist der sozusagen konkrete Teil eine Frage der Zukunft, und der bisher erschienene Band beschränkt sich auf eine Darstellung des ideemäßigen Hintergrunds. Daß eine klare Trennung dieser beiden Momente realiter unmöglich ist und darum schon hier vieles zur Fortsetzung Gehörige einfließt, liegt in der Natur der Sache. Im übrigen ist es ein ausgesprochener Vorteil für die Darstellung, daß ihr Verfasser nicht nur Musikologe, sondern auch ausgebildeter Orgelspieler und praktischer Orgelkenner ist.

Blombergs Buch gerecht zu werden, ist indessen nicht ganz leicht. Dies liegt zu einem wesentlichen Teil im Thema selbst. Die OB ist keine einheitliche Erscheinung, und „es ist darum schwierig, den Begriff lexikalisch kurzgefaßt zu definieren. Dagegen ist es möglich, definitorische Anhaltspunkte zu geben und zu bestimmen, was für unterschiedliche Äußerungen der OB als gemeinsam gelten kann“ (S. 14), und so kann Blomberg wenigstens provisorisch konstatieren. „Die schwedische OB hatte gleich ihren ausländischen Vorbildern zwei Hauptpunkte auf ihrem Programm. (1) eine Reform des Orgelbaus; (2) Fürsorge für den historischen Orgelbestand und seine Werte. Anfangs gab sich auch die Absicht zu erkennen, von der älteren, spezifisch schwedischen Orgeltradition auszugehen und die Nachahmung ausländischer Vorbilder zu vermeiden“ (S. 2). Ihrer ideellen Entwicklung geschichtlich nachzugehen, erfordert ein Eingehen nicht nur auf prinzipielle Diskussionsbeiträge von hohem intellektuellem Niveau (à la H. H. Eggebrecht: *Die Orgelbewegung*, 1967), sondern auch auf die in der schwedischen kirchenmusikalischen Fachpresse ständig geführte Debatte, deren Akteure, großenteils praktische Musiker, nicht immer begriffsmäßig und

sprachlich geschult sind. Zudem sind die Fragestellungen selbst verwirrend: Ist das Ziel der Orgelbaureform, die barocke Orgel nachzubilden oder ein technisch modernes, aber der Barockorgel verpflichtetes Instrument zu schaffen? Ist stilistische Universalität oder Spezialisierung anzustreben? Sollten alte Orgeln nur einfach restauriert oder auch zugleich modernisiert werden?

Es gelingt Blomberg, aus diesem Konglomerat gewisse Hauptlinien herauszukristallisieren, und so bezeichnet er — nach einer einleitenden Phase mit Berührungen mit der „elsässisch-deutschen“ OB in den 1920er Jahren (Albert Schweitzer war mehrfach in Schweden) — das Dezennium 1930—1940 als das, in dem sich die schwedische OB erstmals als (kirchenmusikalische Reform —) „Bewegung“ manifestiert, jedoch mit inneren Gegensätzen. einerseits Anschluß an historische Vorbilder und Verwerfen des zeitgenössischen Orgelbaus, andererseits ein Streben nach „Modernität“. Im nächsten Jahrzehnt, besonders nach 1945, wird die OB weitgehend selbst zur „beherrschenden Tradition“ und erreicht in den 1950er Jahren ihre „Kernphase“ mit markantem Anschluß an barocke Vorbilder, Absage an die Romantik und eigener Dominanz im Orgelbau. Um 1960 beginnt eine „Ausweitungphase“ mit neuer Einbeziehung von Romantik sowie von französischer und moderner Musik in das Spielrepertoire, was auf den Orgelbau rückwirkt; um 1970 beginnt die „Phase der totalen Etablierung“, und nach 1980 liegt eine komplizierte Situation vor, u. a. mit „Tendenzen, die auf eine Abschwächung des richtungsweisenden Impulses der OB schließen lassen“ (S. 158). All dies sind jedoch nur grobe Zusammenfassungen einer von Blomberg weitaus differenzierter beschriebenen Entwicklung.

In diesem Bestreben nach äußerster Genauigkeit und nach Einbeziehung auch von Unter- und Gegenströmungen, die das jeweilige Situationsbild komplizieren, liegt die zweite Schwierigkeit für den Leser. Er muß mit Weitschweifigkeiten und Wiederholungen rechnen, gelegentlich auch mit Begriffsdefinitionen, die er wohl nicht als unbedingt unentbehrlich empfindet. Schon die Formulierung des — leider etwas unklaren — Buchtitels mit seinem (schon vom Urheber) ironisch gemeinten Zitat

ist bezeichnend für Blombergs vielschichtige Art des Denkens. Und es ist leicht beunruhigend, der Absicht des Verfassers zu folgen, die „neue‘ Bestimmung des Begriffs OB als historisierende Bewegung in folgender Weise zusammenzufassen“, nämlich in elf (!) Punkten, darunter diese zwei: „(d) Kennzeichnend für eine historisierende Bewegung ist, daß sie die Rettung oder Zuflucht in einer historischen Epoche, oder besser *die Richtigkeit, die man in einer bestimmten historischen Epoche verkörpert zu finden glaubt* [Kursive im Original], als Heilmittel gegen die Krise, in der sich die eigene Kultur (die beherrschende Tradition) zu befinden scheint, sucht“. „(e) Die historische Anknüpfung geschieht auf ideeller, prinzipieller Ebene und an die Richtigkeit, die man in den historischen Vorbildern verkörpert zu finden glaubt, aber nicht primär an deren faktischen Ausdruck. Statt dessen geschieht der Anschluß unter Betonung der Selbständigkeit im Anschluß. Man will nicht nachahmen“ (S. 208). An solchen Stellen besteht die Gefahr, daß der Leser es aufgibt, Blomberg in allen seinen Vorbehalten, Zusätzen, Verdeutlichungen und bis zur Spitzfindigkeit komplizierten Distinktionen zu folgen.

