

## BESPRECHUNGEN

*Musicologie Médiéval. Notations et Séquences. Actes de la Table Ronde du C. N. R. S. à l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes 6–7 septembre 1982. Etudes rassemblées par Michel HUGLO. Paris: Librairie Honoré Champion, Editeur 1987 264 S., XXXVIII Tafeln.*

In unmittelbarem Anschluß an den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß in Straßburg, aber von der Fachöffentlichkeit seinerzeit kaum beachtet, veranstaltete das dem Centre National de la Recherche Scientifique unterstehende Institut de Recherche et d'Histoire des Textes am 6. und 7. September 1982 in Paris ein Roundtable, das sich in zwei Sektionen mit Problemen der musikalischen Paläographie bzw. dem Ursprung und der Verbreitung der Pariser Sequenz befaßte. Dessen Bericht liegt nunmehr gedruckt vor, wobei der gewählte Titel *Notations et Séquences* eher verbirgt, daß der erste Problembereich mit vierzehn gegen drei Beiträgen zum zweiten Thema deutlich bevorzugt behandelt wird.

Anlaß über die „Problématique de la Paléographie musicale“ nachzudenken, gab, wie Michel Huglo in seiner Einleitung ausführt, die Überlegung, daß es beinahe hundert Jahre nach Erscheinen der *Paléographie musicale* von Solesmes (1889) geboten sei, Ergebnisse wie künftige Aufgaben dieser Spezialdisziplin aufzuzeigen. Die Reihe der Beiträge wird denn auch mit zwei Aufsätzen eröffnet, die methodische Überlegungen zum Inhalt haben: Leo Treitler (*Paleography and Semiotics*) geht es um eine Abgrenzung der traditionellen „musikalischen Paläographie“ von einer erst noch zu erarbeitenden „musikalischen Semiotik“ früher Notenschriften, wobei unter Semiotik hier anderes und mehr zu verstehen ist als die „Semiologie grégorienne“ Dom Cardines. Welchen konkreten Nutzen eine semiotische Analyse von Neumenschriften zu erbringen vermag, wird an einer neuen Klassifizierung der bekannten Neumenfamilien dokumentiert, innerhalb derer die traditionelle Unterscheidung von Punkt- und Akzentneumen ersetzt wird durch Aufteilung in ikonische und

symbolische Neumen. Neumenfamilien erscheinen so nicht mehr nur als Abweichung von praktisch inexistenten Idealtypen. In ganz ähnliche Richtung zielen die Überlegungen Wulf Arlts (*Anschaulichkeit und analytischer Charakter. Kriterien der Beschreibung und Analyse früher Neumenschriften*), wenn dieser, um eingefahrene und verengende Fragestellungen zu überwinden, für einen „möglichst offenen, empirischen Ansatz gegenüber frühen Neumenschriften“ sowie der „heuristischen Annahme“ der gleichsam „neutralen Kriterien der ‚Anschaulichkeit‘ und des ‚analytischen Charakters‘ als spezifisches Merkmal aller Neumenschriften“ plädiert, wodurch sich die Eigenheiten der Einzelhandschriften als je verschiedene Ausformung des Spannungsverhältnisses zwischen eben diesen Kriterien beschreiben lassen. Helmut Hucke (*Gregorianische Paläographie als Überlieferungsforschung*) schließlich gibt einen gedrängten Überblick der neueren Fragestellungen, die sich für die musikalische Paläographie ergeben haben.

Daß die Paléographie musicale im traditionellen Sinne ihr Arbeitsfeld noch keineswegs ausgeschöpft hat, beweisen die Beiträge von Denis Escudier (*La notation musicale de Saint-Vaast: étude d'une particularité graphique*) und Susan Rankin (*Neumatic notations in anglo-saxon England*) im Hinblick auf Neumenschriften bzw. von Yves Chartier (*Hucbald de Saint-Amand et la notation musicale*) und Nancy Phillips (*The Dasia Notation and its manuscript tradition*) zum genaueren Verständnis der Buchstaben- bzw. Dasiannotation. Eher spekulativ, aber äußerst anregend die Überlegungen von Denise Jourdan-Hemmerding (*Aspects méconnus des théories et notations antiques et de leur transmission*), die auf die mögliche Bedeutung astronomischer, alchemistischer und medizinischer Schriften für die Übertragung antiker Theoriefragmente bzw. antiker Notenschriften ins Mittelalter aufmerksam macht. Die breite Palette der angesprochenen Aspekte sei schließlich noch durch die Nennung dreier weiterer Beiträge

verdeutlicht: Marie-Noël Colette (*La sémiologie comme voie d'accès à la connaissance de l'interprétation au Moyen Age*) zeigt auf, wie sich die ‚Semiologie grégorienne‘ interpretatorisch nutzbar machen läßt; Ruth Steiner berichtet über ein Projekt *Reconstructing the repertory of invitatory tones and their uses at Cluny in the late 11th Century*, und Gérard Le Vot (*Pour une épistémologie de l'édition musicale du texte lyrique français médiéval*) entwickelt ein dreifach gestuftes Modell zur Edition von Trouvère-Gesängen.

Der Themenkreis „Origine et diffusion de la séquence parisienne“ ist lediglich mit drei Beiträgen bedacht: Nancy Van Deusen (*Poly-melodic sequences and a „Second Epoch“ of sequence composition*) weist vor allem auf die gattungsmäßigen Gemeinsamkeiten der älteren, Prosatexte verwendenden Sequenz mit der neueren durchrhythmisierten und gereimten Form hin. David Hiley (*The Rhymed sequence in England*) gibt erstmals einen Überblick über die aus dem englischen Bereich erhaltenen Sequenzen, während Agostino Ziino (*Sequenza, sirventes e laude a proposito di „Oimè lasso e freddo lo mio core“*) an einem Sonderfall weitreichende Spekulationen über Gattungszusammenhänge anstellt. Allen drei Beiträgen ist gemeinsam — und das mindert ihren Wert keineswegs —, daß sie das eigentlich gestellte Thema eher umkreisen als treffen.

Bieten die Einzelbeiträge insgesamt eine Fülle wertvoller Informationen und Anregungen, die man dankbar aufnehmen wird, so ist der Publikation doch ein wesentlicher Einwand nicht zu ersparen. Bei den Beiträgen handelt es sich nahezu ausnahmslos um Diskussionspapiere, Kurz- oder Zwischenberichte laufender oder anderweitig bereits publizierter Forschungen. Welchen Sinn aber macht deren Abdruck, wenn, wie in vorliegendem Falle, die folgende Diskussion gänzlich unterschlagen wird? Zudem. In einer kleinen Spezialdisziplin pflegt das Fachgespräch schnell voranzuschreiten. Ist es wirklich unumgänglich, daß ein Kongreßbericht, der gerade siebzehn Beiträge enthält, immerhin fünf Jahre auf sein Erscheinen warten muß? Freilich wird man für diese Wartezeit durch die geradezu opulente Ausstattung weitgehend entschädigt. Die Beispiele im Text wie auch die zahlreichen Abbildungen im Anhang sind von vorzüglicher Qualität; letztere dürf-

ten das Buch übrigens auch für Paläographieübungen interessant machen. Daß ausgerechnet im Inhaltsverzeichnis die deutschsprachigen Titel in sinnentstellender Weise verdruckt sind, ändert an dem insgesamt positiven Eindruck wenig; für ein Institut, dessen ausdrückliche Aufgabe jedoch der Umgang mit Text ist, bleibt dieser Befund allemal mißlich.

(Juli 1988)

Michael Wittmann

*Franz Schubert. Jahre der Krise 1818—1823. Bericht über das Symposium Kassel 30. September bis 1. Oktober 1982. Arnold Feil zum 60. Geburtstag am 2. Oktober 1985. Hrsg. von Werner ADERHOLD, Walther DÜRR und Walburga LITSCHAUER. Kassel-Basel-London. Bärenreiter 1985. 144 S.*

In der Zeit zwischen 1818 und 1823 verläßt Franz Schubert das Elternhaus. Er hört auf, in der Schule zu unterrichten. Sein eigener Unterricht bei Salieri ist zu Ende. Sein Freundeskreis erneuert sich. Neue Musiker kommen in seinen Blick. Man beginnt, seine Werke zu drucken. Sie finden Resonanz. Schuberts Schaffen orientiert sich neu. Er wendet sich der Poesie der Romantik zu. Die Liedproduktion nimmt ab. Das Interesse an den großen Gattungen, an Oper, Messe und Symphonie, wächst. Der Weg dahin erweist sich als schwierig. Das zeigen gescheiterte und aufgegebene Versuche. Dies alles sind — so Walther Dürr in seiner Einführung — Momente einer Krise, einer Krise, die Schubert selbst in der Erzählung *Mein Traum* zur Sprache gebracht und gedeutet habe.

Die Studien, die der schmale, aber gehaltvolle Band vereint, behandeln Aspekte der Krisenjahre. Carl Dahlhaus beleuchtet nach einem Ausblick auf das Problemfeld, das sich mit dem Begriff der Krise verbindet, die musikgeschichtliche Situation, in der Schubert seinen Weg zu suchen hatte, eine zwiespältige Situation, deren Exponenten Beethoven und Rossini waren. Wie sich Schubert dazu kompositorisch ins Verhältnis setzte, zeigt Dahlhaus an der 6. *Symphonie* in C-Dur und der *Unvollendeten* auf.

Hans Joachim Kreutzer beantwortet die Frage, ob die Krisenjahre Schuberts Verhältnis zur Poesie verändert hätten, vorsichtig. Er hält

immerhin die Hypothese für vertretbar, Schubert sei nach 1820 „stärker auf zeitgenössische Impulse“ (S. 37) eingegangen. Kreutzer beschreibt, wie sich der poetische Gesichtskreis Schuberts bildete. Dabei geht er vom damals gebräuchlichen Schullesebuch aus, von einem Buch, in dessen Zentrum Poesie der Empfindsamkeit stand. Er hebt die Bedeutung des Freundeskreises für die literarische Bildung Schuberts hervor. Denn im Verkehr mit den Freunden weitet sich Schuberts Gesichtskreis, lernt er Poesie Goethes und Schillers und endlich auch Gedichte der frühen Romantik kennen. Höchst Bedenkenswertes bietet die Studie endlich zu den ‚minderen‘ Gedichten, die Schubert vertont hat. Kreutzer warnt vor vorschnellen Herabsetzungen. Denn viele Gedichte müssen als Ausdruck der zeitgenössischen Geselligkeitskultur gelesen werden. Im übrigen scheint es dem Musiker nicht selten zu genügen, wenn ein Gedicht ein paar gelungene und sangbare Verse enthält.

Dietrich Berke vergleicht die beiden Werke, in denen Schubert Goethes *Gesang der Geister über den Wassern* vertont hat. Er macht in einer detailreichen Untersuchung deutlich, daß Schubert mit der zweiten Vertonung die Gattung der mehrstimmigen Gesänge auf ein neues Niveau hebt. Kehrt die erste den Gleichnis-Charakter der Poesie in rhetorischen und madrigalistischen Figuren hervor, so übersetzt die zweite die poetischen Naturbilder in musikalische Struktur, und dies mit solcher Konsequenz, daß die ersten Hörer ratlos waren.

Peter Gülke führt mit einer gedankenreichen Studie über die *Sinfonie-Fragmente* D 615 und D 708 A ins Zentrum des Themas. Schon die 6. *Sinfonie* — die letzte Sinfonie, die Schubert vor der Krise vollendet hat, in die er gerade bei der Beschäftigung mit dieser Gattung geriet — interpretiert Gülke als ein „mühsam beschwichtigtes Werk“ (S. 48). Er geht sodann in eindringlichen musikalischen Analysen den Gründen nach, die das Scheitern der skizzierten Sinfonien erklären. Im ersten Fall macht er etwa einsichtig, daß Schubert sich außerstande sah, den Anspruch, den er mit der weit ausgreifenden Introdution erhoben hatte, im Werkganzen einzulösen. Der Hauptsatz und vollends der langsame Satz, die sich an Satzcharaktere Haydns anlehnen, wären danach verblaßt. Ähnliches gilt für das andere Frag-

ment. Auch hier scheint es sich als unmöglich erwiesen zu haben, das Werk als Ganzes zu halten.

Werner Aderhold macht auf die Bedeutung aufmerksam, die das Motiv des ersten Taktes für den ersten und allein vollendeten Satz des *Streichquartett-Fragments* c-moll D 703 hat. Es ist überall präsent und erklingt in den verschiedensten Zusammenhängen und Funktionen. Die vordergründig so verschiedenen Teile des Satzes partizipieren demnach alle — darin vielleicht dem ersten Satz des *Quartetts* in f-moll op. 95 von Beethoven folgend — an einer subthematischen Substanz.

Rossana Dalmonte erhellt das gattungsgeschichtliche Umfeld der *Zauberharfe*. Sie bestimmt das Werk, damit der geläufigen Bezeichnung „Melodram“ widersprechend, als ein „Schauspiel mit Musik“, das in der Tradition des Wiener Volkstheaters steht. Schubert freilich weicht in zwei Momenten davon ab. Er bindet die Komposition auch im Blick auf den Gang des Dramas an „Leitmotive“ (Der Terminus wird bandintern durch eine Bemerkung von Werner Thomas in Frage gestellt; vgl. S. 95.) Und er komponiert zum anderen — das vor allem erweist sich als bedeutsam — große Melodramen. Sie erfassen größere Passagen des Dramas, als das ansonsten üblich ist und als der Librettist wohl gefaßt sehen wollte.

Werner Thomas' Studie über *Bild und Aktion in ‚Fierabras‘* ist die umfangreichste des Bandes. Thomas berichtet über die Rezeptionsgeschichte des letzten Bühnenwerkes, das Schubert vollendet hat, er bestimmt seinen Ort im Spektrum der musikdramatischen Gattungen und bespricht den Stoff. Im Zentrum der Studie aber steht der Versuch, die musikalisch-dramaturgische Disposition des Werkes zu erfassen. Die dramatische Form bildet sich — das ist der Ausgangspunkt der Analyse — im „Widerspiel von bewegter Aktion und ruhendem Bild“ (S. 88). Thomas analysiert im Blick darauf die Ereignis-Charaktere der dramatischen und musikalischen Einheiten, zunächst der ganzen Oper, dann genauer des ersten Aktes. Dies gedanklich und sprachlich in einer ebenso klaren wie sensiblen Weise. Dabei zeigt sich, daß, aufs Ganze gesehen, die statischen Momente die dynamischen überwiegen. Thomas resümiert: „Aktion ist Durchgang, Bild ist Ruhe und Ziel“ (S. 105).

Das Bild ist der dramaturgische Ort, an dem sich Schuberts Musik entfaltet. Die Musik wird vom Bild bestimmt und schafft dieses zugleich dadurch mit, daß sie die Zeit im „Musizieren an sich“ stillstehen läßt (S. 112). Thomas ordnet die unterschiedlichen Bildcharaktere vier Typen zu: dem Genrebild, dem repräsentativen Bild, dem „eingefrorenen“ Bild (das dem italienischen „Concertato“ entspricht) und dem ideenrächtigen Tableau. In den letzten Abschnitten fragt Thomas nach dem historischen Hintergrund dieser ‚Bilderlust‘. Er schlägt einen großen Bogen zurück bis zum emblematischen Theater des Barock. Er verweist auf die Bildhaftigkeit näherliegender Werke, so auf Christoph Martin Wielands und Anton Schweitzers *Alceste*, aber auch auf die Bilderspiele des geselligen Lebens, an denen bekanntlich auch der Schubert-Kreis Gefallen fand.

Die letzten Beiträge des Buches gelten der geistlichen Musik. Otto Biba bietet eine instruktive Studie über die *Kirchenmusikalische Praxis zu Schuberts Zeit*. Sie unterrichtet über die Aufführungspraxis, nachdem die Sorge für die Kirchenmusik in die Verantwortung der bürgerlichen Kirchenmusikvereine übergegangen war, besonders über die Besetzung, die Direktion und die Mitwirkung der Orgel. Welche Bedeutung diese Usancen für die kirchenmusikalischen Werke Schuberts hatten, weist Biba anhand von Stimmen nach, die Schubert und sein Bruder Ferdinand geschrieben haben.

Kurt von Fischer vergleicht in seinen *Bemerkungen zu Schuberts As-Dur-Messe* zum einen die beiden Fassungen. Von Fischer will — das ist das Fazit der detailreichen Studie — die zweite Fassung, durch die Schubert 1826/7 vielleicht seine Bewerbung um das Amt des Vizehofkapellmeisters zu begünstigen hoffte, nicht unbedingt der ersten vorgezogen wissen, weil die neue, weitausgeführte *Cum sancto spiritu-Fuge* das Ganze formal und stilistisch aus dem Lot bringt. Der zweite Teil der Studie erörtert Formprobleme. Sie stimmen im Ergebnis mit den Beobachtungen von Thomas zusammen. Die Disposition des *Credo* mit seinen vielfach wiederkehrenden Rufen macht einen „statischen, fast möchte man sagen episch-erzählenden Effekt“ (S. 127). Von Fischer sieht darin den Ausdruck privater

Frömmigkeit und mutmaßt, daß dieser Charakter das Werk vor dem Druck der Krise bewahrt und seine Vollendung ermöglicht habe.

Die letzte Studie des Bandes von Reinhold Kubik untersucht unter dem Titel *Ambivalenz als Gestaltungsprinzip* die Deklamation im *Lazarus*. Kubik würdigt eingangs das Sujet auf dem Hintergrund der Gattungstradition. Es steht im Bann des norddeutschen, evangelischen Oratoriums, einer Gattung, die durch Werke von Carl Heinrich Graun und Friedrich Schneider auch in Wien Eingang gefunden hatte. (Auch Kreuzer weist auf diesen Hintergrund des *Lazarus* und zugleich auf Klopstocks *Tod Adams* [S. 37]) Kubik beschreibt danach Schuberts Textbehandlung. Sie zielt, Gattungs- und Stiltradition negierend, auf die freie Durchkomposition der poetischen Vorlage, auf das Hinübergleiten von einem Stil zum anderen.

(November 1988)

Wilhelm Seidel

*Karlsruher Beiträge Nr. 4, Mai 1987: Richard Wagner und Karlsruhe. Karlsruhe. Stadt Karlsruhe 1987. 132 S., zahlreiche Abb.*

Das Richard-Wagner Jahr 1983 nahm die Stadt Karlsruhe zum Anlaß, die Beziehungen Wagners zu Eduard Devrient und Felix Mottl, die beide längere Zeit am Karlsruher Hoftheater wirkten und sich für die Aufführungen der Wagnerschen Werke besonders eingesetzt hatten, in den *Karlsruher Beiträgen* näher zu untersuchen. Der vorliegende Sammelband enthält ferner einen Bericht über die Ausstellung *Richard Wagner und Karlsruhe*, die vom 17. Februar bis 7. Mai 1983 stattfand, sowie eine sorgfältige Dokumentation über die Wagnerpflege in Karlsruhe von 1919 bis 1985.

Zunächst befaßt sich Werner Breig in seinem Aufsatz *Eduard Devrient und Richard Wagners „Ring des Nibelungen“* mit der Entstehungsgeschichte dieses Werkes. Zwangsläufig mußte hierbei die Dresdner Zeit im Vordergrund stehen, denn Wagner hatte in dieser Stadt schon mit Devrient einen regen Gedankenaustausch geführt. Trotz kritischer Auseinandersetzungen mit Wagners Plänen zum *Ring* hielt dieser den Komponisten doch für einen „poetischen Kopf“; seinen politischen und musikdramati-

schen Ideen stand er distanziert gegenüber. Für die Arbeit Wagners an der *Ring*-Konzeption waren diese Skepsis und die Anregungen des Theaterspezialisten sehr fruchtbar. Diese mit Gründlichkeit und Akribie zusammengestellte Studie über die Auseinandersetzungen zwischen den beiden in den Frühphasen der Arbeit Wagners an seinem Nibelungenprojekt streift jedoch das Thema *Richard Wagner und Karlsruhe* nur peripher, so daß der Titel des Sammelbandes zum Teil irreführend ist.

