
BESPRECHUNGEN

Claudio Monteverdi. Festschrift Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag. Im Auftrag des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Heidelberg hrsg. von Ludwig FINSCHER. Laaber: Laaber-Verlag (1986). 508 S., Notenbeisp.

Zweierlei beabsichtigt die vorliegende Festschrift: Sie soll einerseits „Ausdruck des Dankes an Reinhold Hammerstein“ sein – und sie ist damit traditionell innerhalb der wissenschaftlichen Gepflogenheiten –, andererseits soll sie „ein Beitrag zu einem differenzierten Monteverdi-Bild“ sein, „der den gegenwärtigen Stand der Forschung umreißt und weitere Forschungen anregen kann“ (S. 8). Hierin und in der thematischen Begrenzung stellt diese Festschrift ein Novum dar, enthalten Veröffentlichungen zu ähnlichen Anlässen doch meistens eine Sammlung von Zufälligem, vor allem was die Thematik der einzelnen Beiträge angeht. Ein weiteres Novum stellt die Hereinnahme eines Beitrages des zu Ehrenden dar, der dadurch selbst Richtschnur und Maßstab gibt für die nachfolgenden, thematisch gebundenen Betrachtungen zum Werk Claudio Monteverdis.

Der Großteil der Beiträge befaßt sich mit Themen, die Monteverdis Sprachbehandlung in den Mittelpunkt stellen, wie es Hammersteins Untersuchungen der „Soggetti“ vorgeben. In verwandter Weise, jedoch ungleich wortreicher (70 Seiten), beschäftigt sich Mathias Bielitz mit dem Wort-Ton-Verhältnis bei Monteverdi, indem er Stellen anführt, in denen vom Text her semantische Figurationen oder sogar Situationen entstehen, die als Motiv, Figur, aber auch als Melisma zu Kompositionsprinzipien werden und Ostinato-, Sequenz- oder Soggetto-Charakter erhalten. (Im *Gloria* heißt es „Quia“, nicht „Qui respixit“, S. 98.) Carl Dahlhaus weist darauf hin, daß „Guilio Caccinis Verfahren, ‚eine Art Musik einzuführen, mit der man gleichsam musikalisch spricht‘ (‚in armonia favellare‘), wobei man ‚über einige unerlaubte Intervalle hinweggeht‘, mit den Mitteln der Figurenlehre nicht sinnvoll erfaßbar“ ist (S. 143). Walther Dürr zeigt das Verhältnis von Sprachklang und Musik am zweiten Akt des *Orfeo* auf. Mit der Interpretation der Musikwirkung im *Orfeo* beschäftigt sich Wilhelm Seidel, der Parallelen zu Tintoris feststellt und zu dem Ergebnis kommt, daß in der Musik eine Kraft waltet, „die ewige Seligkeit des Menschen zu befördern“ (S. 423).

Mit Kompositionsprinzipien befassen sich die Beiträge von Werner Braun, der Monteverdis große Baßmonodien untersucht und zum Problem der eigentlich nicht selbständigen Solo-Stimme Stellung nimmt, und Günther Morche, der ein Charakteristikum des „Da-Concerto-Prinzips“ aufzeigt: Die tiefsten Stimmen, zusammengefaßt im Basso seguente, stellen eine ununterbrochene Folge von Kadenzschritten dar. Bernhard Meyer untersucht die Tonarten der Concertato-Motetten innerhalb der *Marienvesper* und kommt zu dem Schluß, daß sie auf einer tonartlichen Grundlage fußen, „die letztlich mit derjenigen des Gregorianischen Gesanges identisch ist“ (S. 366). Christoph-Hellmut Mahling führt anhand tonartlich geprägter Abschnitte – sogenannter „Klangräume“ – eine Möglichkeit der dramatischen Gestaltung in *Orfeo* und *Incoronazione di Poppea* aus. John Steele erkennt Neues in der Kombination von Ostinato, Imitation, Wiederholung und Refrain, was er am Beispiel des *Beatus vir* nachweist. Iain Fenlon legt die Geschichte des unvollendet gebliebenen Bühnenwerks *Andromeda* dar.