Hinter dieser nicht allzu leserfreundlichen Fassade liegt indessen — und dies ist letzten Endes wichtiger — umfassendes Wissen, Gewissenhaftigkeit im Sachlichen und ein starkes persönliches Engagement, das Blomberg nicht nur allgemein ausspricht, sondern im eigenen Anschluß an die von ihm so genannte Strömung „Brw G III“ (vgl. S. 28) präzisiert. Er scheut auch nicht die Mühe, die elsässisch-deutschen Impulse zur schwedischen OB (Schweitzer-Rupp, Gurlitt) zu skizzieren und so seine Darstellung geschichtlich zu untermauern, wie er auch für spätere Entwicklungsphasen immer die Beziehungen zur jeweiligen Situation in Deutschland und Dänemark im Auge behält. Für den deutschen Leser liegt eine spezielle Schwierigkeit in dem Umstand, daß Blomberg sich natürlicherweise vor allem an die Fachwelt seines eigenen Landes wendet. Dieser ist es wohlbekannt, daß die klassische Blütezeit des schwedischen Orgelbaues, die von dem Einwanderernachkommen J. N. Cahman (1670/80-1737) bis um 1810 reicht, bedeutend später als die entsprechende deutsche liegt, und Blomberg setzt die Kenntnis dieser

Tatsache voraus, übrigens ohne den wichtigen Begriff des „älteren Orgelbestandes“ zeitlich zu präzisieren, was absolut notwendig gewesen wäre.

Trotz solcher Einwände liegt hier fraglos eine sorgfältig erarbeitete Monographie der schwedischen OB als geistiger Erscheinung vor (sie enthält im Anhang interessante konkrete Belege in Form von ausgewählten Orgeldispositionen und Orgelabbildungen sowie eine englische Zusammenfassung — wäre im übrigen nicht eine deutsche vorzuziehen gewesen?) Man möchte aber wünschen, daß Blomberg in der geplanten Fortsetzung gewissermaßen etwas „oberflächlicher“, d. h. bei beibehaltener Sachlichkeit dispositionsmäßig, begrifflich und sprachlich mit leichterer Hand verfährt; dies würde den Kontakt zwischen ihm und seinen Lesern zu beider Vorteil wesentlich erleichtern.

(März 1988)

Hans Eppstein

WAYNE HOWARD: *Veda Recitation in Vārānasī. Delhi-Varanasi-Patna-Madras. Motilal Barnasidass (1986). XII, 401 S., 12 Abb., 1 Karte, zahlreiche Notenbeisp.*

Seit Erwin Felbers Abhandlung über *Die Musik der vedischen und der klassischen Zeit* aus dem Jahre 1912, die erstmals auf Phonogrammen von Brahmanen-Gesängen beruhte, ist die Frage nach den Tonstufen bei der Rezitation vedischer Texte nicht mehr verstummt. Ausgelöst wurde die Frage durch Diskrepanzen, die man zwischen den Niederschriften und den klingenden Darbietungen der altherwürdigen Texte feststellte. Indologen haben Felber zugleich gelobt und widersprochen, doch keine Lösungen geboten, die den Zusammenhang zwischen Klang- und Schriftfassungen gültig gedeutet hätten. Jüngere Musikforscher stellen sich nun erneut dem Problem und suchen ihm mit Tonbandaufnahmen von anerkannten Priester-Sängern beizukommen. Auf dieser Grundlage bietet Wayne Howard mit dem vorliegenden Buch den jüngsten Versuch, die Setzung und Gruppierung von Tönen bei der Rezitation vedischer Texte zu erklären.

Eine umfassende Sammlung von Brahmanen-Gesängen hatte der Autor in den Jahren 1970/71 vor allem aus Südindien heimge-

bracht und das Ergebnis ihrer Untersuchung in seinem Buch *Sāmavedic Chant* 1977 publiziert. Bedeutende Traditionen entdeckte er damals auch in Nordindien, und diese verwiesen ihn auf Vārānasī (Banares) als ihr eigentliches Zentrum. So beschreibt er nun in der Einleitung das vedische Erbe dieser heiligen Stadt, an dessen Pflege seit dem 16. Jahrhundert gelehrte Brahmanen aus Gujarat, Maharashtra und Tamilnadu wesentlich beteiligt sind. Ihre Namen werden zu Beginn der einzelnen Kapitel genannt, ihr Wirken gewürdigt und die Schulen, die ihr Bemühen widerspiegeln, genauer betrachtet. Man darf wohl von ‚authentischen‘ Traditionen sprechen, und auf ihrer Grundlage wird man dem Autor vertrauen, wenn er anschließend den Texten mit ihren Ton- oder Akzentangaben Transkriptionen seiner Klangaufnahmen gegenüberstellt.

Die ‚Melodien‘ zu den einzelnen vedischen Sammlungen sind jedoch in ihrer Konzeption verschieden. Für die Rezitation des hochheiligen Ṛgveda sowie für den Atharvaveda (Kapitel I) sollen nur drei Töne benutzt werden: der *udātta* — d. h. „erhoben“, der *anudātta* — d. h. „nicht erhoben“, und der *svarita* — d. i. der „Klingende“. *Udātta* soll höher liegen als *Anudātta*, und der *Svarita* mag seinen Platz zwischen beiden oder über dem *Udātta* erhalten. Hinzu kommt der *pracaya* — die „Vielleicht“, ein akzentloser Ton auf der Ebene des *Udātta* oder *Anudātta* (S. 24). Wayne Howard untersucht zunächst an fünf Hymnen aus dem Ṛgveda, wie die Akzentangaben zu den einzelnen Silben im Gesang realisiert werden. Da der *Anudātta* augenscheinlich selten auf einer tiefen, der *Svarita* nicht immer auf einer hohen Stufe erklingt, stellt er alle Töne und Tonkombinationen zu jeder Silbe in einer Liste zusammen (S. 75–86) und errechnet die prozentuelle Verteilung der gesungenen Töne auf die notierten Stufen. Es zeigt sich, daß die stabilste Stufe, der *Udātta*, nur zu 70 % als Mittelton, der *Anudātta* nur zu 22,7 % als Tiefton, der *Svarita* zu 22,3 % als Hochtton geboten wird (S. 86ff.). Geradezu alarmierend erscheint es dem Autor, daß 59 % aller *Anudātta*-Stufen den Hochtton bevorzugen, und so schließt er, daß „the musical renditions of *udātta*, *anudātta* and *svarita* is so complicated as to be practically impossible to describe in a sūtra jargon, such as the one employed by Pāṇini“