Das gleiche gilt für den zweiten Aufsatz dieses Bandes *Das Karlsruher Hoftheater, Felix Mottl und Bayreuth* von Werner Schulz. Wenn auch der bewundernswerte Einsatz Mottls für die Aufführung von Wagners Opern in Karlsruhe, der der Stadt den Namen „Klein-Bayreuth“ eintrug, wie auch die Bedeutung des Hoftheaters als „Lieferant“ von Sängern für Bayreuth angemessen gewürdigt werden, so nimmt die Darstellung des Wirkens von Mottl in Bayreuth und seine Beziehungen zu Cosima Wagner einen etwas zu breiten Raum ein. Ob die überaus ausführliche Darstellung der Auseinandersetzungen der Sopranistin Henriette Mottl, der Frau von Felix Mottl, mit ihren Konkurrentinnen am Karlsruher Hoftheater, die sich in Details verliert, zu einer tieferen Einsicht in die Wagnerpflege in Karlsruhe beiträgt, bleibt doch fraglich. Es hätte sich hier angeboten, darüber eine separate Abhandlung zu verfassen. Dennoch stellt auch dieser Aufsatz eine lesenswerte Dokumentation dar, die die Bedeutung Mottls für die Kontinuität und Durchsetzung des Wagnerschen Werkes gebündelt präsentiert.

Eine Aufführungsgeschichte en miniature bietet die Dokumentation über die Wagnerinszenierungen in Karlsruhe von 1919 bis 1985. Unter Einbeziehung von Kritiken aus der Tagespresse, Stellungnahmen der Regisseure und ausgezeichnetem Bildmaterial kommentiert Kurt Pietschmann exemplarisch die *Holländer*-, *Ring*- und *Parsifal*-Inszenierungen. Vorangestellt ist diesem Beitrag eine Chronologie sämtlicher Karlsruher Inszenierungen der Werke Wagners von 1919 bis 1985. Ein Eingehen auf die Aufführungen aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg fehlt aus unverständlichen Gründen, denn auch diese wichtige Zeit der Karlsruher Theatergeschichte — beispielsweise unter Mottl — hätte dokumentiert werden

müssen, um ein vollständiges Bild der Wagnerrezeption in Karlsruhe vorzulegen.

In der Ausstellung *Richard Wagner und Karlsruhe*, deren zentrale Themen in einer knappen Übersicht im vierten Beitrag dieses Bandes vorgestellt werden, veranschaulichen Themenkomplexe wie „Der nicht aufgeführte *Tristan* 1859“, „Das Niederlassungsprojekt“, „Klein-Bayreuth“ oder „Der erste *Ring* in Karlsruhe“ die Beziehungen Wagners zu dieser Stadt.

Die Übersicht wie auch Teile der anderen Beiträge könnten als Denkanstoß dienen, die Wagnerforschung nicht nur auf die bekannten Wirkungsstätten des Komponisten zu konzentrieren; deutlich wird hier gezeigt, daß auch eine Beschäftigung mit peripheren Wirkungsstätten weitere Einsichten in Wagners Arbeit und die Rezeption seiner Werke ermöglicht. (September 1988) Martina Srocke

*Reger-Studien 2. Neue Aspekte der Regerforschung.* Hrsg. von Susanne SHIGIHARA. Wiesbaden. Breitkopf & Härtel (1986). 181 S., 24 Abb., Notenbeisp. (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn. Band V.)

Unter dem Titel *Neue Aspekte der Regerforschung* fand im Oktober 1984 im Rahmen der Marteau-Tage des Bezirks Oberfranken in Lichtenberg/Ofr. ein Reger-Symposium statt, dessen Beiträge nun als *Reger-Studien 2* vorliegen. Die Herausgeberin erklärt in ihrem Geleitwort, daß auf eine thematische Leitlinie bewußt verzichtet wurde, weil sie die noch in den Kinderschuhen steckende Regerforschung von vornherein eingeeengt hätte. Unter diesem Vorzeichen eröffnen die publizierten Referate tatsächlich neue Ansätze auf breiter Basis. Der Rezensent sieht eine fiktive Leitlinie durch einige Punkte markiert, wovon jeder Möglichkeiten zur Forschung bietet. Viele Bereiche sind noch terra incognita.

So zeigt Susanne Popp in ihrem Beitrag *Stand und Aufgaben der Regerforschung*, daß trotz zahlreicher Briefe, detaillierter Mitteilungen von Schülern und Freunden, trotz Beschreibungen der Genesis mancher Werke der eigentliche Schaffensprozeß des Komponisten Reger noch völlig unbekannt ist (S. 16f.). Es wird dargelegt, daß man trotz der dokumen-

tierten umfangreichen Lehrtätigkeit und der Bekenntnisse von bedeutenden Reger-Schülern (David, Hindemith, Kaminski u. a.) über die Lehrmethode des Meisters so gut wie nichts weiß. Popp regt Forschungsschwerpunkte an, die sich auf Regers Auseinandersetzung mit Wagner, Bruckner und Liszt erstrecken (S. 21), weiterhin auf das Sichtbarmachen seiner Formkonzeption und anderer Kategorien musikalischer Parameter (Klangschichtung, Klangfarbe, Dynamik, musikalische Logik), die bisher nur ansatzweise untersucht wurden. Die Verfasserin vermutet in der Herausstellung des Negativbeispiels Reger eine Hilflosigkeit der Musikwissenschaft gegenüber dem Einzelgänger (S. 25)

Günther Weiß meint, daß in der biographischen Forschung über Reger der langjährigen Freundschaft zu Henri Marteau zu wenig Beachtung geschenkt wurde und verweist auf das in der Literatur noch unbeachtete Buch von Blanche Marteau (*Max Reger und Henri Marteau*)

Der Aufsatz von Hans Joachim Bauer (*Max Reger und Richard Wagner*) wirkt wie ein Mosaikstein im noch unbekanntem Bild, das die Einflüsse Wagners auf Reger darstellt. Die aufgezeigte Vorliebe Regers, Wagnersche Opernvorspiele auf seine Konzertprogramme zu setzen, überzeugen dabei weniger als etwa die Erwähnung von Übertragungen einiger Operausschnitte auf zwei Klaviere und die damit verbundene gesteigerte Wirkung der Motivik (S. 44)

Einige Aufsätze des Bandes beschäftigen sich detailliert mit bestimmten Werken Regers, wobei interessante Ergebnisse zutage treten. Ganz lapidar stellt Lothar Mattner (*Integration und Vereinzelung — Zur Konzeption des Variationszyklus im Streichquartett d-moll op. 74 von Max Reger*) fest, daß die Rezeption der großen Variationswerke Regers relativ unproblematisch sei. Im Verlauf einer kleinen Analyse zeigt der Autor allerdings auch, welche Elemente dem Hörer zur Stabilisierung und Orientierung dienen (S. 55), daß beispielsweise bei der zunehmenden thematischen Liquidation das rhythmische Element bestehen bleibt, daß der Komponist auch in den zerklüfteten Variationen zu den Rudimenten des Themas zurückkehrt. Ausgehend von einer älteren, umfangreichen Regerstudie (Sievers) versucht

Siegfried Mauser den Konflikt zwischen harmonisch-vertikaler und melodisch-horizontaler Sichtweise am Beispiel der letzten Violinsonate Regers zu erhellen. Er wendet dabei ein Verfahren an, das an das Schichtdenken Heinrich Schenkers erinnert. Mauser zerlegt den Satz in ein melodisches Gerüst (S. 62), denkt jedoch in seiner Analyse vorwiegend harmonisch. Die Analyse der *Serenade* op. 141a als Beispiel für Regers Spätwerk (Roman Brobeck, *Überlegungen zu Regers Spätwerk am Beispiel der Serenade op. 141a*) arbeitet eine Form als allgemein gültiges Modell heraus. Der Autor demonstriert, wie eine Konvention verfremdet und gerade dadurch bestätigt und verallgemeinert wird (S. 70)

Ein interessantes Kapitel in der Betrachtung des Oeuvres von Max Reger skizziert Rainer Cadenbach (*„Das Werk will nur Musik sein“ — Zitate in Max Regers Kompositionen*). Zusammenfassend meint der Autor: „Reger hat ein Leben lang zitiert“ (S. 74), wobei die verschiedenen Facetten des Zitierens vom Affebis zum Bach-Motiv, vom Belehrenwollen des Hörers bis zur Grußbestellung an Komponistenkollegen aufgezeigt werden. Die Beiträge von Christian Martin Schmidt (*Von Satztypen Regerscher Charakterstücke*) und Axel Berchem (*Max Regers Weidener Orgelstil und seine Grenzen in der heutigen Praxis*) sind groß angelegt und mit Akribie ausgearbeitet, wirken jedoch aufgrund ihrer allzu theoretischen Darstellungsweise verhältnismäßig farblos. Um so überzeugender der Aufsatz von Susanne Shigihara (*Max Reger und die bildende Kunst*) Hier wird dargelegt, daß die Kunst in Regers Leben eigentlich keine Rolle spielte, daß seine Beziehung zu ihr nur über künstlich eingefügte Stützpunkte erfolgte, z. B. über die Person von Brahms oder über materielle Dinge wie der Besitz von Wagners Original-Totenmaske. Immerhin sagt die Autorin in einer hervorragenden Interpretation des Beckmannschen Regerportraits von 1917, das offensichtlich von Anfang an nicht in die gängige Reger-Vorstellung paßte, mehr über den Menschen Reger und die seelischen Komponenten seines Werkes aus, als es manche anerkannte Biographie vermochte (S. 152f.) Außerdem werden hier zum Teil unbekanntes Tendenzen aufgedeckt, wie die Musik Regers noch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bildende Künstler zu aussage-

kräftigen Schöpfungen anregen konnte. Eine Fortsetzung dieser Linien in der Regenerforschung wäre äußerst wünschenswert. (Oktober 1988) Hanns Steger

THRASYBULOS G. GEORGIADIS. *Nennen und Erklingen. Die Zeit als Logos. Aus dem Nachlaß hrsg. von Irmgard BENGEN. Göttingen. Vandenhoeck & Ruprecht 1985. 303 S., Notenbeisp.*

Ein Buch, unzeitgemäß und unbequem. Leichter zu beschreiben als es selbst sind die Reaktionen, die es auslöst (wenn ich von den Erfahrungen mit einem Seminar an der Universität Tübingen berichten darf): Ratlosigkeit, Verblüffung — aber auch Staunen. Ich selbst muß gestehen, daß ich, hätte ich nicht als Schüler, soweit mir andere diesen Status zuerkennen, den Autor als Mann von unerhörter Konzentration des Denkens kennengelernt, dem jedes Spintisieren und Spekulieren fremd war, das Buch nach wenigen Seiten ungelesen beiseite gelegt haben würde — so weit ist es in Fragestellung und Diktion von aktuellem Wissenschaftsbetrieb entfernt. In einer Zeit, in der das alte Thema *Quid sit musica* aus der historischen Musikwissenschaft überhaupt ausgeschieden und der systematischen Musikwissenschaft übergeben wurde, wo es an der Peripherie hinter Überlegungen zur Anwendbarkeit und Nützlichkeit der Musik noch ein bescheidenes Existenzrecht hat, behandelt Thrasybulos Georgiades die Frage nach dem Wesen von Musik im Zusammenhang der Geschichte, der abendländischen Musikgeschichte und ihrer Vollendung in den Wiener Klassikern. In einer Zeit, in der allgemeine Fragen vorzugsweise statistisch neutralisiert werden, vertraut Georgiades auf die eigene Erkenntniskraft: In diesem Sinne sind seine Ausführungen zutiefst subjektiv. Sie beginnen immer wieder bei ersten, persönlichen Erfahrungen. „Ich möchte einen Eindruck wiedergeben. Manchmal mache ich frühmorgens einen Rundgang durch die [Münchner] Innenstadt. Ich gelange oft in die noch leere Frauenkirche. Der Raum umfängt mich; mein Standort, meine Schritte richten sich nach ihm. Darin begegnen mir Säulen, Plastik, Bilder. Einmal stellte sich der Organist früh ein und probierte ein paar Klänge.

Was ich wahrnahm, war zwar anders geartet als Raum, Säulen, Plastik oder Bilder, aber doch, wie diese, *b e g e g n e t e* es mir; ich erfaßte es, wie diese, als ein ‚Etwas‘. Nun plötzlich wurde von jemandem, den ich nicht sah (es war wohl der Messner), ein Wort gesagt. Ich zuckte und staunte dann über das Andersartige gegenüber den anderen Erscheinungen. Das Wort ‚begegnete‘ mir nicht, sondern ich *v e r n a h m e s*, kein ‚Etwas‘, sondern einen *M e n s c h e n*“ (S. 14f.).

Die gesamte Thematik entwickelt sich aus der Gegenüberstellung von Musik und Sprache. Im Gegensatz zu aufklärerischer Auffassung von Musik als anderer Form der Sprache wie zu romantischer Vorstellung von Musik als erweiternder Fortsetzung von Sprache zieht Georgiades einen klaren Trennungsstrich und unterscheidet beide Phänomene gerade am Punkt ihrer äußeren Gemeinsamkeit, ihrem Bezug zur Zeit. Die Gegensätzlichkeit von musikalischem und sprachlichem Rhythmus verbietet danach eine Theorie der Berührung und Überlagerung beider Sphären (wie sie sich z. B. Richard Wagner gedacht hat) Sprache braucht Zeit, Musik bindet sich an Zeit. Georgiades unterscheidet zwischen Dingen *i n* der Zeit und Dingen *d e r* Zeit (S. 41, 52). Solche Überlegungen führen ihn unvermeidlich zu einem Generalkapitel „Zeit“ Von Aristoteles ausgehend, kritisiert Georgiades die Selbstverständlichkeit, mit der wir von Zeit als einem Kontinuum sprechen, wozu uns die Zuordnung an Bewegung verführe: „Die Bewegung ist lediglich das, *w o r a n* das Jetzt und die Zeit veranschaulicht wird“ (S. 35) Im Auseinanderhalten von Zählen und Messen wie einer sprachlichen Erläuterung des nur dem Griechischen geläufigen Passivpartizips im Präsens kommt Georgiades zu einer eigenen Bestimmung der Zeit: „Die Zeit — für sich — ‚hat‘ keine Größe. *D a u e r* kommt erst zum Vorschein als Prädikat von Phänomenen *i n* der Zeit. Das Phänomen [...] ist es, das dauert bzw. ‚existiert‘ — kürzer oder länger —, nicht die Zeit“ (S. 33).

Die Frage nach Kontinuum und Diskontinuum beherrscht auch die Diskussion um den Ton und die Tonhöhe. Wieder stößt Georgiades sich an einer als gesichert geltenden Standarddefinition. Die physikalische Begründung periodischer Schwingungen reicht ihm nicht

aus. Mit ihr ist es möglich, Farb- und Tonempfinden als zwei Ausprägungen eines gleichen Prinzips anzusehen, was in Kunsttheorien des 20. Jahrhunderts ja von Bedeutung war. Während aber die Farbskala in jedem Einzelwert autonom sinnvoll verfügbar ist, braucht der Ton den Bezug zu einem System. Ein solches System — welches auch immer — durchlöchert das Kontinuum. Erst das Nichts schafft jene Distanzen, die Töne in feste Relationen bringen. Und erst in dem Augenblick, wo sich Intervallrelationen einstellen, wird der Ton zu einem musikalischen Ereignis, verliert freilich etwas von seiner anzeigenden Qualität, einer Qualität, die der Sprache zugehörig ist. Anders gesagt: Die exakt periodische Schwingung eines pfeifenden Wasserkessels informiert uns über etwas. Nur wenn dieser Informationsanteil abgeschnitten und nun mittels eines Rasters Beziehungen zu anderen Schwingungen herstellbar sind, ist der Ton eine Angelegenheit der Musik.

Wenn Sprache, die auf e t w a s deutet, als Phänomen i n der Zeit und Musik, die allein auf s i c h deutet, als Phänomen d e r Zeit, als Phänomen, das Zeit vernehmbar macht, verstanden und so getrennt in gleichberechtigtem Nebeneinander gesehen werden (vgl. dazu Gunter Scholtz in *Philosophische Rundschau*, 1987, S. 311), ist damit keine Bezugslosigkeit postuliert. Nur sieht Georgiades den Zusammenhang zwischen Musik und Sprache an einem anderen als dem traditionellen Punkt der Zeit und der Artikulation. Musik sei vom Wort abhängig, weil sie den Nennakt der Sprache voraussetzt.

Bis hierher ist die Erörterung bei aller schwierigen Verästelung staunenswert luzide, bleibt stets nachvollziehbar und verständlich, daß jeder Leser — ablehnend oder zustimmend — Stellung beziehen kann. Danach wird die Lektüre in wörtlichem Sinne eine Sache der Welt-Anschauung. Gerade jetzt zeigt sich allerdings auch, daß der Text Fragment ist und nach dem Tode von Georgiades aus verschiedenen Manuskriptteilen zusammengesetzt werden mußte. Beim kritischen Punkt von Musik u n d Sprache scheint es mir leichter, auf ältere Veröffentlichungen zurückzugreifen (z. B. auf *Sprache, Musik, Schriftliche Musikdarstellung*, in: *AfMw* 14, 1957, S. 223—229).

Georgiades möchte nicht beweisen. Er will zeigen. Darin ist er, der mit Heidegger und Gadamer in Gedankenaustausch stand, phänomenologischer Methode verpflichtet. Grundlage allen Denkens bleibt für Georgiades freilich die Philosophie der Antike. Es gibt Parteien, die in ihrer Situationszuspitzung die Frische und Lebendigkeit platonischer Dialoge haben, so wie andere Teile sich in ihrem Systematisierungsstreben an Aristoteles orientieren. Die Darstellung provoziert letztlich eine Stellungnahme auch in erkenntnistheoretischen Fragen. Der ruhelosen These Nietzsches („Erkennen ist ein Zurückbeziehen. seinem Wesen nach ein regressus in infinitum. Was Halt macht bei einer angeblichen causa prima, bei einem Unbedingten usw. ist die Faulheit, die Ermüdung —“, *Der Wille zur Macht*, Nr. 348) setzt Georgiades seinen Verzicht entgegen. „Zu meinen, daß man mehr erkennen kann, als in der Reichweite der menschlichen Natur angelegt ist, ist Hybris“ (S. 18). Doch bis zur gegebenen Grenze, die Georgiades als das Stoßen auf das ES IST beschreibt, muß der Suchende gehen. So mag man begreifen, wie ein Gelehrter sein Fach verstanden hat. Musikwissenschaft als Menschenkunde.

(Oktober 1988) Manfred Hermann Schmid

KAROL BERGER. *Musica ficta. Theories of accidental inflections in vocal polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino. Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1987). XVII, 266 S., Notenbeisp.*

Zur Frage nach den Akzidentien in der Musik des Spätmittelalters und der Renaissance gibt es bis zum heutigen Tage keine allgemein akzeptierte Theorie. Dabei hat sich die Musikwissenschaft seit dem Ende des 19. Jahrhunderts mit diesem Problem auseinandergesetzt. Aber immer noch ist ein Herausgeber älterer Musik gezwungen, im Kritischen Bericht über seine Behandlung der Akzidentienfrage Rechenschaft abzulegen. Schließlich kann jeder Lösungsvorschlag weitreichende praktische Auswirkungen haben, die unsere Vorstellung von der Musik dieser Zeit beeinflussen. Angesichts dieser Situation ist Karol Bergers Versuch, systematisch die Zeugnisse

der Musiktheorie aus dem Zeitraum von 1300 bis 1560 zum Problem der „musica ficta“ zusammenzustellen, sehr zu begrüßen. Er breitet in klarer Ordnung und großer Ausführlichkeit eine Fülle von Zeugnissen zu den unterschiedlichsten satztechnischen Gesichtspunkten vor uns aus, wobei er, wie es im englischen Schrifttum mittlerweile üblich ist, der englischen Übersetzung im laufenden Text den Originaltext in den Anmerkungen folgen läßt.

Im ersten Teil des Buches stellt Karol Berger die Grundlagen des mittelalterlichen Ton-systems dar: die Guidonische Hand und die Solmisation. Darauf folgen eine erste Bestimmung des Begriffs „musica ficta“ sowie verschiedene notationstechnische Möglichkeiten ihrer Kennzeichnung. Schließlich beschreibt er die Entwicklung von der 21stufigen Leiter Guidos (Γ-dd) bis zur nahezu chromatisch ausgefüllten 17stufigen Oktave des 16. Jahrhunderts.

