

BESPRECHUNGEN

Alte Musik als ästhetische Gegenwart: Bach – Händel – Schütz. Bericht über den internationalen Kongreß Stuttgart 1985 der Gesellschaft für Musikforschung. Hrsg. von Dietrich BERKE und Dorothee HANEMANN Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1987). Band 1 XIII, 543 S.; Band 2: 475 S.

Der in Stuttgart veranstaltete internationale Kongreß 1985 ist, bedingt durch die Jahreszahl und das ihm zugewiesene Generalthema, eine der größten musikwissenschaftlichen Veranstaltungen der letzten Jahre gewesen. Die Feier des 400. Geburtstags von Schütz, der 300. Geburtstage von Bach und Händel sowie des 50. Todestages Alban Bergs und das weit über den Anlaß hinausweisende Thema *Alte Musik als ästhetische Gegenwart* haben eine Fülle von Vorträgen und Referaten hervorgebracht, die in dem vorliegenden Kongreßbericht gesammelt und dokumentiert sind. Angesichts von 138 Beiträgen ist es aussichtslos, hier ins einzelne gehen zu wollen. Auch kann eigentlich niemand mehr — der Spezialist eingeschlossen — die Forschungsliteratur zu Bach oder Händel überblicken. Ebenso ist das Motto des Kongresses nicht mehr als ein Anstoß gewesen, der zu vielfältigen Überlegungen und Assoziationen zum Aspekt von musikalischer Tradition und Tradierbarkeit angeregt hat: Daß die Ergebnisse eine Übereinstimmung, geschweige denn eine Antwort darin, wie die ästhetische Gegenwart „der“ Alten Musik (der Relativismus des Begriffs ist offenkundig) aussehen kann, erzielen würden, konnte wohl kaum erwartet werden.

Der Umfang der Bände ist aber nicht zuletzt Indiz dafür, wie durch die gesteigerten Forschungsaktivitäten zwar immer mehr die Erhellung einzelner Probleme gelingt, aber dadurch im Gegenzug das Gesamtbild — gerade bei den „großen“ Komponisten — unscharf zu werden droht. Diese Tendenz hat verschiedene Auswirkungen. Sie kann — wie manche der freien Forschungsbeiträge zeigen — leicht zu einer blinden, entweder positivistisch oder spekulativ orientierten Verselbständigung von Forschung führen, die dann den Bezug zu den

zentralen Problemen verliert. Auf der anderen Seite zeigt sich aber auch eine wohl überfällige Korrektur und Differenzierung von verfestigten historischen Vorstellungen und Klischees. Der Kongreß führte daher — vor allem in den Haupt- und Fachvorträgen — zu einer kritischen Sichtung bestehender Interpretationsmuster und Geschichtsmodelle, und C. Dahlhaus verlagerte in seinem Vortrag *Bach-Rezeption und ästhetische Autonomie* die Problemstellung konsequenterweise dahingehend, daß er die unlösbare Bedingtheit solcher Paradigmen in der Rezeptionsgeschichte (nicht im musikalischen Werk, das als solches nie „rein“, d. h. objektiver Anschauung zugänglich, existiert) ins Zentrum rückte. Die ideengeschichtliche Dialektik führt dazu, daß im Fall der Bachschen (als „alt“ definierten) Musik deren ästhetische Autonomie „das Resultat einer Abstraktion [ist], die man [...] als Entfremdung empfinden kann“ (S. 20)

Dahlhaus' Ausführungen, die im Kern eine Theorie der Rezeptionsgeschichte des 19. Jahrhunderts — und darin implizierend eine Theorie des Klassischen — enthalten und mit dem Fazit der Paradoxie schließen, daß sich die gedankliche Genese des Topos der „Alten Musik“ gerade über einen Traditionsbruch (der wiederum die Voraussetzung für das Autonomieprinzip, der wichtigsten Errungenschaft der klassisch-romantischen Musikästhetik, bildet) vollzogen hat, folgen St. Kunzes und A. Manns Studien zu Schütz und Händel dergestalt, als auch hier die Problematik von Rezeption thematisiert ist. Kunze hat auf die Defizite der Schütz-Interpretation in der einseitigen Festlegung auf den „dienenden“ Charakter seiner Musik hingewiesen und demgegenüber geltend gemacht, daß die subtile Sprachbehandlung (oder Versprachlichung von Musik) ihrerseits „dem Satzgefüge das Tor zu einer bedeutsam artikulierten autonomen Sprache“ eröffnen würde (S. 16) (Den analytischen Aspekten zur Relation von Musik und Sprache bei Schütz, die bei Kunze angeschnitten worden sind, wird dann besonders in den Beiträgen von W. Breig und M. Just weiter nachgegangen.)

Auch A. Mann weist die vielen einseitigen, oftmals klischeehaften Händel-Vereinnahmungen zurück und betont vielmehr, daß es weniger auf die Lösung des Händel-Bildes als die Erkenntnis seiner Problematik ankommt, um zu einem angemesseneren Verständnis der geschichtlichen Erscheinung des Komponisten wie seiner Musik zu gelangen.

Die gegenwärtige Bach- und Händel-Forschung ist — wohl als Reflex auf das spekulative Übermaß früherer Jahrzehnte — eher philologisch-pragmatisch, sogar positivistisch orientiert: Die Reflexion der ästhetischen Gegenwart der Werke wird hauptsächlich durch Arbeiten zur Rezeptionsgeschichte und Quellenkunde geprägt, während die analytisch-hermeneutische Methodik vernachlässigt scheint. (A. Forcherts Beitrag zur Stellung der Rhetorik bei Bach und K. Häfners Rekonstruktion verschollener Quellen Bachscher Messen sind Beispiele einer gelungenen Verknüpfung analytischer und philologischer Aspekte.) Es ist fast symptomatisch, daß die analytische Auseinandersetzung mit Bach meist im Kontext mit anderen Komponisten (d. h. deren Bach-Bearbeitungen) stattfindet, wie der Abschnitt „Bach-Bilder im 20. Jahrhundert“ (Beiträge von H. Danuser, E. Budde und R. Bockholdt) belegt. Auch im Händel-Teil nimmt der Aspekt der Kompositionstechnik den kleinsten Raum ein, während die Beiträge zur Rezeptionsgeschichte und -ästhetik überwiegen.

Diejenigen freien Forschungsberichte, die nicht den drei Haupt-Symposia zugeordnet sind, umkreisen mit den Themen „Alte Musik“, „Musikalisches Denken“, „Traditionen“ und „Aufführungspraxis“ frei das Generalthema und liefern reichhaltiges Material und Analysen zu etlichen Themen.

Eingeleitet wird der Band durch R. Stephans großen Vortrag *Alban Berg in den Zwanziger Jahren*, in dem Stephan nicht nur ein authentisches Bild Bergs in dieser Zeit zeichnet, sondern grundlegende Bemerkungen zu seiner Kompositionstechnik macht: Es ist die durch unerhörten Beziehungsreichtum hergestellte Balance zwischen Konstruktion und Faßlichkeit, mittels derer Berg dialektisch auch das Alte — die tradierten Formen und Gattungen — im Neuen ästhetisch vergegenwärtigt und aufgehoben hat.

(Juni 1988)

Wolfgang Rathert

Beiträge zu Beethovens Kammermusik. Symposium Bonn 1984. Hrsg. von Sieghard BRANDENBURG und Helmut LOOS. München: G. Henle Verlag (1987). 352 S., Notenbeisp. (Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. Vierte Reihe: Schriften zur Beethovenforschung X.)

Der vorliegende Band versammelt 18 Beiträge zu Beethovens Kammermusik, die auf dem Bonner Symposium vom Oktober 1984 gehalten wurden. Der Gattungsbegriff ist hier erweitert behandelt worden, insofern auch Untersuchungen zur Klaviermusik und zu Liedern Beethovens mit eingeschlossen sind. Die Konzentration des Symposiums auf die nicht-orchesterale Musik konnte, angesichts des Umfangs und der Bedeutung von Beethovens Kammermusik und der fast nicht mehr überschaubaren Entwicklung der Forschungsliteratur, nur einzelne Aspekte herausgreifen; dabei kommt dem zukunftssträchtigen Spätwerk, insbesondere den letzten Quartetten, natürlich ein besonderer Stellenwert zu, der auf dem Symposium und im vorliegenden Band ausführlich gewürdigt worden ist. In eindrucksvoller Weise liefert der hervorragend gestaltete Band ein Resümee der gegenwärtigen Forschungslage und ihrer Problemstellungen; generelle Betrachtungen und Detailstudien ergänzen sich zu einem Gesamtbild, das auch dem nicht mit der Beethoven-Forschung vertrauten Leser zur Einführung und Orientierung dienen kann.

Der Internationalisierung der Beethoven-Forschung, die heute auch eine Domäne der englischen und amerikanischen Musikwissenschaft geworden ist, wurde durch vier ausländische Beiträge Rechnung getragen; die spezifischen Unterschiede in den jeweiligen Ansätzen werden dabei vor allem hinsichtlich der Skizzen-Bewertung sichtbar. Die amerikanische Musikwissenschaft ist hier generell positivistischer orientiert und sieht die Frage nach den musikalischen Befunden in stärkerer Abhängigkeit von der Kenntnis des Kompositionsprozesses und der philologischen Situation; demgegenüber bevorzugt die deutsche Richtung einen hermeneutischen Zugang, der das Werk selbst in den Mittelpunkt stellt. Es kann aber nach der Lektüre des Bandes kein Zweifel daran bestehen, daß den Skizzen eine immer größere Bedeutung zukommen wird. Martin Staehelin hat in diesem Sinn in

seinem Beitrag über die kleine Form bei Beethoven (exemplifiziert an den *Bagatellen*) davon gesprochen, daß das „so sehr Prozeßhafte, Entwicklungsgebundene .. für Beethovens Kompositionsweise, aber gerade auch für seinen Beitrag zu den einzelnen musikalischen Gattungen kennzeichnend ist“ (S. 55). (In der europäischen Musikgeschichte stellt Beethoven auch deshalb einen singulären Einschnitt dar, weil bei ihm das Verhältnis von Skizze oder Unfertigem zum vollendeten Werk selbst Bestandteil des musikalischen Ganzen wird; der Gegensatz etwa zu Mozart könnte nicht größer sein.)

Klaus Kropfingher hat aus diesem Grund in seiner großen, den Band abschließenden Studie zum „gespaltenen“ Opus 130/133 die Problematik der Relation von Skizze und Analyse aufgezeigt und zugleich demonstriert, wie vielschichtig eine Interpretation auf den Ebenen zeitgeschichtlicher Recherche, philologischer Akribie, ästhetischer Reflexion und analytischer Differenzierung angelegt sein muß, um den Schwierigkeiten der späten Werke gerecht zu werden; in einer umfassenden Rekonstruktion kommt Kropfingher zu dem Ergebnis, durch das nachkomponierte Finale werde „das zuvor beschriebene zyklische Gefüge des ganzen Werkes annulliert“ (S. 324). Kropfingher hebt auch deutlich die analytisch prekäre Unbestimmtheit der Tonsprache Beethovens, die sich in einer dialektischen Konvergenz von Divergenzen — etwa dem Nebeneinander von retrospektiven (barockisierenden) und prospektiven Stilelementen oder der Polarisierung von Satzcharakteren — niederschlägt, hervor. Diese Fragestellung bestimmt, implizit und explizit, die meisten Beiträge des Bandes: Wilhelm Seidel untersucht — in Ergänzung der Überlegungen Kropfingers zur zyklischen Anlage des Spätwerks — die Form- und Satzgebung der Kammermusik Beethovens vor der Folie der Zyklustheorien des 18. und 19. Jahrhunderts (A. B. Marx); Reinhard Wiesend interpretiert den enigmatischen Schlußabschnitt des *f-moll-Quartetts* op. 95 als einzig echte Schlußlösung innerhalb des ganzen Werks und dergestalt als eine Art Reflexion über die Möglichkeit von Schlußbildung überhaupt; Lewis Lockwood hat sich dem Problem der Schlußbildungen in Werken der mittleren Periode am Beispiel des langsamen Satzes des

Geister-Trios (unter Hinzuziehung der Varianten in den Skizzen) gewidmet und dabei die Vorwegnahme typischer Topoi des Spätwerks gezeigt; Manfred H. Schmid untersucht den Klangaufbau im Spätwerk und demonstriert die Radikalisierung des musikalischen Satzes in der Auflösung der Periodengrenzen und der Neubewertung des Verhältnisses von Tonika und Dominante. Im Hinblick auf Wagner habe Beethoven mit dieser „exterritorialen“ Stellung der Klangaufbautakte (S. 293) dessen Kunst des Übergangs und der verabsolutierten (aus dem funktionalen Zusammenhang gelösten) Verwendung von Klängen vorgegriffen, wobei Schmid zugleich den kategorialen Unterschied zwischen beiden Komponisten hervorgehoben hat: Der Polarisierung von Tonika und Dominante durch Beethoven setzt Wagner deren Aufhebung entgegen.

Mit der Variationstechnik, die im Spätwerk unter dem Aspekt einer zunehmenden Ambivalenz der Tonsprache immer größere Bedeutung gewinnt, befassen sich die Beiträge William Kindermans und Rudolf Bockholdts. Kinderman hat die Variationssätze aus op. 127, 131 und 135 untersucht und dabei einerseits die Dynamisierung der Variationstechnik durch die zunehmende Annäherung an die Sonate beschrieben, andererseits auf den engen Zusammenhang von op. 127 mit dem Finale der 9. *Symphonie* und der *Missa Solemnis* hingewiesen, der etwa durch Tonartenkonstellationen, symbolisch geprägte Bevorzugung bestimmter Tonarten und ähnliche melodische Gestalten gegeben ist. (Die zahlreichen, z. T. gattungsübergreifenden Querverbindungen im Spätwerk bedürften wohl einmal einer eigenen monographischen Untersuchung.) Bockholdts Studie über die 22. *Diabelli-Variation* „*alla ‚Notte e giorno faticar‘ di Mozart*“ ist sicherlich die tiefgreifendste, aber auch spekulativste Analyse des ganzen Bandes. In einem ausführlichen Exkurs auf den *Don Giovanni* und einem detaillierten Vergleich von Thema und Variation versucht Bockholdt — der in dieser Parallelisierung der Argumentationsstränge der Komplexität der musikalischen Konstellation sehr gerecht wird — zu zeigen, daß in dieser Variation eine ebenso erstaunliche wie typische Diskrepanz zwischen der elementaren, improvisatorisch anmutenden Geste des Satzes und seiner subkutanen Konstruktion

besteht. (Demgegenüber bleibt Emil Platens Herleitung des Fugenthemas von op. 133 aus einem Kanon Kuhlous, den er für Beethoven schrieb, analytisch zu vage. Ob das Kanonthema als der „genetische Code“ des *B-dur-Quartetts* gelten kann, scheint zweifelhaft; auch der Nachweis des Vier-Noten-Motivs in den späten Quartetten — von Platen etwas tautologisch nach Substanz, Kontur und Struktur differenziert — ist teils zu allgemein gehalten, teils im Detail anfechtbar.)

Von der Seite der Wirkungsgeschichte her befassen sich Stefan Kunze und Reinhold Brinkmann mit dem Spätwerk. Brinkmann geht den kompositorischen Reaktionen (von Kuhlau über Ives bis Riehm) nach. Kunze widerspricht zunächst der landläufigen Ansicht, Beethoven habe mit den späten Werken die Brücken zum Publikum abgebrochen und einer modernen „Verweigerungs-Ästhetik“ (S. 63) gehuldigt, sondern er habe vielmehr versucht, den einzelnen Hörer als „ganze ungeteilte Person“ zu erreichen: Kunze entwirft anhand dieser entscheidenden Verschiebung, die das Werk zu einem „freien selbstbewußten Subjekt“ (S. 69) macht, das ebensolche Hörer verlangt, eine Physiognomie des Spätwerks, welche besonders in dem gesteigerten Sprachcharakter der musikalischen Konzeption — einhergehend mit der Aufkündigung der klassischen Beziehung von Allgemeinem und Besonderem — zu suchen sei.

Die zentrale Frage nach dem Sprachcharakter von Beethovens Musik ist Thema mehrerer Beiträge, angefangen mit Helmut Ostoffs Überlegungen zum „Sprechenden“ in der Instrumentalmusik bis hin zu Martin Justs und Helga Lühnings Studien zum Liedschaffen; auch Richard Kramers Analyse einer Stelle des *c-moll-Quartetts* op. 18,4 unter dem Aspekt von Regelverstoß und Individualität, bzw. Grammatik und Syntax des Tonsatzes fällt unausgesprochen darunter. (Es bleibt problematisch, daß Kramer von einem „Fehler“ Beethovens, nämlich der Duldung von — tatsächlich nur „imaginären“ — Quintparallelen, sprechen kann, wenn der Tonsatz, der eine solche Konstellation hervorruft, gar nicht eine Erfüllung der Regeln avisiert, sondern eigenen Gesetzen folgt.)

Der Band wird abgerundet durch einige Miszellen: William Drabkin schreibt über die Ver-

wendung der leeren Saiten, Helmut Loos vergleicht Originalfassung und Bearbeitung des *Trauermarsches* aus op. 26, und Hans-Werner Kühn interpretiert Beethovens Satz von der „wirklich ganz neuen Manier“ als Persiflage auf Reichas *Fugues composées d'après un nouveau système*. Insgesamt dürften es vor allem die Beiträge zum Spätwerk sein, die nicht nur weitere inhaltliche Diskussionen auslösen, sondern auch hinsichtlich eines geeigneten methodischen Zusammenspiels von philologischem und analytisch-hermeneutischem Ansatz Fragen aufwerfen werden.

(Juni 1988)

Wolfgang Rathert

Musikalische Bildung und Kultur. Sieben Vorträge zu Bildungsidee, Schule und Informationsgesellschaft. Hrsg. von Wilfried GRUHN. Regensburg: Gustav Bosse Verlag (1987). 144S. (Hochschuldokumentationen zu Musikwissenschaft und Musikpädagogik Musikhochschule Freiburg.)

Der vorliegende erste Band einer Reihe, die wissenschaftliche Arbeiten aus dem Umfeld der Musikhochschule der Öffentlichkeit vorstellen soll, enthält im ersten Teil neben einer Einleitung des Herausgebers, in der u. a. für einen Bildungsbegriff im Sinne von Identitätsfindung und -bewahrung plädiert wird, drei Vortragstexte von Jürgen Mittelstraß (*Wissenschaft als Kultur*), Anton Hügli (*Von der Chance der Schule angesichts ihrer Chancenlosigkeit gegenüber der gesellschaftlichen Entwicklung*) und Hans-Georg Gadamer (*Der Mensch und seine Hand im heutigen Zivilisationsprozeß*), die sich mit allgemeinen kulturellen, zivilisatorischen, wissenschaftlichen sowie gesellschafts- bzw. schul- und hochschulpolitischen Problemstellungen auseinandersetzen. Vier weitere Vorträge im zweiten Teil thematisieren die eigentliche Ziel-, Inhalts- und Bedeutungsproblematik musikalischer Bildung.