(S. 106). Eine Erklärung liegt für ihn nur darin, daß die Akzentzeichen bei den Silben begleitende Handstellungen andeuten, doch vermerkt er sogleich, seine philologischen Berater würden diese Ansicht nicht teilen. Vielmehr nehme einer von ihnen an, das „tonal system“ sei im Laufe der Zeit vollends in Vergessenheit geraten, und darauf seien die Handzeichen zur Lehre der Texte benutzt worden. Hier gehen die Meinungen also weiterhin auseinander, und dies gilt auch für den Atharvaveda, aus welchem ein Hymnus zum Schluß des ersten Kapitels vorgestellt wird.

Das zweite Kapitel ist dem Yajurveda zugewandt. Nach Howards Worten rezitiert man in Vārānaśi vor allem den weißen Yajurveda, also die Sammlung „gereinigter“ Opfersprüche, und dies in der Mādhyandina-Tradition, die sich durch zahllose Kombinationen der einzelnen Worte einer jeden Verszeile (*vikṛti*) auszeichnet. Nur drei Töne sind an der Bildung der ‚Melodien‘ beteiligt, und sie verbinden sich zu einer Anzahl fester Formeln, die Howard in Ziffern und Noten mitteilt, noch bevor er die ausgewählten Beispiele präsentiert (S. 123). Das Verfahren erlaubt ihm, die Klanglinien der oft recht langen *vikṛti*-Versionen in Ziffern zu notieren. Wie beim Ṛgveda, so wird auch hier die Analyse mit einer Zusammenstellung aller zu den einzelnen Silbenakzenten gesungenen Töne und Tonformeln eingeleitet (S. 151ff.). Sie führt zu dem Schluß, daß die Rezitation der Mādhyandina-Schule in keiner Weise an die Silbenakzente gebunden ist (S. 163). Auch für den Autor ist dies eine unübliche Rezitationsweise, doch stellt er fest, daß die Silbenlängen auf die Tonhöhen einwirken mögen (S. 164). Andere Charakteristika wie die Bevorzugung von Dreitonformeln und die Rezitation längerer Passagen auf dem Mittelton erwähnt er zum Schluß des Abschnitts (S. 190f.). Schließlich zieht er ein Beispiel aus dem schwarzen Yajurveda zum Vergleich heran und bemerkt, daß seine Rezitation sich dem Ṛgveda anschließt (S. 192—198).

Das dritte Kapitel rückt den Sāmaveda ins Blickfeld. Mit seinem Buch von 1977 hatte er dafür den Weg gebahnt, doch ist es gewiß sinnvoll, die Ziffernotation für den Vortrag der Sāman-Gesänge nach der Kauthuma-Tradition in der vorliegenden Arbeit noch einmal zu behandeln (S. 214ff.). Hier wird die Bindung der

Ziffern an Handzeichen vollends verständlich (S. 218), ebenso die Verbindung der einzelnen Töne zu Melodiefiguren. Anhand eines Beispiels zeigt Howard, daß die Fügung verschiedener Figuren zu ganzen Melodieabschnitten mit der Rāga-Melodiebildung bis in unsere Tage hinein zu vergleichen ist. Dort besteht für ihn das stärkste Band zwischen dem religiösen Gesang der Vergangenheit und der Konzertmusik der Gegenwart (S. 224). Nach diesem Exposé stellt Howard 16 Sāman-Gesänge in Texten und Transkriptionen vor und analysiert sie nach bewährtem Muster: Zunächst notiert er die in den Stücken ständig gebrauchten Melodieformeln (S. 295—297), dann verzeichnet er alle Stellen, an welchen jede von ihnen auftritt und gibt die Regeln an, welche die Wahl der einzelnen Figuren (von Howard „motivs“ genannt) anhand der Ziffern bei den Silben bestimmen. Man erkennt, wie stark die so frei erscheinenden Melodien gezügelt sind und wie schwierig es ist, die zahlreichen Regeln zu erlernen, obgleich — oder gerade weil — sie alle in einem Ambitus von 3 oder 4 Tonstufen angewandt werden. Dabei spielen die Zeitauern der Silben und Töne eine wichtige Rolle, wie sich zum Schluß des Kapitels zeigt.

Insgesamt bietet die Untersuchung des Sāma-Gesangs eine überzeugende Rückbeziehung der mündlichen Überlieferung auf die schriftliche Fassung. Wann immer die Tradition der Kauthuma-Schule entstanden ist — sie muß lebendig geblieben sein, wenn sich solch weitgehende Übereinstimmungen feststellen lassen. Beim weißen Yajurveda sind Textakzente und Gesangslinien nach Howard nicht aufeinander bezogen; offen ist, aus welchem Grunde der Unterschied entstand. Für den Ṛgveda ist Howards Hinweis auf die *mūdra*-Handbewegungen als Äquivalent zu *udātta* und *anudātta* vielleicht eine Lösung, doch wäre zu fragen, welche Bedeutung der Akzent *svarita* — „klingend“ für ein Handzeichen gehabt haben könnte. Diskrepanzen zwischen Text und Klanggestalt bleiben also. Gleichwohl wird man das hohe Niveau der Auseinandersetzung und den mutigen Vorstoß aus musikwissenschaftlicher Perspektive begrüßen.

(April 1988)

Josef Kuckertz

JACQUET OF MANTUA: *Collected Works*. Vol. V: *The Five-Voice-Motets of 1539*. Edited by George NUGENT Neuhausen-Stuttgart. American Institute of Musicology Hänssler-Verlag 1986. XXIX, 211 S. (*Corpus mensuralis musicae* 54.)