Im zweiten Teil geht Berger auf die satztechnischen Bedingungen des Phänomens „musica ficta“ ein. Ausführlich diskutiert er die verschiedenen theoretischen Konzepte und verdeutlicht sie an praktischen Beispielen, soweit sie auch in den entsprechenden Traktaten angeführt wurden. Dabei arbeitet Berger zwei grundsätzlich verschiedene Einsatzmöglichkeiten der Akzidentien heraus: Einerseits werden sie zur Korrektur perfekter Intervalle („causa necessitatis“) im melodischen wie auch im harmonischen Bezug verwendet, andererseits zur Erzielung des Halbtonanschlusses bei den sogenannten kontrapunktischen Normverbindungen wie große Sexte/Oktave oder große Terz/Quinte. Weiterhin unterscheidet Berger zwischen solchen Akzidentien, die sich aus dem Zusammenhang ergeben, und solchen, die vom Komponisten eingetragen werden mußten, nämlich Hinweise auf ungewöhnliche Fortschreitungen, aber auch sogenannte „signature accidentals“, modusbestimmende Generalvorzeichen. Regelmäßig wurde dabei auf das Verbot von Intervallen wie Tritonus und verminderte Quinte hingewiesen. Nur unter bestimmten Bedingungen wurde ihr Erscheinen toleriert. Zu diesen Bedingungen gehörte vor allem die korrekte Auflösung bzw. Weiterführung des Intervalls, was Berger an zahlreichen Zeugnissen auch aus der kompositorischen Praxis belegen kann. Dabei fällt ihm

auf, daß eigentlich nur das b-molle zur Korrektur solcher Intervalle verwendet wurde. Auf die Rolle, die in diesem Zusammenhang der modale Kontext spielt, weist Berger nur am Rande hin (S. 82). Aber die Korrektur eines Tritonus im *d*-dorischen betrifft zunächst die variable dorische Sexte *h/b*, während eine Erhöhung der dritten Stufe *f*, der konstitutiven kleinen Terz des dorischen Modus, aus der modalen Charakteristik herausführen würde. Im Gegensatz dazu wird im *g*-mixolydischen Modus die 7. Stufe *f* zum „subsemitonium modi“ erhöht. Hier ist *h*, die große Terz über der Finalis *g*, konstitutiver Bestandteil des Modus. Der modale Kontext bestimmt auch die Korrektur harmonischer Intervalle, was allerdings nur deutlich wird, wenn man den Zusammenhang der zitierten Stellen mit einbezieht: Tinctoris' Hinweis (S. 116) steht im Rahmen der Diskussion um die Quarte *h/b* im lydischen Modus auf *f*. Eine Erhöhung der Finalis *f* kommt deshalb kaum in Frage. Und Georg Rhau verweist in seinem Zitat auf die „coniunctae“ (was die Übersetzung verschweigt), die neben den *mi*- und *fa*-Zeichen möglich sind, also auf Transpositionen ganzer Hexachorde. Weitere Fragen wie die imperfekte Oktave, der chromatische Halbtonschritt und das Problem der „Kettenreaktion“ werden ausführlich erörtert. Schließlich geht Berger noch auf den möglichen Konflikt zwischen melodischer und harmonischer Tritonusbildung ein, wo er aufgrund eines Tinctoris-Zitats für den Vorrang der harmonischen Korrektur plädiert (S. 119).

Schon K.-J. Sachs (*Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert*, Wiesbaden 1974, S. 105f.) hatte auf die Ambiguität der Regel vom Halbtonanschluß hingewiesen, was Berger nur bestätigen kann. Er möchte aber klare Anweisung für den Umgang mit der Musik jener Zeit vermitteln. So kommt er aufgrund einer Regel des Gaffurius zu dem Schluß, daß der Halbtonanschluß nur bei Kadenz obligatorisch sei — was schon Zarlino so nicht stehen lassen wollte (S. 127). Das führt ihn dazu, systematisch die Zeugnisse der Musiktheorie zur Beschreibung von Kadenz darzulegen und vor allem auch Differenzierungen der Kadenzbildung zu erfassen, leider meist ohne Berücksichtigung modaler Zusammenhänge (Zarlinos „cadenze impropriamente dette“ und

das „fuggir la cadenza“ übersetzt Berger beides ungenau mit „evaded cadences“) Auf der Grundlage dieser Zeugnisse plädiert er schließlich für den Normalfall einer Erhöhung des Leittones in Kadenzen durch ein *b-durum*. Offen läßt er, ob im dreistimmigen Satz auch die Quarte erhöht werden sollte. Die Forderung des Contrapunctus nach einer Erhöhung der Terz, die zur Quinte führt, und die Tolerierung des Tritonus an der Stelle der Paenultima sind zwei theoretische Konzepte, die im Einzelfall gegeneinander abzuwägen sind.

Immer wieder steht die Suche nach „allgemein gültigen Normen“ (S. 170), auf die sich auch der heutige Editor stützen kann, im Vordergrund und führt mitunter zu voreiligen Schlußfolgerungen und Verallgemeinerungen. Die Contrapunctus-Lehre hat eben, darauf wies ebenfalls K.-J. Sachs hin, den Charakter einer „indeterminatio positio“ (a. a. O., S. 110). Neben einigen absolut verbindlichen Regeln gibt sie Empfehlungen für verschiedene, aber gleichberechtigte Lösungen. Zur Entscheidung im Einzelfall sind weitere Gesichtspunkte heranzuziehen, wie etwa die Modalität, deren Regeln wiederum eng mit der Hexachordlehre verknüpft sind. So läßt sich die Frage, ob eine *a*-Kadenz über *gis* oder über *b* erreicht werden sollte, nur vor dem Hintergrund des modalen Bezuges entscheiden. Auf S. 145 weist Berger selbst darauf hin, daß bei einer *b*-Vorzeichnung die *a*-Kadenz als *mi-re-mi* ohne Erhöhung des *g* solmisiert werde, während ohne Generalvorzeichen eine Solmisation *re-ut-re* zur Erhöhung des *g-ut* zum *gis-mi* führt. Damit sind aber unterschiedliche modale Einbindungen angesprochen. *A-mi* ist ein Halbschluß im dorischen *g*-Modus, bei dem der Halbtonanschluß *fa-mi* im Tenor konstitutiv ist, während *A-re* ein Ganzschluß im dorischen *a*-Modus ist, der den Halbtonanschluß im Diskant fordert.

Die Contrapunctus-Lehre nimmt solche Fragen erst relativ spät zur Kenntnis. Das führt Berger zu Spekulationen, inwieweit seit Johannes Tinctoris formulierte Regeln für die Musik des 14. und frühen 15. Jahrhunderts gültig seien. In dieser Zeit gehören aber Fragen wie jene nach den verschiedenen Möglichkeiten einer *a*-Kadenz in den Bereich der elementaren „*musica plana*“, wo Hexachord- und Moduslehre abgehandelt wurden. Indem Berger sich auf

die kontrapunktische Darstellung beschränkt, klammert er leider diese Aspekte des satztechnischen Regelsystems aus. Das gilt schon für die Darstellung der Solmisationslehre im ersten Kapitel, was um so erstaunlicher ist, als die enge Verbindung von Hexachordlehre, Akzidentien und Modalität gerade von Tinctoris ausführlich dargelegt wurde. Berger stellt den Blick auf die besonderen Möglichkeiten des Hexachordsystems, wenn er behauptet, daß am Tonort der „*clavis*“ *h* normalerweise *h-mi* gesungen wurde und *b-fa* nur, wenn es ausdrücklich angezeigt wurde (S. 4). Das Struktursystem der 7 „*deductiones*“, der Aufzählung der drei Hexachorde *durum*, *naturale* und *molle* über den gesamten Tonbereich, ist grundsätzlich offen für beide Möglichkeiten. Jacobus von Lüttich, den Berger als Gewährsmann nennt (*Speculum musicae*, CSM 7, 6, S. 138. „*Alias si non signetur, semper usus fiat # quadrati*“), bezieht sich an dieser Stelle ausdrücklich auf den 1. Modus, in dem das Hexachord *durum* die Norm für die Oberquarte der *Species re-sol* ist. Hinzu kommt, daß Jacobus zuvor die Ausnahmen für den Gebrauch des *b-molle* ausführlich erörtert hatte. Keineswegs läßt sich diese Beobachtung verallgemeinern, die andererseits gerade die Bedeutung des modalen Zusammenhangs herausstellt. Der Modus stellt das notwendige Regulativ bei der Auswahl der jeweiligen Hexachorde dar. Durch ihn und seine möglichen Intervall-Species wird die Wahl der „*voces*“, der Solmisationssilben, mit bestimmt. Durch dieses Ineinandergreifen der beiden Systeme sind viele Korrekturen vorgegeben, die in der Aufzeichnung mit Hilfe der „*claves*“ oder „*litterae*“ nicht aufscheinen und deren Formulierung erst spät im Regelsystem des Contrapunctus auftauchte. Mit den Regeln des Contrapunctus allein ist den Möglichkeiten, die im Hexachordsystem und damit auch in der „*musica ficta*“ für die Zeit vor 1470 lagen, nicht auf die Spur zu kommen. Das erweist sich auch in Bergers Analyse des Dufay-Chansons *Navré je sui*, mit der er den Band beschließt. Gibt man dem modalen Bezug den Vorrang, ist der Anfang aufgrund der „*signature accidentals*“ in den Unterstimmen als ein *c-mixolydisch* aufzufassen. Dann könnte man das *b-molle* in T 4 und T 7 vor *f* als einen Hinweis darauf interpretieren, daß dieses *f* ein

„fa supra la“ des Hexachord durum ist und kein „fa supra mi“ des hier eigentlich zu erwartenden Hexachord naturale. Das *e* wäre also ein *e-la* und kein *e-mi*. Mit dieser Interpretation könnte zumindest innerhalb der beiden Abschnitte des Rondeaus das schwer zu motivierende Changieren zwischen *e* und *es* vermieden werden, das darüber hinaus jeden modalen Bezug zerstört. Berger gibt einige Hinweise dafür, daß Akzidentien sich nicht nur auf den Einzelton beziehen, etwa eine Äußerung des Johannes Tinctoris: Demnach sei ein Akzidens so lange gültig, „quam diu deductio cui praeponetur“, also so lange, wie das Hexachord, das dadurch angezeigt wurde, melodisch sinnvoll ist.

Im letzten Kapitel zieht Berger einige für die heutige Editionspraxis wichtige Schlußfolgerungen aus seinen Beobachtungen, deren wichtigste wohl die Erkenntnis ist, daß die Notation im behandelten Zeitraum nicht die Aufgabe hatte, „den gesamten musikalischen Text für den Analytiker graphisch zu fixieren, sondern angemessene Anweisungen für den Ausführenden geben“ sollte (S. 165) „Angemessen“ bedeutet aber, daß ein Vorzeichen, das sich aus dem musikalischen Kontext ergab, als redundant weggelassen werden konnte. Da dieser Kontext aber heute nicht mehr selbstverständlich ist, gehört es zur Aufgabe des Editors, sie in seinen Text mit einzubeziehen und zur Diskussion zu stellen. Hinter allen Erörterungen steht die berechtigte Überzeugung des Autors, daß der Gebrauch von Akzidentien keine Sache des Zufalls oder der persönlichen Vorliebe war, sondern „begründet diskutiert und auf der Grundlage allgemein gültiger Normen entschieden werden konnte“ (S. 170) Nimmt man die oben ange deuteten regulativen Aspekte des mittelalterlichen Tonsystems hinzu, liefert die Arbeit von Karol Berger einen wichtigen Beitrag zu dieser Diskussion.

(Juli 1988)

Christian Berger

DON HARRÁN: *Word-Tone Relations in Musical Thought. From Antiquity to the Seventeenth Century. Neuhausen-Stuttgart: American Institute of Musicology, Hänssler-Verlag (1986). XVIII, 517 S., Notenbeisp.*

Jeder Praktiker und Musikwissenschaftler, der sich mit älterer Vokalmusik befaßt, wird das Erscheinen dieser Arbeit begrüßen. Die Frage der Textunterlegung, ein scheinbar peripheres Problem, wird in diesem umfangreichen Band in aller Breite und unter Berücksichtigung aller wesentlichen Aspekte diskutiert. Im Mittelpunkt der Darstellung stehen drei Theoretiker des 16. Jahrhunderts, die sich besonders ausführlich zu diesem Thema geäußert haben. Als erster ist Giovanni Maria Lanfranco in seinem *Scintille di Musica* von 1533 ausführlich auf dieses Problem eingegangen. Ausgehend von den strukturellen Analogien von Text und Musik behandelt er die Verwendung silbentragender Notenwerte, das Problem der Ligaturen, der Punktierung und der Behandlung von Semiminimen sowie Fragen der Textwiederholung und den Einsatz von Melismen. Don Harrán diskutiert die einzelnen Regeln dieses Traktats im Hinblick auf ihre Anwendbarkeit in der zeitgenössischen musikalischen Praxis. Auch mögliche Ausnahmen werden immer wieder mit einbezogen, zumal Lanfranco selber stilistische und gattungsbezogene Unterschiede andeutet. Zugleich zeigt Don Harrán anhand vieler Quer verweise die Zusammenhänge dieser Lehre mit der zeitgenössischen Theorie auf. Daraus entwickelt er einen Grundbestand an Regeln, der im weiteren Verlauf der Untersuchung auf seine Gültigkeit und auf seine Entwicklungsmöglichkeiten hin untersucht wird. Neben Gioseffo Zarlinos *Le Istitutioni harmoniche* (1558) und Gaspar Stoquerus' *De musica ver bali libri duo* (1570), denen ebenso ausführliche Darstellungen gewidmet werden wie Lanfrancos Abhandlung, reicht die eindrucksvolle Liste der insgesamt 19 besprochenen Traktate von Adrian Petit Coclicos *Compendium musices* (1552) über Hermann Fincks *Practica musica* (1556) und Thomas Morleys *A Plain and Easy Introduction* (1597) bis hin zu Michael Praetorius' *Syntagma musicum* aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts.

Der Darstellung der zeitgenössischen Theorie folgt ein kritischer Überblick über die musikwissenschaftliche Forschung zu diesem Thema, die bis zu Heinrich Bellermanns Kontrapunkt-Buch von 1862 zurückreicht. Don Harráns Darstellung macht deutlich, wie stiefmütterlich das Thema bisher behandelt wurde.

Noch die *Editionsrichtlinien musikalischer Denkmäler und Gesamtausgaben*, die Georg von Dadelsen 1967 herausgab, stellen die Textunterlegung dem Gutdünken des Editors anheim, der auf ein genaues Studium der praktischen Quellen verwiesen wird. Dabei zeigt ein kurzer Blick auf einige wenige Quellen, wie unterschiedlich die Textzuordnung in den verschiedenen Epochen von den Schreibern gehandhabt wurde. In vielen Fällen ist der Editor zu eigenen Entscheidungen gezwungen, da die Quellen ihm keine brauchbaren Anhaltspunkte bieten. Don Harrán vermag deutlich zu machen, wie wichtig deshalb das Studium der zeitgenössischen Theoretiker ist. Nur so lassen sich überprüfbare Kriterien für solche Entscheidungen gewinnen. Zu recht weist er darauf hin, daß die Materialbasis dafür immer noch schmal ist und fordert: „Mehr Quellen müssen überprüft werden, weitere Theoretiker müssen gelesen werden und mehr Werke müssen auf ihre Textbehandlung hin analysiert werden“ (S. 324). Erst damit läßt sich eine sichere Basis für den Umgang mit älterer Musik gewinnen.

Daß sein Band einen bedeutenden Beitrag zu dieser Auseinandersetzung liefert, sei hier noch einmal betont, denn Don Harrán begnügt sich nicht mit Appellen. Aus der Diskussion der Traktate wie auch der Forschungsliteratur entwickelt er einige klar formulierte Vorschläge. Auf diese Weise vermag er eine Diskussion, die sich zuvor über mehr als 300 Seiten erstreckte, knapp und deutlich zusammenzufassen, ohne daß dabei etwas von der Vielfalt der Möglichkeiten verloren geht. So gehören die Regeln zur Editionstechnik, die er im letzten Kapitel vorschlägt, zur Pflichtlektüre eines jeden, der sich mit der Musik älterer Zeit analytisch wie editorisch beschäftigt.

Immer wieder stellt Don Harrán die Frage, ob diese Regeln generell auf ältere Musik angewendet werden können, also auch auf die Musik, die vor den ersten Traktaten aufgezeichnet worden ist. Zu diesem Zweck geht er bis in die Antike zurück und trägt eine Fülle von Äußerungen über die Verbindung von Wort und Ton zusammen. Mit diesem Material, das in den Kapiteln 2 und 3 ausgebreitet wird, möchte er „die Idee einer Denktradition über das Wort-Ton-Verhältnis darlegen, die chronologische und stilistische Grenzen überschrei-

tet“ (S. 18). Neben vielen Erörterungen allgemein ästhetischer Natur führt er auch Beispiele an, die von einer engen Beziehung der beiden Bereiche schon im Mittelalter zeugen. Die *Instituta patrum de modo psallendi sive cantandi* (GS 1, 5–8) etwa „nimmt manche der späteren Regeln zur Textunterlegung vorweg“ (S. 47). In seiner Suche nach Analogien von Musik und Sprache übersieht Don Harrán aber die grundsätzliche Leistung der Theoretiker des frühen Mittelalters. Ihnen wurde eine Beschreibung musikalischer Sachverhalte erst dadurch ermöglicht, daß sie die vor allem in der Grammatik vorgeprägten sprachlichen Muster übernahmen. Aufgrund dieser Erkenntnis versucht die Musikwissenschaft, auch in der mittelalterlichen Musik, etwa beim Tropus, der Bedeutung des Wortes für die kompositorische Gestaltung nachzuspüren. Don Harrán selbst bescheinigt Guido von Arezzo, „die Grundsätze der neuen Beziehung von Wort und Ton, wie sie später unter humanistischem Einfluß entwickelt wurden, prophezeit zu haben. Und damit stand Guido keineswegs allein unter den mittelalterlichen Theoretikern“ (S. 57), was Don Harrán an zahlreichen Beispielen zu belegen vermag. Damit wird aber die Auffassung von der „neuen Einstellung des Komponisten der Renaissance zum Wort“ (Lowinsky, zit. S. 19) relativiert. Dennoch bemüht Don Harrán sich vor allem darum, die Leistung der Renaissance auf diesem Gebiet herauszustellen. Trotz der vielen eindrucksvollen Zeugnisse aus dem Mittelalter bleibt er bei der überkommenen Auffassung vom „medieval constructivism“ (S. 77), der erst von den Komponisten der Renaissance unter dem Einfluß des Humanismus überwunden werden konnte. Der retrospektive Zugang zum Mittelalter spiegelt sich auch im Umgang mit den mittelalterlichen Quellen. Hieronymus de Moravia sollte aus der Edition Cserbas zitiert werden, ebenso Cassiodor aus der Edition R. A. B. Mynors aus dem Jahre 1961, und die *Summa musica* ist kein Werk des Johannes de Muris. Die Darstellung wird ergänzt durch eine umfangreiche Sammlung von Theoretiker-Zitaten zu den verschiedensten Gesichtspunkten. Das reicht von allgemeineren Themen wie der Anpassung der Musik an sprachliche Gegebenheiten, wo Plato, Guido und Zarlino geradezu in einem Atemzug angeführt

werden, bis hin zu speziellen Problemen wie der Behandlung des Augmentationspunktes. Leider ist diese umfangreiche Sammlung von 381 Zitatbruchstücken mit englischer Übersetzung nicht über das Register erschlossen.

Trotz dieser geringen Einwände gehört Don Harráns Arbeit zu den wichtigsten Veröffentlichungen zur Musik des Spätmittelalters und der Renaissance, die in den letzten Jahren erschienen sind, da sie zu einem bisher vernachlässigten Problem eine umfangreiche Materialbasis anbietet und zugleich fundierte Lösungsvorschläge für den Umgang mit der musikalischen Praxis jener Zeit zur Diskussion stellt. (August 1988) Christian Berger

LORENZO BIANCONI: *Music in the seventeenth century. Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1987). XII, 346 S.*

Wie das *Neue Handbuch der Musikwissenschaft* soll — so scheint es — die *Storia della Musica*, zu der die Erstausgabe vorliegender Abhandlung als Band 4 gehört (*Il Seicento*, Turin 1982), statt traditionell nach geistesgeschichtlichen Epochen oder Zeiträumen nüchtern nach Jahrhunderten gegliedert werden. Lorenzo Bianconi, auch in deutscher Sprache ausgewiesener Kenner der Materie, meidet planvoll-konsequent die vertrauten, aber problematischen Kennmarken „Renaissance“ und „Barock“ „Stil“ versteht er — seinen Quellen entsprechend — als kompositorische Schreibart, „Concerto“ als mehrdeutigen historischen Terminus. Der Interpret Bianconi hält sich zurück, bemüht sich, ein gewissenhafter Chronist zu sein.