Aufführungspraktische Bezüge haben die Beiträge von Silke Leopold, Wulf Arlt und Christoph Wolff. Silke Leopold befaßt sich mit dem Problem der Instrumentierung der *Sinfonia* im fünften Akt des *Orfeo* und kommt zu dem Ergebnis, daß sie nicht mit den „Unterwelts-Instrumenten“ Cornetti und Posaunen auszuführen ist, sondern in ihrem schlichten akkordischen Satz eine szenische Darstellung von Orfeos Leierspiel bedeutet und somit z. B. Streichinstrumente geeigneter bzw. richtiger sind. Wulf Arlt stellt die Bedeutung des Prologs im *Orfeo* heraus, der Mustercharakter erhält. Auf ein besonders wichtiges Problem bei der heutigen Wiedergabe von Monteverdi-Opern macht Christoph Wolff aufmerksam: Monteverdis Spätoper sind vor allem vokal konzipiert. Heutige Ensembles (Harnoncourt) überfrachten sie mit instrumentalen Klangeffekten, die aus der Opernästhetik des 19. Jahrhunderts stammen. Warren Kirkendale schildert den Lebenslauf von Francesco Rasi, des ersten Sängers von Monteverdis *Orfeo*. (In einem Schreiben an die Schriftleitung macht Warren Kirkendale darauf aufmerksam, daß er Ergänzungen und eine Berichtigung [Rasis Todesdatum: zwischen 6. und 9. Dezem-

ber 1621] zu seinem Aufsatz als Anhang zur Rezension der Hammerstein-Festschrift in der *Rivista Italiana di Musicologia*, Jg. 1987, veröffentlicht wird.)

Ist es bezeichnend oder Zufall, daß dieser Monteverdi-Sammelband lediglich deutsche und englische, aber keine anderssprachigen, vor allem keine italienischen Beiträge enthält? Ist die Monteverdi-Forschung aus dem italienischen Ursprung in fremdländische Bereiche und fremde Betrachtungsweisen abgewandert? Auffallend ist, daß fast sämtliche englischsprachigen Beiträge literarische Probleme behandeln. So schreibt Gary A. Tomlinson über die zukunftsweisende Bedeutung Guarinis für Monteverdis musikalisch-textlichen Ausdruck, und Glenn E. Watkins und Thomasin La May berichten über „Nachahmung und Wettstreit“ mehrfach vertonter Texte.

Die noch verbleibenden Beiträge befassen sich mit der Wirkungsgeschichte Monteverdis. Irmgard Hammerstein schildert die mittelbare Wirkung Monteverdis auf das Schaffen Johann Hermann Scheins, Notker Hammerstein berichtet über den Wandel des Musik- bzw. Kunstverständnisses an den Adelshöfen Europas. Hermann Jung arbeitet die Beziehung Monteverdi-Schütz auf (auf S. 282 muß es richtig heißen: „Es steh Gott auf“). Gerhard Hust stellt vor allem von Winterfeldt als Entdecker von Monteverdis Bedeutung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts heraus, und Herbert Schneider schildert die Entstehungsgeschichte des *Orfeo* von Carl Orff und liefert eine Wertung dieser Fassung. Jürgen Hunke-möller letztlich berichtet von unbewußter Übernahme und Annäherung im Werk Strawinskys, ohne daß eine konkrete Verarbeitung Monteverdischer Musik stattgefunden hätte. – Insgesamt eine Festschrift, die den Jubilar aufs schönste ehrt, und wahrlich ein Ansporn, am Werk des „divino Claudio“ weiter zu arbeiten.

(Mai 1987)

Dieter Gutknecht

Festschrift Martin Ruhnke zum 65. Geburtstag. Hrsg. von den Mitarbeitern des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Erlangen-Nürnberg. Neuhausen-Stuttgart: Hänssler-Verlag 1986. 408 S., Notenbeisp.

Festschriften sind auf die wissenschaftlichen Interessen eines Jubilars eingestellt, und so konzentriert sich die vorliegende auf „Themenbereiche, in denen Martin Ruhnkes Forschungen wichtige Grundlagen

geschaffen, fruchtbare Anstöße gegeben, aufschlußreiche Materialien zutage gefördert haben“ (Vorwort). Der Bericht über 27 Beiträge sollte mehr sein als ein Inhaltsverzeichnis, kann aber das Autor-Referat nicht ersetzen. Die alphabetische Folge wird durch eine zwanglos-systematische ersetzt: Es ließen sich noch andere inhaltliche Einheiten bilden und Ruhnkes Forschungsschwerpunkte wohl auch einleuchtender charakterisieren.