Die Erschließung und Erforschung der Renaissance-Musik ist ohne das *Corpus mensuralis musicae* kaum noch vorstellbar. Unter den darin mit ihren „Gesammelten Werken“ vertretenen Autoren nimmt Jachet von Mantua einen bedeutenden Platz ein und repräsentiert als Zeitgenosse Adrian Willaerts einen wesentlichen Aspekt der Musik der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Seine Werke knüpfen an Josquins und Obrechts Kompositionen an, waren weit verbreitet, und einige dienten als Vorlage zu Parodien, so daß sein Einfluß nicht gering zu achten ist. Man wird also auch das Erscheinen dieses fünften Bandes erwartungsvoll begrüßen. Wenn auch im Folgenden manche Details kritisch und mit einiger Ausführlichkeit betrachtet werden, so bleibt doch im voraus festzuhalten, daß grundsätzlich der vorgelegte Notentext als zuverlässig, übersichtlich und angemessen ediert zu betrachten ist.

Mit den ersten vier Bänden liegen seit 1970 Messen, Vesper-Hymnen sowie die vierstimmigen Motetten aus dem Druck von 1539 vor. Der fünfte Band beginnt mit der Publikation der fünfstimmigen Motetten. Ungefähr siebzig sind uns überliefert. Der *Primo libro dei motetti a cinque voci*, 1539 bei Girolamo Scotto in Venedig erschienen und dem Kardinal von Mantua, Ercole Gonzaga, gewidmet, enthält davon 26, von denen einige allerdings bereits in älteren Sammeldrucken oder Handschriften vorkommen. Weitere Personaldrucke Jachets mit fünfstimmigen Motetten erschienen bis 1565 bei Scotto bzw. bei Gardane (*J1540*, *J1553*, *J1565-I* und *1565-II*), machen darin aber nur zum Teil neue Werke bekannt, so daß ein Kernbestand von vierzehn Kompositionen allen Drucken gemeinsam ist. Während die *Introduction* (S. IX) diese Beziehungen zwischen den Individualdrucken weithin klärt, werden die zahlreichen Sammeldrucke und handschriftlichen Quellen nicht in die Überlegungen einbezogen, obwohl man unter den *Musical Sources* allein zu den „Manuscripts“ über fünfzig Sigel findet, von *Berlin 40272* bis

Zwickau 4 <LXXIII>. Einen ersten Eindruck von ihrem Wert hätte man bekommen können, wenn die jeweils überlieferten Motetten dieses Bandes mit ihren Nummern in der Quellenübersicht genannt worden wären.

Nun ist es wohl vernünftig, einen Personaldruck zur Grundlage einer modernen Edition zu machen. Das muß aber nicht ausschließen, den Wert der handschriftlichen Tradition zu diskutieren oder darzulegen, zumal kein Werk Unicum ist; vielmehr weisen die meisten zwischen vier und elf Quellen auf, nur je zwei sind in zweien bzw. dreien überliefert, und vier Motetten — Nr. 7, 20, 14 und 6 — erscheinen in 14, 17, 21 und 33 Quellen. Eine Filiation mag wenig ergiebig sein, eine Quellenbewertung aber überhaupt erst einmal auszuspähen und zu belegen, dient dennoch der Klärung der Tradition. Die summarischen Informationen zu Beginn der *Critical Notes* (S. XIX) über „slight variants“ zwischen den Individualdrucken oder über die engen Beziehungen zwischen ihnen geben kein deutliches Bild der Verhältnisse, und unter den speziellen Anmerkungen ist nur zu Nr. 6, *Aspice Domine quia facta est*, noch einmal etwas zur Frage der Quellenbeziehungen zu lesen. Die Differenzen sind in der Regel tatsächlich nicht sehr groß, vielleicht ließen sich aber doch aus Stimmvertauschungen (Altus/Tenor bzw. Tenor/Quintus), Transpositionen, einzelnen Fehlern (z. B. Nr. 15, Altus, M. 14/1—4), die gelegentlich zu Varianten korrigiert sind, oder aus konsequenter Ligaturenvermeidung Argumente für eine Ordnung der Quellen gewinnen, die es erlaubt, sekundäre Überlieferungen von vornherein auszuschneiden. Dieses Verfahren, der Flut von irrelevanten Anmerkungen auszuweichen, wäre für den Benutzer nachzuvollziehen und methodisch klarer als nur die „significant differences“ (S. XIX) zu notieren, wobei die Kriterien der Auswahl im Dunkel bleiben.

Das bekannte Problem der widersprüchlichen Zuschreibungen spielt in der vorliegenden Überlieferung eine besondere Rolle. Zwar ist auf die Konkurrenz zwischen Jachet von Berchem und Jachet von Mantua inzwischen einiges Licht gefallen, doch hätte die Diskussion der Autorschaft in einigen Fällen etwas eingehender sein dürfen. Die Verweise auf die Dissertation des Herausgebers (Princeton 1973) können das nicht ersetzen; eine kritische

Edition muß in sich verständlich sein. Etwas ausführlicher dargestellt werden in der *Introduction* nur *Ave regina caelorum* (Nr. 2, Zuweisungen auch an Jean Conseil und Maistre Jhan) und *In te domine speravi* (Nr. 21, auch Jacquet Berchem als Autor genannt). Unter Hinweis auf die Dissertation aufgenommen sind Nr. 1, 4, 6, 7 und 20. Daß die Entscheidung zugunsten Jachets von Mantua berechtigt ist, soll gar nicht bezweifelt werden; der Leser müßte aber an dem Prozeß der Argumentation teilhaben können.