Bezeichnend für diese Einstellung ist das liebevolle Eingehen auf zeitgenössische Grundsatzserklärungen und Interpretationen von musikalischen Werken und Entwicklungen. So beginnt beispielsweise die Darstellung von Jean Baptiste Lullys *Alceste* (1674), die ja eigentlich einen Sonderfall der Tragédie en musique bzw. Tragédie lyrique darstellt, mit einem Bericht über die einschlägige *Critique* des Charles Perrault (S. 243–245), der etwa ebensoviel Raum einnimmt wie der Überblick über das Werk selbst (S. 248–250). Das überaus nützliche kommentierte Quellenlesebuch

am Schluß des Buches (S. 265–326) führt unmittelbar in das zeitgenössische Denken hinein. Hier findet man Material zur Sozialgeschichte der Musik (Hoffeste in Florenz und Turin), zum Selbstverständnis des Musikers (Antonio Maria Abbatini, Heinrich Schütz), für die Einstellung der musikfreundlichen Öffentlichkeit zum Musiker (Henry Purcell) und für die Entwicklung der Oper (Venedig, Hamburg)

Neben dem neuzeitlichen Modell des teamwork, wie es in der *New Oxford History of Music* vorliegt, behaupten sich in der zusammenfassenden Musikgeschichtsschreibung individuelle Unternehmungen nicht nur, sondern sie erscheinen zunehmend attraktiv. Droht dort die Gefahr der Uneinheitlichkeit, so hier die der Einseitigkeit und Unvollständigkeit. Bianconi ist sich dessen bewußt. Freimütig gesteht er, der Instrumentalmusik zu wenig Raum gewidmet zu haben. Sie habe für die damalige Zeit keine so grundsätzliche Bedeutung wie die Vokalmusik (S. VIII). Im übrigen kommt sie durchaus zu Wort (Kap. 14, Instrumental- und Tanzmusik). Prüft man die insgesamt 26 fortlaufend gezählten Kapitel (die wieder in vier Großüberschriften zusammengefaßt sind: frühe Jahrzehnte, allgemeine Probleme, geistliche Vokalmusik, Oper) im Hinblick auf Vollständigkeit, so entsteht ein ziemlich lückenloses Bild, das die ‚anderen‘ maßgeblichen Territorien (Deutschland, England, Frankreich, Spanien) durchaus angemessen berücksichtigt. Mit großem Verständnis hat Bianconi etwa die Musik im deutschen Luthertum dargestellt (allerdings ohne die frühe evangelische Kantate; vgl. S. 138), für Schütz und Purcell empfindet er unverkennbare Sympathie. Scheinbar fehlende Bereiche wie Lied oder Kammerkantate finden sich — mehr oder weniger passend plaziert (vgl. S. 136) — in anderen Zusammenhängen.

Persönliche Akzentuierungen, ja bewußte Einseitigkeiten gehören zum Ein-Mann-Unternehmen. Sie geben der Forschung Impulse und bereichern das Wissen. Dankbar nimmt der nichtitalienische Leser Hinweise auf ihm bislang unbekannte Quellen und Daten zur Kenntnis oder auf weithin übersehene Zusammenhänge wie zwischen der *Commedia dell'arte* und dem venezianischen Opernbetrieb. Erstmalig wird die Rolle der italienischen

Ovid-Rezeption für das Lamento herausgestellt, wobei nicht nur die berühmten *Metamorphosen* wichtig waren, sondern auch die weniger bekannten *Epistulae Heroïdum*.

Worin aber sieht Bianconi nun die musikgeschichtliche Einheit seines Jahrhunderts, wenn er doch auf geistesgeschichtliche Zusammenhänge im Umkreis eines wie immer garteten Zeitgeistes keinen Wert legt? Seine Methode läßt sich am besten als „strukturge-schichtliche“ charakterisieren. Großen Raum widmet er sozialgeschichtlichen und allgemein politischen Fragen in bezug auf die Musik. Und er muß hier eine so große Fülle an Fakten und Möglichkeiten bedenken, daß dem Leser der Faden verlorenzugehen droht. Schon Kapitel 5 nennt ein Leitmotiv der Untersuchungen. "The 'crisis' of the seventeenth century" Gemeint ist damit außer den innen- und außenpolitischen Katastrophen dieser Zeit auch ein entscheidender Funktionswandel der Musik selbst: Sie begibt sich in den Dienst neuartiger politischer Mächte, aber sie erkaufte diesen Bedeutungszuwachs durch eine Reihe von Verlusten: geschwundene Beurteilungsmöglichkeit (S. 61), gesunkenes Sozialprestige von Komponisten (S. 62), vertiefte Kluft zwischen Hörern und Musikern (S. 72), Verfall des Druckwesens (S. 76), Schwund des „historischen Horizonts“, Absinken in einen Provinzialismus (S. 80). Abgesehen von der Tatsache, daß auch andere Jahrhunderte ihre Krisen hatten und haben — darüber handelten die Symposien des Zehnten Kongresses der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Ljubljana 1967 —, fragt man sich, warum ausgerechnet eine so ‚unglückliche‘ Entwicklung soviel ‚glückliche‘ Musik, die wir kennen und lieben, hervorgebracht hat.

Mit der strukturge-schichtlichen Methode, die nach problemgeschichtlichen Zuspitzungen sucht, hängt wohl auch ein anderes auffälliges Merkmal vorliegender Abhandlung zusammen: das Zurücktreten ästhetischer Beschreibungen von Werken hinter Überlegungen zu allgemeinen Entwicklungen. Schon das vollständige Fehlen von Notenbeispielen überrascht. Mag diese Askese auch vom Verlag gewünscht oder verlangt worden sein, der Leser — auf „Musik“ eingestellt — empfindet einen Mangel. Auch sonst wird er nicht verwöhnt. Die „vorn“ und „hinten“ bezeichnenden Um-

schlagsillustrationen — die bekannten lavierten Bleistiftskizzen zur venezianischen Oper *Germanico sul Reno* von 1676 (nicht 1646) — sind die einzigen Illustrationen. Bei den etwa einem Dutzend Kompositions-betrachtungen gibt es keinen Hinweis auf einschlägige Neuauflagen. Bianconi spricht zu Fachleuten, die sich das fehlende Anschauungsmaterial selbst besorgen können und die auch in der Lage sind, von den Zusammenfassungen des Bekannten die vielen neuen Gedanken und Materialien zu trennen. Es kommt nicht zum Dialog mit der Forschung (wobei der bibliographische Anhang S. 327—335 seinen Wert behält). Wer sich durch diese Schwierigkeiten nicht abschrecken läßt und auch nicht durch den sehr dicht gefügten Text mit vielen Parenthesen und Aufzählungen, kann von Bianconi eine Menge lernen. (Oktober 1988) Werner Braun

LOTHAR HOFFMANN-ERBRECHT: *Musikgeschichte Schlesiens. Dülmen. Laumann-Verlag 1986. 157 S. (Die Musik der Deutschen im Osten Mitteleuropas. Band 1.)*

Nach dem Tode des Nestors der schlesischen Musikforschung Fritz Feldmann (1905—1984) zählt Lothar Hoffmann-Erbrecht zweifellos zu den tiefsten Kennern der schlesischen Musikgeschichte. Hoffmann-Erbrecht, selber gebürtiger Schlesier, hat als erster den Mut gehabt, jene Gesamtdarstellung vorzulegen, zu der Feldmann nicht mehr gekommen ist. Ohne Feldmanns grundlegende Arbeiten wäre diese *Musikgeschichte Schlesiens* freilich kaum vorstellbar: Feldmann zählt denn auch — vor A. Schmitz, G. Speer, R. Walter und H. Unverricht — zu den vom Autor am meisten benutzten/zitierten Musikologen.

Kaum verwunderlich, daß die Hauptforschungsgebiete des Autors wie tragende Säulen dieser Gesamtdarstellung wirken: seine umfassenden Forschungen zu Leben und Wirken von Thomas Stoltzer — oder über die auch heute noch oft gespielten Lautenisten (wie Esajas Reusner und S. L. Weiß), denen Hoffmann-Erbrecht sogar ein eigenes Kapitel (S. 77—89) gewidmet hat. Aber auch die anderen Aspekte und Strömungen sind überzeugend herausgearbeitet. Bereits das erste Kapitel „Musik im mittelalterlichen Schlesien“ bietet eine Fülle

von Charakteristika dieser Musiklandschaft mit ihren musikbesessenen Klosterherren, die volkstümliche Elemente, Tanzrhythmen und „Laszives“ ohne Berührungsangst in die geistliche Musik eindringen ließen. Was liebt der Schlesier? Zum Beispiel „die herunterschlagende Terz, die der Melodie einen etwas melancholisch anmutenden Duktus gibt“ (S. 15) — oder die übertriebene Traditionsverbundenheit: „Selten hat sich wahrlich Überaltertes so beharrlich gehalten wie in Schlesien!“ (S. 21)

Neben Altem steht Neues und Revolutionäres. Erste Lieder und andere Vertonungen in deutscher Sprache fanden in Schlesien ihre Aufzeichner — ob um 1470 in Glogau (*Glogauer Liederbuch*, das der Autor treffender „Glogauer Sammelhandschrift“ nennt) oder um 1555 in Breslau, wo Valentin Triller das *Schlesisch Singebüchlein* mit dem berühmten *Quempas* herausbrachte. Zwischen Kinderlied und Orgelbau, „offizieller“ Musikübung und privater Musikliebe zeichnet der Autor das Bild einer der reichsten deutschen Musiklandschaften. Schon politisch als Mittler zwischen den Machthabern Böhmens, Polens, Österreichs und Preußens bestimmt, haben schlesische Musiker die internationalen Verbindungen gepflegt und fast die ganze alte und neue Welt „beglückt“. Dies gilt vom Chopin-Lehrer Elsner (aus Grottkau) und den Hartmanns (Glogau/Dänemark) bis zu den Damroschs (Breslau/New York) und den aus Breslau stammenden Moszkowski und Klemperer.

Schade, daß in diese internationale Galerie der Autor folgende Musiker nicht mit einbezogen hat: den Haydn-Kopisten Elßler (aus Kieselingen), Großvater der berühmten Tänzerin Fanny Elßler; den in England geadelten Brahmsfreund, Sänger, Dirigenten und Komponisten „Sir“ Georg Henschel (aus Breslau), der die „Bostoner Sinfoniker“ gründete, deren erster Dirigent er war; Victor Hollaender (aus Leobschütz), der in Berlin als Revue- und Operetten-Komponist (*Auf ins Metropol*) hervorgetreten ist, Vater von Friedrich Hollaender; nicht zuletzt: den aus Laurahütte stammenden Michael Jary (Jarczyk), der in Beuthen als Zwölfötner begann und in Berlin und Hamburg als Schlager- und Film-Komponist zu internationalem Ruhm gelangte. Aber so ist es eben: Wer eine „Musikgeschichte Schlesiens“ schreibt, wird immer das Risiko in Kauf neh-

men müssen, wichtige Namen zu übergehen, wesentliche Aspekte zu vernachlässigen. Zu reichhaltig war der musikalische Tisch in Schlesien gedeckt. Die Musikliebe und Sangesfreude sind unverzichtbare Charakteristika dieses Stammes — gleichsam als Synonym zum Begriff „Schlesier“ wie die Bezeichnung „Musikant“ zum Böhmen. Lieder wie die *Vogelhochzeit*, *Was soll das bedeuten*, *Lustig ist das Zigeunerleben*, *Dort nied'n in jenem Holze*, *Und in dem Schneegebirge* sind deutsches Allgemeingut geworden. Sie werden noch immer gesungen und trösten etwas darüber hinweg, daß diese ehemals österreichische, danach preußische Provinz (vielleicht) keinen „ganz großen“ Komponisten hervorgebracht hat. So ist es durchaus verständlich, daß der Autor mit dem Kapitel „Das schlesische Volkslied“ endet — und nicht mit dem Kapitel „Schlesische Komponisten der Gegenwart“, obwohl unter ihnen renommierte Komponisten wie Günter Bialas vorgestellt werden.

„Das ganze Buch ist somit ein Kompromiß“, stellt der Autor (S. 10) fest. Die Begrenzung des Umfangs auf 157 Seiten, bedingt durch die Funktion als Begleitband zur *LP-Anthologie Ostdeutscher Musik*, nötigte ihn dazu. Hoffmann-Erbrecht ist jedoch mehr gelungen, als er selber zu hoffen wagte: eine gut lesbare erste Gesamtdarstellung der Musiklandschaft Schlesiens.

(September 1988)

Norbert Linke

*BONNIE J. BLACKBURN: Music for Treviso Cathedral in the Late Sixteenth Century. A Reconstruction of the Lost Manuscripts 29 and 30. London: Royal Musical Association 1987. VI, 162 S., Abb., Notenbeisp. (Royal Musical Association Monographs 3.)*

Die Rekonstruktion der am 7. April 1944 durch einen Bombenangriff zerstörten kostbaren Bibliothek des Domkapitels von Treviso ist um einen bedeutsamen Schritt vorangekommen. Zu dem Codex 3, der durch Photographien des amerikanischen Wissenschaftlers Don Laurence Feininger überliefert ist, kommen nun zwei Motetten der verlorenen Codices 29 und 30 hinzu, die von Bonnie J. Blackburn jüngst, und zwar ebenfalls in Form von Photographien, aufgefunden wurden. Dieser

Fund ist der unmittelbare Anlaß zur vorliegenden Veröffentlichung, die aber zugleich bestrebt ist, einen lebendigen Eindruck von dem vielgestaltigen Musikleben in den Kirchen und Bruderschaften Trevisos zu vermitteln. Die Autorin stützt sich dabei nicht selten auf Giovanni D'Alessis Publikation *La Cappella musicale del Duomo di Treviso (1300—1633)*, Veduggio 1954, namentlich auf das vor dem Weltkrieg zusammengestellte thematische Verzeichnis der Musikalien, und sie stößt hier in bezug auf den Codex 29 sogleich auf eine bemerkenswerte Eigentümlichkeit: daß sich unter den 175 Werken der Sammelhandschrift 60 Unikate befunden haben müssen, wenn die Zuschreibungen an Palestrina, de Rore, Gombert, Verdelot etc. tatsächlich stimmen sollten. Da diese Komponisten jedoch keine oder, wie es bei de Rore der Fall war, nur gelegentliche und mittelbare Verbindungen zu Treviso hatten, hat Bonnie J Blackburn erhebliche Zweifel an deren Urheberschaft und glaubt einen anderen Musiker namhaft machen zu können, dem alle Unikate zuzurechnen sind. Pietro Varisco, den Kopisten und ursprünglichen Besitzer des Manuskripts, zugleich Autor zahlreicher Adaptionen und Kontrafakturen

Da in beiden Codices ausschließlich Motetten vertreten sind, geht die Autorin auch der nach wie vor aktuellen Frage nach, welche Funktion diese Stücke innerhalb der verschiedenen liturgischen Feiern hatten. Sie tut dies mit rechtem Gespür für die Liturgie der trevisianischen Kirche, die auch noch nach dem Tridentinischen Konzil das Privileg besaß, einem eigenen, unabhängigen Kirchenkalender zu folgen; sie zieht ferner in einer überlegten Auswahl literarische Dokumente des 16. und 17. Jahrhunderts zu Rate, hinterfragt zu diesem Zweck die Anordnung von Kompositionen in den großen Chorbüchern und geht nicht zuletzt auf die musikalische Praxis in Venedig und Rom ein, um vor diesem Hintergrund das musikalische Geschehen an der Kathedrale von Treviso zu würdigen.

Zum Abschluß präsentiert die Studie umfangreiche Angaben zu den unwiederbringlich verlorenen Sammelhandschriften 29 und 30 sowie eine detaillierte Beschreibung der dank der vorsorglichen Verfilmung im authentischen Schriftbild erhaltenen Motetten *Tu es*

*vas electionis* (Ms. 29) und *Suscipe Verbum* (Ms. 30) des Theoretikers und päpstlichen Kapellsängers Ghiselin Dankers (Danckerts). Sie bietet ferner Abzüge der Photographien, ein Quellenverzeichnis sowie eine der Quellenstudie D'Alessis entnommene Aufstellung, die die Incipits der in beiden Manuskripten enthaltenen Stücke angibt, darüber hinaus auch die Feste nennt, bei denen diese Stücke aufgeführt wurden, sowie auf vergleichsweise heranzuziehende handschriftliche und gedruckte Quellen hinweist. Die von Bonnie J Blackburn gefertigte Abschrift der Dankerschen Motette *Suscipe Verbum* sowie weitere vier Motetten, die von den in Treviso wirkenden Komponisten Pietro Antonio Spalenza, Francesco Santacroce und Giovanni Nasco stammen und ebenfalls als Unikate zu gelten haben, deren Abschriften seinerzeit von D'Alessi gefertigt wurden, beschließen die Publikation.

Bonnie J Blackburns Studie ist ein gewichtiger Beitrag zur Musikgeschichte Trevisos und des Veneto. Die Aufarbeitung des überreichen Materials ist jedoch nicht immer überzeugend; zeitweilig fehlt es an einer präzisen, zusammenfassenden und für Klarheit sorgenden Ordnung. Auch mangelt es dem Text zuweilen an Fluß, was sicherlich auf die langen eingefügten Verzeichnisse zurückzuführen ist (z. B. S. 12ff. und S. 30). Diese Bemerkungen sollen jedoch den Wert und die Bedeutung der Schrift keineswegs in Frage stellen.

(April 1989)

Michele Pozzobon

*RUFINA ORLICH Die Parodiemessen von Orlando di Lasso. München. Wilhelm Fink Verlag (1985). 380 S. (Studien zur Musik. Band 4.)*

Rufina Orlichs Buch, eine von Rudolf Bockholdt und Reinhold Schlötterer betreute Münchner Dissertation, greift in zweifacher Hinsicht sehr hoch. Sie befaßt sich mit Werken des genialsten Musikers der späten Renaissance, und dazu mit Werken, deren kompositorische ‚ratio‘ in Worten aufzuweisen eine der schwierigsten Aufgaben musik-analytischer Untersuchung darstellt.

Um es sogleich zu sagen: Rufina Orlich hat diese Aufgabe in vielen Punkten vorzüglich

gelöst. Es gelingt der Verfasserin, nicht zuletzt durch den Vergleich von Messen Lassos mit ‚Parallelkompositionen‘ anderer Meister (vor allem Palestrinas und Gomberts, aber auch Leonhard Lechners und Cyprian de Rores), die Besonderheit, ja Einzigartigkeit von Lassos Stil — „Freiheit“ und „Spontaneität“ gegenüber seinen Vorlagen und als Folge hiervon einen „nie schematisch-einförmigen“, sondern stets durch „wunderbare Lebendigkeit und Frische“ gekennzeichneten Verlauf seiner Werke auch auf dem Gebiet der Parodie-Komposition sichtbar zu machen (s. S. 370). Man wird somit der abschließenden Feststellung, „daß gerade die Messen Lassos zu Unrecht als eine eher nebensächliche Werkgruppe im Gesamtschaffen dieses Komponisten angesehen wurden“, ohne Rückhalt beistimmen.

Die Einzel-Ergebnisse von Rufina Orlichs Werk können hier begreiflicherweise nicht in extenso referiert werden. Lenken wir den Blick nur auf einiges Grundsätzliche.

Erwähnens- und beherzigenswert ist gerade heute die Verteidigung der „intensiven Satzanalyse“ als der zentralen Aufgabe musikwissenschaftlicher Forschung (s. S. 14). Ebenso bemerkenswert ist der Hinweis auf die besonderen Stilgesetze der Messe als liturgischer „Gebrauchsmusik“, die deshalb nicht, wie etwa die Motette und das Madrigal, „nur als Kunstwerk“ anzusehen sei (S. 10, 36 und 369) eine Feststellung, aus welcher sich das schon erwähnte positive Urteil über Lassos Messen ergibt. Zu Recht abgelehnt wird von der Verfasserin auch das Verfahren, alle Musik des 16. Jahrhunderts vornehmlich „an Kriterien des Palestrina-Stiles zu messen“ (S. 40); und gleich bedeutsam ist, daß nun auch sie — wie zuvor schon Heinrich Weber (*Die Beziehungen zwischen Musik und Text in den lateinischen Motetten Leonhard Lechners*, Diss. Hamburg 1961, S. 136ff.), Hellmut Federhofer (in seinem von der Autorin benutzten Aufsatz *Zur Chiavettenfrage*) und andere Autoren — die zuletzt noch von Siegfried Hermelink so eifrig verfochtene Chiavetten-Transpositions-Theorie als irrig ablehnt (s. S. 33f.).