In seinem Beitrag *Bildung und Musik* diskutiert Walter Gieseler zur Vorklärung, was Bildung sei, Gedanken von Plato, Aristoteles, Cicero, Thomas von Aquin, Erasmus von Rotterdam, Goethe, Schiller und Humboldt und setzt in einer erweiternden Definition Bildung gleich mit „eruditio“ bzw. „cultura animi“, verstanden als ein umfassender, unbegrenzter

und unabschließbarer Prozeß. Von hier aus schlußfolgert Gieseler, daß es bei einem derartig weitgreifenden Bildungsbegriff „eigentlich unmöglich ist, partikularistisch von einer *musikalischen Bildung* zu sprechen“ (S. 90).

Die Darlegung ästhetischer wie pädagogischer Polaritäten (Bildung zwischen „Billigkeit und Unbill“, „Rausch und Maß“, „Aura und Kommunikation“, „Kunst und Wissenschaft“) ist Inhalt von Wolfgang Roschers Vortrag *Sprünge und Linien im Bild vom musikalisch zu Bildenden. Kulturanthropologische und kulturpädagogische Aspekte*. Bei der für musikpädagogische Begründungszusammenhänge sehr relevanten Frage nach den Relationen von künstlerischem und wissenschaftlichem Verhalten verdeutlicht Roscher noch einmal seine Vorstellungen, die auf eine Balance zwischen Kunst und Wissenschaft gerichtet sind.

Lars Ulrich Abraham skizziert in seinem Vortrag *Bildungsziele und Bildungserträge musikpädagogischer Reformen* zunächst eine eigenwillige Reformlinie von Guido von Arezzo und Philippe de Vitry über Otto Gibelius und Bernhard Christoph Ludwig Natorp bis hin zu Leo Kestenberg. Nach Abraham wurde das von Kestenberg ursprünglich intendierte kompensatorische Reformkonzept unter dem nicht länger zu ignorierenden Einfluß Jödes (bzw. der Jöde-Richtung in der musikalischen Jugendbewegung) durch Aufnahme von Elementen volkstümlicher Bildung neutralisiert und verkam zur sogenannten „Musischen Erziehung“ (nach 1945 als „Musische Bildung“ titulierte). Die Hauptproblematik, ja ein Versagen der heutigen Schulmusik sieht Abraham vornehmlich in der konsequenten Fortführung einer für die Musische Bildung charakteristischen „Liebedienerei“ (S. 119), welche die Schulmusik unfähig gemacht habe, angemessen auf die Bedrohung durch die internationale industrielle Musikproduktion, d. h. primär die Produktionen der amerikanischen Trivialmusik zu reagieren.

Probleme des Legitimationsdruckes, vor den sich die Schulmusik nach wie vor gestellt sieht, und Gründe für diese Schwierigkeiten behandelt Karl Heinrich Ehrenforth im ersten Abschnitt seiner Ausführungen über *Kultur — Schule — Musikalische Bildung oder Kulturpolitische Defizite der Bildungspolitik*. Der

zweite Teil beinhaltet den Versuch einer Zielsetzung musikalischer Erziehung im Hinblick auf spezifische gegenwärtige Aufgabenstellungen („Öffnung der Wahrnehmung“, „Veränderungen in der Arbeits- und Freizeitwelt“, „drohender Identitätsverlust“). Als geeignetes Mittel zur Bewältigung dieser Herausforderungen wird das gemeinsame Musizieren angesehen.

Angesichts der Komplexität des Gegenstandes vermag nicht zu verwundern, daß in dieser diskussionswerten Schrift verschiedene wichtige Aspekte angesprochen werden, nicht aber endgültige Antworten erfolgen können. Irritationen vermögen da schon eher Einzelheiten auszulösen wie etwa eine nicht begründete und auch nicht zu begründende generelle Gleichstellung von Rockmusik mit musikalischem Schund oder eine eurozentrierte musikalische Sichtweise (Abraham) sowie eine merkwürdig musisch anmutende Stilisierung des Muskmachens (Ehrenforth).

(Mai 1988)

Winfried Pape

Schütz-Jahrbuch. Im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner BREIG in Verbindung mit Friedhelm KRUMMACHER, Stefan KUNZE und Wolfram STEUDE. 7./8. Jahrgang 1985/86. Kassel-Basel-London. Bärenreiter 1986. 159 S.

Weitgespannt ist der Themenbogen des vorliegenden Bandes durch die Einbeziehung von Studien im weiteren Umfeld der Schütz-Forschung, wodurch er nicht nur für Schütz-Spezialisten, sondern für jeden, der sich mit Musik und Musikern der Barockzeit beschäftigt, zur gewinnbringenden Lektüre wird.

Eingeleitet wird der Band mit den Ausführungen Arno Forcherts über *Musik und Rhetorik im Barock*. Unter Berücksichtigung literaturgeschichtlicher Forschungen der letzten Jahre unternimmt er mutige und notwendige Schritte in Richtung einer Neubewertung des vielgebrauchten Begriffes der „musikalischen Rhetorik“. Daß es beim Gebrauch dieses Terminus' unabdingbar sei, für die Zeit des 16. bis 18. Jahrhunderts zwischen den Disziplinen der Rhetorik und ihrem Einfluß auf Kompositionslehren einerseits, zwischen theoretischen Erörterungen (z. B. bei Burmeister) und der praktischen Verwendung in Kompositionen anderer-

seits zu differenzieren, wird nicht nur gefordert, sondern auch quellenkritisch und anschaulich dargestellt.

Werner Breig betrachtet *Die erste Fassung des Beckerschen Psalters von Heinrich Schütz* von 1628 und stellt in der Analyse gewichtige Unterschiede zur Zweitfassung von 1661 fest. Die Notenbeispiele sind ebenso instruktiv wie die mitgelieferten und ausgewerteten Statistiken zu Schütz' Revisions- und Melodieverweisverfahren im Anhang. Etwas störend wirken dagegen die Verweise auf Klangbeispiele im Text, die im Vortrag in Bremen 1984 das Gezeigte sicherlich treffend illustrierten; für die vorliegende Druckfassung aber hätte man wohl eine andere Lösung finden müssen.

Einen sehr verdienstvollen Beitrag *Zum gegenwärtigen Stand der Schütz-Ikonographie* liefert Wolfram Steude. Auf die Beschreibung der bisher bekannten Bild Darstellungen Schütz' folgt die Diskussion des Rembrandt-Porträts und der Berliner Miniatur. Letztere — bislang als zeitgenössisch eingestuft — konnte durch die Einbeziehung von kunstwissenschaftlichen Gutachten (unabhängig voneinander erstellt von Rainer Michaelis und Gudrun Herbert) als Fälschung des späten 19. oder frühen 20. Jahrhunderts entlarvt werden. Steudes Aufsatz dokumentiert somit auch ein erfreuliches Beispiel interdisziplinärer Zusammenarbeit.

Auf einen kurzen Aufsatz von Hans Eppstein zum Thema *Schütz — Schubert — Wolf*, der auf Georgiades' nicht unumstrittener These von den Eckpfeilern Schütz und Schubert einer genuin deutschen Kunstmusik fußt, folgen in der zweiten Hälfte des Jahrbuchs Beiträge zum weiteren Umfeld der Schützforschung. Hier ragen die Aufsätze von Werner Braun (*Schütz als Kompositionslehrer: Die „Geistlichen Madrigale“ (1619) von Gabriel Mölich*) und Edith Weber (*Christophe-Thomas Walliser [1568–1648] — musiciens strasbourgeois à redécouvrir*) hervor, die sich mit Themen aus den zunehmend an Bedeutung gewinnenden Bereichen der regionalen Musikgeschichtsschreibung und — damit zusammenhängend — des sog. Kleinmeisterproblems beschäftigen.

Zwei Stücke aus *Claudio Monteverdis 6. Madrigalbuch in handschriftlichen Frühfassungen* aus einem Kasseler Manuskript werden

von Adolf Watty analysiert. Schließlich befassten sich zwei Beiträge mit der Entwicklungsgeschichte musikalischer Formen: *From Renaissance „Fuga“ to Baroque Fugue: The Role of the „Sweelinck Theory Manuscripts“* von Paul Walker und *Die norddeutsche Orgeltoccata und die „höchsten Formen der Instrumentalmusik“ Beobachtungen an der großen e-moll-Toccata von Nikolaus Bruhns*, die leicht überarbeitete Fassung des Habilitationsvortrags von Bernd Sponheuer.

Die anregenden Beiträge des *Schütz-Jahrbuches* 1985/86, das in gleicher Weise wie die vorangegangenen Bände schlicht, aber ansprechend gestaltet (und damit auch erschwinglich) ist, machen es für jeden Musikologen empfehlenswert. Ein Wermutstropfen bleibt anzumerken: Zwei Abbildungen zu Steudes Aufsatz mußten wegen eines Herstellungsversehens entfallen. Ihre Reproduktion ist aber im bereits erschienenen Band für 1987 nachgeholt.

(August 1988)

Karl Huber

Musik des Ostens 10. Ostmittel-, Ost- und Südosteuropa. Hrsg. von Hubert UNVERRICHT im Auftrag des J. G. Herder-Forschungsrates. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1986. 218 S., Abb., Notenbeisp.

Dieser zehnte Band *Musik des Ostens* enthält dreizehn Beiträge von polnischen, russischen, tschechoslowakischen und deutschen Musikwissenschaftlern. Vorangestellt hat Herausgeber Hubert Unverricht einen Dankesgruß an den 1984 verstorbenen Nestor der schlesischen Musikforschung Fritz Feldmann. Zum achten Band von *Musik des Ostens*, der Feldmann zu seinem 75. Geburtstag gewidmet war, gibt Unverricht ergänzende Angaben zur Vervollständigung des Schriftenverzeichnisses. Im übrigen würdigt er noch einmal das große Verdienst Feldmanns: „Ohne seine umfangreiche Tätigkeit wäre unser Wissen von der Musikgeschichte Schlesiens nicht so breit angelegt und so lebendig“.

Der längste Beitrag (40 Seiten) gilt den modalen Klangbeziehungen in der Musik des 20. Jahrhunderts. Ernest Zavarsky rekonstruierte und ergänzte damit einen umfangreichen Beitrag über den slowakischen Komponisten

S1 / XXX 21

Eugen Suchon, der im Originalwortlaut nicht erscheinen durfte, weil „die Lektoren aus dem Komponistenverband damals die Modalität für eine Theorie des Westens hielten“. Besonders dort, wo Zavarsky zurückgreift auf Suchons Buch *Die Akkordik vom Dreiklang bis zum Zwölftklang* (1979), wirken seine Hinweise noch immer (oder wieder) aktuell. Zwischen vertikalen und horizontalen Intervallstrukturen (banal ausgedrückt: zwischen Akkordik und Melodik) werden neue Wechselbeziehungen aufgezeigt.

Ein kaum minder umfangreicher Beitrag (38 Seiten) kreist um den Komponisten und Kapellmeister Johannes Stobaeus. Dies ist eine gründliche Materialauswertung zur Musikgeschichte Königsbergs Anfang des 17. Jahrhunderts, veröffentlicht aus dem Nachlaß des Musikforschers Gerhard Felt.

Von den beiden genannten größeren Arbeiten abgesehen, erhalten wir in den übrigen zehn Beiträgen (zwischen 6 und 18 Seiten) einen interessanten Einblick in die bunte Vielfalt der Musikforschung zur *Musik des Ostens*. Mit russischen Verhältnissen der Neuzeit konfrontiert uns Detlef Gojowy — durch die Offenlegung und Kommentierung des Briefwechsels zwischen den Komponisten Dmitri Schostakowitsch und Edison Denissow. Dessen Tagebuchnotizen gewähren einen unmittelbaren Einblick in Lebensproblematik und „Werkstatt“ eines (damals) sich gerade etablierenden Komponisten. Dem 20. Jahrhundert verpflichtet ist ferner der Beitrag Maciej Golabs zur Zwölftontechnik des polnischen Komponisten Jozef Koffler. Mit ihm begann in Polen die Auseinandersetzung um die neuen Errungenschaften Zwölftontechnik und Permutationsverfahren. Hauer wirkte da wesentlich einflußreicher auf die jungen Polen als Schönberg. Für Golab war Koffler der erste Komponist, „der die Zwölftontechnik von ihrer ursprünglichen expressionistischen Basis (Wiener Schule) löste und Möglichkeiten aufzeigte, sie im Rahmen des neoklassizistischen Stils anzuwenden“.

Welche Nachwirkung und Fantasieausdeutung die Wiener Klassiker Mozart und Beethoven in polnischen Gedichten der Nachkriegszeit ausüben, belegt (auf teils amüsante Art) Horst von Chmielewski. Mit dem Musikleben der Jahrhundertwende befassen sich die Beiträge von Werner Schwarz (Tilsit, P. W. Wolff)

und Hubert Poplutz (Grafschaft Glatz, Georg Amft). Walter Salmen hat die Bearbeitungen von „airs slaves“ im 18. und 19. Jahrhundert untersucht und dabei herausgefunden, daß vor allem polnische Tänze und russische Volksmelodien die Musik Westeuropas — u. a. im „Salon- und Konzertgebrauch“ — beeinflusst haben. Weiter zurück greifen die Beiträge von Rudolf Walter *Zur Baugeschichte der Müller-Orgel in der Breslauer Kathedrale* (mit erstmals publizierten Aufzeichnungen zu Disposition und Kostenanschlag) sowie von Hubert Unverricht über *Johann Anton Fils (1733—1760), der angebliche Böhme aus Eichstätt*.

Musiktheoretischen Themen gewidmet sind die Arbeiten von Anna Czekanowska zur *Frage der Modalitätstheorie unter dem Gesichtspunkt der slawischen Literatur* und von Wojciech Domanski über den „accentus“ des Gregorianischen Gesangs in einem Musiktraktat des Liegnitzers Georg Liban (1539).

Die Einbeziehung von Musikforschern aus Ostmittel-, Ost- und Südosteuropa hat in den bisher erschienenen zehn Bänden von *Musik des Ostens* stetig zugenommen. Auf diese Weise ist es zu einer internationalen Zusammenarbeit gekommen, die ob ihrer wertvollen Resultate alle Förderung verdient.

(September 1988)

Norbert Linke

IRMGARD LERCH. Fragmente aus Cambrai. Ein Beitrag zur Rekonstruktion einer Handschrift mit spätmittelalterlicher Polyphonie. 2 Bände. Kassel-Basel-London-New York. Bärenreiter 1987. Band I: X, 202 S., Abb., Notenbeisp., Band II: 241 S., Notenbeisp. (Göttinger musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 11.)

1976 berichtete David Fallows über eine Entdeckung in der Bibliothèque Municipale von Cambrai (*RdM* 62 [1976], S. 275—280): In Einbänden von Inkunabeln aus dem späten 15. Jahrhundert hatte er Blätter einer Musikhandschrift des 14. Jahrhunderts gefunden. Ihr Inhalt und ihre äußere Form ließen einen Zusammenhang mit den seit längerer Zeit bekannten *Fragmenten 1328* vermuten. Diese waren erst in den 70er Jahren von Margaret P. Hasselmann zum Gegenstand einer eingehenden Untersuchung gemacht worden, die eine Neuord-

nung vor allem des ersten Teils, *CaB₁*, zur Folge hatte. In einer Göttinger Dissertation konnte nun Irmgard Lerch, der David Fallows sein Material großzügig zur Verfügung stellte, den Zusammenhang der neu entdeckten Blätter mit den bisher bekannten Fragmenten bestätigen. Aufgrund der Tatsache, daß der Buchbinder für jede Inkunabel ein Bifolio der ursprünglichen Handschrift verwendet hatte und daß sich die meisten Kompositionen über mehrere Seiten erstrecken, gelang es ihr, aus dem vorhandenen Material die zwei ersten Faszikel einer Sammlung von Motetten und Meßsätzen des 14. Jahrhunderts zusammenzustellen. Die Folia 1–9, die der feierliche *Conductus Deus in adiutorium* eröffnet, dem eine vierte Stimme mit eigenem Text hinzugefügt wurde, umfassen die Neuentdeckungen David Fallows, während die Folia 10–16 den schon bekannten Folia 1–7 von *CaB₁*, dem ersten Teil des *Ms. 1328*, entsprechen. Besonders begrüßenswert ist es, daß Irmgard Lerch ihrer Arbeit das Faksimile dieser neuen Handschrift beifügen konnte, die von ihr mangels einer eigenen Signatur „F-CA(n)“ genannt wird.

Sehr wahrscheinlich ist die Handschrift in den 70er Jahren des 14. Jahrhunderts in der Kathedrale von Cambrai zusammengestellt worden, worauf insbesondere die Umarbeitung der Meßsätze für eine rein vokale Aufführung hinweist. Darüber hinaus ergab die sorgfältige kodikologische und paläographische Untersuchung, daß die Folia von *CaB₂* und *CaB₃* sowie zwei neue, leider nicht mehr lesbare Blätter zwar Bestandteile einer zusammengehörenden Handschrift sein können, nichts aber darauf hindeutet, daß sie zum Corpus der neuentdeckten Handschrift „F-CA(n)“ gehören. Danach geht Irmgard Lerch auf den Inhalt der neuen Handschrift „F-CA(n)“ ein, deren 26 Stücke sie in einem übersichtlichen Index mit der Angabe von Textincipit, Gattung, Konkordanz und Editionen vorstellt (Nr. 15 ist allerdings in *PMFC V* auf S. 78–79 zu finden). Leider stehen nun drei Foliierungen nebeneinander: die alte Heinrich Besslers, diejenige Margaret Hasselmanns, nach der die Blätter in den 70er Jahren umgeordnet wurden, und die neueste Irmgard Lerchs, die die beiden früheren in überzeugender Weise korrigiert. Wir werden also bei dieser Handschrift nicht mehr ohne ihre Konkordanztafel auskommen

können. Sie selbst ist einmal ein Opfer dieser Vielfalt geworden: Auf S. 18 erwähnt sie f. 19 und 20 als die am stärksten beschnittenen Blätter, womit sie auf die Foliierung Besslers zurückgekommen ist. Gemeint sind f. 13/14 ihrer Zählung bzw. Hasselmanns f. 5/6. Bei dieser Gelegenheit sei auch ein kleiner Druckfehler auf derselben Seite berichtigt: Nicht f. 9r, sondern f. 9v hat 16 Systeme.