Die *Critical Notes* (S. XIXff.) sind nach Stimmen, dann nach Mensuren geordnet. Das ist übersichtlich genug, bleibt aber der Überlieferung (in Stimmbüchern) verhaftet, während es dem Partiturbild der Edition entspräche, von den Mensurzahlen auszugehen; der Benutzer müßte dann weniger hin und her blättern und hätte Abweichungen in mehreren Stimmen, die satztechnisch zusammenhängen, auch in den Anmerkungen vereint, z. B. Nr. 7, M. 79, Altus und Quintus. Weitere Einzelheiten zum Kritischen Apparat: Die betroffenen Notenwerte werden nach „successive number of the printed note within the measure“ zitiert, und zwar sinnvollerweise so, daß die in die nächste Mensur hineinreichenden Tondauern, die in der Partitur durch einen angeordneten Notenwert wiedergegeben sind, in der neuen Mensur nicht mitgezählt werden. Anscheinend werden aber auch Pausenzeichen nicht gerechnet (die Anmerkungen z. B. zu Nr. 1a, Tenor, M. 109/2 und und 109/3, lassen das vermuten); das führt zu Unklarheiten, wenn Pausen in die Differenzen zum edierten Notentext involviert sind. Bei der Lokalisierung der Abweichung ist oft auch nur ihr Beginn angegeben, nicht ihre genaue Dauer. Auf diese Weise läßt sich manchmal nicht erkennen, ob es sich um eine satztechnisch mögliche Variante handelt oder um einen Fehler, so z. B. in dem bereits genannten Fall, Nr. 1a, Tenor, M. 109/2: a) Ist die Minima-Pause (109/1) gezählt, so ist eine Semibrevis *c'* auf 109/2 ein Fehler des Rhythmus' und der Tonhöhe; b) ist die Minima-Pause nicht gezählt, so ist die Semibrevis *c'* auf 109/2 immer noch ein rhythmischer Fehler, da sie an die Stelle einer punktierten Minima tritt. Wahrscheinlich gemeint ist die im Stimmenverband mögliche Variante (Pause gezählt und Umfang

genau angegeben): 109/3—4 Semibrevis *c'* an Stelle von punktierter Minima *c'* und Semiminima *b*. In ähnlicher Weise bleibt unklar, ob bei Nr. 1b, Superius, M. 95/1, die Semibrevis *g'* an die Stelle einer Minima tritt (= rhythmischer Fehler) oder an die Stelle zweier Miniminen, d. h. 95/1—2 (= rhythmische Variante), vgl. auch Nr. 15, Altus, M. 58/2. In Nr. 4, Altus, ist diese unzureichende Lokalisierungsweise noch mit einem Druckfehler kombiniert: Statt „28/2 to 29/1 Semibrevis-Minima on *a'*—*g'*“ muß es wohl „27/2 to 28/4“ lauten, d. h. statt mit einer verzierten Diskantklausel löst der Altus den Vorhalt schlicht auf. Gelegentlich stimmen die Anmerkungen mit der im Notenteil gedruckten Version überein, so daß entweder der Notentext geändert oder die Anmerkung entfallen muß: In Nr. 5, Tenor, M. 24—30, ist der singuläre Text der Quelle *Rom Val* (wohl irrtümlich) in den Notentext aufgenommen; in Nr. 11, Tenor, M. 44, wird für die Quelle 1540/6 eine Ligatur vermerkt, das ist entbehrlich, da sie auch in der Partitur vorkommt. Die Version der Hauptquelle in Nr. 1a, Quintus, M. 104/3 (Minima *a*), hätte durch die Variante *d* ersetzt werden müssen; das *a* ist sicher ein Fehler (Septime zum Bassus), während das *d* sowohl dem Imitationsmotiv entspricht als auch im Zusammenklang paßt. Die Variante *b* dagegen (*Brüssel 27088*) könnte als Korrektur aus dem falschen Ton *a* entstanden sein.

Mehrere Motetten werden in unterschiedlicher Tonhöhe und mit entsprechend geänderter Vorzeichnung überliefert. Bei Nr. 3 und Nr. 20 entscheidet sich der Herausgeber für die tiefere Tonlage der Hauptquelle *J1539b*, nämlich für *d* (plus *b*-Vorzeichnung) gegen *a* bzw. für *e* gegen *a* (plus *b*-Vorzeichnung). In allen anderen Fällen (Nr. 7—9, 13—15) geht der Notentext zwar auf die Hauptquelle zurück, wird aber in die höhere Lage einer anderen Tradition versetzt, ohne daß diese Entscheidung begründet würde. Da der Vorsatz aber die Vorlage untransponiert wiedergibt, stimmen Schlüsselung und Vorzeichnung nicht mehr mit der nachfolgenden Musik überein.

Informativ sind die Bemerkungen in der *Introduction* zur Chronologie und zur stilistischen Entwicklung der Motetten. Auch die Überlegungen zur liturgischen oder sonstigen Bestimmung geben einen guten Einblick.

Eigentümlich archaisch muten die fünf Choralbearbeitungen an, die den Choral als Cantus planus in Semibreven vortragen: Nr. 17–19 (*Introitus, Offertorium* und *Communio* zur *Assumptio B. M. Virginis*), Nr. 24 (Ostergraduale *Haec dies*) und Nr. 26 („prayer to St. Augustine“, Text und Melodie nicht identifiziert). Die Gesänge für die *Assumptio* waren übrigens nur bis 1950 in Gebrauch, da mit dem Dogma von der leiblichen Himmelfahrt Mariae andere Texte und Melodien Geltung erlangten. Dankbar wird der Benutzer die Hinweise auf sonstige musikalische Besonderheiten zur Kenntnis nehmen. Parodien, vgl. Nr. 6, 14 und 20, Beziehungen zu Obrechts Motette *Parce domine*, vgl. Nr. 10 und 16, oder zu Josquins *Miserere*, vgl. Nr. 14, Intavolierungen. Zum vierten Band der *Collected Works*, den vierstimmigen Motetten von 1539, findet sich noch ein Addendum (S. XII f.), in welchem über ein späteres Tenor-Stimmbuch (J1565a) berichtet wird.
(April 1988)

Martin Just

FRANÇOIS COUPERIN: *Oeuvres complètes IV. Musique de Chambre 3: Les Nations. Publiées par Amédée GASTOUÉ et revues d'après les sources par Kenneth GILBERT et Davitt MORONEY Les Remparts, Monaco. Éditions de L'Oiseau-Lyre (1987). 220 S.*