Leider müssen nach den bisher gewürdigten Vorzügen der Dissertation nun auch gewichtige Mängel zur Sprache kommen. Ein erster Mangel besteht darin, daß die Verfasserin die Freiheiten, die sich Lasso gegenüber seinen

Vorlagen herausnimmt, zwar als Tatsachen erkennt und korrekt beschreibt, nicht aber die Frage nach dem ‚Warum‘ dieser Abweichungen stellt: eine Frage, die zu stellen gerade bei Lasso, dem anerkannten Meister musikalischer Wortausdeutungen, unerlässlich ist. Zwei Beispiele mögen das soeben Ausgesagte illustrieren. Richten wir unseren Blick zunächst auf das *Gloria* von Lassos Messe *Je suys desheritee* und die Parallelkomposition Palestrinas. Zu Lassos *Gloria* bemerkt Rufina Orlich (S. 79f.), daß sich der Meister hier — anders als Palestrina — schon nach dem Ende des ersten Textsatzes (Takt 8,1) von der Motivik der Vorlage zugunsten frei erfundenen Melodiematerials abwendet. Nicht erkannt wird jedoch, daß dies ‚ratione verborum‘ geschieht: Was Lasso zu den Sätzen „Laudamus te. Benedicimus te“ einführt, ist eine ‚imitatio tubarum‘, kenntlich an gehäuften Tonwiederholungen, Quart- und Quintsprüngen (vor allem im Baß) sowie an ostentativem ‚Dur-Charakter‘ eines nahezu nota contra notam gehaltenen Satzes. — Ein zweites Beispiel: Im *Credo* derselben Messe bildet Lasso — auch hier im Gegensatz zu Palestrina — zum Schluß des Satzes „cujus regni non erit finis“ eine „knappe Kadenz nach D (finis), aus der die Oberstimmen sofort weiterdrängen“ (s. S. 93, mit Notenbeispiel auf der folgenden Seite). Wiederum ist der musikalische Sachverhalt richtig beschrieben — und wiederum fehlt die Erklärung. Holen wir sie kurz nach: Palestrina vertont den Text ‚nur‘ gemäß seiner syntaktischen Struktur, welche hier — am Ende der von Christus handelnden Glaubensartikel — eine starke, wenn nicht gar sehr starke Zäsur erfordert; Lasso hingegen stellt uns den Sinn des *g e s a m t e n* Satzes ‚vor Augen‘, indem er das ‚Ohne-Ende-Sein‘ von Christi Reich dadurch ‚verbildlicht‘, daß er den Schlußcharakter der zum Textwort „finis“ eingeführten Kadenz bewußt abschwächt — ein Verfahren, dessen sich Lasso auch in den Messen *Qual donna attende* und *In die tribulationis* an entsprechender Stelle bedient. (Die Verfasserin hätte hierüber in *KmJb* 47/1963, S. 78, Näheres erfahren können.)

Noch gravierender ist der zweite Mangel der Studie: eine geradezu erschreckende Unkenntnis des tonartlichen Wesens der Musik Lassos und seiner Zeitgenossen. Daß Werke Lassos in Kompositions-Lehrbüchern des späten 16. und

frühen 17. Jahrhunderts zu Dutzenden als Tonart-Beispiele — und zwar sowohl authentischer als auch plagaler Modi — angeführt erscheinen, ist der Autorin unbekannt geblieben; unter diesen Tonart-Beispielen hätte sie nicht weniger als 15 der insgesamt 19 Motetten Lassos finden können, die der Meister als Vorlagen seiner Messen verwendet hat. Ebenso unbekannt geblieben ist ihr ein Zeugnis ersten Ranges für die Ansicht Lassos in Sachen der Modi, der schon 1953 publiziert wurde und seitdem in der Literatur immer wieder zitiert wurde: Brief des Lasso-Schülers Leonhard Lechner, in dem sich dieser für die Frage ‚Acht oder zwölf Modi?‘ auf das Vorbild seines Lehrers beruft und einen leicht identifizierbaren Druck von Werken Lassos (Boetticher 1562δ) als „nach den 8 tonis ordentlich nacheinander gericht“ erwähnt. Es verwundert somit nicht, daß der Verfasserin auch alle andere während der letzten dreißig Jahre zum Thema ‚Modi der Renaissance-Musik‘ erschienene Literatur verborgen geblieben ist — ausgenommen das als „hervorragende Leistung“ (S. 23) bezeichnete Buch Siegfried Hermelinks, über dessen tatsächlichen Wert (oder Unwert) Rufina Orlich bei den von ihr nicht gekannten Autoren etlichen Aufschluß hätte finden können. Was dem Leser, rebus sic stantibus, zum Thema ‚Tonarten‘ geboten wird, ist ein obsoletes Gebräu aus Begriffen der Dur-moll-tonalen Harmonielehre (so etwa der in ihrem Sinne gebrauchten Termini „authentisch“ und „plagal“, S. 57) und mißverständlicher, d. h. die Existenz der ‚Hypo‘-Modi ignorierender Glareanischer Terminologie. (Besonders verfehlt ist die Kritik an F. X. Haberls korrekter Modus-Bestimmung von Palestrinas — und implizite auch Lassos — Messen über *Je suis desheritee*, S. 46, Anm. 87, sowie der ‚Vorspann‘ des diesen Werken tonartlich fremden *Kyrie XI*, S. 48, 51, 54 und 58.)

Über die Dissertation ein abschließendes Urteil zu formulieren, fällt nach alledem nicht leicht. Angesichts der außer jedem Zweifel stehenden wissenschaftlichen Begabung der Verfasserin, ihres wahren Bienenfleißes und der eindrucksvollen Resultate, die sie, soweit rein Satztechnisches betroffen ist, erzielt hat, angesichts aber auch der schweren Mängel, welche hier nur angedeutet werden konnten, überkommt den Referenten ein Gefühl des Bedauerns. Hätte Frau Orlich auch von den Tonarten

des 16. Jahrhunderts und von den in der Musik jener Zeit waltenden Wort-Ton-Beziehungen eine wahrhaft sachgemäße Kenntnis besessen, wäre ihre Dissertation zu einem hervorragenden Werk geworden. So aber bleibt die Arbeit ein *ἔργον ἀτελές*; das letzte Wort über Lassos Parodiemessen ist noch nicht gesprochen. (Oktober 1988) Bernhard Meier

THOMAS EMMERIG. *Wolfgang Joseph Emmerig (1772—1839). Komponist und Seminarinspektor von St. Emmeram in Regensburg. Biographie, Chronologisch-Thematisches Werkverzeichnis, Schriftenverzeichnis. Sonderdruck aus Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg. Band 20 — 1986, S. 367—542.*

Die Erstellung von Biographien und Werkverzeichnissen süddeutscher Komponisten des 18. und 19. Jahrhunderts, deren Schaffen im Repertoire ihrer Zeit eine wesentliche Rolle spielte, und dazu die Würdigung der Werke ist — namentlich auf dem Sektor der Kirchenmusik — ein Desiderat. Durch *RISM* und die *Kataloge Bayerischer Musiksammlungen* wurde in den vergangenen Jahrzehnten eine Fülle an Drucken und Handschriften erschlossen, die es der Forschung ermöglicht, manche Lücken, etwa in der Geschichte der Meßkomposition, mehr und mehr zu füllen. Ohne eine Kenntnis auch der regionalen Gegebenheiten und Einflusssphären kann eine umfassende Musikgeschichtsschreibung nicht auskommen.

Einer der Komponisten, dessen kirchenmusikalisches Schaffen zeitweise sehr verbreitet gewesen ist, war der aus Stadtkemnath/Opf. stammende Priester und Seminarinspektor Wolfgang Joseph Emmerig (1772—1839) in Regensburg. Seine Biographie ist in der vorliegenden Arbeit akribisch aus einer großen Zahl von Quellen zusammengestellt und reich durch Zitate belegt. Eine Zitatensammlung informiert auch über die überwiegend zeitgenössischen Beurteilungen von Emmerigs Schaffen, während eine Würdigung aus heutiger Sicht ausgespart bleibt.

Den Hauptteil nimmt das Werkverzeichnis ein. Hier wurden alle zu ermittelnden Handschriften und Druckexemplare verzeichnet.

Die Anordnung ist chronologisch, was einige Probleme aufwirft, zumal die Folge der Drucke nicht unbedingt derjenigen der Kompositionsdaten entsprechen muß. Den ersten Abschnitt bilden die im Druck erschienenen Werke von op. 1 (1802) bis op. 20 (1832). Op. 7 und 9 konnten nicht nachgewiesen werden. Als op. 9 sind bei Whistling, *Handbuch der musikalischen Literatur* 1844 *Zwei Litaniae breves* genannt, die im Werkverzeichnis als Nr. 23 der „Ungesicherten und zweifelhaften Werke“ ohne Hinweis auf die Werke mit Opuszahl erscheinen. Die aus Whistling 1844 (Exemplar Mbs) übernommene Bleistiftnotiz „1830/31“ ist für dieses op. 9 nicht belegt, sie bezieht sich wahrscheinlich auf die Erscheinungsdaten der *Litaneien* op. 15 und 17.

Den Werken mit Opuszahl folgen Kompositionen und Bearbeitungen in Handschrift oder Druck ohne Werknummern (WoO), zuerst die datierten, dann die undatierten. Bei den erstgenannten ist nachzutragen der 1830 bei Hofmeister genannte, bisher nicht nachweisbare Druck *4 stationes pro Festo SS. Corporis Christi a 4 Vocibus et Organo*, Regensburg: Reitmayr Bei WoO 1–5, 7, 8, 10, 11, 13, 14, 19–24, 30, 35–49 sowie bei einem großen Teil der Titel in der folgenden Gruppe der „Ungesicherten und zweifelhaften Werke“ (EWV-Anhang) fehlen genaue Angaben über die jeweilige Vokal- und Instrumentalbesetzung. Fragen werfen die Vespere auf: Weil die *Vesperae brevissimae* WoO 19 im Druck die Nummer VI aufweisen, schließt der Verfasser nicht aus, daß Nr. 2–5 (Nr. 1 ist op. 18, worauf eine Verweisung fehlt) verschollen sind und führt diese als Nr. 3–6 der „Ungesicherten und zweifelhaften Werke“ auf. Von diesen könnten aber Nr. 3 und 4 den im Druck erschienenen, bisher nicht nachweisbaren *Vesperae* Nr. 2 und Nr. 3 (angezeigt 1830) entsprechen, die als Nr. 7 und 8 der „Ungesicherten und zweifelhaften Werke“ verzeichnet werden und diese wiederum könnten mit WoO 20 und 21 identisch sein. Hypothetische Werke sollten nicht in ein Werkverzeichnis aufgenommen werden! Nahelegend erscheint, daß die fehlenden Vespere Nr. 2–5 mit WoO 20, 21, 22 und 24 identisch sind, wenn auch die Folge der Datierungen der Autographen dann inkonsequent erscheint. Diese Vespere tragen die Nummern II, III, IV und V. Ein zusätzliches Indiz könnte die Ton-

artenwahl für alle 6 Vespere sein: C (op. 18), D, G, A, B, Es, wobei F im Quintenzirkel übersprungen ist.

Bei WoO 19 ist nicht ersichtlich, zu welcher Quelle die im Incipit wiedergegebene Variante des *Dixit* gehört. Beim Autograph in D-Rp ist vermerkt: „2 Sätze fehlen“. Welche? Eine Einsichtnahme in die Abschrift in D-Mf zeigt, daß hier *Domine* und *Nisi Dominus* fehlen und das *Lauda Jerusalem* laut Aufschrift auf dem Umschlag von Danzi stammt (?). Nachzutragen ist, daß auch die Münchner Abschriften in Mf von WoO 20, 21 und 22 unvollständig sind. WoO 19, 21 und 24 sind hier auch anders numeriert als op. 18 und die Autographen der übrigen Vespere.

Unter den ungesicherten und zweifelhaften Werken im Verzeichnis sind Nr. 2 (*Vesperae* op. 4 Nr. 9 von Franz Bühler) und Nr. 21 (*Salve Regina/Alma Redemptoris Mater* F-dur) falsche Zuschreibungen. Im zweiten Fall ist das Werk in der fragmentarischen Würzburger Quelle anonym neben drei anderen Marianischen Antiphonen von „Emmerich“ (WoO 33), Pausch und Neubert überliefert.

Mißverständlich sind die Angaben über „Erstaufführungen“ eines Teiles der Werke in den letzten Jahren, so bei op. 3 (Regensburg, St. Emmeram, 15. April 1979). Gemeint sind die ersten Wiederaufführungen in unserer Zeit. — Zwei kleine Anmerkungen seien noch angefügt. S. 423: Zahlhaas = Johann Baptist Ritter von Zahlhaas (1787—ca. 1870), 1822 am Hoftheater in München, u. a. als Textdichter für Johann Nepomuk von Poißl tätig; S. 519: Der Text des bekannten Liedes *Tauet Himmel* stammt nicht von Christoph von Schmid, sondern von Michael Denis SJ.

Arbeiten wie die vorliegende sind verdienstvoll und nützlich, doch man hätte sich im Werkverzeichnis eine mehr überschaubare Anordnung und eine durchgehend detaillierte, quellenkritisch erarbeitete Beschreibung gewünscht.

(September 1988)

Robert Münster

THOMAS KABISCH: *Liszt und Schubert. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katz-bichler* 1984. 153 S., *Notenbeisp.* (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 23.)

Der übliche Ansatz thematisch-formaler Analyse — entwickelt am Werk des ‚mittleren‘ Beethoven, bestimmt von Kategorien thematischer Arbeit und musikalischer Logik, zwingender motivischer Konsistenz und stimmigem Zusammenhang von thematischem Prozeß und Formprozeß — tat sich immer schon schwer mit Liszts Kompositionen, in denen es um Varianten geht, um Klang- und Ausdruckscharaktere, um Paraphrasieren und Nicht-Eindeutigkeit von Form.

Thomas Kabisch stellt Liszt in eine Problemgeschichte des Komponierens: „Die spezifischen Züge Schuberts und Liszts werden gedeutet als ein Stück ‚nicht-diskursiver‘ Musik, als ein Versuch — abweichend von der durch Beethoven, Brahms und Schönberg markierten vorherrschenden Tradition der Formbildung —, ‚musikalische Konsequenzlogik (entwickelnde Variation)‘ durch ein Netz multivalenter Bezüge und die Kategorien ‚Entwicklung‘ und ‚Vermittlung‘ durch ein Denken in Analogien und Allusionen zu ersetzen“ (S. 7). Zum Stichwort „vorherrschende Tradition der Formbildung“ wäre zu fragen, ob es sich bei diesem „Vorherrschen“ nicht um eine Art Vorurteil innerhalb der deutschen Musiktradition handelt; in einer mittlerweile vorliegenden weiteren Studie hat Kabisch dies selbst angedeutet, wenn er von einer „deutsch-österreichischen Linie der ‚thematischen Abhandlung‘, des ‚tönenden Diskurses‘“ spricht (*Franz Liszt und die Tradition der „nicht-diskursiven Musik“*, in: *Studia musicologica* 28, 1986, S. 125–136; Zitat S. 125). Inwieweit Kabisch in der Verbindung Schubert-Liszt einen musikhistorischen Zusammenhang postuliert oder ob er Schubert und Liszt als zwei Repräsentanten eines Typus versteht, scheint offenzubleiben; in einem angehängten kurzen Kapitel spricht Kabisch auch von den frühen Kompositionen Liszts, die vor seiner Beschäftigung mit Schubert liegen und gleichfalls „strukturelles Denken“ zeigten, und von einer „Beeinflussung“ durch Fétis Theorien über „ordre pluritonique“ und „omnirythmie“.

Das Hauptstück der vorliegenden Arbeit bildet eine Reihe von Analysen Lisztscher Transkriptionen von Schubert-Liedern; im vorangehenden zweiten Kapitel analysiert Kabisch zwei Werke Schuberts und drei von Liszt (*Totentanz, Tasso, Orpheus*). Im ersten Kapi-

tel — das eine vorweggenommene Zusammenfassung ist — beschreibt Kabisch die Kategorien einer „nicht-diskursiven“ Musik, konstatiert das Gemeinsame der musikalischen Sprache Schuberts und Liszts: Variantentechnik und Bevorzugung „rhythmischer Arbeit“ gegenüber der thematisch-entwickelnden, mehrdeutige statt zielgerichtete Formgebung, „strukturelle Gegensätze“ statt motivischer Arbeit. (Was Kabisch mit „Struktur“ eigentlich meint, habe ich nicht verstanden, auch wenn er den Gebrauch dieses Begriffes mitunter geradezu beschwörend häuft.) Etwas störend finde ich Kabischs Neigung zu Sätzen, die von unnötigen Fremdwörtern strotzen.

Kabischs Analysen sind eindringlich und pointiert; das impliziert freilich auch, daß man sie hin und wieder als überspitzt empfinden mag. Manches erscheint mir völlig unplausibel, z. B. die (schon durch die ältere Literatur geisternde) Postulierung einer komplexen formalen Mehrdeutigkeit von Schuberts *Wanderer-Fantasie* und, damit zusammenhängend, Kabischs Behauptung, die Klavierkonzerte und die ersten Sinfonischen Dichtungen Liszts zeigten „den Einfluß Schuberts gerade auch in formaler Hinsicht“ (S. 111). Aber das Hervorlocken von Widerspruch ist ja im Grunde etwas Gutes.

(September 1988)

Wolfgang Dömling

CHRISTIANA NOBACH *Untersuchungen zu George Onslow's Kammermusik. Kassel-Basel-London. Bärenreiter 1985. X, 392 S., Notenbeisp.*

Die bildende Kunst des 19. Jahrhunderts ist mittlerweile soweit erschlossen, daß ein Musikhistoriker nachdenklich werden muß. Primär den etablierten Komponisten kam die Zuwendung zum 19. Jahrhundert zugute, wogegen Werke anderer Musiker weithin unzugänglich blieben, auch wenn ihr historischer Rang unleugbar ist. Die Bildung des Werkkanons war zwar ästhetisch motiviert, ihr Preis aber war die Ausscheidung der übrigen Musik. Zweifelhaft ist indes, wieweit der Kult der Meisterwerke zu treiben ist, ohne das Geschichtsbild zu verengen. Und mitunter mag man ketzerisch fragen, ob nicht die Kenntnis von Hauptwerken weiterer Autoren so wichtig

sei wie die der Parerga großer Meister. Schwere fast als für andere Epochen sind freilich die Quellen unbekannter Musik dieser Zeit zu ermitteln. Da oft nur Stimmen gedruckt wurden, fehlen zudem auch Partituren. Und die Darstellung steht vor der Aufgabe, umfängliche Werke zu untersuchen, deren Notentext dem Leser nicht greifbar ist.

Solche Schwierigkeiten gelten auch für die Göttinger Dissertation von Christiana Nobach, die sich der Kammermusik von George Onslow widmet. Wer allerdings Onslows Werke kennenlernen will, muß weiterhin die Quellen konsultieren (was die Verspätung dieser Rezension erklärt) Denn die Arbeit konzentriert sich auf die Beschreibung der Themen, die im Werkverzeichnis mitgeteilt werden. Will man dem weiteren Satzverlauf folgen, muß man die Quellen heranziehen. Onslows Werke wurden nur teilweise in Partitur gedruckt (so primär Quintette und frühe Quartette) Das Werkverzeichnis nennt zwar gedruckte Partituren und Stimmen, verzichtet aber auf Angabe handschriftlicher Partituren. Unerwähnt bleibt auch der umfängliche Bestand kopierter Partituren in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, der auch die nur in Stimmen erschienenen *Quartette Nr. 19–36* umfaßt und zu einer einst kompletten Werkserie der Deutschen Staatsbibliothek Berlin gehört.

Nach Schumanns Urteil galt 1838 Onslow neben Mendelssohn als der Autor, dessen Quartette die „Spuren“ der „drei bekannten deutschen Musiker“ verfolgen. So oft Onslow genannt wird, so vage ist die Kenntnis seines Oeuvres. Christiana Nobach ist dafür zu danken, daß sie sich eine schwierige Aufgabe stellte. Wichtigstes Resultat ihrer Bemühungen ist das thematische Verzeichnis (S. 283–376). Ihm geht eine chronologische Übersicht voran (S. 277ff.), die zwar die *Hofmeister-Kataloge*, nicht aber die Verlagsnummern nach O. E. Deutsch auswertet. Belangvoll ist Onslows Kammermusik nicht nur wegen ihrer einstigen Verbreitung, sondern in ihrer isolierten Stellung in Frankreich. Die gängige Skepsis gegen „Kleinmeister“ ist freilich kaum mit dem Hinweis auszuräumen, die Forschung begünstige eine „objektive Annäherung“, während „ein musikpraktisches Anliegen“ das „Bedürfnis nach Repertoire-Erweiterung“ bilde

(S. 1). Eine genauere Argumentation wäre nötig, um Skeptiker vom Gewicht der Aufgabe zu überzeugen. Keiner Entschuldigung bedarf dagegen die Beschränkung auf 10 Klaviertrios, 36 Quartette, 34 Quintette und 6 weitere Werke. Auch ohne Sonaten und Symphonien überfordern 86 zyklische Werke die Grenzen einer Studie. Da aber „befruchtende Wechselbeziehungen“ fehlen, werden auch „Stilvergleiche“ mit anderen Komponisten abgewehrt, die „den Blick auf die Eigenart“ Onslows hindern würden (S. 4). Immerhin wäre die Begrenzung auf „werkimmanente Beobachtungen“ akzeptabel, falls sie dem Ziel diene, „Prozesse innerhalb der Gestaltung und Verarbeitung der Thematik“ aufzudecken (S. 4).