Im zweiten Band legt Irmgard Lerch eine kritische Edition aller Stücke der Handschrift „F-CA(n)“ vor, gefolgt von einer kurzen Inhaltsangabe der Motetten- und Balladentexte. Ausdrücklich begründet sie, warum sie den gesamten Inhalt der Handschrift in eigenen Transkriptionen vorlegt. Nur so sei „ein lückenloser Überblick über das Cambraier Repertoire möglich“ Dieses Vorgehen hat bei den Meßsätzen seine Berechtigung. Hier liegen wirklich „Sonderformen vor, die bisher keine Berücksichtigung fanden oder finden konnten“ (S. 29). Anders ist die Situation bei den übrigen Stücken. Von ihnen ist nur die Motette Nr. 12 *Cede locum/Nam sum qui fueram/Beati qui persecutionem* bisher noch nicht ediert worden. Häufig sind die Abweichungen gegenüber den bisher bekannten Fassungen so gering, daß ein bloßer Hinweis darauf nützlicher gewesen wäre. So ist der Ton *f* im Cantus der T. 17 und 34 von Nr. 11, der Motette *Super cathedram/Presidentes*, eine dissonante Quarte zum Tenor *c*, die einzige Abweichung gegenüber der Fassung des *Roman de Fauvel*, wo die Quinte *g* der Harmonik gegenüber dem Melodieverlauf den Vorzug gibt. Hier, wie in vielen anderen Fällen auch, wäre weniger sicherlich mehr gewesen, zumal auch die sorgfältigste handschriftliche Aufzeichnung nicht die Übersichtlichkeit und Klarheit einer gedruckten Fassung erzielen kann. In vielen Fällen, wo „F-CA(n)“ kaum noch lesbar ist, muß Irmgard Lerch zudem auf andere Handschriften zurückgreifen. Von der Ballade *Bien dire* ist in „F-CA(n)“ nur der kaum noch lesbare Cantus erhalten, so daß die Edition eine Übertragung nach der *Handschrift Chantilly* ist. Die Diskussion der Korrekturen gegenüber den vorhandenen Editionen Apels und Greenes wäre interessanter gewesen als ihre stillschweigende Berücksichtigung in einer weiteren Edition (vgl. die Anwendung der „mutatio qualitatis“ in T. 26 des Tenors von Nr. 4). Auch

die abweichende Textunterlegung kann kein Grund für eine Neuedition sein, denn weder *Chantilly* noch ‚F-CA(n)‘ bieten brauchbare Hinweise für eine sinnvolle Zuordnung von Text und Musik. In dieser Hinsicht sind die Machaut-Handschriften für das 14. Jahrhundert ein einzigartiger Glücksfall. Ihre Genauigkeit in der Textunterlegung wurde von keiner anderen Handschrift erreicht, wahrscheinlich auch nicht angestrebt. So weist Irmgard Lerch bei ihrer Edition der Machaut-Motette darauf hin, daß es unmöglich sei, „den Text in der Transkription konsequent nach ‚F-CA(n)‘“ zu unterlegen (Ed. S. 220; vgl. auch den Kommentar zu Nr. 18, Ed. S. 153). Zu begrüßen ist dagegen, daß sie die Taktstriche nicht nach einem vorgegebenen Mensurschema setzt, sondern dem rhythmischen Verlauf anpaßt (vgl. den Beginn von Nr. 2 mit der auf S. 18 abgedruckten Fassung Schrades). Zwei kleine Korrekturen seien noch erwähnt. Im T 32 des Superius von Nr. 6 ist die Minima *g* (aus Gründen der Mensur?) unterschlagen worden; und „Theodoricus de Campo“ ist seit 1942 nur nach ein anonymen Autor, dessen Traktat zudem nach der Edition C. Sweeneys (CSM 13, S. 39f) zitiert werden sollte (Ed. S. 77).

In einer ausführlichen Kommentierung sollen „die Besonderheiten jedes Stückes im Einzelnen betrachtet“ (S. 30) werden. Die Darstellung bleibt im Rahmen der vertrauten Interpretationswege und beschränkt sich meist auf einen abbildenden Nachvollzug struktureller Sachverhalte. Nur an wenigen Stellen finden sich vorsichtige Hinweise auf mögliche Textausdeutungen, die aber nicht weiter in der Struktur der Stücke verankert werden. In Fragen der Klanglichkeit beläßt es Irmgard Lerch bei der bloßen Aufzählung. Dabei hätte der Bezug zur unzweifelhaft modalen Bindung der Stücke eine differenziertere Bestandsaufnahme ermöglicht. So können im *Gloria* Nr. 2 nicht alle *g*- und *a*-Schlüsse als Halbschlüsse bezeichnet werden (S. 33). In diesem auf *f* endenden Stück sind nur die *a*-Schlüsse wegen des Halbtonanschlusses *fa-mi* im Tenor Halbschlüsse, während die *g*-Schlüsse eine andere Funktion im Formablauf haben. Das gleiche gilt für das *Gloria* Nr. 3, einem *d*-dorischen Stück, wo nur der *e*-Schluß als Halbschluß bezeichnet werden kann, während die *g*- und *c*-Schlüsse davon abzuheben sind. Von der Frage

des modalen Bezuges ist auch die Vorzeichensetzung betroffen. Keineswegs kann man im 14. Jahrhundert von einer „Wahlfreiheit der Zeitgenossen in der Auffassung des ambivalenten Tons *b* als *durum* oder *molle*“ (S. 72) sprechen. Ein *b*-molle ist in *g*-dorischen Stücken wie Nr. 6, 11 und 15 eine Selbstverständlichkeit, auf die in den Handschriften meist nur in den Unterstimmen hingewiesen wurde (vgl. den Abschnitt über die „transpositio intellectualis“ und „naturalis“ im *Berkeley-Traktat*, ed. O. Ellsworth, Lincoln und London 1984, S. 52ff.). Mancher Tritonus wie in Nr. 15, T 25 und 51 oder in Nr. 20, T. 7 wäre so zu vermeiden gewesen. Andererseits führt Irmgard Lerchs Zurückhaltung in der Akzidentiensetzung zu unverständlichen Inkonssequenzen. In Nr. 5 setzt sie im T 16 des Contratenors plötzlich ein *b* gegen das *h* des Superius, nachdem es im T 15 noch in beiden Stimmen *h* geheißen hatte. Vieles spricht in diesem ersten Abschnitt für ein *g*-Dorisch, also eine durchgehende Verwendung des *b*-molle (vgl. etwa T. 4, 10, 24 und 27), dem sich in manchen Fällen auch ein *es* als „*fa supra la*“ beigesellen kann (so in T 15 und 19). Auch in Nr. 16 muß das *b*-molle weiter ergänzt werden (vgl. T 24 mit T 44).

Aus ihren Beobachtungen sucht Irmgard Lerch einen zeitlich strukturierenden Überblick über das Repertoire zu gewinnen. Die Kriterien der zeitlichen Zuordnung entsprechen aber den analytischen Methoden. Ein einfacher Tenor sowie rhythmische Formelhaftigkeit gelten als „archaische“ Erscheinungen, *Plicae* und ternäre Mensur stehen für ältere Gewohnheiten, Kanon, Isorhythmie und synkopische Rhythmen gelten als neuere Kompositionsmittel. Mögliche Zusammenhänge und Überschneidungen der einzelnen Gesichtspunkte werden kaum berührt. Die Motette Nr. 12 etwa besitzt einen isorhythmischen Tenor mit Modus-Wechsel, angezeigt durch rote Noten, und Synkopenpartien in den Oberstimmen. Diesen „modernen“ Erscheinungsformen widerspricht, wie in Nr. 13, das Auftreten von *Plicae*, die es nach Apel seit den 1320er Jahren nicht mehr geben dürfte (S. 52). Weiter führt hier eine Beobachtung Lawrence Earps, der in der *Cambraier* Fassung der Machaut-Motette *Qui es promesses/Hay fortune/Et non est* (Nr. 26) eine lokale Sondertradition

sah (zit. auf S. 117): Eine Kathedrale im Norden Frankreichs sammelte anspruchsvolle Musik der Zeit für den eigenen Gebrauch und formte sie teilweise so um, daß sie den lokalen Anforderungen und Möglichkeiten entsprach. Dabei kam es zu einer interessanten und aufschlußreichen Mischung verschiedener stilistischer Ebenen. Dieses Repertoire hat Irmgard Lerch in ihrer ausführlichen und gründlichen Darstellung zuverlässig erschlossen und so der weiteren analytischen Untersuchung zugänglich gemacht.

(August 1988)

Christian Berger

DONALD R. BOOMGAARDEN: *Musical Thought in Britain and Germany During the Early Eighteenth Century*. New York-Bern-Frankfurt-Paris: Peter Lang (1987). 240 S. (American University Studies. Series V Philology. Volume 26.)

Boomgaardens Buch stellt den ehrgeizigen Versuch dar, einen systematischen Vergleich zwischen dem deutschen und dem englischen musikalischen Gedankengut während des frühen 18. Jahrhunderts (1700–1740) zu ziehen sowie die gegenseitige Beeinflussung zu untersuchen.

Die Studie gliedert sich in drei Abschnitte. Nach einer kurzen Betrachtung der Ursprünge und Hintergründe des Denkens über Musik im 18. Jahrhundert — während es in England aufgrund des großen Einflusses der Puritaner und ihres Argwohns gegenüber Musik wenig Ermutigung für Musikschriftsteller gab, fanden deutsche Musiktheoretiker die Unterstützung von Geistlichen und Philosophen — stellt Boomgaarden zwei Persönlichkeiten vor, die für die Reflexion über Musik eine große Rolle spielten: Joseph Addison und Christian Wolff. Joseph Addison (1672–1719), der Begründer des humorvollen englischen Essays, war einer der Wegbereiter des britischen Journalismus. Zusammen mit Richard Steele gab er die moralischen Wochenschriften *The Tatler* (1709–11) und *The Spectator* (1711–12) heraus, in denen er sich auch mit musikalischen Themen befaßte. Der Philosoph Christian Wolff (1679–1754) beeinflusste zahlreiche Musikschriftsteller, zum Beispiel Johann Mattheson und Lorenz Christoph Mizler.

Boomgaarden läßt in seiner Studie nicht nur Musiker zu Wort kommen, sondern auch Journalisten und Philosophen, soweit sie für das Denken über Musik bedeutsam waren. Dies wird in den Kurzbiographien von zwölf Musikschriftstellern deutlich, deren Werke der vorliegenden Studie zugrundeliegen. Der Autor versucht, alle wichtigen Musiktheoretiker, die zwischen 1700 und 1740 in England und Deutschland tätig waren, zu berücksichtigen, wodurch sich seine Studie gelegentlich im Detail verliert. So behandelt er neben dem schon erwähnten Joseph Addison für die Musiktheorie in England: Francis Hutcheson, Alexander Malcolm, Roger North, James Ralph, Johann Christoph Pepusch und Johann Friedrich Lampe. Stellvertreter der deutschen Musiktheorie sind Johann Mattheson, Johann David Heinichen, Ernst Gottlieb Baron, Johann Adolf Scheibe und Lorenz Christoph Mizler. Mattheson wird von Boomgaarden ausführlich gewürdigt, da seine Schriften den gesamten Untersuchungszeitraum umfassen. Hier wie in den anderen Charakteristiken versucht der Autor aufzuzeigen, inwieweit sich deutsche und englische Musikschriftsteller kannten und gegenseitig beeinflussten und in welchem Verhältnis sie zum jeweils anderen Land standen. Addison verbrachte zum Beispiel im Rahmen der im 18. Jahrhundert üblichen Grand Tour einige Zeit in Dresden und Hamburg, und Mattheson, der mit einer Engländerin verheiratet war, übersetzte Beiträge aus dem *Tatler* und dem *Spectator* ins Deutsche. Kurze Bemerkungen über die Hauptwerke der Theoretiker runden die Artikel ab.

Im umfangreichsten Teil des Buches geht es um vier grundlegende ästhetische Kategorien des Untersuchungszeitraums, und zwar um „The Affections: Birth and Death of a Concept“, „Music as an Imitation of Nature“, „Musical Taste and Tastes“ sowie „Music and ‚Imagination‘ in the Age of Reason“. Boomgaarden untersucht und vergleicht Äußerungen der Theoretiker zu diesen Begriffen. Da er nach Jahrzehnten vorgeht, gelingt es ihm, einen Wandel im Verhältnis der Schriftsteller zu diesen Kriterien aufzuzeigen. Er weist nach, daß die Kategorien „Affekt“, „Nachahmung“ und „Geschmack“ im Verlauf des 18. Jahrhunderts an Bedeutung verlieren, während die „Imagination“ immer wichtiger wurde.

Vier Organisationsprinzipien liegen Boomgaardens Buch zugrunde, nämlich nationale (beim Vergleich des musikalischen Gedankenguts), persönliche (in den Kurzbiographien der Musikschriftsteller), thematische (in der systematischen Untersuchung ästhetischer Kategorien des 18. Jahrhunderts) und chronologische, die jedoch alle miteinander verflochten sind.

In seinem Buch, mit dem er die Bedeutung des englischen und deutschen musikalischen Ideenguts gegenüber dem bisher überbetonten französischen herausstreicht, sind Boomgaardens wichtige Erkenntnisse gelungen. Auch wenn die von ihm aufgezeigten Zusammenhänge gelegentlich etwas gewollt erscheinen, schließt das Werk eine Lücke auf dem Gebiet der englischen und deutschen Musiktheorie und -ästhetik im 18. Jahrhundert.

(August 1988)

Gundhild Lenz

ELLINORE FLADT: Die Musikauffassung des Johannes de Grocheo im Kontext der hochmittelalterlichen Aristoteles-Rezeption. München-Salzburg. Musikverlag Emil Katzbichler 1987 187 S (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 26.)

Ellinore Fladt bezieht sich in ihrer Arbeit weitgehend auf die zweite Edition des Grocheo-Traktates durch Ernst Rohloff (Leipzig [1967]), dessen Übersetzung sie in vielen nützlichen Details diskutiert. An mehreren Stellen korrigiert sie im Rückgriff auf die beiden von Rohloff im Faksimile gebotenen Quellen — jeweils ein Teil von *Harley 281* (= *H*) und *Darmstadt 2663* (= *D*) — den lateinischen Wortlaut der Ausgabe. In ihrer Arbeit stellt sie drei Hauptteile der Aristoteles-Rezeption und -Interpretation im Text zur Diskussion.

1 Grocheo bezieht sich zu Beginn (110.16–20) auf die Methodik, die Aristoteles in Physik I,1 exponiert. Die Verfasserin versucht nachzuweisen, daß Grocheo in seiner Auffassung der evozierten Methodenproblematik von Averroes abhängig ist; das Thema untersucht sie aufgrund des Aristoteles latinus sowie im Zusammenhang der scholastischen Aristoteles-Rezeption des 13. Jahrhunderts im Blick auf das Verhältnis von Erkenntnis und Methode. An Kommentatoren berücksichtigt sie hier wie

im folgenden neben Averroes einige weitere Zeugen.

2. Eine bislang nicht gesehene Problematik des Traktats beschreibt Fladt mit dem thematischen Focus „Die Struktur des artifiziellen Herstellungsprozesses“ (S. 101–149). Ausgangspunkt ist folgende Stelle (114.1–5). „Ista [die Intervalle] autem principia sunt et materia, qua utitur omnis musicus, et in ea formam musicam introducit. Licet enim in naturalibus efficiens dicatur principium plus quam materia, in artificiatas tamen materia principium potest dici, eo quod sit [add. D: ens] in actu et forma artis sit ei accidentalis.“ Dieser Abschnitt führt die Verfasserin vor der erwähnten Thematisierung des Herstellungsprozesses zur Begriffsanalyse verschiedener Dichotomien. substantia — accidens, forma — materia, actus — potentia (S. 62–100). Die Abschnitte enthalten Belegmaterial aus dem Traktat einerseits und aus scholastischen Schriften des 13. Jahrhunderts andererseits, wiederum mit Betonung des Anteils, der Averroes zukommen soll.

3. Schließlich geht die Verfasserin auf die Definition der Musik ein. Sie untersucht Grocheos Text nach Angaben über deren Stellung im Wissenschaftsgefüge (S. 149–167); in vorangehenden Abschnitten, zentral dann im letzten Kapitel, kommt die ebenso bekannte wie schwierige Klassifikation der Musik — ebenfalls in aristotelischem Kontext betrachtet — zur Sprache.

Die Arbeit überzeugt mich in bezug auf jene Anliegen, die in ihrem Titel direkt zum Ausdruck kommen, nicht.

a. Von einer Grocheo-Monographie erhoffe ich mir (gerade wegen des stereotypen Hantierens mit flottierenden Grocheo-Legenden in der Literatur) eine Erörterung von Provenienz, Datierung und Gattung des Traktates, Hinweise zur textlichen Eigenart der Quelle in den beiden Handschriften sowie Angaben zur Funktion der beiden Codices. Das hieße, codicologische und paläographische Faktoren zu klären und universitäts- und bildungsgeschichtlich relevante Quellen zu befragen. Doch Fladt notiert nur beiläufig: „Grocheo, Lehrender an der Pariser Sorbonne um 1300.“ (S. 5) Grocheo wird aber in der Literatur meist ohne Begründung um 1275 wie um 1300 angesetzt; er wird als „magister regens“

bezeichnet aufgrund des von drei Händen geschriebenen *Explicit* in *D* (*Explicit*-Zuschreibungen sind stets fragwürdig, die Machart bedarf einer Erklärung); an der Artistenfakultät gab es zu quadrivialen Disziplinen nach ca. 1255 bis um 1320 nur „*lectiones extraordinariae*“, zu denen der Traktat von Grocheo (gemäß *Explicit*: Grocheio) bereits aufgrund der Exordialtopik (110.1–6) nicht gehört. Natürlich kann nicht erwartet werden, daß die Verfasserin Grocheo „abklärt“. Aber ihr Vorhaben setzt voraus, daß die Kärnerarbeit, die zur Erhellung des „Kontexts“ nötig ist, vollzogen wird. Sonst wird Geistesgeschichte blitzartig zur Geistergeschichte.

b. Zum Thema „Aristotelismus“ gibt es drei in der *Mediaevistik* akzeptierte Prämissen.

1. Aristoteles wurde — sehen wir von älteren Übersetzungen ab — im 12. und 13. Jahrhundert aus dem Griechischen und aus dem Arabischen ins Lateinische übersetzt. Die lateinischen Übersetzungen sind stets schwierig. Das gilt vorab für alle Übersetzungen aus dem Arabischen wegen des problematischen Transfers semitischer Sprachregelungen in ein indogermanisches Idiom.

2. An der Pariser Universität wurde stets um ein Maß an Gemeinsinn gefochten, wenn es um die Frage ging, welche Texte („*textus*“) als Textbücher an einer Fakultät als zugelassen galten. Dieser Art von Gemeinsinn steht ein starkes individuelles Moment gegenüber, wenn es um den Unterricht, also um den Nährboden für Aristoteles-Kommentare geht. Der Unterricht wurde in Form der Vorlesung („*lectio*“) erteilt. Dem Magister war wohl der „*textus*“ vorgeschrieben; doch hatte er die thematischen Schwerpunkte, die er setzte, ebenso selber zu verantworten wie seine Erörterungen. „Scholastik“ ist in historischer Perspektive also stets eine Methode (die *modi* der Diskussionstechnik betrifft), niemals ein philosophisches System — es sei denn, die Philosophie eines Individuums würde als System nachgewiesen oder konstruiert. (Nebenbei: Von der Individualität der Aristoteles-Kommentatoren wissen wir heute mehr aufgrund der Einsicht in den Unterricht als aufgrund der edierten Texte. Denn bis heute sind, optimistisch gerechnet, weniger als ein Prozent der registrierten Texte ediert.)

3. Wer annimmt, die gedruckten Texte seien repräsentativ, muß sich fragen lassen: repräsentativ wofür? Die neuscholastischen und neuthomistischen Denkfiguren, welche Editionen und deren Machart beförderten, sind mit dem Interesse der Historiker oft nicht zu vereinbaren; der abseits von den „großen Problemen“ bei den „großen Philosophen“ arbeitende Historiker sollte herausfinden, welche Zusammenhänge er miteinander verbindet, wenn er die Editionen ohne Erweiterungen durch handschriftliche Studien benützt.

In der Arbeit finde ich keine irgendwie vermittelte Stellungnahme zu diesen Prämissen.