Im Jahre 1726 veröffentlichte François Couperin unter dem Titel *Les Nations* in Paris eine Sammlung von vier *Sonades et Suites de symphonies en trio*, die einzelnen Trios tragen die Bezeichnungen *La Française, L'Espagnole, L'Imperiale* und *La Piémontoise*. Im Vorwort zur Druckausgabe verweist der Komponist darauf, daß diese Sonaten schon älteren Datums seien und er sie zuerst unter einem italianisierten Anagramm seines Namens in Umlauf brachte, da er nicht sicher gewesen sei, wie sie von den Zeitgenossen aufgenommen würden. Als sein großes stilistisches Vorbild gab er die Sonate da chiesa Arcangelo Corellis an. Aus diesen Bemerkungen Couperins ist zu schließen, daß zumindest die frühesten der vier Sonaten etwa Anfang der neunziger Jahre des 17. Jahrhunderts entstanden sein müssen. Die Drucklegung knüpft unmittelbar an die 1724 publizierte *L'Apothéose de Corelli* an,

die ja ebenfalls die Gattung der Triosonate thematisiert.

Die hier nun vorgelegte Publikation geht zurück auf die erste moderne Gesamtausgabe, die 1933 initiiert worden war, und ist von Kenneth Gilbert und Davitt Moroney sorgfältig revidiert worden. Sie besteht aus dem Faksimiledruck der vier Stimmhefte der Druckausgabe von 1726 und einer modernen Partiturnotation, die philologisch die Druckausgabe mit den überlieferten handschriftlichen Kopien vergleicht, die sich in Paris und Lyon erhalten haben (in Paris aus der Sammlung von Sébastien de Brossard in der Bibliothèque Nationale, Sign. Vm⁷ 1156; in Lyon in der Bibliothèque Municipale, Sign. 129 949). Dabei bezieht sich dieser Vergleich ausschließlich auf die nach Corellischem Muster komponierten *Sonades*; die sich jeweils anschließenden suitehaft gereihten Tänze sind lediglich in der Druckausgabe von 1726 überliefert. In den handschriftlichen Kopien tragen die Sonaten teilweise andere Titel. *La Française* etwa heißt *La Pucelle*, *L'Espagnole* ist als *La Visionnaire* bezeichnet, und *La Piémontoise* heißt in der Kopie *L'Astrée*.

In der Verklammerung der ineinander übergehenden Abschnitte der Sonate da chiesa nach dem Muster Corellis und der sich anschließenden Tanzsuite läßt sich so etwas vermuten wie eine stilistische Verklammerung unterschiedlicher Nationalstile, war doch die italienische Triosonate gegen Ende des 17. Jahrhunderts in Frankreich noch relativ wenig verbreitet. Gerade in dieser stilistischen ‚Brückenfunktion‘ mag man den besonderen Reiz der Stücke sehen.

Die Instrumentation geht von zwei Violinen als korrespondierenden Oberstimmen aus und verwendet, berücksichtigt man den Ambitus, „basse de viole“ als Streichbaß und Cembalo oder Orgel als Continuo-Instrument.

Die beigelegten sehr sorgfältig gedruckten Faksimile-Stimmhefte legen, zumal man die Abweichungen von der Partitur aufgrund des jeweils beigelegten Revisionsberichtes sehr schnell ergänzen kann, eine Verwendung als Aufführungsmaterial nahe. Bei heutigem Instrumentarium ist allerdings zu beachten, daß die Streichbaß-Stimme, die man wohl mit dem Violoncello sich ausgeführt denken könnte, bisweilen bis zu *H* heruntergeht und öfters den

Alt Schlüssel verwendet. Bedauerlich ist einzig, daß die Autoren auf die Aussetzung des bezifferten Basses verzichtet haben — hier ist also ein versierter Cembalist gefordert, der den Continuo-Part selbst vervollständigt.
(April 1988) Wulf Konold

FRANZ SCHUBERT: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenwerke. Band 10: Lazarus. Vorgelegt von Reinhold KUBIK. Kassel-Basel-London-New York. Bärenreiter-Verlag 1987 207 S.*

Unter den dramatischen Werken Franz Schuberts gehört *Lazarus oder Die Feier der Auferstehung* (so lautet korrekt der vollständige Titel; D 689) trotz seiner fragmentarischen Überlieferung keineswegs zu den unbekanntesten Kompositionen des Wiener Meisters. Vor allem mehrere Schallplatten-Einspielungen und Rundfunksendungen in neuerer Zeit sicherten dem Werk einen wenn auch begrenzten Bekanntheitsgrad. Nicht zuletzt hat bereits die *Alte Gesamtausgabe* dazu beigetragen, das gehaltvolle Werk der Vergessenheit zu entreißen. Als Erstaufführungsdatum des zwischen Oktober 1819 und Februar 1820 komponierten *Lazarus* (Niederschrift Februar 1820) ist der 11. April (Ostersonntag) 1830 bezeugt (Wien, St. Anna-Kirche), eine erneute Aufführung im Wiener Redoutensaal am 27. März 1863 unter der Leitung von Johann Herbeck, dem auch der erste Klavierauszug (Wien 1865/66) zu danken ist. Der Handlung liegt die Geschichte vom Tod des Lazarus und seine Erweckung durch Jesus zugrunde.

Im Vorwort der Neuausgabe äußert sich Reinhold Kubik kurz und bündig zu der nicht zu beantwortenden Frage, ob der Komponist den Text des Hallenser Theologen August Hermann Niemeyer (1754—1828) vollständig vertont hat. Mangels dokumentarischer Hinweise ist es nicht möglich, Anlaß oder Auftrag für die Vertonung zu eruieren oder den erhalten gebliebenen Autographenbestand, der sich auf die Österreichische Nationalbibliothek (1. Akt) und die Wiener Stadtbibliothek (2. Akt) verteilt, als abgeschlossen zu betrachten. Mehrere Gründe, so argumentiert der Herausgeber, sprechen für einen Manuskriptverlust, d. h. zumindest für eine ursprünglich ausgeführte

Vollendung des zweiten Aktes, zumal das Libretto über den in den erhaltenen Autographen verarbeiteten Text hinausgeht und sogar einen dritten Akt enthält (überliefert ist das Werk nur bis T. 24 in Marthas Arie gegen Ende des 2. Aktes). Erfreulicherweise teilt die vorliegende Ausgabe daher den Schluß des Librettos anschließend an den Notentext mit. Richtig verweist der sorgfältig abwägende Herausgeber „alle weiterführenden Überlegungen über den Umfang des möglichen Verlustes oder über vermeintliche Gründe für den eventuellen Abbruch der Komposition in das Reich der Spekulation: Es gibt keine Dokumente, die solche Hypothesen stützen könnten“.