Teil I paart Angaben „zu Biographie und Rezeption“ (S. 7–52) Die Biographie wird nicht aus Archivalien, sondern vorab aus französischer Literatur erschlossen. Bilden schon diese Berichte Rezeptionszeugnisse, so treten weitere Rezensionen hinzu. Weder die Mischung so verschiedener Dokumente noch der Verzicht auf Vollständigkeit ist zu kritisieren. Doch veranlassen die widersprüchlichen Urteile der Quellen kaum methodische Konsequenzen. Bedenkenswert ist zwar die Vermutung, Onslow habe die spätere Blüte französischer Kammermusik vorbereitet (S. 32) Dazu paßt aber kaum die sehr distanzierte Rezeption, die zur Feststellung nötig ist, in Frankreich sei Onslow bald vergessen worden (S. 36ff.). Dagegen gewann er in Deutschland wachsende Geltung, die in der Einladung zum Aachener Musikfest 1846 kulminierte (S. 25). Die zustimmenden Rezensionen von J. P. Schmidt, G. W. Fink, W. H. Riehl u. a. deutet die Autorin aber als Versuche, Onslow für deutsche Traditionen und konservative Positionen zu beanspruchen (S. 40ff., 46f.). Mit der Zurückweisung so kundiger Urteile wird die Orientierung erschwert, und unerklärt bleibt zugleich Onslows auffällige Konzentration auf Kammermusik. Auch wenn er nicht Schüler Beethovens war (wie man lange meinte), vermittelten ihm Lehrer wie Dussek, Cramer und Reicha doch weite Kenntnisse. Und „Haßliebe“ gegenüber Beethoven ist kaum aus der Ablehnung seines Spätwerks zu erschließen (S. 28f.). Denn Irritation entsprach Beethovens Provokation eher als bloßes Lob. Die Herausforderungen aber, die im Widerstreit

der Urteile liegen, werden im weiteren nicht aufgenommen.

Den Hauptteil der Arbeit beanspruchen Analysen, die dem geläufigen Schema einer Entwicklung in Schaffensphasen verhaftet bleiben. Statt zunächst ein Modell zu präsentieren, beginnen sie mit den atypischen frühen Klaviertrios. Daß hier nur Themen — gebündelt nach Satztypen — erläutert werden, ist bei dem begrenzten Rang der Stücke hinzunehmen. Desto mehr befremdet es, daß an diesem Verfahren auch für die Streichquartette und -quintette festgehalten wird. Kopf-, Binnen- und Finalsätze der Werke einer „Periode“ werden zusammengefaßt, zur Sprache kommt aber fast nur die Themenbildung. Mitunter wird neben dem Haupt- noch ein Seitenthema gestreift, Formen werden als Typen benannt, und einzelne Hinweise gelten der Fortspinnung. Kaum einmal wird aber gezeigt, wie eine Exposition zwischen den Themen verfährt, wie eine Schlußgruppe gebildet wird oder mit welchem Material eine Durchführung gearbeitet ist. Mit der knappen Deskription der Themen verbindet sich ihre wertende Charakteristik in chronologischer Reihenfolge

Schwierig genug ist die Aufgabe, einen Begriff von so komplexer und unbekannter Musik zu vermitteln. Unmöglich wäre das nicht, sofern man sich für die eingehende Analyse bezeichnender Modelle entscheidet, um dann auf Varianten hinzuweisen. Erst ein Vergleich der Angaben Nobachs mit den Partituren macht sichtbar, daß Onslow nicht nur solide, sondern nicht selten souveräne und differenzierte Musik schrieb, die Schumanns Urteil rechtfertigt. Ein Beispiel genüge. Zum Kopfsatz des *Quartetts Nr. 31 B-dur* liest man (S. 204), das vorangestellte *Largo* biete eine „reizvolle *es-moll*-Melodie“, die vom „Präludien-Schema“ abweiche, während das „grandioso-Thema“ dann „im *D*-Septakkord beginnt und zusätzliche Dissonanz-Reibung einbringt“; der „überspitzte *Vc.*-Aufgang über 2 Oktaven“ wirke „scherzoartig“, wogegen das Seitenthema „als Kontrast in Dialogform“ erscheine. Zu ergänzen wäre aber, daß die Introduktion — die *es-moll* nur berührt — in gedehnter Variante den Hauptsatz vorbereitet, der dann rhythmisch wie harmonisch so profiliert ist, daß er motivisch auch die überleitende Figuration trägt; dem Seitensatz tritt

eine harmonisch differenzierte Schlußgruppe über, die zusammen mit rhythmischen Varianten der Themen eine gearbeitete Durchführung und — nach geraffter Reprise — eine gedrängte Coda ermöglicht.

Die weitgehende Beschränkung auf die Thematik steht einer angemessenen Werkinterpretation entgegen. Verkannt wird dabei, daß die Themen nicht für sich, sondern als Gegenstand des Satzprozesses definiert sind. So wenig ein Urteil im Vergleich mit anderen Komponisten begründet wird, so wenig werden Kategorien der historischen Theorie und Gattungsästhetik herangezogen. Uneinsichtig bleibt daher die Folgerung, Onslow sei im Quartett gescheitert, weshalb sich sein Spätwerk auf Quintette konzentrierte (S. 220). Scheinbar „programmatische Tendenzen“, die ein Scheitern der Quartette begründen sollen, sind kaum aus charakterisierenden Satztiteln abzuleiten (die auch in Quintetten begegnen). Zwar schlossen die Quintette eher eine Marktlücke, während die Quartette auf schärfere Konkurrenz stießen. Doch beweist das „Beharren auf klassischen Binnenstrukturen“ und „thematischer Arbeit“ (S. 221) kein Versagen im Quartett, wie umgekehrt nicht „liedhafte Thematik“ den Quintetten schon einen qualitativen Vorrang sichert.

Onslow war kaum ein großer, aber zeitweise ein wichtiger Komponist. Er repräsentiert eine Kontinuität, die über die deutsche Tradition hinausweist. Es bleibt eine heikle Aufgabe, seiner Leistung gerecht zu werden. Das Verdienst dieser Arbeit ist mit ihrem Werkverzeichnis der Hinweis auf ein Defizit der Forschung. (September 1988) Friedhelm Krummacher

HANS HARTOG. *Heinrich Kaminski. Leben und Werk. Tutzing: Hans Schneider 1987* 268 S., Abb.

Der Titel täuscht vielleicht, denn hier liegt keine Monographie vor, sondern ein (übrigens anschauliches) Lebensbild auf der Grundlage eigenen Erlebens und weitreichender Quellenstudien. Der Verfasser verdankt dem Komponisten lebenswichtige Eindrücke und vermittelt so dem Leser eine Ahnung von der tief religiösen Komponistenpersönlichkeit, die sich ihrer Zeit nicht anpassen mochte. Analyse und Kritik von Kaminskis Werk bleiben also

Aufgaben der Zukunft. (Bibliographische Angaben sind gelegentlich ungenau.)  
(Dezember 1988) Rudolf Stephan

GIACOMO MEYERBEER. *Briefwechsel und Tagebücher. Mit Unterstützung der Akademie der Künste Berlin in Verbindung mit dem Staatlichen Institut für Musikforschung Berlin* hrsg. und kommentiert von Heinz BECKER und Gudrun BECKER. Band 4: 1846—1849. Berlin. Verlag Walter de Gruyter & Co. (1985). XII, 679 S.

Zehn Jahre nach dem dritten legen die Herausgeber Heinz und Gudrun Becker nunmehr den vierten Band jener ebenso opulent wie äußerst gediegen bearbeiteten Ausgabe der Briefe und Tagebücher Giacomo Meyerbeers vor. Die Ankündigung, daß das „Meyerbeer-Archiv“ aus dem Staatlichen Institut für Musikforschung Berlin, Preußischer Kulturbesitz, seitens der Erben wieder in die private Obhut zurückgenommen und interessierten Wissenschaftlern z. T. nicht mehr zur Verfügung gestellt wird, läßt für den Fortgang der Veröffentlichung wenig Günstiges erwarten; stehen doch nach dem vorliegenden, die Zeit von 1846 bis 1849 behandelnden Band noch weitere 15 Jahre Lebenszeit zu dokumentieren an.

Die Herausgeber haben die bewährten Editionsprinzipien beibehalten. Der Mitteilung der verwendeten Abkürzungen folgt die Definition von Autograph sowie jene oben bereits erwähnte Ankündigung. Becker will „Autograph“ verstanden wissen als „im absoluten Sinne die vollzogene Reinschrift wie sie an den Adressaten gelangt oder gelangen sollte“ Daher gilt ihm auch ein diktierter Brief (namentlich bei Fürstenkorrespondenz) als Autograph. Das eigenhändige Konzept rangiert „nur als Entwurf, nicht aber als Autograph im angegebenen Sinne“ Die entsprechende Einstufung steht nebst Fundortangabe am Fuße eines jeden Briefes (ggf. gefolgt vom Nachweis eines vorausgegangenen Druckes). Dem Literaturverzeichnis folgt dann das eigentliche Corpus von Briefwechsel und Tagebüchern (S. 3—504). Die inzwischen schon berühmt gewordenen „Kommentare“ Beckers schließen sich an, sie füllen diesmal 131 Seiten. Seiten, die Zeugnis ablegen von der immensen Arbeitsleistung

eines Forschers und seinem Bestreben nach möglichst vollständigem Nachweis aller Fakten. Letzteres erreicht seinen Höhepunkt in der Aufarbeitung der Kritiken und kritischen Äußerungen zur Uraufführung von *Le Prophète* (S. 621—634!). Im Aufbau des Bandes folgt das stets sehr nützliche Verzeichnis der (erwähnten) Bühnenwerke sowie das Personenregister. Als nobler Dienst darf die Aufnahme aller Personenkommentare angesehen werden mit der entsprechenden Verweisung durch römische und arabische Zahlen in Rundklammern, also (I 695) (IV 589) usw., da die Kommentare aus den früheren Bänden nicht erneut abgedruckt werden.

Der vierte Band enthält 279 Briefe, 183 Tagebuchnotizen (vielfach summiert angegeben) und 25 Bemerkungen in Taschenkalendern. Unter den Briefen muß man eine zunehmende Verlustquote zwischen 1846 (117), 1847 (85), 1848 (58) und Halbjahr 1849 (19) konstatieren, die hauptsächlich durch eine bewußte Beseitigung von Briefen an Familienmitglieder erklärt werden kann. Meyerbeers enge Familienbande sind bekannt, und namentlich die Mutter und seine inniggeliebte Frau läßt er als erste an wichtigen Ereignissen teilnehmen. So schreibt er am 3. Mai 1849 der Mutter stolz über die unmittelbar bevorstehende Ernennung zum Ritter der Ehrenlegion und gibt am folgenden Tag seiner Frau das Dekret bekannt. Die Auszeichnung bedeutete in der Tat nicht nur eine besonders hohe Ehre für den mit Ehrungen reich bedachten Meyerbeer: Es war zugleich das erste Mal, daß ein deutscher Komponist diese französische Auszeichnung erhielt. Die Mutter (in der Familie „Nonne“ genannt) greift in Berlin öfter zu Gunsten ihrer Söhne bei Hofe ein. Meyerbeer nennt sie anlässlich ihres 80. Geburtstages den Schutzgeist und Genius der Familie (S. 100). Bruder Wilhelm fungiert als enger Berater Meyerbeers und führt auch Verhandlungen wegen seines Gehaltes in Berlin, ferner mit Sängern, Intendanten usw. Vor allem versucht er, seinen Bruder zu mehr Selbstsicherheit und Zuversicht zu motivieren. Da fallen deutliche Worte, etwa „... wenn Du .. bei Deinen Penibilitäten, Bedenklichkeiten und Schwarzsehereien bleibst, so wird der Effect ... sein, daß Du ... von 1823 bis jetzt 2 Opern auf die Bühne bringst ...“ (S. 340). Und später: „... und habe nicht eine Masse

faule Wenn's und Aber's, die erst abgewartet werden sollen" (S. 458). Und ein andermal redet er ihn direkt mit „Großer Schwarzseher" (S. 461) an. In den Wirren der allenthalben aufflackernden 1848er Revolution wurde die Oper *Das Feldlager in Schlesien* „zur inoffiziellen preußischen Nationaloper gekürt ."

Obwohl Meyerbeer auf der Höhe seiner Laufbahn steht, wird er nicht Herr über sein Mißtrauen; die Angst, es könne ihm ein anderer Opernkomponist den Rang ablaufen, befällt ihn, so oft er von Opernplänen Rossinis, Verdis u. a. hört. Er kontrolliert die Opern in Berlin und Paris. Ist es hier die Familie, die ihn auf dem Laufenden hält, so vertritt in Paris sein treuer Adlatus Gouin seine Interessen. (Heine hat ihn „le chef de claque de Votre gloire" genannt.) In den über 60 Briefen Meyerbeers an Gouin wimmelt es von Aufträgen, die er meist numeriert. (Im Register fehlen die Briefe der Seiten 241, 289 und 309.) Bis Mitte 1847 sorgen auch die Konflikte mit dem damaligen Direktor der Pariser Oper, Léon Pillet, für ständigen Stoff im Briefwechsel mit Gouin, zumal dieser auch als Übermittler von Nachrichten von beiden Seiten benutzt wird. Bekanntlich weigerte sich Meyerbeer, ungeachtet aller Pressionen seitens des Direktors Pillet, *Le Prophète* anders als in einer Idealbesetzung herauszubringen. Auch soll sein neues Werk *L'Africaine* (von ihm selbst als weniger gut gelungen eingeschätzt) erst nach *Le Prophète* zur Aufführung kommen. Die Briefe bieten endlose Überlegungen zu Rollenbesetzungen in Paris, falls *Le Prophète* aufgeführt werden sollte. Noch vor Pillets Abschied muß Gouin bei den Nachfolgern zu Gunsten Meyerbeers intervenieren. Endlich am 16. April 1849 (neun Jahre nach seiner Fertigstellung!) wird *Le Prophète* in der Oper in Paris mit großem Erfolg uraufgeführt. Die Besetzung der wichtigsten Rollen mit G. H. Roger und P. Viardot-Garcia hatte es ermöglicht. Überschwenglich schildert Meyerbeer der Mutter den „großen glänzenden Succes", auch, daß er ihren Brief „in dem vorgeschriebenen Moment gelesen" und „auf die (sic) Brust bis Ende der Vorstellung getragen" habe (S. 486).

Eine große Rolle im Briefwechsel spielt auch die Aufführung des Theaterstückes *Struensee* des Bruders Michael Beer, zu der Meyerbeer die Ouvertüre geschrieben hat — nach Mei-

nung von Freund und Feind das beste, was er in seinem Leben komponiert hat. Namentlich die geplante Aufführung des gleichen Stückes von Heinrich Laube mit wechselseitigen Brückierungen erhitzt die Gemüter. Meyerbeer schaltet in den Kampf um Ort und Zeit der Aufführung die eigene Mutter, seinen Bruder Wilhelm, A. von Humboldt u. a. ein.

Die Briefe und Äußerungen R. Wagners bestätigen das Urteil von S. Döhring anlässlich der Besprechung des vorhergehenden Bandes (s. *Mf* 32, 1979, S. 348). Unterwürfige Bittbriefe betreffen Meyerbeers Fürsprache wegen seiner Oper *Lohengrin* (S. 3), Gesangsunterricht der Nichte (S. 6) und wegen eines Darlehens von 1200 Talern (S. 147). Wagner war im Oktober 1847 bei Meyerbeers Mutter zu Tisch (S. 322), und Meyerbeer besuchte die Generalprobe und eine Aufführung der Oper *Rienzi* (S. 329/330). Daß Wagner in seinem Operschaffen Meyerbeer verpflichtet war, ist bekannt. Wie weit allerdings Detailübernahmen gehen, führt H. Becker anhand des szenischen Effektes der *Prophète-Sonne* aus (S. 620). Zweimal äußert sich Wagner begeistert nach Theaterbesuchen in Paris 1850 über die Oper *Le Prophète*. „ . . . ich werde immer schwärmen, wenn ich an jenen abend der offenbarung denke " (Im Gegensatz dazu behauptet er dann in *Mein Leben*, ihm sei von dieser Aufführung übel geworden [S. 633]) Freundschaft und Sympathie auf der persönlichen Ebene stehen Ablehnung und Schmähung gegenüber dem Werk seltsam entgegen. Außer in Paris und Berlin feierte Meyerbeer auch in Wien triumphale Erfolge, als dort die Umarbeitung seines *Feldlager in Schlesien* 1847 unter dem Namen der Titelheldin *Vielka* (hier wie auch in Berlin mit Jenny Lind besetzt) zur Aufführung gelangte.

Die Tagebucheintragungen Meyerbeers veraten mehr noch als die oft sehr geschliffenen und mit Höflichkeitsfloskeln übersäten Briefe einen ebenso empfindsamen wie empfindlichen Menschen. Wie sorgfältig Meyerbeer oft seine Briefe formuliert, verrät die Eintragung, er habe den ganzen Vormittag an einem Brief zugunsten Heines an dessen Bruder gesessen. Um die Lebensrente Heines hatte sich Meyerbeer sehr bemüht, und die Aussöhnung mit dem wegen kleinlicher Vernachlässigungen verschnupften Dichter bedeutete ihm sehr

viel. Immer wieder taucht die Angst vor Morddrohungen auf, die ihm, dem Ungetauften, in Berlin — aber auch in Paris — offensichtlich ins Haus flatterten. Die kurzen, fast enumerativen Eintragungen in Tagebüchern und Kalendern spiegeln die rastlose Aktivität eines Mannes, der bei aller persönlichen Arbeit auch noch die Fäden in der Hand behält, um über alle Details der beiden großen Opern in Paris und Berlin auf dem Laufenden zu bleiben. 1846 hatte er sich allerdings von den Opernverpflichtungen in Berlin entbinden lassen, behielt aber die Leitung der Hofmusik bei. Am Rande seien einige Erscheinungen aus der Alltagswelt gestreift: Immer häufiger tauchen Krankheiten auf, ihn plagten Unterleibschmerzen und Koliken, er fährt zu Badekuren. Rührend erscheint er als Vater, wenn er die Töchter hüten muß, während seine Frau zur Kur fährt. Und stets gelten die Fragen in seinen Briefen dem Befinden aller Familienmitglieder wie auch solchem von Freunden, wenn er mit diesen korrespondiert. Den Wert des Briefwechsels erhöht die große Welt, die sich auf tut in den Briefen vom und an den König, von Alexander von Humboldt und zahlreichen Komponisten wie Rossini, Nicolai, Hiller, Mendelssohn Bartholdy und Wagner. Im großen wie im kleinen offenbart der Band immer mehr biographische Details und Einzelheiten zu den Werken Meyerbeers und bildet so einen weiteren wichtigen Beitrag für ein künftiges Gesamtbild des Künstlers.

(Juni 1988)

Paul Kast

*Œuvres des Gallot. Edition et transcription par Monique ROLLIN. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1987. LVIII, 246 S. (Corpus des Luthistes français.)*

Der neueste Band der Reihe *Corpus des Luthistes français* gilt — ähnlich wie der zuvor erschienene über die Pinels — nicht einer Einzelperson, sondern den lautenistischen Zeugnissen mehrerer Musiker, die durch den gemeinsamen Nachnamen verbunden sind. Der Begriff „Nachnamen“ muß hier bewußt anstelle von „Familiennamen“ gesetzt werden. Denn auch nach den umfangreichen und gründlichen biographischen Forschungen von Catherine Massip bleibt noch immer genügend

Raum für Spekulationen und Hypothesen über die verwandtschaftlichen Beziehungen der Musiker, die unter dem Namen Gallot in die Musikgeschichte eingegangen sind.