(1) Die Autorin stellt lateinische Aristoteles-Zitate neben deutsche Übersetzungen aus dem Griechischen. Damit entsteht ein nicht nachvollziehbares Nebeneinander (vgl. z. B. S. 19/20)

(2) Die herangezogene Kommentarliteratur erklärt so, wie die Verfasserin sie benutzt, nichts. Grocheos Text enthält — dafür hat Ellinore Fladt ein gutes Auge — Begriffe, die im Aristotelismus des 13. Jahrhunderts auftauchen; doch ist der Kontext bei Grocheo so dünn, daß die monographische Arbeit an den oben erwähnten Dichotomien nicht mehr nachvollziehbar ist. Das gilt auch für alles, was mit Averroes zu tun haben soll.

(3) Sicher gegen ihre Absicht gerät Ellinore Fladt damit in ihren Begriffsklärungen in eine höchst diffuse Scholastik. (Daß Fladt aus den edierten Quellen in nicht durchschaubarer Weise auswählt, macht Mühe. Daß sie wenig Literatur zitiert, ist kein Makel. Aber ich befürchte aufgrund der Art der Arbeit wie ihrer bibliographischen Angaben, die S. 186/87 „Anregungen und Hinweise für das Einarbeiten in allgemeine, historisch-geistesgeschichtliche Grundlagen des Hochmittelalters“ geben sollen, daß sie sich nur mit Rohloffs *mediaevistischen*, vielleicht auf unzureichende Bibliotheksverhältnisse zurückführbaren Scheinlösungen sehr intensiv, mit den Ideen *mediaevistischer* Kollegen dagegen kaum befaßt hat. Ich würde statt der angebotenen Liste drei einschlägige Werke vorschlagen: M. A. Schmidt: *Scholastik*, in: *Die Kirche in ihrer Geschichte*, ed. K. D. Schmidt, E. Wolf, Bd. 2, Lfg. G, S. 65–181; N. Kretzmann et al.: *The Cambridge History of Later Medieval Philosophy*, Cambridge etc. 1982; L. M. de Rijk: *La philosophie*

au *Moyen âge*, Leiden 1985. Der von Fladt als Alternative empfohlene Roman *Der Name der Rose* von Eco ist eine ganz ausgezeichnete Einführung ins Mittelalter. Nur wird sich der Leser fragen, warum er nach der Romanlektüre keine irgendwie verwandten Spuren in der Grocheo-Arbeit der Autorin findet.)

Damit diese Rezension nicht in der latenten Arroganz verbleibt, die dem Anführen methodischer Postulate innewohnt, möchte ich einige Ansatzmöglichkeiten für eine Arbeit ohne Forschung an Handschriften im Blick auf die Themata, die Fladt beschäftigen, wenigstens skizzieren:

1. Zur ersten Orientierung wären die Florilegien zu Aristoteles nützlich. Ich meine die Sammlung der gängigen Sentenzen („flores“) aus dem *Opus Aristotelicum*. (Leicht greifbar sind die *Auctoritates Aristotelis*, ed. J. Hamesse, Louvain/Paris 1974.) Damit ließe sich vielleicht klären, wie weit Grocheo höchst geläufige Stellen aufnimmt. Gerade für die Erwähnung von *Physik* I,1 schiene mir dieses Florilegium aufschlußreich.

2. Eine Möglichkeit bei der Arbeit mit nur wenigen Kommentaren bestünde darin, stark kontrastierende Texte zu verwenden. Also neben Thomas, Averroes oder Boethius Dacus auch Grosseteste, Kilwardby und Avicenna. Reagiert Grocheo tatsächlich auf ein bestimmtes „Kontrastmittel“, wäre vielleicht eine Spur vorhanden.

3. Grocheo gliedert zu Beginn nach Art der *accessus*-Einleitungen mit interessanten Modifikationen. „*intentio operis*“ (110.7), „*modus procedendi*“ (110.16), „*de inventione*“ (114.6), „*quid est musica et quae eius partes*“ (120.41/42) Die *Topoi* „*quid est genus*“ und „*cui scientiae supponitur*“ nennt Grocheo nicht, behandelt sie aber unter den vorher genannten: Die Musik erhält ihre Prinzipien (die in der „*musica*“ selber nicht beweisbaren Ausgangspunkte) und ihre „*materia*“ (den zu behandelnden Gegenstand, im *accessus* synonym zu „*subiectum*“) von der Physik und der Arithmetik in Form der Intervalle. Das ist ein *Topos* vieler Wissenschaftsklassifikationen im 13. Jahrhundert. (Die Angaben zur Physik sind bei Grocheo so pauschal, daß ich keinen Kommentartypus damit verbinden kann; Grocheo „demonstriert“ [beweist] ja auch nichts, wie es in der Wissenschaft [„*scientia*“) notwendig

wäre, sondern übernimmt das, was ihm in seiner untergeordneten Wissenschaft zukommt. So verstehe ich auch die Kautele 114.9–11.)

4. Wichtig ist ein Problem, das Fladt hervorgehoben hat und dessen Textbasis oben wiedergegeben ist. (Am Rande: Sicher ist die Änderung von Rohloff in „*sine actu*“ falsch; doch verdiente die Tatsache, daß „*ens in actu*“ in D steht, während H „*in actu*“ hat, etwas Philologie.) In der Stelle ist m. E. ohne Kontext der Parallelismus „*in naturalibus*“ und „*in artificiatibus*“ klärbar: „*in naturalibus*“ meint „in der Physik“; „*artificiare*“ ist so selten, daß ich nur auf *Eth. Nic.* 1140a11 (*technázein* = *artificiare*) komme. „In *artificiatibus*“ hieße dann. „in den *ars*-gemäß hervorgebrachten Dingen“ (Meiner Lesart zufolge geht es also um den Gegensatz zwischen der Physik, einer Wissenschaft, und dem Bereich von „*ars*“). „*Ars*-gemäß“ wäre dem „*textus*“ zufolge der Bereich von kontingenten Dingen, wobei die Kontingenz darin liegt, daß „*ars*“ „*habitus factivus cum ratione*“ ist, wobei gilt — immer gemäß dem „*textus*“ —, daß die „*ratio*“ im Hervorbringenden („*in faciente*“), aber nicht im Hervorgebrachten („*in facto*“) liegt. Mit Grocheo gesagt: Die „*forma*“ ist akzidentell, d. h. der Satzteil „*et forma artis sit ei accidentalis*“ wäre eine Umschreibung der Folge, die sich aus der Kontingenzproblematik ergibt. Von den Materialien (den Intervallen) her aufgebaut, ergäbe sich eine im Mittelalter wohlbekannte Abgrenzung zwischen „Wissenschaft“ und „hervorbringender Tätigkeit“ oder *Poietik*. Am Mikrobeispiel skizziert: Die Fortschreitung 5-3-1 hat stets zwei Aspekte. Daß es die Intervalle 5, 3 und 1 gibt, kann als bewiesen gelten aufgrund der arithmetischen und physikalischen Prämissen (der Prinzipien und der für die Musik definierten „*materia*“; sie sind wissenschaftliche, also „demonstrierte“ Objekte, da sie unter bestimmten Bedingungen notwendigerweise der Fall sein müssen); die *Folge* 5-3-1 aber ist nicht zwingend, sie ist kontingent. Behandelt Grocheo nun musikalische Formen — Makrobeispiele —, so trennt er zwischen dem handelnden Subjekt (dem „*faciens*“, dem Musiker, dessen musikalische Handlungen keine wissenschaftliche, sondern eine *poietische* Geltung haben) und den nicht notwendigerweise, sondern als „*contingentia*“ aus dem Handlungs- oder Herstellungsprozeß

resultierenden Formen (einem Aspekt der „facta“) als den „partes“, aus denen Musik besteht.

Meine Vorschläge sind keine Lösung, sondern Hinweise auf mögliche Verstrickungen in Details an Stelle großer Philosophie ohne meßbare Reichweite. Was ich an Kritik vorbringe, ist zu relativieren durch den Hinweis, daß die Arbeit von Ellinore Fladt — 1981 an der TU Berlin als Dissertation eingereicht und in der Buchfassung nicht umgearbeitet — Geschichte gemacht hat, bevor sie als Buch erschien: Carl Dahlhaus veröffentlichte 1982 die höchst komprimierte Version eines Hauptteils im *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft* Bd. 10, S. 101/102; auf Dahlhaus' Ausführungen reagierte Mathias Bielitz mit einer „zusätzlichen Interpretationsmöglichkeit“ (*Mf* 38 [1985], 257—277); den Auslassungen von Bielitz stellte begrifflicher Weise Fladt (*Mf* 40 [1987], S. 203—229) eine substantielle Kurzfassung ihrer Dissertation entgegen (wobei sie ihre Dissertation beiläufig S. 218, Anm. 67 anzeigte); Bielitz äußerte sich darauf zur Angelegenheit erneut (*Mf* 44 [1988], S. 144—150). Da ich meine, Grocheo sei nur durch Kärnerarbeit beizukommen, halte ich auch die Lösungen von Dahlhaus und Bielitz für die Probleme, die gelöst werden müssen. Doch ist diese Überzeugung wertlos: Die Arbeit ist noch zu tun. Ellinore Fladt gebührt das Verdienst, Themen vorgestellt zu haben, die für die weitere Arbeit wichtig sind.

(September 1988)

Max Haas

BERND FEUCHTNER. „Und Kunst geknebelt von der groben Macht“. Dmitri Schostakowitsch. *Künstlerische Identität und staatliche Repression*. Frankfurt/M.: Sandler Verlag (1986). 318 S.

„Die Entwicklung von Schostakowitschs Werk im Rahmen der politischen Vorgänge in der Sowjetunion zu verstehen“ (S. 13), diese Aufgabe hat sich Bernd Feuchtner in seiner Schostakowitsch-Monographie gestellt. Der Autor, Journalist und erklärtermaßen musikalischer Laie (Lothar Hoffmann-Erbrecht hat ihm bei Fachfragen beratend zur Seite gestanden), zeichnet die historische Entwicklung der Sowjetunion von der Aufbruchphase der 20er

Jahre über die Stalin-Zeit bis hin zur Gegenwart in groben Zügen nach; auf diesem breit gefächerten Hintergrund stellt er Schostakowitschs Vita dar und deutet seine Werke. Hinzu kommen zwei umfangreiche Exkurse über Finalprobleme bei Tschaikowsky und Mahlers *Lauf der Welt*, die Feuchtner als Voraussetzung und Verständnishilfe vor der Besprechung der 5. *Symphonie* einfügt. Die feuilletonistische Darstellung auf hohem sprachlichen Niveau (einige modisch-umgangssprachliche Formulierungen — etwa S. 220 und S. 241 — muten allerdings seltsam an) und der essay-artige Aufbau tragen dazu bei, daß die Heterogenität dieses Buches nicht als störend empfunden wird.

Bei seinen Werkbesprechungen geht Feuchtner von der Voraussetzung aus, daß Kunst einen kritischen Widerpart zu gesellschaftlichen Zuständen darstelle; dieser von Adornoschem Denken geprägte Ansatz läßt ihn stets eine symbolische Schicht hinter den Noten, einen doppelten Boden gleichsam, herausspüren. Bei Werken seit Mitte der 30er Jahre, etwa von der 4. *Symphonie* an, führt dies zu durchaus erhellenden Erkenntnissen, zumal sich der Autor nicht scheut, tragisches Pathos zu würdigen. Der Ansatz greift freilich nicht bei früheren Werken (etwa bis zur *Lady Macbeth*); dies mag einer der Gründe für ihre äußerst knappe Darstellung sein. Der Ansatz greift auch nicht bei „typisch sowjetischen“ Werken wie etwa der 11. und 12. *Symphonie*. Wenn Feuchtner über die 11. *Symphonie* schreibt: „die angewandten Mittel sind streckenweise ermüdend: immer und immer wieder die brüllenden Akkordsäulen, die durch deklamatorische Phrasen verbunden werden“ (S. 214), so besagt das wenig über das Werk, noch weniger belegt es seine ästhetische Mißlungenheit; vielmehr verrät eine solche Feststellung die historische und kulturelle Bedingtheit der Kriterien ästhetischen Urteilens.

Feuchtner bemüht sich, Schostakowitsch weder als „Staatskomponisten der Sowjetunion“ darzustellen, noch als „heimlichen Dissidenten“. Dies wird gleich zu Beginn deutlich in der Kritik an den von Solomon Volkow publizierten *Memoiren* (deren Verfasser es übrigens bis heute nicht für notwendig befunden hat, über die Genese seines Buches Auskunft zu geben; vgl. Detlef Gojowy, *NZfM* 1987/4, S. 60): „Diese Publikation ...

erscheint ungläubwürdig, wenn man Schostakowitschs zahlreiche Schriften und seinen Einsatz für den Sowjetstaat in höchsten Funktionen dagegenhält... Wer sich dennoch die Sichtweise der ‚Memoiren‘ zueigen machte, tat das mehr aus Suggestion als aus Wissen. Denn in der Musik selbst weisen die ‚Memoiren‘ diese Haltung nicht nach“ (S. 10f.) Dies hindert Feuchtners freilich nicht, Volkow im Zusammenhang mit dem *Klaviertrio* op. 67 als Gewährsmann zu zitieren (S. 152); bei der Diskussion um die Spätwerke kommt es dann zum offenen Widerspruch. „Wenn man Schostakowitschs Musik dieser bitteren Jahre kennt, dann glaubt man diesen Tonfall auch in Volkows Buch zu hören“ (S. 262). Diese Formulierung ist um so erstaunlicher, als es dem sensiblen Hörer Feuchtners doch hätte auffallen müssen, daß der wehleidige, streckenweise geradezu gehässige Tonfall von Volkows *Memoiren* Schostakowitschs Kompositionen, zumal seinem Alterswerk, fremd ist.

Die breit gefächerte Anlage des Buches mag es als plausibel erscheinen lassen, daß Feuchtners auf Details zur Entstehungsgeschichte der Werke und umfassende Analysen verzichtet, auch daß er sich auf solche Materialien beschränkt, die in deutscher und englischer Sprache zugänglich sind. Zweifelhaft aber bleiben einige Großzügigkeiten in der Darstellung, die ohne weitere Erläuterung mißverständlich oder gar unzutreffend sind. So muß eine Formulierung wie „in der ‚Lady Macbeth‘ jedoch kommen russische Intonationen zumeist als Parodie vor, um die russische Unkultur zu denunzieren“ (S. 60) dahingehend differenziert werden, daß zunächst einmal die Kantilenen der Katerina Ismailowa von russischer Folklore inspiriert sind und daß die Titelheldin auf diese Weise positiv von ihrer Umgebung abgegrenzt wird. Auch steht der entscheidende Satz: „ist der Mensch [etwa] geboren für solch ein Leben?“ nicht in der ersten Fassung, wie Feuchtners (S. 59) nahelegt, sondern in der überarbeiteten Version der Oper.

Bei den wenigen Notenbeispielen, die das Buch enthält, wäre unbedingt der Rat eines Fachmanns notwendig gewesen; denn erstens bleiben Noten ohne Schlüssel und Vorzeichnung Hieroglyphen, und zweitens sollte man korrekterweise auch den Satz, die Takte und gegebenenfalls die Instrumentation des Noten-

zitats angeben. So handelt es sich etwa bei den drei Beispielen aus dem 1. Satz der 7. *Symphonie* (S. 171) bei dem „Kernmotiv“ um T. 31, Flöten und Es-Klarinette; bei der „Variante“, die einer beliebigen Stelle der Durchführung entnommen sein kann, hat man sich einen Baßschlüssel hinzuzudenken oder eine Es-Klarinette vorzustellen (in jedem Fall sind die Töne *f-g-f-c-c* gemeint); die mit „Reprise“ bezeichneten Takte findet man bei Ziffer 55. Was Feuchtners hier zitiert, ist kurioserweise die Stimme der 3. bzw. 5. Trompete (in *B*) — man muß sich das Beispiel also transponiert vorstellen —, und eigentlich hätte hier die Oberstimme (*as-g-f-es-es*) wiedergegeben werden müssen.

Druckfehler lassen sich kaum vermeiden; ärgerlich jedoch ist, daß die große sowjetische Dichterin Marina Zwetajewa (translitteriert Cvetaeva) stets als „Swetajewa“ erscheint. Auch im Anmerkungsapparat sind einige Pannen passiert. So lautet etwa im neunten Kapitel die 6. (nicht die 5.) Fußnote „Schostakowitsch, Erfahrungen, S. 112ff.“, und die Hypothese, daß sich die 11. *Symphonie* auch auf den Aufstand in Ungarn 1956 beziehe (7. Fußnote), stammt aus Detlef Gojowys Schostakowitsch-Monographie (Reinbek 1983, S. 92).

(August 1988)

Dorothea Redepenning

HEDWIGE BAECK-SCHILDERS: Emile Wambach (1854—1924) et het Antwerpse Muziekleven. Brüssel. Paleis der Academiën 1986. 156 S. (Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en schone Kunsten van België. Jahrgang 48, Nr. 44.)

Eine Publikation über einen Kleinmeister enthält immer auch eine beträchtliche Menge Lokalgeschichtliches, das nicht selten erst in oft mühevoller Kleinarbeit aus verstaubten Archivadokumenten herausgearbeitet werden muß. Hedwige Baeck-Schilders hat sich dieser Mühe mit bemerkenswertem Fleiß unterzogen, und so zeichnet die Autorin neben der Biographie von Emile Wambach (1854—1924) ein lebendiges Bild vom aufstrebenden bürgerlichen Musikleben in Antwerpen zu Ausgang des 19. Jahrhunderts. Sie geht dabei grundsätz-

lich auf die Bedingungen des bürgerlichen Musiklebens ein, weist aber zugleich und mit Nachdruck auf die Rolle der flämischen Nationalbewegung bei der Entwicklung eines eigenständigen Musiklebens hin. Herausgehoben wird, daß es im flämischen Bereich lange keine höhere musikalische Ausbildungsstätte gab (die flämische Musikschule war noch keine Hochschule), daß man also nach Brüssel gehen mußte, um das musikalische Handwerk zu lernen, daß man sich andererseits als flämischer Künstler aber dem Geschmack der neuen aufstrebenden Mehrheit anpassen wollte und mußte, einer Mehrheit, die kulturell allerdings noch nicht zu sich selbst gefunden hatte. In dieser Phase des Umbruchs und des Aufholens wurde Emile Wambach zu einer zentralen Figur: Als Dirigent setzte er sich besonders für moderne und „fortschrittliche“ Musik ein, als Lehrer und späterer Direktor der flämischen Musikhochschule stellte er die Weichen für die nachfolgende Generation, und als Komponist von Kirchenmusiken, Konzertstücken und Bühnenwerken (selbstverständlich unter Verwendung flämischer Themen und Texte) gab er der Bewegung musikalischen Ausdruck. Um so bedauerlicher ist es, daß Hedwige Baeck-Schilders die vielen handschriftlich überlieferten Werke des „flämischen Orpheus“ nicht einsehen und analysieren konnte: Die Bibliothek der Musikhochschule zu Antwerpen, in der die Kompositionen aufbewahrt werden, ist seit 1981 nicht mehr zugänglich! Da mutet es schon fast wie Ironie des Schicksals an, daß Wambach immer wieder auf die Bedeutung einer guten Hochschulbibliothek verwies und insbesondere die Antwerpener Bibliothek begründete, nach Kräften förderte und vermehrte.