Überzeugend ordnet der Herausgeber Schuberts *Lazarus* in die spezifische Wiener Tradition musikalischer Aufführungen während der Fastenzeit und der Karwoche ein. Mit Recht hebt er die weit verbreiteten Sepolcri hervor, also szenische Karwochen-Aufführungen im Sinne einer speziellen Eigenentwicklung des österreichischen Oratoriums, deren Tradition zwar 1740 abbrach, jedoch in der Folgezeit durch Fasten-Akademien und Oratorienaufführungen großen Stils eine wenn auch abgewandelte Fortsetzung fanden. Aus dem paraliturgischen Sepolcro wurde ein Konzert-Ereignis, das sich nach 1800 in erster Linie in den Wiener Theatern vollzog. So ist es nicht unwahrscheinlich, daß der *Lazarus* für die Oratorienaufführung einer Wiener Musikgesellschaft bestimmt war, obwohl auch darüber keine konkreten Hinweise vorliegen, ebenso wenig wie über die Frage, ob das Werk szenisch oder konzertant aufgeführt werden sollte. So verwundert es nicht, wenn der Komposition die endgültige Zuweisung eines eindeutigen Gattungsmerkmals versagt werden muß. Die unterschiedlichen Bezeichnungen reichen vom „religiösen Drama“ über „Osterkantate“ bis zum „szenischen Oratorium“. Der Zuordnung des Werkes in der Serie II (Bühnenwerke) der *Neuen Schubert-Ausgabe* haftet daher ein ungelöster Rest an, der „mit dem Mangel an konkretem Wissen über die Entstehungsgeschichte des Werkes“ zusammenhängt, also Lücken musikhistorischer Grundlagenforschung aufzeigt. Aufgrund eigener Untersuchungen unterstreicht der Herausgeber, daß weite Teile der Komposition zudem geprägt werden „von der Mischung bzw. Durchdrin-

gung der Gattungen, eine ganz spezifische Ambivalenz macht geradezu die ästhetische Qualität des *Lazarus* aus".

Ausführlich geht der Herausgeber im Vorwort seiner wissenschaftlichen und zugleich praktischen Bedürfnissen entsprechenden Edition auf die Eigenheiten der Niederschrift des Komponisten ein (Schlüsselung, Akzentsetzung, Behaltung der Noten, Bogenketten, Ambivalenz der metrischen Position von Motiven, Fermaten). Den Abweichungen des Textes vom Libretto entsprechend, folgt der Herausgeber einleuchtend dem Komponisten, also nicht dem Textdruck von 1778, bei modernisierter Orthographie unter Beibehaltung der originalen Lautung. Im Anschluß an den akribisch edierten Notenteil ist der Abschnitt „Quellen und Lesarten“ gesondert untergebracht, der die maßgebliche Vorlage für die Neuausgabe ebenso erläutert wie wichtige Korrekturen Schuberts sowie bedeutsame Lesarten und wesentliche Eingriffe des Herausgebers (alle diese Angaben sind noch detaillierter im nicht publizierten Kritischen Bericht zu finden). Der Abdruck einer Abhandlung des Textdichters über das religiöse Drama, die der Libretto-Quelle (*Gedichte*, Leipzig 1778) vorangestellt ist, gibt willkommene Gelegenheit, die pietistische Haltung Niemeyers kennenzulernen. Mehrere Abbildungen von Autographenseiten und Blättern aus dem Textbuch ergänzen die sorgfältig und kenntnisreich vorgelegte Edition. Möge sie dazu beitragen, dem Dramatiker Schubert zu verdienter stärkerer Beachtung zu verhelfen.

(Mai 1988)

Richard Schaal

FRANZ SCHUBERT: *Drei Sonaten für Violine und Klavier* („Sonatinen“) op. 137, 1–3 (D 384, 385, 408). *Urtext der Neuen Schubert-Ausgabe*, hrsg. von Helmut WIRTH. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1986). 48 S.

FRANZ SCHUBERT: *Sonate in A für Violine und Klavier op. post. 162* (D 574). *Urtext der Neuen Schubert-Ausgabe*, hrsg. von Helmut WIRTH. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1986). 22 S.

Verlegerische Willkür kann langlebige terminologische Konsequenzen nach sich ziehen.

So hatte Schubert seine vier zyklischen Kompositionen für Violine und Klavier ausnahmslos als „Sonaten“ bezeichnet. Die 1817 entstandene *A-dur-Sonate* — sie erschien 1851 bei Diabelli in Wien — wurde jedoch zum „Duo“. Die *Sonaten* in *D-dur*, *a-moll* und *g-moll* von 1816, die 1836 ebenfalls bei Diabelli erschienen waren, erhielten hingegen die Bezeichnung „Sonatinen“, und „Sonatinen“ blieben sie für das allgemeine Bewußtsein bis heute.

Einen rundum zufriedenstellenden „Urtext“ hat 1970 die *Neue Schubert-Ausgabe* veröffentlicht (VI, 8, Nr. 1–4). Im Blick auf die Praxis wird diese Ausgabe nun, nach 16 Jahren, in zwei Einzelheften unverändert wieder vorgelegt. Ein knappes Vorwort erläutert jeweils die Quellenlage — es ist in seinen Aussagen identisch mit denen des *Deutsch-Verzeichnisses* (1978) — und protokolliert die Editionsprinzipien der Gesamtausgabe.