In ihrem Beitrag zu diesem Band, dem Kapitel „Recherches biographiques“, wartet Catherine Massip mit neuen Belegen auf, die folgende Neuordnung der familiären Verhältnisse zulassen: Jacques Gallot, unbestritten der sogenannte „Vieux Gallot de Paris“, hat nicht Antoine, sondern Alexandre Gallot zum Bruder, den „Vieux Gallot d'Angers“. Pierre Gallot, genannt „Gallot le jeune“, bekommt demnach auch Alexandre anstelle von Antoine als Vater zuerkannt. Antoine, bisher als Vater von Pierre und Bruder von Jacques angesehen, ist derjenige Gallot, der in Krakau am polnischen Königshof in Diensten stand. Soweit die neuen Erkenntnisse von Catherine Massip, die freilich — vor allem was die Person des „polnischen Gallot“ anbelangt — nicht alle Fragen eindeutig beantworten können. So bleibt offen, ob Antoine überhaupt zur Familie zu zählen ist, ebenso wie die hauptsächlich als Gitarristen tätigen weiteren Gallots: Gallot d'Irlande, Henri François de Gallot, Gallot d'Angleterre und Gallot cadet. Die eindeutig belegte Person, Jacques Gallot, nimmt als wichtigster Lautenist dieses Namens den umfangreichsten Platz in der vorliegenden Edition ein. Als einziger hat er einen Teil seiner Werke in Druck gegeben; insgesamt werden ihm über einhundert Lautenstücke zugeschrieben. Vergleichsweise bescheiden nimmt sich dagegen das lautenistische Œuvre der anderen Gallots aus: Drei Stücke sind von Alexandre überliefert, fünfzehn von Pierre, und von Antoine kennt man heute nur noch einen zweistimmigen Kanon.

Wie beliebt die Gallotschen Kompositionen — vor allem die von Jacques — in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts waren, wird durch die ungewöhnlich große Zahl von Abschriften belegt. Insgesamt 95 Manuskripte wurden für diese Ausgabe gesichtet und aufgelistet, eine Arbeit, die Respekt erfordert und verdient. Leider werden in diesem Band die Tabulaturen der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin, hier die Signaturen Mus. ms. 40623 und Mus. ms. 40633, immer noch als verschollen angegeben, obwohl deren neuer Aufbewahrungsort, die Biblioteka Jagiellonska in

Krakow, schon seit mehreren Jahren bekannt ist. Bei genauerer Kenntnis der ehemaligen Berliner Quellen ließe sich der langen Liste der Manuskripte noch eine weitere Handschrift hinzufügen, die unter der Signatur Mus. ms. 40620 in Krakow zu finden ist. Sie enthält auf fol. 114v ff. eine *Allemande Gottie*, eigentlich das *Tombeau du Marechal de Turenne* von Jacques Gallot, sowie auf fol. 95v f. die Sarabande *Les larmes de Gallotte par Mon. du Faut*.

Im übrigen haben sich die Herausgeber angesichts der Vielzahl von Handschriften und Varianten entschlossen, neben den gedruckten *Pièces de luth* möglichst wenige wichtige Quellen als Vorlage zu benutzen und auf die Angabe von Varianten zu verzichten.

Nicht verzichten wollte man auf die simultane Wiedergabe von Übertragung und Tabulatur, ein Editionsprinzip, auf dessen Nachteile für den praktischen Benutzer an dieser Stelle schon öfter hingewiesen wurde. Der einzige Vorteil, die Möglichkeit des direkten Vergleichs von Tabulatur- und Übertragungstext, läßt erkennen, daß bei den Übertragungen insgesamt sorgfältiger vorgegangen wurde als bei bisherigen Veröffentlichungen dieser Reihe. Die Vorstellung, eine so umfangreiche Ausgabe ohne Übertragungsfehler erstellen zu können, wird aber weiterhin, bei aller erkennbarer Mühewaltung, Utopie bleiben. Zu vielfältig sind die Möglichkeiten, Kleinigkeiten zu übersehen, wie sie auch — freilich nur in geringer Zahl — in dieser Edition begegnen. Gelegentlich wurde das Zeichen für „tremblement“ aus der Tabulatur nicht mit in den Notentext übernommen (z. B. S. 49, T. 4). Auch kommt es hier und da zu falschen Buchstaben im neu gesetzten Tabulaturteil (z. B. S. 31, drittletzter Takt, letzte Zählzeit *e* statt *a*). Etwas schwerer wiegt dagegen, daß von den wenigen Abrißzeichen, die im Originaldruck angegeben werden, mehrere übersehen wurden und daher sowohl im Tabulatur- wie im Übertragungstext fehlen (S. 2, 2. Zeile; S. 16, 3. Zeile; S. 24, 1. Zeile; S. 50, letzte Zeile).

Ein letzter Kritikpunkt zu dieser begrüßenswerten Ausgabe bezieht sich auf ein drucktechnisches Detail: Die Ziffer 4 in der Tabulatur als Angabe für den 11. Chor ist derart abweichend vom übrigen Typenbild gestaltet, daß sie leicht mit einer Fingersatzbezeichnung verwechselt

werden kann. Hierfür in der Zukunft Abhilfe zu schaffen, sollte keine Schwierigkeiten bereiten.

(November 1988)

Dieter Kirsch

REINHARD KEISER. *Adonis and Janus*. New York-London. Garland Publishing, Inc. 1986. XXVIII, 392 S. (*Handel Sources*. Volume 1.)

REINHARD KEISER. *La Forza della Virtù*. New York-London. Garland Publishing, Inc. 1986. XXII, 296 S. (*Handel Sources*. Volume 2.)

REINHARD KEISER. *Claudius and Nebucadnezar*. New York-London. Garland Publishing, Inc. 1986. XXVI, 337 S. (*Handel Sources*. Volume 3.)

Nachdem das alte und große Kapitel über Händels Entlehnungen mit einer Reihe von mehr oder weniger zufälligen Funden und durch zusammenfassende Überlegungen abgeschlossen schien, ist es jetzt durch John H. Roberts' systematische Erkundigungen neu eröffnet worden. Zehn Opern von Reinhard Keiser müssen als Händel-Quellen gelten, und mehr als siebzig Einzelsätze dieses Landsmanns, Förderers und Kollegen in Hamburg stellen das Material bereit (J. R. Roberts, *Handel's Borrowings from Keiser*, in: *Göttinger Händel-Beiträge* II, 1986, S. 53). Um diese Art von Abhängigkeit zu dokumentieren, den Kontext der Vorlagen deutlich zu machen und zu weiterem Suchen zu ermutigen, wurde im Rahmen der inzwischen wohlbekannten und geschätzten Garland Series die Publikationsreihe *Handel Sources. Materials for the Study of Handel's Borrowing* ins Leben gerufen, eine zeitgemäße Entsprechung zu Friedrich Chrysanders sechsbändiger Editionsreihe *Supplemente, enthaltend Quellen zu Händel's Werken*, 1888—1902. Von diesen alten sechs Bänden war nur der letzte Keiser gewidmet, der Oper *Octavia* (1705). Von den neun Bänden der neuen Reihe betreffen die ersten drei mit insgesamt fünf Opern allein diesen Komponisten, so durch Zählung wie Umfang neue Akzente setzend bzw. alte Akzente wiederherstellend, denn — wie Roberts in der „Introduction“ zu Band 1 deutlich macht — schon Johann Mattheson hatte 1722 auf Händels Favoriten hingewiesen. Kritiker der Heroengeschichtsschreibung werden eingeschränkte Genugtu-

ung empfinden. das verbreiterte Quellenfundament zur Geschichte der deutschen Oper begrüßen, die Etikettierung als (bloße) Händel-Quellen jedoch bedauern.

Nicht nur in der Substanz bezeichnen diese Garland-Bände einen neuen Anfang, sondern auch in der Art des Dokumentierens. Es werden keine „Editionen“ geboten wie vor hundert Jahren, also keine Übertragungen in ein vertrautes Notenbild, das sich rasch lesen, vorstellen und in Musik umsetzen läßt, sondern die Quellen selbst erscheinen. als Faksimiles der alten Partituren, Notendrucke und Libretti. Wer sich in das „endlose, faszinierende Puzzlespiel“ mit „Handel's Borrowings from Keiser“ einlassen will, muß über gediegene paläographische Kenntnisse verfügen. Verwöhnt vom schönen venezianischen Schriftbild im Querquart-Format in anderen Publikationsreihen wird mancher Gutwillige angesichts räumlicher Enge und mannigfacher Arbeitsspuren in den Handschriften vielleicht den Mut verlieren. Auf dem Klavier-Notenpult kann man sich diese Bände im (etwas verkleinerten?) Hochquart jedenfalls kaum vorstellen.

Durch die neue Edition wird der in Neuausgaben verfügbare Bestand an Keiser-Opern mit einem Schlag verdoppelt. Der Herausgeber, bestens erfahren auch mit italienischen Quellen (vgl. die „Nota“ im Faksimile *Il Faramondo*, Ricordi, 1987), mußte sich damit auf zwei Ebenen bewähren. als Händel-Fachmann und als Kenner der frühen deutschsprachigen Oper. Was den erstgenannten Punkt betrifft und hier vor allem die Stringenz der Entsprechungen, so wirken schon die in den *Händel-Beiträgen II* vorgelegten Vergleiche überzeugend, und der jetzt im Generalvorwort festgelegte Grundsatz, vagen oder sehr kurzen Übereinstimmungen keinen besonderen Wert beizumessen, ist nur zu begrüßen. Leider wurde auf die Nummerierung nach dem Händel-Werkverzeichnis verzichtet. Sie hätte den Nachvollzug der Ermittlungen erleichtert.

In die widerspruchsvolle Geschichte der Hamburger Oper zwischen *Adonis* (1697) — einem schon von Chrysander 1878 ausführlich und mit vielen Notenbeispielen gewürdigten Werk — und *Nebucadnezar* (1704) hat sich Roberts gut eingearbeitet. Die Quellenstudien von Walter Schulze (1938) und Klaus Zelm (1975) boten hier (und für die Berücksichti-

gung von „altogether some eighteen separate sources“) entscheidende Hilfe. Allen fünf veröffentlichten Opern sind ihre originalen Textbücher zugeordnet. Für die Wiedergabe der Partituren bestand keine Qual der Wahl. Für *Adonis*, *Janus* (1698) und *La Forza della Virtù* (1700) gibt es nur jeweils eine alte handschriftliche Quelle, bei den anderen Opern *Claudius* (1703) und *Nebucadnezar* bestehen hinsichtlich der Quellenbewertung keine Meinungsverschiedenheiten. Selbstverständlich bietet Roberts die Partituren vollständig, also zusammen mit späteren Einlagen. Doch bei *Janus* reichen die Reproduktionen nicht bis zu den äußeren Blatträndern, so daß spätere Randbemerkungen fehlen oder nur unvollständig erscheinen (vgl. I, S. 248 und 302). Entsprechendes gilt für ‚oben‘ und ‚unten‘ (vgl. S. 244). Schwere wiegt der Wiedergabeverzicht bei überklebten Stellen. Zusätzlich zu der im Vorwort genannten Partie (III, 3, S. 287—289) machen noch andere Seiten neugierig. Wenn sich auch die Eigentümer mit Recht gegen eine Papier-Ablösung wehren, hätte doch wohl eine Quarzlampe ‚Licht‘ in die Sache bringen und wenigstens eine Abschrift des verborgenen Textes ermöglichen können.

Im Anschluß an Zelm (*Die Opern Reinhard Keisers*, S. 93) sind bei *Nebucadnezar* drei Tonsätze aus anderen Partituren mitaufgenommen. Bezüglich der Schreiber-Problematik bietet Roberts keine über Schulze hinausgehenden neuen Erkenntnisse. Die „Notisten“ für *Adonis*, *Janus*, *La Forza* und *Claudius* sind noch immer nicht identifiziert. Wie Schulze sieht Roberts Keisers Hand außer in einigen Überschriften und Bemerkungen zu *La Forza della Virtù* vor allem in *Nebucadnezar*: „Keiser's composing score“

Zusätzlich zu den Handschriften und Textbüchern bringt die Ausgabe zu *La Forza* den originalen Ariendruck als Faksimile (ohne das dem Cembalo-Baß fast sklavisch folgende Violoncello). Versehentlich sind dabei Partien der Violetta (Bratsche) in die des Violino II (und umgekehrt) geraten. Die richtige Ordnung ergibt sich schon anhand der Schlüssel.

Die Bände führen über ein Verzeichnis der Arien (Akt für Akt, Szene für Szene) zur „Introduction“ (Einführung in Zeit- und Quellenlage), zu den Händel-„Borrowings“ (reicher als in dem genannten Aufsatz) und über einen

knappen Handlungsbericht zum großen Faksimileteil. Man vermißt einen Hinweis auf die schon von Reinhart Meyer 1980 faksimilierten Libretti zu *Janus* und *Nebucadnezar* (vgl. *Mf* 37, 1984, S. 51f.)

Trotz aufwendiger Reproduktionstechniken sind nicht alle Werkteile ohne weiteres lesbar, wobei sich Schwierigkeiten nicht nur bei einigen verblaßten oder durchscheinend verklecksten Stellen der Partituren ergeben. Das Libretto zu *Claudius* wirkt stellenweise sehr unsauber. Gleichwohl sind diese *Handel Sources* ein Glücksfall. Verlag und Herausgeber haben eine schmerzlich empfundene Lücke der deutschen Musikgeschichte und der Operngeschichte geschlossen. (Oktober 1988) Werner Braun

*Huldigung der Tonsetzer Wiens an Elisabeth Kaiserin von Österreich (Wien 1854). Erstdruck in Reproduktion der Originalhandschriften. Veröffentlicht von Günter BROSCHE mit einer Einführung von Brigitte HAMANN Graz. Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1987 XII, 286 S. (Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Band 142—144.)*

Der vorliegende Band aus der Reihe DTÖ präsentiert den Inhalt einer Noten-Kassette, welche die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates im Jahre 1854 der neuen Kaiserin schenkte. Es handelt sich dabei um 91 Kompositionen, mit denen die Tonsetzer Wiens, wie das als S. 1 in Farbe reproduzierte Titelblatt kundgibt und das auf den Seiten 3/4 folgende Begleitschreiben der Direktion jener Gesellschaft unterstreicht, der Kaiserin ihre Huldigung auszudrücken suchten. Das mit S. 5 anschließende originale Verzeichnis der in der Kassette befindlichen Kompositionen findet sich in seinem praktischen Nutzen durch die gleichfalls alphabetisch geordnete, obendrein aber mit fortlaufender Zählung und Seitenangabe versehene Übersicht der Seiten V/VI aufgehoben. Dies um so mehr, als stillschweigend Korrekturen vorgenommen worden sind: nicht nur bei den Namen (Putler, S. VI, Puttler, S. 6; Johann Dubez, S. V, F. Dubez, S. 5; Leopold Alexander Zellner, S. VI, C. A. Zellner, S. 6), sondern auch in betreff der Werktitel und Klassifikationen (*Des Jägers*

*Traum*, S. VI, Nr. 42, *Des Saengers Traum*, S. 5; Sopranchor und Streichquintett, S. V Nr. 39, 1 Singstimme und Streichquartett, S. 5). Die neu erstellte Liste gibt von jedem Komponisten das Geburts- und (mit Ausnahme von Nr. 89) Todesjahr an. Verschiedentlich sind in eckigen Klammern Opuszahlen beigelegt (von den Autographen selbst trägt nur das von A. Jungmann eine Opuszahl). Dazu hätte man sich nähere Angaben gewünscht; es wird auch nicht klar, ob diese zusätzlichen Informationen Vollständigkeit beanspruchen.

Von den Kompositionen — es sind zum überwiegenden Teil Klavierlieder und -stücke — nehmen nur wenige direkt Bezug auf die Kaiserin oder auf das Ereignis der Kaiserhochzeit. Erwähnt sei neben dem *Der 24. April 1854* betitelten Jubellied von Wilhelm Reuling das *Gebeth für unsere geliebte Kaiserin Elisabeth Eugenia*, das Ferdinand Schubert für 3 Singstimmen in Partiturform niedergeschrieben hat. Heinrich Proch heißt die sechzehnjährig zur Hochzeit nach Wien gekommene Wittelsbacherin mit einem harfenbegleiteten Gesangsstück willkommen. Zahlreicher sind die indirekten Bezugnahmen. Die Stücke für Zither bzw. für Gesang mit Begleitung der Zither (Nr. 13, 71, 46) schlagen eine Brücke zum Elternhaus der jung Vermählten. Der Vater war, wie der Einführung zu entnehmen ist (S. X), für sein Zitherspiel weit bekannt. Drei Klavierstücke haben den Frühling zum Thema (Nr. 29, 31, 80). Ihnen stehen Lieder wie das von Eduard Hanslick auf ein Gedicht aus Heines *Neuem Frühling* zur Seite. Schließlich sei auf das Melodram aus der Feder von Carl Georg Lickl hingewiesen, das auf einem Gedicht aus einem Balladenzyklus mit dem Titel *Des Kaisers Brautgeschenk* basiert.

Die Autographen sind der Einleitung zufolge „geringfügig verkleinert reproduziert“ (S. VIII). Sie fallen, von Nr. 28 und Nr. 58 einmal abgesehen, durchweg angenehm ins Auge. Der Ausführende sieht sich allerdings beim Lesen vor mitunter erhebliche Schwierigkeiten gestellt. Überdies sind die Texte nicht fehlerfrei (auf S. 22 z. B. fehlt in T. 4, Klavier r. H., ein Auflösungszeichen; drei Takte darauf ist auf dem letzten Viertel *es* statt *e* zu lesen).

Die Entstehung der Widmungskassette schildert Günter Brosche in der Einleitung an Hand der Akten der Gesellschaft der Musik-

freunde. Brigitte Hamann straft in ihrer *Elisabeth und die Musik* überschriebenen kenntnisreichen Einführung das Wort „und“ Lügen: Der Kaiserin war Musik gleichgültig. — Kompositionsgeschichtlich ist der Band ohne besonderen Aussagewert. Dafür bereichert er das Wissen über die in der Mitte des letzten Jahrhunderts gängige Musik und deren Funktionen.

(Oktober 1988)

Hans-Joachim Bracht

ROBERT SCHUMANN: *Konzertstück nach Opus 86 für Klavier und Orchester. Ausgabe für zwei Klaviere (Klavierauszug vom Komponisten)*. Hrsg. von Marc ANDREAE. Frankfurt-New York-London. Henry Litolf's Verlag / C. F. Peters (1986). 56 S. (Edition Peters Nr. 8576.)

Eigenbearbeitungen, zumal bei bekannteren Kompositionen großer Meister, haben in unserem Jahrhundert der „Werktreue“ nicht so viel Mißtrauen und Ablehnung erfahren wie Arrangements und Transkriptionen von fremder Hand. Ist das Verständnis für den Wert und Reiz von Bearbeitungen im allgemeinen inzwischen erheblich gestiegen, so sind z. B. Mozarts *Harmoniemusik* aus der *Entführung aus dem Serail*, Beethovens Klavierfassung seines *Violinkonzerts* oder die erst 1987 aufgetauchte und uraufgeführte authentische Violinfassung von Schumanns *Cellokonzert* der Sphäre einer bloßen Kuriosität bereits entwachsen und haben ihren Platz im Musikleben gefunden. Daß es bei Liszt, Brahms und Ravel mehrere, durchaus gleichberechtigte Versionen einiger Werke (für Klavier zu zwei oder zu vier Händen, für Klavier oder Orchester) gibt, bereitet niemandem mehr Kopfzerbrechen. Auch Robert Schumann hat nachweislich mehrere eigene Kompositionen bearbeitet: So schuf er z. B. von den Orchesterwerken *Ouvertüre, Scherzo und Finale* op. 52 und der *Ouvertüre zu Hermann und Dorothea* op. 136 jeweils sowohl den zweihändigen wie den vierhändigen Klavierauszug, die Klavierbegleitung bei *Der Rose Pilgerfahrt* op. 112 hat er ein halbes Jahr nach der Entstehung orchestriert.

Das im Februar und März 1849 in Dresden komponierte und am 25. Februar 1850 im

Leipziger Gewandhaus mit Erfolg uraufgeführte *Konzertstück für vier Hörner und großes Orchester* hat der Komponist selbst als „etwas ganz curioses“ bezeichnet. Er durfte auf dieses originelle Werk, das er laut eigener Aussage „mit großer Passion gemacht“ hatte, zu Recht stolz sein. Für Klavier und Orchester hat er es jedoch mit Sicherheit nicht bearbeitet, wie das wahrscheinlich vom Herausgeber Marc Andrae stammende, im ganzen präzise informierende Vorwort der vorliegenden Neuausgabe dieser lange verschollenen Fassung suggerieren möchte. Andrae hat sich schon mehrfach als Dirigent und als Herausgeber erfolgreich für wertvolle und interessante Raritäten eingesetzt und 1972 im gleichen Verlag eine (allerdings editorisch sehr problematische und wenig zuverlässige) Ausgabe von Schumanns früher *g-moll-Symphonie* vorgelegt. Diesmal wird an entscheidender Stelle seine Argumentation undeutlich und die komplizierte Quellenlage nicht richtig dargestellt. Da die Klavierfassung von op. 86 inzwischen auch in einer Plattenaufnahme (Vox Cum Laude 9071) vorliegt und der Covertext recht unverfroren behauptet, daß die Klavierversion sicher von Schumann selbst stammt, soll im folgenden der Versuch unternommen werden, etwas Licht in das Gewirr von halbrichtigen Feststellungen und vagen Vermutungen zu bringen.