Einer Studie wie der vorliegenden kommt in Belgien ohne Zweifel nicht alleine eine lokalhistorische, sondern auch eine nationalhistorische Bedeutung zu. Es war daher durchaus angebracht, sie in der Schriftenreihe der Belgischen Akademie der Wissenschaft, Literatur und Künste zu veröffentlichen. Andererseits kommt man um den Vorwurf nicht umhin, daß es die gelehrten Herren der Akademie wohl offensichtlich nicht für notwendig erachten, ihre Publikationen gewissenhaft zu betreuen; dem Leser und der Autorin hätten einige unangenehme stilistische Wendungen erspart wer-

den können, wenn ein erfahrener Lektor beteiligt worden wäre. So aber sieht die Studie leider allzusehr nach einer eilig publizierten Diplomarbeit, nach einem Erstlingswerk und Gesellenstück aus und trübt damit den insgesamt positiven Eindruck bei der Schilderung des Antwerpener Musiklebens um die Jahrhundertwende und der Rolle Emile Wambachs bei der Bildung des musikalischen Geschmacks. (September 1988) Greta Moens-Haenen

HEINRICH SCHENKER: *Counterpoint. A translation of Kontrapunkt. Volume II of New Musical Theories and Fantasies. Translated by John ROTHGEB and Jürgen THYM. Edited by John ROTHGEB. New York-London: Schirmer Books 1987. Book 1. Cantus firmus and Two-Voice Counterpoint. XXI, 360 S. Book 2: Counterpoint in Three and More Voices. Bridges to Free Composition. XX, 281 S.*

Nunmehr liegen alle drei Bände von Schenkers Hauptwerk *Neue musikalische Theorien und Phantasien* (1906–1935) in englischer Übersetzung vor. Der erste Band, die *Harmonielehre* (1906), erschien als *Harmony* in Bearbeitung von Oswald Jonas 1954 (repr. 1973); den dritten Band, *Der Freie Satz* (1935), gab Ernst Oster mit einer Einleitung von Allen Forte als *Free Composition* 1979 heraus. Von der *Harmonielehre* gibt es außerdem einen fotomechanischen Nachdruck der Ausgabe von 1906 (Wien 1978) mit einer Einleitung von Rudolf Frisius. *Der Freie Satz* erschien in einer Bearbeitung von Jonas (Wien 1956), allerdings ebenso wie *Harmony* mit Kürzungen. Ein Nachdruck oder eine Übersetzung des zweiten Bandes, *Kontrapunkt* (1910–1922), fehlte bisher. Einen Nachdruck kündigte zwar der Olms-Verlag, der bereits eine Faksimileausgabe von Schenkers drei Jahrbüchern *Das Meisterwerk in der Musik* (1925–1930) herausbrachte (Hildesheim 1974), an; bisher ist er aber nicht erschienen. Die Übersetzung schließt daher eine Lücke, da die Originalausgabe längst vergriffen ist. Erst durch dieses Werk wird Schenkers letzte Veröffentlichung, *Der Freie Satz*, verständlich. Denn Schenker verstand unter *Kontrapunkt* eine Stimmführungslehre, die nicht auf den strengen Satz beschränkt bleibt, sondern auch für den freien Satz Gültigkeit

beansprucht. Zahlreiche Beispiele und eine Kritik des gängigen Kontrapunktunterrichts nehmen daher breiten Raum ein. Für die Kenntnis von Schenkers Musik- und Weltanschauung ist das Vorwort wichtig. Zu einer Zeit, als noch ein ungebrochener Fortschritts-glaube herrschte, teilte Schenker mit J. Brahms (vgl. dessen bekannte Äußerung gegenüber G. Mahler) die Sorge um das Schicksal der abendländischen Musik, deren Tragödie sich im 19. Jahrhundert anbahnte.

Die originale Aufteilung des Inhalts in zwei Bände, für deren ungleichen Umfang und zeitlichen Abstand von 12 Jahren Baron Alphons von Rothschild als Mäzen verantwortlich ist, der neben der *Harmonielehre* nur einen einzigen Kontrapunktband subventioniert wissen wollte, blieb beibehalten. Die Übersetzung hält sich streng an den Originaltext. Es war ein glücklicher Gedanke des Herausgebers, dem für diese Edition volles Lob gebührt, die Arbeit mit einem deutschen Kollegen (J. Thym) zu teilen. Auch die Wiedergabe des Textes und der Notenbeispiele läßt keine Wünsche für die vom Verlag vorbildlich betreute Ausgabe offen.

(August 1988)

Hellmut Federhofer

VLADIMIR KARBUSICKY: *Grundriß der musikalischen Semantik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1986. IX, 316 S., Notenbeisp. (Grundrisse. Band 7.)

Vor etwa zwanzig Jahren wurde die Zeichentheorie von Musikwissenschaftlern entdeckt, und in der ersten Begeisterung dieser Entdeckung sind unzählige Anregungen, Modellvorschläge und Kongreßbeiträge erschienen, die mit dem Anspruch einer Neuorientierung auch der musikanalytischen Methode verknüpft waren. Am radikalsten, weil von der traditionellen Werkanalyse am wenigsten belastet, taten sich einige französisch schreibende Verfasser mit ihren linguistischen Ansätzen hervor (N. Ruwet, J. J. Nattiez). Unter Heranziehung der Informationstheorie, wie sie von A. Moles, M. Bense und anderen auf die Ästhetik übertragen worden war, wurde der Zeichenbegriff schließlich totalisiert, d. h. ausgehöhlt und nichtssagend gemacht. Der von der Musikerziehung aufgegriffene und von gefälligen

Diagrammen untermauerte Jargon von Entropie und Redundanz, von auditiver Kommunikation, von Sender und Rezipient glitt allmählich in eine müßige Beschäftigung für Amateure ab.

Es gehört daher nicht wenig Mut dazu, wenn sich ein Forscher noch in den achtziger Jahren mit musikalischer Semiotik befaßt und sie sogar in seinen Vorlesungen beharrlich ausbaut. Der veränderte Anspruch fällt dabei sogleich ins Auge. Vladimir Karbusicky verwirft nicht den ganzen Zeichenbegriff über „die“ Musik, denn daß dieser Begriff, als Netz gedacht, gerade bei der Musik durch und durch löcherig ist, sieht er wirklichkeitsnah. Vielmehr geht er von der entgegengesetzten Annahme aus, davon, daß Musik weder geschichtlich noch systematisch als eine durchgehende Zeichensprache aufgefaßt werden kann. Das einstige Verlegenheitskonzept von „Zeichen, die keine Bedeutung haben“, weist er denn auch als sichtlich paradox zurück. Und so will sich Karbusicky „in der Anerkennung der Tatsache, daß es asemantische Musikstrukturen gibt, mit der Semantik befassen“ (S. 33). Seine Untersuchungen baut er auf jene Sonderfälle, wo Musikwerke oder Enklaven aus ihnen einleuchtend semantisch gedeutet werden können. Erst um den Preis, daß er die musikalische Bedeutungslehre (Semantik) auf historische Sonderformen begrenzt, erhält seine Darstellung materialerfülltes Leben.

Die Unterscheidung von „Zeichen“ und „Bedeutung“ wird gleich im Anfangskapitel in einer Weise vollzogen, die mit einem polyglotten Leser rechnet. Sprachkenntnisse (auch des Griechischen, des Russischen und des Hebräischen) sind mehr als ein bloßes Ornament von Gelehrsamkeit, wenn man sich bewußt macht, daß musikalische Bedeutungszusammenhänge häufig auf der Intonation und dem Wortsinn einer Nationalsprache beruhen. Die theoretische Richtung der Arbeit wird bei der Untersuchung der Zeichenqualitäten deutlich, wo Karbusicky auf den Amerikaner Charles S. Peirce und dessen — zugegeben, umständlichen — Begriffsvorrat zurückgreift. (In den siebziger Jahren war Christoph Hubig der einzige, der das verzweigte Modell von Peirce auf die Musik anwendete.) Dementsprechend bestimmen die Begriffe „Ikon“, „Symbol“ und „Index“ als jene Zeichenrelationen

die weitere Untersuchung, die für Bedeutungen stehen. Sie werden an mehreren Beispielen (z. T. mit Notentext) aufgezeigt und in ihre Verästelungen und Verbindungen hinein erörtert. Verbindungen: Denn Karbusicky betrachtet das jeweilige Zeichen als etwas, in dem die eine oder die andere Verweisungsrelation überwiegt. Dies ist eine realitätsnähere Sicht gegenüber dem Entweder-Oder älterer Zeichendeutungen. Ein eigener Abschnitt ist der „Widerspiegelungstheorie“ unseligen Andenkens gewidmet, die nur deshalb auch künftig ihre Verfechter haben wird, weil Karbusickys Kritik gerade in den dafür einschlägigen Ländern wohl kaum gelesen werden wird.

Die weiterführenden Abschnitte behandeln die „semantische Ladung des Klanges“, den Sonderfall der Signale, die Onomatopöien als Segmentierung von Klangspektren, Aspekte der Intonationstheorie, das Mimesis-Problem usw. Skurrile Fälle ideologischen Eifers werden von Karbusicky mit einer liebevollen Gründlichkeit seziert, die gewiß nicht bei allen Lesern Schmunzeln auslösen wird (etwa S. 167 u. 243ff.) Umfassende Betrachtungen über musikalische Archetypen und ein Ausblick auf „Wege der Semiose“ beschließen den Band, diese bislang weitaus gründlichste und kulturgeschichtlich geradezu ausschweifende Arbeit über das Thema. Persönliche Zweifel habe ich bei drei Einzelheiten: 1) Daß die Musik fähig sei, eine Metasprache zu bilden (S. 21f.), erscheint eine verbreitete, aber problematische Behauptung. 2) Es sollte klarer herausgestellt werden, daß der Symbolbegriff etwa bei Goethe, Cassirer, Schering und S. K. Langer sich nicht deckt mit dem Symbol bei Peirce. 3) Schwierigkeiten bereitet der Indexbegriff in der Musik. Die auf S. 59ff. genannten Fälle sind musikalische Schilderungen von realen Indices, also zunächst einmal Ikone, die indexikalische Beziehungen nachbilden. Direkte indexikalische Verweisungsrelationen in der Musik sind kaum oder nur in bestimmten Grenzfällen vorstellbar.

Ein so gut wie lückenloses Literaturverzeichnis und zwei Register am Schluß: Karbusickys Werk, diese grandiose Ehrenrettung einer unverdient in Mißkredit geratenen Sonderdisziplin der Musikwissenschaft, bleibt dem anspruchsvollen Leser nichts schuldig. (Juli 1988) Tibor Kneif

Contemplating Music. Source Readings in the Aesthetics of Music. Volume I: Substance. Selected and edited with introductions by Ruth KATZ and Carl DAHLHAUS. New York: Pendragon Press (1987). XVIII, 392 S. (Aesthetics in Music Series. No. 5.)

Von den vier Bänden des großen Werkes liegt bisher nur der erste vor. Dieser enthält aber eine Übersicht über die drei weiteren Bände, und daraus sowie aus dem Vorwort ergibt sich ein vorläufiges Bild von der Anlage des Ganzen.

Die Herausgeber der Sammlung bringen nicht, wie z. B. W. Tatarkiewicz in seiner dreibändigen Anthologie zur Geschichte der Ästhetik, einzelne Stellen, sondern größere Auszüge. Sie haben diese aus den Schriften zahlreicher europäischer und amerikanischer Autoren seit der griechischen Antike ausgewählt. Die philosophische Musikanschauung anderer Kulturen, wie die bedeutende chinesische und arabische, wurde nicht berücksichtigt. Unter den westlichen Schriften sind solche in englischer Sprache besonders stark vertreten; dagegen fehlen französische Autoren seit Bergson außer Claude Lévi-Strauss, italienische seit der Zeit von Monteverdi und Campanella außer Busoni und Umberto Eco sowie osteuropäische außer Schdanow (von Ligeti abgesehen).

Zu kurz kommt das abendländische Mittelalter. „The premises from which Boethius set out, and which remained dominant throughout the entire Middle Ages, are thus diametrically opposed to modern European convictions — long consolidated into truisms — so that a reconstruction of antique-medieval thinking is impossible without great effort“ (S. 63). Dieser Satz könnte eher vom Studium mittelalterlicher Kunst- und Musikanschauung abschrecken als zu ihm hinführen, während doch zu ihrem Verständnis bereits de Bruyne, Tatarkiewicz, Assunto, Hüschen, Hammerstein u. a. viel beigetragen haben.

Das Werk, das innerhalb der Schriftenreihe *Aesthetics in Music Series* erscheint, „attempts to pinpoint the kinds of issues raised and some of the answers given in the course of systematic philosophizing about music“ (S. XV). Etliche Philosophen, die über Musik nachgedacht haben, sowie Autoren, die im Anschluß an Philosophen, z. B. an Schopenhauer, Bergson, Husserl, Wesenszüge der Musik ausführlich erörtern, sind aus diesem oder jenem

Grunde nicht einbezogen worden, z. B. Herder, Nicolai Hartmann, Roman Ingarden, Gisèle Brelet, Ernest Ansermet. Dagegen haben die Herausgeber etliche andere berücksichtigt, die nicht eigentlich „systematisch“ über Musik „philosophiert“ haben, z. B. Christoph Bernhard, Wackenroder, Kretzschmar.

In den zwei Teilen, aus denen jeder Band besteht, ist die Reihenfolge chronologisch. Dabei sollen die Entwicklung zentraler Ideen und ihre dialektische Natur, „the course of systematic philosophizing about music“ (S. XV) zutage treten. Daß dies tatsächlich so sei, leuchtet allerdings nicht ganz ein, so hinsichtlich des Fortganges von Platon als erstem zu Busoni als letztem Autor in Part I oder von Descartes zu Umberto Eco.

Nach seinem Untertitel soll das Werk „Source Readings“ darbieten. Trotz dieser Betonung des Wortes „Quellen“ erscheinen sämtliche Lesestücke nie im originalen Wortlaut, sondern nur in englischer Übersetzung. Die Herausgeber teilen mit, daß hier vieles zum ersten Male übersetzt worden ist, und danken denen, welche diese Übersetzungen angefertigt haben. Andere Stücke der Sammlung sind schon publizierten Übersetzungen entnommen, so der Anthologie von Oliver Strunk.

Naturgemäß können Übersetzungen das im Original Gemeinte nicht ganz adäquat zum Ausdruck bringen. Sie haben nur bedingt den Wert von Quellen und Quellenausgaben, auch wenn sie kritisch überprüft und zuverlässig sind. Nun sind aber die hier vorgelegten Übersetzungen nicht durchweg gut, teils wegen der Unterschiede zwischen dem heutigen Englisch und anderen Sprachen, zumal den Nuancen philosophischer Begriffsbildung und Ausdrucksweise seit Platon, teils, weil die betreffenden Übersetzer den adäquaten Ausdruck verfehlt haben. Zwar ist manches Problem überraschend gut gelöst; z. B. steht für Hegels Feststellung, daß Musik einen Text „verinnigen“ könne, die Prägung „inwardize“ (S. 353). Doch anderes ist ungenau bis unrichtig, z. B. gleichfalls bei Hegel. „Klingen und Tönen“ — „sounding and resounding“ (S. 340); „Leben und Weben eines Gehalts“ — „The life and energy of a subject-matter“ (S. 351); „des einfachen Innern“ — „what is simply inner“ (S. 352); „ein Ergehn seiner [des Musikers] in ihm selbst“ — „a self-enjoyment“ (S. 354);

„die Geschicklichkeit eines virtuosen Machwerks“ — „skill and virtuosity in compilation“ (S. 354); „abgeschmackt“ — „tasteless“ (S. 356)

Manches ist ganz abwegig, so z. B. in den Abschnitten aus Platons *Politeia* nach einer Übersetzung aus dem Jahre 1882. An einer Stelle (398c in der üblichen Zählung) wird „harmonia“ zuerst als „melody“ wiedergegeben, später als „harmony“ offenbar im Sinne von Mehrstimmigkeit; daraus erklärt sich wohl die Wiedergabe von „meixolydistí“ durch „mixed or tenor Lydian“ und von „syntonolydistí“ durch „fulltoned or bass Lydian“ (S. 25). Es folgen u. a. die Stellen „[organa] polyharmonia“ (399) — „many-stringed curiously-harmonised instruments“ (S. 26) und „mousikótaton kai euarmostótaton“ (412) — „the true musician and harmonist“ (S. 36)

Um Studenten und anderen Lesern den Zugang zu den eigentlichen Quellen zu erleichtern, wären Hinweise auf verbindliche wissenschaftliche Ausgaben des originalen Wortlautes nützlich gewesen; sie fehlen meistens, für Platon und Aristoteles z. B. auf die *Oxford Classical Texts* oder für Nietzsche auf die Gesamtausgabe von Colli und Molinari. Auch hätten die Einführungen in die Texte durch Hinweise auf bisherige gute Interpretationen ergänzt werden können.

Was die Einführungen selbst betrifft, so sind die vielseitigen, auch über die Musik hinausreichenden Kenntnisse der Herausgeber und ihre Beherrschung der englischen Sprache bewundernswert. Zu begrüßen ist, daß sie die Musikanschauung jeweils im Kontext eines Lebens, eines Weltbildes und einer Epoche würdigen. Doch kommt dabei die Einführung in das Verständnis der Musikanschauung selbst manchmal zu kurz, so für Plotin oder für Kant. Spärlich sind Bemerkungen in Fußnoten. Diejenigen über Hegel führen mehr von seinem Gedankengang weg als in ihn hinein.

Zu bedauern sind die zahlreichen Druckfehler und ähnliche kleine Versehen. Trotz seiner Unvollkommenheiten ist das Werk jedoch ein gewichtiger Beitrag zur Geschichte der Musikanschauung. Vielleicht könnten in späteren Bänden Mängel der Übersetzung nach Möglichkeit vermieden und bibliographische Anmerkungen hinzugefügt werden.

(Juni 1988)

Walter Wiora

Händel-Handbuch. Band 4: Dokumente zu Leben und Schaffen. Auf der Grundlage von Otto Erich DEUTSCH, Handel. A Documentary Biography, hrsg. von der Editionsleitung der Hallischen Händel-Ausgabe. Kassel-Basel-London. Bärenreiter (1985). 621 S.

Mit dem Erscheinen des Händel-Werkverzeichnisses ist die Händelforschung innerhalb weniger Jahre auf ein solides neues Fundament gestellt worden. Es versteht sich von selbst, daß allein schon der philologische Umgang mit den Quellen sowie die Dokumentation von Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte eine Fülle neuer biographischer Details erbrachte. Zudem konnte durch das Auffinden neuer Quellen (vor allem von Archivalien) manches, was bislang bloße Vermutung war, etwa in der italienischen Frühzeit des Komponisten, belegt werden. Es war deshalb eine folgerichtige Entscheidung der Verantwortlichen der *Hallischen Händel-Ausgabe*, Otto Erich Deutschs legendäre, 1955 erschienene Dokumentarbiographie Händels als Neubearbeitung im Rahmen des *Händel-Handbuchs* vorzulegen.