Angesichts der Tatsache, daß diese Sonaten beliebt sind und seit Generationen einen festen Platz in der pädagogisch akzentuierten Literatur behaupten, war eine „Urtextausgabe“ für die Praxis überfällig. Deren Bedeutung aber ergibt sich aus dem Vergleich mit den bisherigen praktischen Ausgaben und selbst mit dem Text der *Alten Schubert-Ausgabe*, denn die Unterschiede sind zuweilen erheblich.

Die Druckvorlagen der Erstaussagen bei Diabelli gelten als verschollen. Dennoch sind für das Bündel der „Sonatinen“ autographe Materialien und für die *A-dur-Sonate* frühe Abschriften (aus der Sammlung Witteczek-Spaun) erhalten. Die kritisch-editorische Arbeit lag in der Auswertung all dieser handschriftlichen und gedruckten Quellen im Interesse einer Rekonstruktion der Schubertschen Druckvorlage; sie ist überzeugend gelungen.

Wenn die vier Sonaten bis heute keine Stützen des Konzertrepertoires geworden sind, dann dürften die Gründe wohl weniger in den Rezeptionsumständen und eher im Kompositorischen liegen. Das gilt besonders für die „Sonatinen“, deren verlegerische Etikettierung somit eine gewisse Rechtfertigung erhält. Zu einer Zeit, als Schubert längst zum geschichtsmächtigen Liedkomponisten geworden war, stützte sich der Instrumentalkomponist nach wie vor auf die Grammatik eines konventionellen Komponierens. Die Sonaten aber entstanden noch vor der Krise, deren Resultat

1822 die „neue“ Symphonie, 1823 die „neue“ Klaviersonate und 1824 das „neue“ Streichquartett waren. (NB: William S. Newman übergeht die Violin-Klavier-Kompositionen in seiner dreibändigen Sonatenmonographie sogar mit Schweigen.)
(Februar 1988) Jürgen Hunkemöller

Eingegangene Schriften

Anonymi saeculi decimi vel undecimi tractatus de musica „Dulce ingenium musicae“ Edidit Michael BERNHARD. München Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 1987 52 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I Kantaten, Band 11,1 Kantaten zu den Sonntagen Quasimodogeniti und Misericordias Domini. Hrsg. von Reinmar EMANS. Kassel-Basel-London-New York Bärenreiter (1988) XII, 219 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH Brandenburgische Konzerte. Concerto V D-dur BWV 1050, hrsg. von Armin SCHNEIDERHEINZE. Wiesbaden Breitkopf & Härtel (1988). VIII, 59 S. (Partitur-Bibliothek 4067)

JOHANN SEBASTIAN BACH Sechs Sonaten für Orgel (BWV 525-530) Faksimile des Autographs, mit einem Vorwort hrsg. von Wolfgang GOLDHAN. Kassel-Basel-London-New York Bärenreiter 1987 [Documenta Musicologica. Zweite Reihe Handschriften-Faksimiles XIX.]

JOHANN SEBASTIAN BACH Sechs Sonaten und Partiten für Violine Solo. Nach dem Autograph und Abschriften hrsg. von Klaus RÖNNAU † Mit einer eingerichteten und kommentierten Violinstimme von Wolfgang SCHNEIDERHAN. München. G. Henle Verlag (1987). VII, 62 S. und IV, 66 S.

Beethoven und Böhmen. Beiträge zu Biographie und Wirkungsgeschichte Beethovens. Hrsg. von Sieghard BRANDENBURG und Martella GUTIÉRREZ-DENHOFF Bonn Beethoven-Haus 1988. 438 S.

BARBARA BIANCHINI La disciplina degli Enti Lirici e Istituzioni Concertistiche assimilate. Milano Associazione Amici della Scala (1986) 96 S. [Musica e Teatro. Quaderni degli Amici della Scala 3 — Novembre 1986.]

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

ARMINDO BORGES Duarte Lobo (156? — 1646). Studien zum Leben und Schaffen des portugiesischen Komponisten. Regensburg. Gustav Bosse Verlag 1986. XII, 377 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 132.)

ROMAN BROTBECK. Zum Spätwerk von Max Reger Fünf Diskurse. Wiesbaden Breitkopf & Härtel (1988). 135 S., Notenbeisp. (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn. Band VIII.)

MATTHIAS BRZOSKA. Franz Schrekers Oper „Die Schatzgräber“ Stuttgart Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH 1988. 209 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XXVII.)

The Byrd Edition. Volume 2 Cantiones Sacrae I (1589) Edited by Alan BROWN London Stainer & Bell (1988) XXIX, 256 S., Abb.

TIM CARTER. W. A. Mozart Le nozze di Figaro. Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney Cambridge University Press (1987) XII, 180 S. [Cambridge Opera Handbooks.]

Collection of German, French and instrumental pieces. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, MS 18810. Introduction Matthias SCHNEIDER, General Editor Eugen SCHREURS, Final Editing, Martine SANDERS. Peer Musica, Alamire 1987 Discantus 19, 56 S., Contratenor 51 S., Tenor 56 S., Quinta Vox 10 S., Bassa Vox 57 S.

Colloquium Klassizität, Klassizismus, Klassik in der Musik 1920—1950 (Würzburg 1985) Hrsg. von Wolfgang OSTHOFF und Reinhard WIESEND. Tutzing: Hans Schneider 1988. 180 S., Notenbeisp. (Würzburger musikhistorische Beiträge. Band 10.)

GIOVANNI CONTINO Il primo libro de' madrigali a cinque voci (1560). A cura di Romano VETTORI. Milano: Edizioni Suvini Zerboni (1987) XXVII, 185 S. [Monumenti Musicali Italiani, Vol. XIII. Opere di Antichi Musicisti Bresciani, Vol. II.]

CARL DAHLHAUS: L'idea di musica assoluta. Scandicci (Firenze): La Nuova Italia (1988) 168 S. (Discanto/Contrappunti 25.)

ISABELLA FRAGALÀ DATA/ANNARITA COLTURATO Raccolta Mauro Foà. Raccolta Renzo Giordano. Roma. Edizioni Torre d'Orfeo 1987 LXXXVII, 613 S. [Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino I. Cataloghi di Fondi Musicali Italiani 7.]