Das *Konzertstück* op. 86 erschien vor Oktober (nicht im November, wie im Vorwort angegeben) 1851 bei Julius Schuberth in Hamburg, und zwar als Partitur, in Form von Orchesterstimmen und in einer Fassung für zwei Klaviere. Dabei konnte der Part des ersten Klaviers, der eine notengetreue Übertragung der vier Hornstimmen bietet, auch unter Heranziehung von „kleingestochenen Noten“ als zweihändiger Klavierauszug des ganzen Werkes dienen, der Part des zweiten Klaviers außerdem als Klavierauszug des Orchesters zur Begleitung der vier Hörner. Weder in den Noten selbst noch in dem (von Schuberth herausgegebenen) *Thematischen Verzeichnis* der Werke Schumanns (4. Auflage: 1868) wird ein Bearbeiter der Klavierausgaben genannt, sondern nur in Verlagsankündigungen und auf den Titelblättern und Werbeseiten späterer Arrangements (z. B. für Klavier zu vier Händen) sind die beiden Klavierversionen (für Klavier zu zwei Händen bzw. für zwei Klaviere zu

vier Händen) als „vom Componisten“ stammend bezeichnet. Es muß bezweifelt werden, daß dies eine korrekte Angabe ist — einen Beleg dafür (z. B. Notiz in den *Haushaltbüchern*, im Autograph) gibt es nicht. Erst 1862, also 6 Jahre nach Schumanns Tod, erschien bei Schubert die vorliegende Fassung als *Concertstück für Pianoforte und Orchester* in Gestalt einer „Principalstimme“ (Solo und Klavierauszug des Orchesters in kleinerem Stich), wobei der Part des zweiten Klaviers der bereits publizierten Fassung für zwei Klaviere zur Begleitung anstelle des Orchesters herangezogen werden konnte. Daß diese „Concert-Edition“, wie sie auch auf dem Titelblatt genannt wird, vom Komponisten erstellt wurde, wird weder dort noch sonst an irgendeiner Stelle behauptet — es wurde auch bisher weder eine Handschrift noch sonst ein Beleg gefunden. Wäre diese Klavierbearbeitung wirklich von Schumanns Hand, so hätte der überaus geschäftstüchtige Verleger Schubert, der nach anfänglichem herzlichen Einvernehmen schon den Komponisten selbst und dann die (freilich auch nicht immer glücklich operierenden) Hüter seines Erbes, Clara Schumann, Johannes Brahms und Joseph Joachim, durch seine „ausbeutende Marktschreierei“ (Joachim an Clara Schumann, 5. Juli 1860) immer wieder verärgerte, dies gewiß entsprechend hervorgehoben. Schuberts Verdienste um die Werke Schumanns sind auf der anderen Seite nicht zu unterschätzen. Er verhalf dem *Album für die Jugend* zum unerwarteten Siegeszug, verlegte die Opera 32, 33, 36, 68, 80, 83, 85, 86, 109, 118, erwarb nachträglich die Opera 6, 8, 13, 14, 31, 40, 119 und 125, sorgte durch zahlreiche Arrangements für deren Verbreitung und zahlte dem Komponisten (später auch noch der Witwe!) anständige Honorare. Daß er das in der Originalgestalt mit vier überaus heiklen Hornparten schwer und selten aufführbare Konzertstück noch einmal vermarkten wollte, ist ihm daher nicht zu verübeln. Leider ist der Versuch mit Klavier jedoch weitgehend mißlungen. Aus einem Hornquartettsatz läßt sich kaum ein guter Klaviersatz entwickeln. Der ungenannte Bearbeiter zog sich manchmal recht geschickt aus der Affäre und erreichte durch viele Oktavierungen eine beachtliche Klangfülle, ermüdet aber schließlich durch allzu häufigen Einsatz des Tremolando und leeres

Laufgeklingel im Diskant (was Schumann nicht ausstehen konnte und in seinen Klavierwerken stets gemieden hat) Schon aus stilistischen Gründen scheidet somit der Komponist als Bearbeiter aus. Aber auch für den von Marc Andreae als möglichen Arrangeur vorgeschlagenen Pianisten, Komponisten und getreuen Schumann-Adepten Carl Reinecke ist dieser oberflächlich-brillante Klavierstil nicht charakteristisch; zudem arbeitete dieser um 1862 weder als Komponist noch als Bearbeiter weiterhin für Schubert, wie Andreae fälschlich annimmt, und hatte seine sehr schlichten, vom Komponisten hochgeschätzten Schumann-Bearbeitungen (*Lieder*, zweihändige Fassung der vierhändigen *Klavierstücke* op. 85) dort vor 1853 publiziert. Möglicherweise stammt die Klavierfassung aber von Joachim Raff, der eine Zeitlang Mitarbeiter des Verlages war und dort um 1860 sowohl eigene Werke wie zahlreiche Bearbeitungen (darunter auch *Caprice über Motive aus Schumann's „Genoveva“*, 1862, und *Abendlied von Robert Schumann. Concert-Paraphrase*, 1866) veröffentlichte. Sein Klavierstil, effektiv und von flüssiger Eleganz in der Nachfolge seines großen Freundes und Förderers Liszt, entspricht in vieler Hinsicht der bei der Bearbeitung des *Konzertstücks* angewandten Technik. Man schaue sich daraufhin nur seine berühmte Etüde *La Fileuse* op. 157 Nr. 2 an.

Im Vorwort der (ansonsten vorzüglichen und fehlerfreien) Edition der Klavierversion des *Konzertstücks*, bei der für das zweite Klavier auf den Klavierauszug der Ausgabe von 1851 zurückgegriffen wurde, wurde es leider versäumt, alle diese Zusammenhänge zu erhellen, vielleicht in der nicht ganz seriösen Absicht, dem Leser und potentiellen Interpreten die Authentizität der Bearbeitung trotz aller Zweifel doch noch plausibel zu machen. Als vom Komponisten autorisierte Alternative muß die Klavierbearbeitung ausscheiden, als ein interessantes Dokument der Rezeptionsgeschichte behält sie ihren Wert Angesichts von Schumanns originalen Werken für Klavier und Orchester, dem *a-moll-Klavierkonzert* op. 54, den beiden viel zu selten gespielten *Konzertstücken* *G-dur* op. 92 und *d-moll* op. 134 und dem erst kürzlich erschienenen *Konzertsatz d-moll* von 1839, ist es überflüssig, diese nicht überzeugende Fremdbearbeitung

ins Konzertrepertoire zu übernehmen, zumal die Originalversion mit vier Hörnern in letzter Zeit erfreulicherweise immer mehr Verbreitung findet.

(September 1988)

Joachim Draheim

ZOLTÁN KODÁLY *Psalmus Hungaricus* op. 13. Faksimile-Ausgabe der Originalhandschrift mit einer Studie von Ferenc BÓNIS. Budapest Helikon (1987). 102, XXXI S., Notenbeisp.

Der 20. Todestag von Zoltán Kodály bot 1987 den Anlaß zu einer Faksimile-Ausgabe desjenigen Werkes, das den internationalen Ruhm des ungarischen Komponisten begründete: des *Psalmus Hungaricus*. Dabei besitzt diese weltweit zweifellos bekannteste und wohl auch am meisten aufgeführte Komposition Kodály's prononciert nationalen Zuschnitt, sowohl was die Textgrundlage, eine freie ungarische Nachdichtung des 55. Psalms aus dem 16. Jahrhundert, als auch den Entstehungsanlaß, eine Auftragsarbeit zur Fünfzigjahrfeier der Stadt Budapest 1923, betrifft.

Der Rückgriff auf die alte Textvorlage aus der Feder eines gewissen Mihály Vég aus Kecskemét (Kodály's Geburtsort), die von persönlichem Leid, aber auch der Hoffnung auf künftige Errettung geprägt ist, erhält seine besondere Bedeutung durch die Entstehungssituation der Komposition. Über die eigene Erfahrung ungerechtfertigter Verfolgung nach dem Zusammenbruch der Räterepublik mußte sich Kodály — und mit ihm große Teile des ungarischen Volkes — von dieser Psalmnachdichtung besonders angesprochen fühlen. Mit der Vertonung dieses ‚National‘-Textes hob er dann die Schilderung von Not und Elend und die darauf folgende Verheißung der Erlösung auf eine zeitlose und übernationale Ebene. Der Erfolg des *Psalmus Hungaricus* über Ungarns Grenzen hinweg spiegelt insofern auch die leidvolle Geschichte so vieler Völker und Volksgruppen unseres Jahrhunderts.

Ferenc Bónis bietet in seiner fünfteiligen Studie, die sich an das tadellose Faksimile der Partitur-Reinschrift (Original. Paul Sacher Stiftung, Basel) anschließt, die Zusammenfassung seiner langjährigen Forschung zu Kodály und

speziell zu dieser Komposition op. 13. Sowohl die Entstehungssituation und die verwickelte Textgeschichte als auch der sehr gut dokumentierte Quellenbestand werden erschöpfend behandelt. Akribische Detailschilderung verbindet sich hier mit großer Übersichtlichkeit der Darstellung.

Die nachfolgende Kurzanalyse des Werkes konzentriert sich auf dessen „Dramaturgie und Konstruktion“ So überzeugend Bónis' Ergebnis auch sein mag, daß „in der Musik des *Psalmus Hungaricus* das Prinzip des völlig unbewußten Entwicklungsprozesses der Volksmusik, die *Variantenbildung*, sich mit einem höchst bewußten Entwicklungsprozeß der Kunstmusik, der *Variationsbildung*“ vereinige (S. XXVIII), so hätte man sich doch ein genaueres Eingehen auf einige ausgewählte Stellen der Komposition gewünscht. Gerade die unmittelbar ergreifenden Ausdrucksqualitäten der freitonalen Psalmvertonung kommen in dieser fast völlig auf die Gesamtanlage bezogenen Analyse zu kurz.

Auch die äußerst knappe Skizzierung der Rezeptionsgeschichte wird den hohen Erwartungen, die nach den ausführlichen Darlegungen in den ersten Abschnitten zur Werkentstehung geweckt werden, nicht ganz gerecht. Sofern der Gesamtumfang der Studie vorgegebenen Grenzen unterlag, hätte der Autor der Analyse und Nachwirkung des Werkes getrost ein stärkeres Gewicht verleihen können — dies auch auf Kosten der Textgeschichte.

Bónis' Werkkommentar wird zweisprachig geboten. Dem ungarischen Original folgt eine deutsche Übersetzung, für die der Autor und Jürgen Gaser verantwortlich zeichnen. Von kompetenter Seite — Herr László Kajdi übernahm freundlicherweise die Textüberprüfung — wird die Übersetzungsqualität als hervorragend eingeschätzt; nur an gelegentlichen sprachlichen und orthographischen („Komposition“ im Inhaltsverzeichnis) Unebenheiten ist der deutsche Text als Übertragung erkennbar. Aber es hieße, die Proportionen zu verfälschen, wollte man diese kleinen Mängel gegenüber der insgesamt vorbildlichen Edition überbewerten: Eine angemessenere Ehrung Kodály's als durch die vorliegende kommentierte Faksimile-Ausgabe ist kaum vorstellbar.

(Juli 1988)

Peter Jost

## Diskussion

Zum Beitrag von GÜNTHER ZUNTZ. *Die Streichquartette op. 3 von Joseph Haydn in Mf 39, 1986, Heft 3, S. 217ff*

„Die Ausführungen von Günther Zuntz haben anscheinend noch keine Erwiderung gefunden. Dies wird jedoch geschehen in zwei Veröffentlichungen. Die erste ist eine Abhandlung des Unterzeichneten über das Thema *Die Echtheitskritik in ihrer Bedeutung für die Haydn-Gesamtausgabe*. Diese Abhandlung soll in dem Bericht über ein Incerta-Kolloquium erscheinen, das 1988 in Mainz von dem Ausschuß für musikwissenschaftliche Editionen bei der Konferenz der Akademien der Wissenschaften veranstaltet wurde. Als zweite Veröffentlichung ist, wie bereits in Reihe XII/1, S. X, Fußnote 3 angekündigt, eine kritische und kommentierte Edition der fraglichen Quartette im Supplementband der Streichquartettreihe der Haydn-Gesamtausgabe (*Joseph Haydn, Werke, Reihe XII/Band 7*) vorgesehen.“

Georg Feder

Zur Rezension von BRITTA SCHILLING: *Virtuose Klaviermusik des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Charles Valentin Alkan (1813–1888) durch Wolfgang Rathert in Mf 42, 1989, Heft 2, S. 186ff.*

Folgende Anmerkungen sind erforderlich

1) Offensichtlich ging Rathert beim Abfassen seiner Kritik von einer anderen Titelgebung aus, etwa „Alkans Musik im Lichte der französischen Beethoven-Rezeption“ Ziel der Arbeit war auch nicht, „Alkan für die Gegenwart zu ‚retten‘“, sondern einen bestimmten Ausschnitt aus seinem Schaffen, nämlich die virtuose Klaviermusik (siehe Vorwort), zu behandeln.

2) Dieses grundsätzliche Mißverständnis hat u. a. augenscheinlich auch dazu geführt, daß der Rezensent Ausführungen zu anderen Kompositionsgattungen erwartete, z. B. zu Alkans Kammermusik- und Vokalschaffen. Gleichfalls nicht erkannt wurde von Rathert — obwohl im Vorwort präzise angegeben — die innerhalb des umfangreichen Klavierwerks

notwendigerweise zu treffende Auswahl. Bewußt ausgeklammert wurden die Transkriptionen Alkans — eine Problematik, die kaum am Rande erörtert werden kann und Stoff genug für eine selbständige Untersuchung liefert.

3) Ratherts Aufzählung der kompositorischen Vorbilder Alkans (Bach, Weber, Chopin, Liszt, Mendelssohn) ließe sich leicht fortsetzen (Haydn, Mozart, Schumann). Hier gilt das zur Themeneingrenzung Gesagte.

4) Alkans *Marcia funebre sulla morte d'un papagallo* (die ohnehin nicht in den Rahmen der Arbeit gehört) ist offenkundig als Persiflage auf Chöre der zeitgenössischen italienischen Oper bzw. Rossini konzipiert, nicht als bloße „Parodie des ‚strengen‘ kontrapunktischen Stils“ Ein textlicher Hinweis Alkans auf Rossinis *La gazza ladra* in der Partitur unterstreicht diesen Zusammenhang.

5) Alkan „bestenfalls als Außenseiter oder Exzentriker“ einzustufen, beruht auf erstaunlich kritikloser Übernahme der in der Sekundärliteratur enthaltenen Urteile sowie offener Unkenntnis des geistesgeschichtlichen Umfelds im Paris der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

6) Der letzte Satz der autobiographisch inspirierten Sonate *Les quatre âges* op. 33 ist überschrieben mit *50 ans. Prométhée enchaîné*. In seinem Hinweis auf Shelleys Drama *Prometheus Unbound* übersieht Rathert nicht nur, daß in dieser Dichtung die entgegengesetzte Thematik im Mittelpunkt steht, sondern auch, daß es bei Shelley dem Menschen kraft eigener Willensanstrengung gelingt, sich vom Bösen zu befreien. Alkan hingegen thematisiert die (eigene) Resignation, was abgesehen von der durch das extrem langsame Tempo gleichsam statisch wirkenden musikalischen Faktur des Satzes nicht zuletzt in der Auswahl der vorangestellten Verse aus Aischylos' *Der gefesselte Prometheus* zum Ausdruck kommt: „Non, tu ne pourrais point endurer ma souffrance! / Si du moins le destin m'accordait de mourir! / ( ) Vois s'ils sont mérités les tourments que j'endure!“

7) An diese Fehleinschätzung knüpft sich die Feststellung des Rezensenten, die Sonate sei „trotz des Bezugs auf den Prometheus-Mythos“ dem „Bereich absoluter Musik“ zuzuordnen. Dies bedeutet, den offenkundigen

Zusammenhang des von Alkan zu diesem Werk verfaßten Vorworts mit der aktuellen zeitgenössischen Diskussion um Kompositionen, die sich auf außermusikalische Sujets beziehen, wie sie in Paris gegen Ende der dreißiger Jahre geführt wurde, zu ignorieren (besonders Liszt, *Robert Schumann's Klavierkompositionen. Op. 5, 11, 14* und Berlioz, *Sur l'imitation musicale*). Erklärt Alkan doch selbst die Bedeutung der Überschriften zu den einzelnen Sätzen (*20 Ans — 30 Ans. Quasi-Faust — 40 Ans. Un heureux ménage — 50 Ans. Prométhée enchaîné*) „( ) chacun d'eux [der Sätze] correspond, dans mon esprit, à un moment donné de l'existence, à une disposition particulière de la pensée, de l'imagination. ( ) Je crois donc devoir être mieux compris et mieux interprété avec ces indications ( )“ In Liszts Aufsatz über *Harold en Italie* von 1855 finden sich zu dieser von Alkan angesprochenen Problematik ganz ähnliche Gedanken. „Das Programm will nur die Möglichkeit anerkannt wissen einer genauen Bestimmung des Seelenmomentes, der den Componisten zum Schaffen seines Werkes trieb, des Gedankens, den er zur körperlichen Erscheinung brachte“ Gerade auch der letzte Satz von Alkans *Grande Sonate* weist auf die Auseinandersetzung mit Liszts Konzeption einer ‚poetischen‘ Klaviermusik hin. Die vorangestellten Verse verraten deutlich das Vorbild Liszts, eine Verbindung zwischen Musik und Dichtung auf höherer Ebene zu schaffen. Das Herzstück der Sonate aber, der *30 Ans. Quasi-Faust* benannte zweite Satz, dessen formale Anlage das im Titel vorgegebene Programm am deutlichsten widerspiegelt, scheint Rathert bei seiner Beurteilung vollkommen entgangen zu sein.

Britta Schilling

## Eingegangene Schriften

Bach Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs (BC) Band 1, Teil 2 Vokalwerke II. Band 1, Teil 3 Vokalwerke III. Herg. von Hans-Joachim SCHULZE und Christoph WOLFF Leipzig: Edition Peters. Teil 2. (1987), S. 427—819. Teil 3: (1988), S. 827—1144.

JOHN BAILY: Music of Afghanistan. Professional musicians in the city of Herat. Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1988). XIV, 183 S., Abb., Notenbeisp., Kasette.

HECTOR BERLIOZ: Les Troyens. Edited by Ian KEMP Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1988). X, 224 S., Abb., Notenbeisp. (Cambridge Opera Handbooks.)

Bruckner Jahrbuch 1984/85/86. Linz: Anton Bruckner Institut Linz und Linzer Veranstaltungsgesellschaft 1988. 180 S.

Bruckner Symposion. Anton Bruckner und die Kirchenmusik im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1985. Bericht hrg. von Othmar WESSELY Linz: Anton Bruckner Institut und Linzer Veranstaltungsgesellschaft 1988. 191 S.

Bruckner Vorträge Rom 1986. Bruckner-Symposion „Anton Bruckner e la musica sacra“ Bericht hrg. von Othmar WESSELY Linz: Anton Bruckner Institut 1987. 46 S., Notenbeisp.

RAINER CADENBACH. Max Reger — Skizzen und Entwürfe. Quellenverzeichnis und Inhaltsübersichten. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1988). 132 S. (Schriftenreihe des Max-Regel-Instituts Bonn. Band VII.)

MARIE-HELENE COUDROY: La critique parisienne des „grands opéras“ de Meyerbeer Robert le Diable — Les Huguenots — Le Prophète — L'Africaine. Saarbrücken. Musik-Edition Lucie Galland (1988). 329 S. (Studien zur französischen Oper des 19. Jahrhunderts. Band II.)

JÖRG DEHMEL Toccata und Präludium in der Orgelmusik von Merulo bis Bach. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1989). VIII, 194 S. (Bärenreiter Hochschulschriften.)

Deutsches Musikgeschichtliches Archiv Kassel. Katalog der Filmsammlung 20/21 Die Musikalien der Bibliotheca Fürstenbergiana zu Herdringen Band IV/Nrn. 2-3. Zusammengestellt und bearbeitet von Jürgen KINDERMANN Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1987/88. 178 S., Abb.

Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Le biografie. Volume settimo SCHM-TEL. Diretto da Alberto BASSO. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese (1988). XIII, 738 S.