Dem Vorwort von Walther Siegmund-Schultze ist zu entnehmen, daß O. E. Deutsch bis zu seinem Tod (1967) die Vorarbeiten zu einer Neufassung seiner Arbeit mit zahlreichen Notizen und Hinweisen unterstützt hat. Es gab keinen Grund, die bewährte Anlage der ersten Ausgabe aufzugeben. In chronologischer Abfolge werden die Dokumente (die auffällig wenig zur Person Händel mitteilen) jeweils zusammen mit redaktionellen Hinweisen und zum Teil ausführlichen Kommentaren dargebracht. Darüber hinaus erleichtern ausführliche Register (nach Personen, nach Orten und Sachen, nach Werken) den Zugang zu dem voluminösen Band. Aber nicht nur die Einarbeitung neuer Erkenntnisse rechtfertigt die gewaltige Anstrengung einer Neuausgabe, sondern vor allem die Tatsache, daß nunmehr alle Texte in ihrer Originalsprache wiedergegeben sind, während Deutsch eine durchweg englischsprachige Fassung vorgelegt hatte.

Die Zunahme an Wissen über Händel hinterläßt ihre Spuren im *Händel-Handbuch* selbst. So sind beispielsweise einige der Angaben in der Kurzbiographie, die dem ersten Band (1978) vorangestellt ist, stillschweigend präzisiert worden; andere Angaben differieren etwas

im Vergleich der Bände miteinander, so z. B. die Hinweise zu Gattungsbezeichnung, Entstehungszeit, Aufführungsort und -datum von *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* (HWV 46^a) in Bd. 1 (S. 15), Bd. 2 (S. 20) und in Bd. 4 (S. 14).

Unsicher bleibt nach wie vor, wann Händel Hamburg verlassen hat und wann er in Italien eingetroffen ist; in das Dunkel, in dem fast zwei Jahre der Biographie des Komponisten liegen, kann auch die vorliegende Neuausgabe kein Licht bringen. Sie stiftet vielmehr neue Verwirrung, wenn auf S. 26 zu lesen ist, Händel habe im „Spätsommer/Frühherbst 1706“ seine Italienreise angetreten, was allerdings durch kein Dokument gestützt werden kann, und wenn auf derselben Seite wenig später vermerkt wird: „Spätestens 1706 hielt sich Händel in Rom auf“, diesmal mit Hinweis auf seine Datierung „Roma 1706“ auf einer eigenhändigen Kopie. Wie neuere Forschungen, z. B. die Beschäftigung mit den Händelschen Keiser-Borrowings durch John H. Roberts, inzwischen nahegelegt haben, dürfte Händel Hamburg bereits im Laufe des Jahres 1705 verlassen haben.

Im Verhältnis zur imponierenden Gesamtleistung der Neuausgabe sind solche Einwendungen nicht viel mehr als beiläufige Hinweise. Sie mögen andeuten, mit welchen Problemen sich die Bandbearbeiter in vielen Fällen konfrontiert sahen.

(Juli 1988)

Reinhard Wiesend

CLARA und ROBERT SCHUMANN: Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe. Band II: 1839. Hrsg. von Eva WEISSWEILER unter Mitarbeit von Susanna LUDWIG. Basel-Frankfurt/M.: Stroemfeld/Roter Stern (1987). XXXIII S., S. 341–836, 4 Faks.

Man könnte zunächst bezweifeln, ob der Mittelband einer noch un abgeschlossenen „Kritischen Gesamtausgabe“ eine separate Rezension erfordert. Wirklichkeit der wissenschaftlichen Praxis ist jedoch, daß oft jahrelang mit Teileditionen gearbeitet werden muß, ehe nicht nur das vollständige Textkorpus vorliegt, sondern auch dessen editorische Aufbereitung durch historische und textkritische Kommentare und durch die zumindest ebenso arbeits-

notwendigen Register. Die Ausgabe des Briefwechsels von Clara Wieck(-Schumann) und Robert Schumann, die Eva Weissweiler unter Mitarbeit von Susanna Ludwig vorlegt, ist auf drei Textbände hin konzipiert, deren Schlußteil zusammen mit einem Kommentarband erscheinen soll. Tatsächlich hängen alle drei Bände — der erste erschien 1984, der zweite 1987 — derart eng zusammen, daß eine Erschließung durch jeweils eigene *Register* problematisch wäre; andererseits war beim Subskriptionsaufruf von 1982 noch suggeriert worden, zu jedem Brief würden die historisch-biographischen, werkbezogenen und auch quellenkritisch-editorischen *Anmerkungen* gleich als Fußnoten mitgeliefert werden. Und natürlich vermißt man nur ungern den editorischen Komfort, wie ihn die 1987 abgeschlossene kritische Ausgabe der Schumannschen *Tagebücher* bot: Sie lieferte in jedem Band einen gesonderten Anmerkungs- und Registerteil. Allerdings greifen die Bände dort zumeist nicht so unmittelbar ineinander wie bei dem sogenannten Braut- (und später Ehe-) Briefwechsel.

Dessen zweiter Band enthält im Hauptteil die Übertragung der 184 ins Jahr 1839 fallenden Briefe, die sich sämtlich in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz (West-Berlin) befinden. Hinzu kommen eine gegenüber Band 1 teilweise abgewandelte „editorische Vorbemerkung“, die notwendigen Zeichen- und Abkürzungs-Übersichten, eine tabellarische Aufstellung der in diesem Band wiedergegebenen Schreiben (mit chronologisch fortlaufender Zählung der Herausgeberin sowie der von Schumann vorgenommenen abweichenden Manuskript-Numerierung), schließlich ein stichwortartiger Abriß zur menschlich-künstlerischen Biographie Clara Wiecks und Robert Schumanns, der teilweise direkt auf die Briefe Bezug nimmt. Daß die Herausgeberin sich für die Datierung der Schumannschen Kompositionen allein auf Rainer Riehns teilweise unzuverlässiges Werkverzeichnis im *Sonderband Robert Schumann II* der Reihe *Musik-Konzepte* (München 1982) beruft (S. XXIII), wirkt befremdlich; hier hätte sie sich — wenngleich sicherlich kritisch — an den biographisch-werkgenetisch relevanten Quellen (Schumanns *Projectenbuch*, *Tagebüchern* und Briefen) orientieren sollen, zu-

sätzlich vielleicht an einem seriöseren Werkverzeichnis, etwa dem, das Eric Sams in *The New Grove* (1980) erstellte.

Wenn dieser Mittelband die zeitlich gesehen größte Briefdichte der gesamten Korrespondenz aufweist, hat das biographisch leicht erklärbare Gründe, macht das vorerst register- und kommentarlose Durcharbeiten aber auch besonders mühsam und zeitaufwendig. Schumann befand sich Anfang 1839 noch in Wien, wo er vergeblich als Redakteur Fuß zu fassen hoffte; Clara Wieck begab sich damals auf die Reise nach Paris, von wo sie im Sommer, ebenfalls ohne größere künstlerische Wirksamkeit entfaltet zu haben, wieder nach Deutschland zurückkehrte, um bei der gerichtlichen Auseinandersetzung über die Heiraterlaubnis schneller in Leipzig sein zu können. Aus dieser Situation heraus wurden in der Korrespondenz zahlreiche Pläne entworfen, beraten, modifiziert und häufig genug wieder verworfen. So wird sich gerade der Benutzer dieses Bandes das Material nach seinen Forschungsinteressen strukturieren müssen, was derzeit eben noch nicht von vornherein möglich ist. Über das unterschiedliche stilistische Vermögen beider Korrespondenzpartner braucht im Rahmen dieser Rezension nicht erneut geurteilt zu werden, zumal dabei alters- und erziehungsspezifische Vorbedingungen eine wesentliche Rolle spielten. Zwischen die vielen nur biographisch interessanten Erörterungen treten neben manchen lesenswerten Personencharakteristiken die aufschlußreichen künstlerischen bzw. konzertorganisatorischen Diskussionen (die Bernhard Litzmann in seiner immer noch grundlegenden Clara-Schumann-Biographie [Leipzig 1902—1908] in klug gewählten Auszügen bereits dokumentiert hatte). Durch die Unterdrückung von inhaltlichen Wiederholungen, von Alltäglichem, Intimem hatten die Herausgeber, die bisher Teile dieses Briefwechsels mitteilten, unübersehbar Idealisierungs Tendenzen beabsichtigt oder — sofern schon der Umfang der jeweiligen Publikation Grenzen setzte — bewirkt. Das gilt nicht allein für Litzmann, sondern auch für die von Clara Schumann herausgegebenen Schumannschen *Jugendbriefe*, in denen der Braut-Briefwechsel nur einen relativ kleinen Teil einnimmt (Leipzig 1885), sowie für Wolfgang Boettichers Dokumentation *Robert Schumann in seinen*

Schriften und Briefen (Berlin 1942), in der viele bis dahin unpublizierte Schumannbriefe aus dieser Korrespondenz mitgeteilt wurden — allerdings äußerst rudimentär und, wie sich jetzt erweist, mit teilweise willkürlichen Umstellungen sowie einer enormen Anzahl von Lesefehlern. Demgegenüber ist in der „Kritischen Gesamtausgabe“ gerade die unmittelbare, manchmal auch unvermittelte Verquickung von Leben und Kunst erhellend für das Selbstverständnis beider Briefpartner; hier schärft die neue Edition vielfach die Konturen des zeitgeschichtlich-biographischen Bildes und kann sich der Frage — der selbst Wissenschaftler manchmal noch nachzuhängen scheinen — gelassen stellen, ob solche persönlichen Dokumente überhaupt vollständig mitgeteilt werden sollten. (Dabei müßte eigentlich unbestritten sein, daß nicht mehr der Herausgeber, sondern der Wissenschaftler, der mit einer Edition arbeitet, die Materialauswahl zu treffen hat.)

Üblicherweise ist eine Edition wie die vorliegende nur nach der Stimmigkeit des gedruckten vorliegenden Textes und abschließend nach der Güte der editorischen Erschließung, also lediglich editionsimmanent zu beurteilen; eine umfassende Bestimmung der Übertragungsqualität würde ja eine Paralleltranskription erfordern. Immerhin ergab sich für den Rezensenten die Möglichkeit zu einer stichprobenartigen Überprüfung strittiger Details anhand der Berliner Briefmanuskripte. Grundsätzlich muß man zunächst konstatieren, daß die Übertragung der keinesfalls leicht lesbaren Texte ein ebenso verdienstvolles wie mühsames Unterfangen darstellte (von dem die rosa eingefärbten vier Faksimilia auf den Innenseiten der Buchdeckel nur eine Ahnung geben, weil es sich um fast schon schönschriftliche Beispiele handelt). Auch die Untersuchung von Problemstellen erwies, daß die Texte offenbar weithin zuverlässig wiedergegeben sind. Gerade deshalb muß im folgenden auf einige kleinere Einschränkungen und eine bezeichnende Ausnahme von diesem Urteil eingegangen werden, zumal dabei Fragen nach der Methodik dieser Edition berührt werden.

Die Prüfung einiger voneinander abweichender Übertragungen Boettichers und Weissweilers anhand der Manuskripte ergab zunächst, daß die „Kritische Edition“ weithin die sorg-

samere, verlässlichere Wiedergabe bot. In ein paar Fällen mußte jedoch Boettichers Lesart der Vorzug gegeben werden, ohne daß sich dadurch gravierende Sinnänderungen ergäben: Z. B. ist auf S. 368, Z. 136 (entsprechend Boetticher 1942, S. 228, und Manuskript) zu lesen: *Probst muß einiges herauspreßen* (wobei Boetticher wiederum das letzte Wort falsch las); für S. 370, Z. 98, scheint Boetticher (1942, S. 229) richtig gelesen zu haben: *gehöre niemandem an als d e r, die ich nun einmal über Alles liebe* (statt *Dir*). Auch gegenüber Litzmanns Wiedergabe von Briefauszügen dürfte Eva Weissweilers Text den Stichproben zufolge überwiegend der präzisere sein. Nur hätte eine interne Lesartenkritik (die ja im Druck nicht explizit erscheinen müßte) noch zur Minimierung von Ungenauigkeiten beitragen können — im Vorwort von Band I hatte die Herausgeberin ausdrücklich einige sinnentstellende Übertragungsirrtümer Boettichers demonstriert, was auf lesartenkritische Vorarbeiten zu jenem Band schließen ließ.

Eine Reihe scheinbar unkorrekter Schreibweisen ist andererseits allein den beiden Briefschreibern anzulasten bzw. als unkonventionelle Orthographie zu werten, z. B. S. 372, Z. 39: *Correspondent* (statt „Correspondenz“); S. 403, Z. 45: *qlebig*; S. 413, Z. 145: *Consertsaal*; S. 463, Z. 88: *Glique*. Eigentliche Übertragungsirrtümer oder Druckfehler, auf die man beim Lesen der Druckausgabe stößt, halten sich dagegen meist in erfreulich engen Grenzen. Auf S. 412, Z. 112, ist im Manuskript nur *e i n an* vorhanden, und die zwei Klammerwörter (*Vater schon*) auf S. 414, Z. 182, sind ein editorisches Versehen. Ebenso muß es auf S. 477, Z. 97, *Paganini* heißen, während auf S. 648, Z. 75, im Manuskript *Die* (statt *Dir*) oder auf S. 802, Z. 51, *unfreundlich* (statt *unfreundich*) steht. Zu den kleinen Versehen gehört auch S. 833, Z. 12, wo das gedruckte Wort *lachte* dem Manuskriptbefund nach nicht, wie man zunächst vermutet, in *sachte*, sondern wohl in *lachend* zu korrigieren ist. Gelegentlich wären Irrtümer zu vermeiden gewesen, wenn mehr auf den Sinn des Übertragenen geachtet worden wäre: Das offenbar absichtlich rudimentäre Wort auf S. 477, Z. 65 der Druckausgabe sollte man nicht als *Km* lesen, sondern als *Kus* (für „Küsse“) — Clara Wiecks folgende Bemerkung legt das gleichfalls nahe.

Auch weist S. 346, Z. 11, nicht den Textverlust auf, den das editorische Zeichen (Spitzklammer) anzeigt; der Name wird bewußt ausgelassen, wie der anschließende Klammersatz bestätigt. Zwar ist das Manuskriptpapier in der unmittelbaren Umgebung verschiedentlich beschädigt, doch nicht direkt hier; eher ist eine quergeschriebene Randnotiz — u. a. über *Vesque* (von Püttlingen) — betroffen, die in der gedruckten Übertragung ärgerlicherweise ganz fehlt! Gerade weil die Übertragungs- oder Druckirrtümer sonst relativ selten sind, ist zu bedauern, daß die fehlerhaft-flüchtigen oder unkonventionellen Schreibweisen der Manuskripte im Drucktext nicht als solche gekennzeichnet sind, wie es in der Edition der *Tagebücher* vielfach geschieht.

Angeichts der Textfülle des Bandes dürfte eine weitere Auflistung solcher Detailirrtümer letztlich aber weniger Aufschluß über die Qualität der Edition als über Pedanterie oder gar Mißgunst eines Rezensenten geben. Wenig gravierend ist auch, daß für den von Schumann nicht datierten Brief Nr. 179 keine standardisierte Zeitangabe ergänzt wurde (17. 6. 1839), wie sie aus dem Schreiben eindeutig hervorgeht und im tabellarischen Briefverzeichnis auf S. XVIII auch korrekt erscheint. Der aufmerksame Leser wird zudem für Brief Nr. 271 selbst die Korrektur anbringen können, daß — im Gegensatz zu den Fehlangaben in der Brieftabelle (S. XX) und beim Briefabdruck (S. 797) — natürlich Robert Schumann der Empfänger war.

Als schwerwiegender editorischer Mangel erweist sich dagegen, daß Clara Wiecks Brief vom 15. Oktober 1839 (Nr. 243, S. 744 ff.) keineswegs „vermutlich Fragment“ ist, wie die Herausgeberin mitteilt, und das Manuskript auch nicht den Textabbruch aufweist, wie er im Druck nach Abschluß von S. 1r wiedergegeben ist. Die Fehlinformation dürfte auf ein Verfilmungsversehen zurückgehen, bei dem die beiden Innenseiten des ersten Doppelblattes irrtümlich nicht erfaßt wurden und eine Überprüfung anhand des Originalmanuskriptes unterblieb (somit ändert sich die Seitenzählung ab S. „1v“, die tatsächlich bereits die Manuskript-Seite 2v darstellt, usw.). Der im Druck fehlende Text beider Innenseiten kann im Rahmen dieser Rezension natürlich nicht nachgeliefert werden, wäre aber als Nachtrag im noch

ausstehenden dritten Band wiederzugeben. Hier finden sich genau die Konzertprogramm-Erwägungen, auf die Schumann im folgenden Schreiben vom 16. Oktober einging. Wieder einmal erörterte Clara, bei welcher Gelegenheit sie Stücke Roberts öffentlich spielen könne: *Sehr gern, mein Robert, spielte ich sogleich das erste Mal Etwas von Dir, doch rieth man es mir im Opernhaus und (sic) im Schauspielhaussaal ab, weil so kleinere Stücke zu schnell vorübergehen und das Publikum daselbst zu gemischt ist; in Soireen aber in einem kleineren Saale macht sich das anders, da sind auch viel mehr Kenner. Meinst Du nicht auch? Schreib es mir ganz aufrichtig* (S. 1v). Ausführlich schilderte Clara auch die leidige Suche nach einem konzertgeeigneten Instrument, die sie *ganz triste und immer melancholischer mache; dazu komme nun noch die entsetzliche Unzufriedenheit mit mir selbst, die mich manchmal ganz zu Boden drückt* (S. 1v/2r).

Läßt sich der volle Wert der ambitionierten Edition auch erst nach ihrem Abschluß einigermaßen abschätzen, so scheint sich schon jetzt gegenüber der *Tagebücher*-Edition von Eismann/Nauhaus ein Nachteil dieser Briefausgabe hinsichtlich der Benutzerfreundlichkeit und somit auch der wissenschaftlich-arbeits-technischen Handhabung abzuzeichnen. So wenig man, wie erwähnt, für die zwei ersten Bände Teilregister erwarten durfte, fehlen im Text doch gleichfalls alle Anzeichen für eine spätere Kommentierung (Anmerkungs-ziffern, Symbole für textkritische Hinweise, etwa zu orthographischen Problemen). Das aber bedeutet in der Praxis, daß zwar im Kommentarband auf Seitenzahlen, Zeilen und Stichwörter des Brieftextes Bezug genommen werden kann, nicht aber umgekehrt beim Lesen der Briefe schon zu erkennen ist, welche Details und Zusammenhänge im Anmerkungs-teil erläutert und erörtert werden. Die Informations- vernetzung bleibt also gegenüber dem von der *Tagebücher*-Edition gesetzten Standard — er war für die Schumann-Forschung seit Jahrzehnten ein dringendes Desiderat — zurück, weil anscheinend linear gearbeitet oder jedenfalls publiziert wurde: Der reinen Textdarbietung folgt die nachträgliche Erschließung.

So ist Eva Weissweilers „Kritischer Gesamtausgabe“ zu wünschen, daß jedenfalls die

Erschließung selbst die Qualität erreicht, wie sie im wissenschaftlichen Interesse liegt (bei Schumann gab es in der Vergangenheit ja mitunter eine seltsame Diskrepanz zwischen großer Quellen-Fülle und unzureichender Quellen-Aufarbeitung). Gern würde man dann noch etwas länger auf das Erscheinen der beiden Abschlußbände warten.

(Mai 1988)

Michael Struck

BÉLA BARTÓK. Skizzenbuch ("Black Pocket-Book") 1907–1922. Faksimile-Ausgabe der Handschrift mit einem Nachwort von László SOMFAI. Budapest: Editio Musica (1987). XXXI, 68 S.

Kompositionsskizzen ziehen stets die Aufmerksamkeit aller um die Erhellung von Entstehungsprozessen musikalischer Werke bemühten Analytiker auf sich. Blieben Bartók-Forschern bislang solche Einblicke zumindest insoweit verschlossen, als der ungarische Komponist erst in späterer Zeit seine Skizzen aufzubewahren pflegte, so eröffnen sich nun durch die Publikation des Skizzenbuches aus den Jahren 1907 bis 1922 vielversprechende Perspektiven. Denn das bis zu ihrem Tod 1982 von der Witwe Bartóks aufbewahrte und dann dem Budapester Bartók-Archiv übergebene Dokument weist mit seinen Aufzeichnungen recht unterschiedlicher Länge einen weit gefächerten Informationsgehalt auf.

Kurioserweise scheint sich die Erhaltung dieser den Zeitraum von 16 Jahren umfassenden Kompositionsskizzen blindem Zufall zu verdanken. Wie alle anderen Notenbücher gleichen Formats und Umfangs, so war auch dieses schwarz eingebundene für die Aufzeichnung von Bauernmelodien während der Forschungsreisen vorgesehen: Zwei solcher Melodienotierungen und die daraus abstrahierte, von Bartók also neu entdeckte Pentatonikskala sowie einige Adressen aus den besuchten Gebieten auf den beiden ersten Seiten beweisen es. Ein unterlaufener dicker Tintenklecks aber mochte den Abbruch dieses Aufzeichnungsvorhabens und eine „Umwidmung“ auf andere Zwecke veranlaßt haben. Gleich die Datumsangabe am unteren Rand der ersten Seite markiert, zusammen mit der Notierung der zwölf Anfangstakte, den Schaffensbeginn am *Violin-*

konzert Nr. 1 op. posth., von dessen beiden Sätzen der Duktus ausschnittweise und vielfach verlaufübergreifend die folgenden Seiten beansprucht und dabei auch seine substantielle Nähe vor allem zum *1. Streichquartett* erkennen läßt. Eintragungen, z. B. zu einigen der entwicklungsgeschichtlich bedeutsamen *Klavierbagatellen*, weisen in diesem engeren Skizzenverbund aber auch auf chronologische Zusammenhänge hin, die nicht zuletzt Korrekturen mancher bisheriger Datierungen nahelegen. Überraschenderweise erscheinen Spuren dieses thematisch-gedanklichen Verbunds auch auf den letzten Seiten des Skizzenbuchs. Hatte Bartók zunächst viel Zwischenraum für andere Notierungen gelassen — dreißig gänzlich frei gebliebene Seiten mochten dem sparsamen Papierverbraucher Grund für die weitere Aufbewahrung des Notenbuches gewesen sein —, so treten dazwischen andere Werkskizzen in bemerkenswerter Dichte zutage, wie die Eintragungen zu den beiden *Violinsonaten*, besonders aber zum Ballett *Der wunderbare Mandarin* zeigen.

Orientierungshilfen mittels Probeziffern und Taktzahlen im Inhaltsverzeichnis erleichtern den Vergleich der Skizzen, die auch anderen frühen *Klavierstücken*, dem *2. Streichquartett*, den beiden *Orchesterbildern*, der Oper *Herzog Blaubarts Burg* und dem Ballet *Der holzgeschnittene Prinz* gelten, mit den Verlaufsresultaten in den veröffentlichten Partituren. Natürlich enthält das Skizzenbuch nicht alle Kompositionsentwürfe Bartóks aus dem großen Zeitraum, andererseits finden sich auch Aufzeichnungen, die derzeit nicht identifizierbar sind und deshalb nur hypothetische Hinweise erlauben.

Der Herausgeber, Leiter des Budapester Bartók-Archivs, der im Nachwort auch auf unterschiedliche Farbschattierungen der Tintenschrift als mögliche Anhaltspunkte für chronologische Überlegungen aufmerksam macht, leuchtet in einer eigenen Studie (*Facsimile Edition of a Bartók Notebook*, in: *New Hungarian Quarterly* Vol. XXVIII/Nr. 107, Autumn 1987) die Bedeutung des Skizzenbuchs noch weiter aus und verweist dabei nachdrücklich auf dessen besondere Rolle im vielgestaltigen Komplex von Bartóks Kompositionsmethode. Fehlten „ideale Bedingungen“ (improvisatorische, „memo sketches“ entbehrlich machende

Materialentwicklung zwischen Klavier und Schreibtisch), so bediente sich Bartók des Skizzenbuchs und vertraute ihm neben thematischen Einzelgedanken auch ganze kompositorische Entwicklungszüge an. Vor dem Hintergrund des gerade bei Bartók vielstufig ausgefalteten Reife- und Präzisionsprozesses in der Werkgestaltung, der über mehrfache Korrekturen und Reinschriften bis zum persönlichen Klaviervortrag reichen konnte, regt Somfai weitere Untersuchungen des Notenbuchs unter drei Aspekten an. Der erste betrifft die genaue Chronologisierung des Skizzenbestands im Kontext der farblich abgestuften Notierungen (von Bartóks Hand liegen keine weiteren Datumsangaben vor). Ein zweiter zielt auf die Frage, wieviel Bartók jeweils schon bei Kompositionsbeginn aufgezeichnet hat (was als Inspirationskern gelten kann und was als lediglich fortführende Routinearbeit aufzuzeichnen entbehrlich war), ein dritter schließlich auf mehrsätzliche Werke: auf ihre thematischen Grundfixierungen, die Freiräume für Fortführungen und deren spätere Ausgestaltung wie auch generelle Auslassungen — eine „Mikrochronologie“, die Aufschlüsse auch über formale Planungen, letztlich über das geistige Konzept der schöpferischen Persönlichkeit Bartóks geben kann.
(Juli 1988) Günter Weiß-Aigner

MATTHEW LOCKE *Dramatic Music. With the music by Humfrey, Banister, Reggio and Hart for „The Tempest“ Transcribed and edited by Michael TILMOUTH* London. Stainer and Bell 1986. XXXI, 237 S. (*Musica Britannica* LI.)

Matthew Locke (1621/2—1677), dessen kompositorische Tätigkeit hauptsächlich in die Zeit nach der Republik Oliver Cromwells fiel, aber schon vor der Restauration 1660 begann, hat zu allen wichtigen Gattungen der Zeit reichlich beigetragen. Jedoch ist der größere Teil seiner Musik selbst in England wenig bekannt, als ob der Appetit für die freilich oft knifflige, aber um so interessantere barocke englische Musik schon durch Purcell gesättigt wäre, der nur 18 Jahre alt war, als Locke starb. Auch dort, wo der tägliche Abendgottesdienst gesungen wird, hat seine geist-

liche Musik (*Musica Britannica* XXXVIII) kaum Wurzeln geschlagen. Die Consortmusik (*MB* XXXI—XXXII) und Klaviermusik (hrsg. von Thurston Dart) schneiden etwas besser ab, während zahlreiche Lieder noch immer nur in Handschriften vorliegen.

Noch bedeutsamer in seiner Zeit war zweifellos Lockes Bühnenmusik, die dem modernen Herausgeber auch die schwierigsten Probleme verursacht. Sie werden um so schwieriger, wenn er nach alter englischer Tradition versucht, die Musik nicht nur textkritisch wiederzugeben, sondern auch eine Ausgabe zu erstellen, die für moderne Aufführungen brauchbar ist. Freilich ist dieser Ansatz nicht schon an sich zu verwerfen, denn unsere Kunstwerke sind nicht, wie Bilder oder Bücher, schon vollendet, und alles, was zur Vollendung in der klanglichen Ausführung führt, ist auch für den Musikwissenschaftler interessant. Nur, wenn die Quellenlage so unvollständig ist wie für Locke, begegnen dem Herausgeber fast unüberwindliche Schwierigkeiten.

Wie so viele Bühnenwerke der Zeit, bestand die von Locke aus Inzidenzmusik für Schauspiele, Musik für Masques, die in Schauspiele eingebettet waren, und Kompositionen für ‚Halbopern‘, eigentlich Schauspiele, in denen von vornherein aber reichliche musikalische Einlagen vorgesehen waren. Locke war damit seit dem verlorengegangenen *The Siege of Rhodes* (1656) mit anderen Komponisten als Mitarbeiter beauftragt. In *Cupid and Death* (1659er Fassung), der einzigen Masque, die sich vollständig erhalten hat (*MB* II), arbeitete er mit Christopher Gibbons zusammen. Die Werke, die uns jetzt vorliegen, waren ebenfalls gemeinsame Leistungen. Zu *The Tempest* (eine Neufassung als Halboper aus dem Jahre 1674 von Shadwell) haben nicht weniger als sechs Komponisten beigetragen: Draghi (seine Musik ist verloren), Banister, Humfrey, Reggio, Hart und Locke. Draghi schrieb auch die Tänze, ebenfalls verloren, für *Psyche* (1675), eine Halboper, die auf dem tragédie-ballet von Lully, Molière, Corneille und Quinault basiert. Dagegen ist die Musik für *The Empress of Morocco* von Elkanah Settle (1673) nur von Locke; sie besteht aus einer vollständigen Masque, die innerhalb des Spiels für die Empress aufgeführt wird. Leider sind die Zwischenaktstücke verlorengegangen; nur ein

einziges Lied aus einer Szene mit maurischen Tänzen hat sich erhalten.

Damit ist nicht alle Bühnenmusik von Locke erwähnt; doch ist sein Teil an anderen Werken entweder zu gering, um eine Ausgabe im Rahmen dieses Bands zu rechtfertigen, oder nicht für ein bestimmtes Spiel identifizierbar. Denn die Drexel-Handschrift 3976 der New York Public Library mit dem Titel *The Rare Theatrical, & Other Compositions by Mr Matthew Lock* enthält zahlreiche Tänze und instrumentale Airs, die offensichtlich ein Repertoire aus Lockes Theaterschaffen bilden. Leider werden die Sätze nicht den entsprechenden Bühnenwerken zugeschrieben. Es liegt dennoch nahe, passende Stücke auszuwählen, um die verlorene Musik von Draghi in *The Tempest* (drei Sätze) und *Psyche* (21) zu ersetzen, obwohl die Musik bei Drexel wohl etwas älter ist.

Man kann sagen, daß die liebevolle und sorgfältige Arbeit des verstorbenen Michael Tilmouth, was *Psyche* betrifft, sich gelohnt hat. Mehr als die Hälfte dieses großen Bandes ist dem vollständigen Werk, sowohl Text als auch Musik, gewidmet. (Eine textkritische Ausgabe des Textes allein wurde 1927 von Montague Summers veröffentlicht.) Man hat also endlich die Gelegenheit, die Rolle der Musik im ganzen Spiel richtig zu beurteilen. Klar ist, daß, während die Musik natürlich ihren Sinn durch das Spiel als Ganzes gewinnt, das Spiel ohne die Musik undenkbar ist. Lange Strecken der Handlung werden durch Musik fortgeführt, oft in auffallend expressiver Monodie, die auch frei in mehrstimmige Gebilde übergehen kann. Es versteht sich von selbst, daß Lockes musikalische Sprache viel interessanter und farbenreicher als die Lullys ist; auch ist der Text ausgesprochen lebendig. Kurz gesagt, ein Werk, über dessen Wiederaufführung man sich freuen würde.

Dasselbe gilt für die *Masque of Orpheus* in *The Empress of Morocco*. Hier jedoch könnte man auf Settles Schauspiel verzichten, da die kleine *Masque* (weniger als 160 Takte) ein geschlossenes Werk in sich selbst bildet. Durchaus plausibel ist die Ansicht Tilmouths, die erhaltene Fassung sei die Bearbeitung für eine Kammeraufführung. In der Hölle wird Orpheus mit Pluto und Proserpina konfrontiert; die Rückgabe Euridices ist eher auf Proserpinas

sanftes Herz als auf das Singen Orpheus' zurückzuführen, gleichwohl ist das mensurierte englische Rezitativ mit seinen expressiven Vorhaltsdissonanzen und zahlreichen abspringenden Nebentönen sehr wirkungsvoll, das Lied von Orpheus und der nachfolgende Chor (dieselbe Musik in anderem Takt) nicht ohne Reiz.

Die Musik für *The Tempest* enthält zwei *Masques*. Die erste wird von den Teufeln gesungen, die die gestrandeten Savoyer quälen; die zweite wird von Prospero eingeführt, um endlich die Verwirrten durch Neptun, Amphitrite, Oceanus, Aeolus mit ihrem Sängerkorchor und ihrer Tanzgruppe zu beruhigen. Diese Musik wurde hauptsächlich von Humfrey geschrieben, Lockes Anteil waren lediglich elf Instrumentalsätze (die berühmte *Sturmmusik* mit *crescendo* und *diminuendo* eingeschlossen). Da der Text von Shadwell selbstverständlich wesentlich anders als das bekannte Original ist, wäre auch hier eine Textausgabe wünschenswert gewesen. Hier haben wahrscheinlich praktische und finanzielle Erwägungen eine Rolle gespielt, doch ist der Mangel deutlich. Man kann die Musik nicht in ihrem Verhältnis zum Text beurteilen.

Die Einleitung geht nicht besonders tief in die Textgeschichte von *The Tempest* ein, bringt aber den vollständigen Text der Vorworte von Shadwell und Locke zu *Psyche*, auch wertvolle Stiche zur Originalausgabe von *The Empress of Morocco*, die einen Eindruck der damaligen Inszenierung geben. Es ist klar, daß die im Kritischen Bericht vorgenommene Identifizierung von Fehlern in den Quellen nicht leicht war, da Lockes harmonischer Geschmack oft kühn, seine Melodien oft eckig sind. Tilmouth's Entscheidungen sind überzeugend. Bedenklicher ist sein Versuch, Mittelstimmen und selbst die Instrumentierung wiederherzustellen, da die Musik meistens nur als *Particell* erhalten ist. Deswegen soll man die „Notes on Performance“ nicht übersehen, da nur hier über die Natur der Quellen kurz berichtet wird. Ob hier alles korrekt gemacht wurde, wage ich nicht zu sagen, da weder die Besetzung des englischen Theaterorchesters (Violinen oder Bratschen für die zweite Stimme?, zweifelhaftes Vorkommen des Fagotts) noch die Rolle der einzelnen Instrumente klar sind (die Oboen in Frankreich haben nur die

erste Stimme verdoppelt: war es auch so in England?). Sehr bedauerlich ist, daß weder beim Blick in die Ausgabe noch in den entsprechenden Teil des Kritischen Berichts deutlich wird, was auf Tilmouth zurückgeht.

Es bleiben andere Vorbehalte, etwa daß kein Register der einzelnen Sätze vorhanden ist; ein wichtigerer, daß es von der Drexel-Handschrift keine Ausgabe gibt, wird bald durch ein von Peter Holman herausgegebenes Faksimile zum Teil überwunden. Ein weiterer Einwand bezieht sich noch einmal auf die Aufführungspraxis. Tilmouth hat den Baß für Tasteninstrumente bzw. Theorbe ausgesetzt. Abgesehen davon, daß seine künstlerische Cembalo-Aussetzung der rhythmischen Schlagzeugrolle des Instruments nicht gerecht wird, widerspricht die ‚style brisé‘-Begleitung den Empfehlungen, die Locke selbst in *Melothesia* (1673) veröffentlichte. Endlich jedoch ist man zu fragen gezwungen, welchem Zweck dieser große Band dient. Die Aufführenden, deren Interessen so oft berücksichtigt werden, brauchen keinen ausgesetzten Continuo und können sich sowieso Bände dieser Art nicht leisten. Auf der anderen Seite ist das erhebliche vom Herausgeber hinzugefügte Material als Basis für musikwissenschaftliche Studien oft störend. Man hat manchmal das Gefühl, daß der im letzten Jahrhundert festgelegte monumentale Stil unserer Gesamtausgaben nur die Absicht hat, statt durch Inhalt durch Größe zu imponieren. Wenn versucht wird, so vielen verschiedenen Zwecken zu dienen, dann wird der veraltete Mangel an Praxisnähe offenbar.

Dafür trägt Tilmouth natürlich nicht allein die Verantwortung. Seine bedeutende Arbeit hat es jetzt endlich ermöglicht, daß Lockes Stellung in der Entwicklung der englischen Bühnenmusik richtig bewertet werden kann. Das ist eine wertvolle Leistung, die unsere Dankbarkeit verdient.

(Juni 1988)

David Hiley

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK. *Sämtliche Werke. Abteilung I: Musikdramen. Band 8 Teilband a. Notenband. Armide. Drame héroïque in fünf Akten von Philippe Quinault.* Hrsg. von Klaus HORTSCHANSKY. Kassel-Basel-London-New York. Bärenreiter (1987). 483 S.

Im Rahmen der *Gluck-Gesamtausgabe* liegt nun auch die von Klaus Hortschansky muster­gütig betreute *Armide*-Partitur vor — zunächst freilich bloß der umfangreiche Notenband (ohne Vorwort). Da bis zum Erscheinen des Kritischen Berichts vermutlich eine geraume Zeit verstreichen wird, läßt sich über diese Edition im ganzen sowie über die Quellenlage im einzelnen momentan noch nichts sagen. Stattdessen sei es erlaubt, an dieser Stelle ein paar Bemerkungen zur spezifischen Position der *Armide* innerhalb des Gluckschen Schaffens anzubringen.

Einen Sonderfall bildet diese Partitur schon deswegen, weil hier Gluck — abweichend von den Reform-Bestrebungen während seiner letzten Lebenszeit — ausnahmsweise zurückgreift auf ein Libretto des 17. Jahrhunderts, das er sozusagen ‚mit Haut und Haar‘ in Musik setzt: auf Philippe Quinaults 1686 für Lully geschriebene gleichnamige tragédie lyrique (Stoff nach Tassos *Gerusalemme liberata*). Warum er das tat und diesmal seine Grundprinzipien derart verleugnete, ist gar nicht leicht zu erhellen. Wollte er dadurch vielleicht dem Pariser Publikum beweisen, daß er auch solches vermochte und die Tradition der französischen Oper nicht nur begriff, sondern sie — bis zu einem gewissen Grade — durchaus zu schätzen verstand? Aus Glucks Briefen ist zu erfahren, daß er seine *Armide* keineswegs als Nebenwerk betrachtet hat, ja daß sie ihm sogar besonders wert war. Daß die Pariser Uraufführung (23. September 1777) höchst erfolgreich verlief, nimmt nicht wunder. Am Tage danach ließ sich das *Journal de Paris* wie folgt vernehmen. „Gluck hätte eine Menge Schwierigkeiten abwenden können, wenn er die schwachen und überflüssigen Details weggelassen hätte, wie man es schon bei den letzten Vorstellungen von Lullys Oper getan hat. Aber er hat das Ganze dieses Hauptwerks unseres lyrischen Theaters erhalten wollen und gedacht, seine Kunst besäße hinreichende Mittel, nicht allein bewunderungswürdige Schönheiten hervorzu­bringen, sondern sogar die Fehler des Buches zu verbessern“

Geradezu fasziniert zeigte sich Gluck von den Möglichkeiten, die Titelheldin zu charakterisieren, die somit zur interessantesten Gestalt innerhalb seines Bühnenschaffens überhaupt geworden ist. Hierfür nahm er die zahl-

reichen Mängel des Librettos in Kauf. Ihr gegenüber treten alle übrigen Personen der Handlung zurück; und selbst der zweite Protagonist, der Kreuzritter Renaud, gewinnt nur an einigen Stellen Profil — freilich mehr von der Komposition als vom Text her. Im Grunde mußte Gluck sofort erkennen, was dieses Libretto ihm bot und was nicht; aber er wollte es eben nicht wahrhaben. Für die Zauberin jedoch fand der Maestro durchweg eigene Töne, die offenbar weit in die Zukunft wirkten und diese Partitur denn auch beträchtlich aufwerten müssen. Die Nachwelt und nicht zuletzt die Musikologen haben die Bedeutung der Gluckschen *Armide* sehr unterschiedlich beurteilt; auffallend ist zudem, daß sich die Rezeptionsgeschichte dieser Oper in relativ engen Grenzen bewegt. Sicherlich hat das französische Theaterpublikum mehr zu ihr gestanden als das deutsche, das sich mit der merkwürdigen Dramaturgie des Werkes einfach nicht abfinden wollte (die *Armide*, für die Spontini als Dirigent eine ausgesprochene Vorliebe besaß, hat während des vorigen Jahrhunderts lediglich die Berliner Hofoper auf lange Zeit im Repertoire gehabt). Noch etliche Neuauführungen in der Gegenwart vermögen schwerlich darüber hinwegzutäuschen, daß Glucks *Armide* kaum jemals einen Stammsplatz im Bühnenspielplan unserer Tage bekommen wird.

„Die Welt der *Armide*“, so schrieb Gluck im Juli 1776 an Du Roullet, „ist so grundverschieden von der der *Alceste*, daß Sie kaum glauben würden, sie seien vom gleichen Komponisten geschaffen; ... ich habe mich bemüht, mehr Maler und Poet als Musiker zu sein; ... In *Armide* ist eine Art von Verfeinerung, die es in *Alceste* nicht gibt; ich habe da eine Methode gefunden, die Personen singen zu lassen, durch die Ihnen die Ausdrucksweise selbst verraten wird“. In einer ungemein dichten Verknüpfung alles Szenischen, in das *Airs*, *Rezitative*, *Chöre* sowie künstlerisch wichtige *Divertissements* überzeugend eingelassen sind, hat Gluck — wie er es formuliert — „die Musik so geschrieben, daß sie nicht so bald veralten wird“.

(August 1988)

Werner Bollert

LOUIS MARCHAND: *Pièces de Clavecin. Publiées par Thurston DART et revues d'après les sources par Davitt MORONEY. Les Remparts, Monaco: Éditions de L'Oiseau-Lyre (1987). XI, 27 S.*

Davitt Moroney legte 1987 in den *Pièces de Clavecin* sämtliche Cembalowerke von Louis Marchand vor. Zusätzlich zu den beiden bekannten *Suiten* sind drei kleine Stücke veröffentlicht, die in Quellen des 18. Jahrhunderts Marchand zugeschrieben werden.

In der Einleitung in englischer und französischer Sprache informiert Davitt Moroney anschaulich über Leben und Werk von Louis Marchand, wobei dem Treffen mit Johann Sebastian Bach im September 1717 gebührender Platz eingeräumt wird.

Nur sehr wenige Werke Marchands sind erhalten geblieben; neben den hier veröffentlichten 20 Cembalostücken sind dies 54 Kompositionen für Orgel, einige Vokalkompositionen sowie seine *Règle pour la composition des accords à 3 parties*, die als Faksimile in dieser Ausgabe publiziert ist.

Davitt Moroney konnte das richtige Erscheinungsjahr der ersten *Suite* feststellen. Das erste Buch von Marchands *Pièces de Clavecin* wurde bereits 1699 (nicht 1702) in Paris gedruckt. Sowohl das Titelblatt von 1699 als auch die Widmung an den König sind als Faksimiles veröffentlicht. Drei Jahre später — 1702 — erschien Marchands zweiter Band, die *Suite* in g-moll, und die zweite Auflage seiner ersten *Suite* in d-moll. 1703 wurde die zweite *Suite* in zweiter Auflage publiziert. Die beiden Auflagen der *Suiten* sind beinahe identisch.

Für seine Ausgabe verwendete Moroney nicht nur diese beiden Auflagen, sondern auch eine zeitgenössische Abschrift der ersten *Suite*. Außer Betracht blieb der Amsterdamer Nachdruck (o. J.) der beiden *Suiten*, da er die Primärquellen nicht berücksichtigte. Der Revisionsbericht ist im Vorwort enthalten.

Von Thurston Dart wurde eine Verzierungstabelle übernommen, die Notation und Ausführungsvorschlag einander gegenüberstellt. Der Notentext ist klar und übersichtlich, selbstverständlich sind Ergänzungen und Unterschiede zwischen den beiden Auflagen als solche gekennzeichnet. Das erste Buch enthält neun, das zweite acht Tanzsätze; die Titel

Suite en ré mineur und *Suite en sol mineur* erscheinen nicht in den Quellen. Die Stücke zeichnen sich durch gefällige Melodik und unerwartete harmonische Wendungen aus.

Im Gegensatz zu Thurston Dart ist Davitt Moroney der Ansicht, daß *La Venitienne*, 1707 von Ballard in einem Sammelband veröffentlicht, eine Komposition von Marchand ist, und er belegt dies mit überzeugenden Argumenten. Im Anschluß an *La Venitienne* werden zwei handschriftlich überlieferte Kompositionen, *Badine* und *Gavotte*, erstmals veröffentlicht. Die Handschriften wurden in London bzw. Berkeley gefunden, sie sind bei Bruce Gustafson verzeichnet (*French harpsichord music of the 17th century. A thematic catalogue of the sources with commentary*, Ann Arbor 1979, Vol. 3, S. 118 und 207)

Durch die Einarbeitung neuer Erkenntnisse und die Veröffentlichung der drei Stücke *La Venitienne*, *Badine* und *Gavotte* geht diese Edition über die erste Ausgabe der beiden Suiten durch Thurston Dart (1960) hinaus. Die sorgfältig gearbeitete Gesamtausgabe der Cembalowerke von Louis Marchand ist Wissenschaftlern und Praktikern gleichermaßen zu empfehlen.

(Mai 1989)

Susanne Staral

JOHANN GEORG PISENDEL. *Konzert Es-Dur für Violine, Streicher und Basso continuo. Faksimile nach dem Partiturotograph der Sächsischen Landesbibliothek Dresden. Mit einem Kommentar von Karl HELLER. Leipzig: Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik 1986. 8 + 10 S. (Musik der Dresdner Hofkapelle. Autographen und singuläre Abschriften in Faksimile.)*

Ähnlich wie die anderen Ausgaben dieser Faksimile-Reihe wird auch das vorliegende Heft von einem historischen Abriß eingeleitet; Ortrun Landmann resümiert darin die Entwicklung der Dresdner Hofkapelle, die im 16. Jahrhundert als evangelische Hofkantorei gegründet wurde und bis heute in der Sächsischen Staatskapelle fortbesteht. Trotz vieler namhafter Musiker, die zu verschiedenen Zeiten mit dieser Institution verbunden waren, erlebte sie ihre bisher bedeutendste Blüteperiode während der ersten Hälfte des 18. Jahr-

hunderts, als Friedrich August I. („August der Starke“) und Friedrich August II. regierten. Untrennbar verbunden ist diese glanzvolle Epoche zum einen mit Johann Georg Pisendel, dem komponierenden Geiger, einflußreichen Orchestererzieher und Konzertmeister, zum anderen natürlich mit der herausragenden Komponistenpersönlichkeit seiner Zeit, Johann Adolf Hasse.

Dem zunehmenden Interesse von Musikwissenschaft und Musikpraxis an den Werken aus dieser Ära kommt die von Karl Heller kommentierte Faksimile-Ausgabe des Pisenfelschen *Violinkonzertes Es-dur* gewiß entgegen, dies unter anderem deshalb, weil das Manuskript durch die darin enthaltenen Korrekturen zahlreiche Rückschlüsse auf den Schaffensprozeß zuläßt. Noch interessanter als solche Einblicke scheinen indes die aufführungspraktischen Anregungen, die man aus Pisenfels eigenen Diminutionsstudien beziehen kann. Gerade weil bei diesem Stück eine Personalunion zwischen Komponist und Interpret besteht, kommt dem Betrachter der autographen Partitur mit ihren skizzierten Auszierungen frappierend zu Bewußtsein, wie sehr das notierte Werk eben nur der eine Aspekt seiner Wirklichkeit ist — nicht zu trennen von einer lebendig und jedesmal neu gestalteten Wiedergabe, wie sie der Geiger Pisendel hier exemplifiziert.

(Mai 1989)

Wolfgang Hochstein

ROBERT SCHUMANN. *Werke für Orgel oder Pedalklavier. Urtext. Nach Handschriften und den Erstausgaben hrsg. von Gerhard WEINBERGER. München: G. Henle Verlag (1986). XII, 82 S.*

CLARA WIECK-SCHUMANN. *Ausgewählte Klavierwerke. Nach Autographen, Abschriften und den Erstausgaben hrsg. von Janina KLASSEN. München: G. Henle Verlag (1987). XIII, 92 S.*

Spätestens seit dem 1831/32 bei Heinrich Dorn absolvierten Unterricht in Harmonielehre, Generalbaß und dem strengen kontrapunktischen Satz begann sich Robert Schumann — wengleich auch in der Intensität schwankend — mit dem Werk Johann Sebastian Bachs und dessen Kompositionstechni-

ken auseinanderzusetzen. Verbunden damit sind u. a. gründliche, sich in zahlreichen Aufzeichnungen dokumentierende kontrapunktische Studien, denen sich Schumann ganz besonders im Verlauf des Jahres 1845 gemeinsam mit seiner Frau Clara in Dresden widmete. Als kompositorische Früchte dieser Zeit finden sich in Clara Schumanns Oeuvre sechs *Fugen* nach Themen Bachs und Schumanns, von denen sie drei als Opus 16 im Oktober 1845 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig veröffentlichte.

Robert Schumann konzipierte im gleichen Jahr mehrere, bald danach gedruckte Sammlungen mit *Fugen* bzw. *fugenartigen* Kompositionen. Inspiriert durch das im April 1845 beim Dresdner Dirigenten und Musikforscher Otto Kade angemietete Pedal zum Flügel, das in erster Linie als Übemöglichkeit für das Orgelspiel dienen sollte, bereicherte Schumann die nicht sehr umfangreiche Literatur für dieses im 19. Jahrhundert gebräuchliche Instrument um drei Sammlungen, die Gerhard Weinberger nun in einer Neuedition vorlegte.

Sowohl die *Studien* op. 56 (erstmal erschienen Leipzig: Whistling 1845) als auch die *Skizzen* op. 58 (erstmal erschienen Leipzig: Kistner 1846) für den Pedal-Flügel sind alternativ auf dem Klavier zu drei oder vier Händen auszuführen; die als Orgelwerk ausgewiesenen *Sechs Fugen über den Namen BACH* op. 60 (erstmal erschienen Leipzig: Whistling 1846) können auch auf dem Pedalflügel gespielt werden. In einer Bearbeitung für Klavier zu zwei Händen von Clara Schumann existieren nicht nur die von Weinberger im Vorwort erwähnten drei Stücke aus op. 58, sondern auch vier der *Studien* op. 56. Beide Ausgaben erschienen 1896 bei Novello, Ewer & Co. in London und New York.

Die Quellenlage zu den *Studien* op. 56, deren Widmungsträger sich „Johann Gottfried Kuntsch“ (nicht „Kuntzsch“) schreibt, ist verhältnismäßig gut: Die einzelnen Entstehungsphasen des Werkes sind beinahe vollständig dokumentiert. Die Quelle A1 (Autograph zu op. 56 Nr. 4) ist in der Bibliothèque Nationale, Paris, abweichend von Weinbergers Angaben mit der Signatur „Ms. 327“ versehen, ebenso die Quelle A zu op. 58 (Skizze des Mittelteils von Nr. 1). Außer den von Weinberger angeführten Skizzen befinden sich weitere zu op. 56

Nr. 2 und Nr. 3 in Wien (ÖNB) sowie zu Nr. 1 in Stockholm, Stiftelsen Musikkulturens främjande. Letztere sind insofern von Bedeutung, als sie zumindest den Anfang des ansonsten quellenmäßig nicht erfaßten Stückes aufweisen. Zu erwähnen wäre auch die Existenz eines in Privatbesitz befindlichen vollständigen Autographs zu op. 58 sowie die 16 Seiten umfassende, möglicherweise sogar als Druckvorlage verwendete Reinschrift zu den *Fugen* op. 60 (Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz). Letztere zeigt besonders in der *sechsten Fuge* interessante Abweichungen zur Originalausgabe von 1846.

Gerhard Weinberger folgt bei seiner Neuedition konsequent dem Text des jeweiligen Erstdrucks. Ergänzungen und Änderungen unternimmt er vor allem hinsichtlich der Bogensetzung, die leider nicht immer gekennzeichnet bzw. begründet sind. Einige Stellen wirken wenig überzeugend und lassen sich auch durch keine von Schumann autorisierte Form belegen (z. B. durch handschriftliche Einträge Schumanns in seinen Handexemplaren der entsprechenden Erstausgaben). So z. B. op. 56/2 T. 11–12: Bogensetzung im oberen Manual wäre besser entsprechend der Erstausgabe in der Taktmitte geteilt; op. 56/6 T. 6ff. und T. 38ff.: Phrasierung im unteren Manual sollte eigentlich, da eine Imitation vorliegt, der des oberen Manuals folgen; op. 58/1 T. 45: Akzent über Achtelnote *B* ist sicher nicht „irrtümlich“ im Erstdruck, sondern beabsichtigt, vgl. eine ähnliche Stelle in T. 35; op. 58/4: Ergänzung der in der Erstausgabe konsequent nicht durchgeführten Punktierung bestimmter Noten erscheint recht gewagt, unter Umständen wollte Schumann gerade den Gegensatz von staccato und nicht staccato gespielten Noten herausstellen.

Dem nach wie vor eher vernachlässigten Werk Clara Wieck-Schumanns widmet sich die von Janina Klassen zusammengestellte und durch gründliche, im Vorwort dargestellte Recherchen begleitete Neuedition einiger Klavierwerke. So begrüßenswert und verdienstvoll dieses Unterfangen ist, muß man doch mit Bedauern feststellen, daß es sich wieder nur um eine Auswahl handelt, die zudem hauptsächlich solche Klavierstücke aufgreift, die in den letzten Jahren bereits mehrfach publiziert wurden. Es bleibt allerdings zu vermuten, daß

die Gründe hierfür nicht so sehr bei der Herausgeberin zu suchen sind, als daß vielmehr verlegerische Interessen zu diesem „repräsentativen Querschnitt“ führten.

Die komplizierte Quellenlage bei den Kompositionen Clara Wieck-Schumanns bedingt, daß der jeweilige Erstdruck in den meisten Fällen die Haupt- und auch einzige Quelle bleiben muß. Leider wurde die als „Erstausgabe“ deklarierte *Romanze in a-moll* bereits schon zu Clara Schumanns Lebzeit an einem allerdings sehr abgelegenen Ort veröffentlicht. Die englische Zeitschrift *The Girl's own Paper*, Vol. XIII, No. 616 vom 17. Oktober 1891, bringt das Stück in einem an zahlreichen Stellen gegenüber der von Janina Klassen edierten Form abweichenden Notentext. Dieser Sachverhalt wird vermutlich durch die beiden unterschiedlichen Vorlagen verursacht, von denen besonders die nicht autographe sehr starke Korrekturen aufweist.

Beide Ausgaben sind mit der vom Henle-Verlag gewohnten Akkuratessie bedacht und auch im Notenbild ansprechend ausgestattet. (August 1988) Irmgard Knechtges-Obrecht

Eingegangene Schriften

Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 1988. Hrsg. von Franz KRAUTWURST Tutzing. Hans Schneider (1988). 123 S.

Authenticity and Early Music. A Symposium. Edited by Nicholas KENYON Oxford-New York: Oxford University Press 1988. XV, 219 S.

MARKUS BANDUR Form und Gehalt in den Streichquartetten Joseph Haydns. Studien zur Theorie der Sonatenform. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1988. X, 163 S., Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Studien. Band 7)

HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER Ausgewählte Werke I „Missa ex B“ für sechs Singstimmen und Generalbaß. Vorgelegt von Ernst HINTERMAIER. Bad Reichenhall Comes Verlag 1987. XI, 71 S. (Denkmäler der Musik in Salzburg. Einzelausgaben. Heft 5.)

Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog der Musikhandschriften 1. Sammlung Proske, Manuskripte des 16. und 17. Jahrhunderts aus den Signaturen A. R., B, C, AN. Beschrieben von Gertraud HABERKAMP Mit einer Geschichte der Proskeschen Musiksammlung von August SCHARNAGL. München G. Henle Verlag 1989. XXIX, 395 S. (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen. Band 14/1)

Anton Bruckner Studien zu Werk und Wirkung. Walter Wiora zum 30. Dezember 1986. Hrsg. von Christoph-Hellmut MAHLING. Tutzing. Hans Schneider 1988. 278 S. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 20.)

REGINA BUSCH Leopold Spinner Bonn Boosey & Hawkes (1987) 211 S., Notenbeisp. (Musik der Zeit. Dokumentationen und Studien 6. Sonderband.)

C. P. E. Bach Studies. Edited by Stephen L. CLARK. Oxford Clarendon Press 1988. XV, 346 S., Notenbeisp.

JOHANN CHRISTOPH FRIEDRICH BACH Four late sinfonias. Edited by Ewald V. NOLTE. Madison A-R Editions, Inc. (1988) XXI, 112 S. (Recent Researches in the Music of the Classical Era. Volume XXVIII.)

JOHANN SEBASTIAN BACH Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VI Kammermusikwerke, Band 2 Sechs Suiten für Violoncello solo BWV 1007—1012. Hrsg. von Hans EPPSTEIN Kassel-Basel-London-New York Bärenreiter 1988. X, 116 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach 1725. Faksimile der Originalhandschrift, hrsg. von Georg von DAELSEN Kassel-Basel-London-New York Bärenreiter 1988. 126, 22 S. (Documenta musicologica. Zweite Reihe Handschriften-Faksimiles XXV)

Carteggio Verdi — Ricordi 1880—1881 A cura di Pierluigi PETROBELLI, Maria di GREGORIO CASATI, Carlo Matteo MOSSA. Parma. Istituto di Studi Verdiani 1988.

ANTHONY F. CARVER. Cori spezzati. Volume I. The development of sacred polychoral music to the time of Schütz. Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney Cambridge University Press 1988. XV, 282 S., Notenbeisp.

Collectanea Mozartiana. Hrsg. zum 75jährigen Bestehen der Mozartgemeinde Wien. Tutzing Hans Schneider 1988. 207 S.