Mengenmäßig überwiegt das musikalische Theater (acht Aufsätze). Am weitesten in die Geschichte zurück führt hier (und überhaupt) Egert Pöhlmann. Um die wenigen griechischen Musikfragmente richtig einzuschätzen, muß man sich *Zur Frühgeschichte der Überlieferung Griechischer Bühnendichtung und Bühnenmusik* Gedanken machen. Offiziell bewahrt wurden nur die Lesetexte – ohne die zugehörigen Musikstücke, die daher „auf lange Sicht zum Untergang verurteilt“ waren (S. 303). Anna Amalie Abert beleuchtet den emphatischen Gebrauch des Begriffs „Musikdrama“ durch den Nachweis von librettistischer Konzentrierung und Vertiefung (*Parallelkompositionen in der Oper im Wandel der Zeiten*). Über bloße Bühnenwirksamkeit hinaus fragten Monteverdi, Verdi und Puccini nach den „Urgründen des Geschehens“ (S. 11). Ein dazu scheinbar diametral entgegengesetztes Phänomen behandeln Bernd Baselt und Heinz Becker: das Opern-pasticcio. Baselt (*Georg Friedrich Händels Pasticcio „Jupiter in Argos“ und seine quellenmäßige Überlieferung*) beschreibt das Libretto zur „Festa teatrale“ von 1739 (HWVA¹⁴), Becker druckt Entwürfe Meyerbeers ab, die den Meister im Bannkreis der deutschen romantischen Oper zeigen (*Eine „Undine“-Oper Meyerbeers für Paris*). Mit musikdramatischer Umsicht sind beide Komponisten vorgegangen, auch wenn sie frühere Arbeiten von sich aufgriffen. Reinhard Strohm vermutet die Großgattung „Oper“ von 1620 bis 1780 nördlich der Alpen „weiterentwickelt, bereichert, umakzentuiert“ (*Italienische Barockoper in Deutschland: Eine Forschungsaufgabe*, S. 358).

Von Mozarts *Idomeneo* (S. 350f.) geht es ins 19. Jahrhundert. Friedrich Lippmann, auch hier auf den Spuren seiner Kieler Lehrerin Abert, stellt im Vergleich *Zu Paers und Mayrs Vertonungen des „Leonoren“-Stoffes* die Genialität Beethovens auch in dieser „gemischten Gattung“ (S. 233) heraus. Die Möglichkeit einer Wiedererweckung der zwischen mitteldeutschem Singspiel und biedermeierlicher Oper eingeordneten Bühnenwerke von G. B. Bie-rey, für die sich Hubert Unverricht einsetzt, wird

man gerade nach Kenntnisnahme seines Aufsatzes skeptisch beurteilen (*Gottlob Benedict Bierey. Ein vergessener Opernkomponist*). Schließlich gerät noch das 20. Jahrhundert in Sicht. G. Mahlers Wiener Aufführung von H. Pfitzners Oper *Die Rose vom Liebesgarten* 1905 hatte für die Komponisten in dieser Stadt unterschiedliche Folgen. Mahler erweiterte seinen Vorrat an „Reminiszenzen“, Schönberg und Webern konzentrierten sich – mit neuartiger Sinnggebung – auf die „Klangdifferenzierungen“ (Wolfgang Osthoff: *Hans Pfitzners „Rose vom Liebesgarten“*, *Gustav Mahler und die Wiener Schule*, S. 269).

Die zweitgrößte Gruppe bilden Beiträge zur Bachforschung (fünf Aufsätze). Werner Breig (*J. S. Bachs Orgeltoccata BWV 538 und ihre Entstehungsgeschichte*) geht spekulativ-analytisch über die Philologie hinaus. Seine Rekonstruktionen verändern die latent zweistimmigen Figurationen der „Dorischen“ im Sinne der *C-dur-Invention* BWV 772 (vgl. besonders S. 64). Mit Georg von Dadelsen (*Anmerkungen zu Bachs Leipziger Jahren*) spricht ein Senior der Bachforschung: Es gäbe auf diesem Felde noch genug zu tun (S. 72), die Chronologie der Instrumentalwerke sei neu zu überdenken (S. 74), man dürfe den Einfluß aus Dresden nicht überschätzen (S. 64). Aufs Spätwerk geht von Dadelsen näher ein. Franz Krautwurst (*Anmerkungen zu den Augsburger Bach-Dokumenten*) bereichert unsere Kenntnis des Kompositionslehrers Bach mit Nachweisen schon aus dessen Weimarer Zeit (1712). Reinhold Kubiks *Überlegungen bei der Edition von Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs* (im Hänssler-Verlag) zur *Artikulation und Struktur* sind nicht an den alten Lehrschriften, sondern an den Werken selbst orientiert; sie zeigen das „Ausmaß der Problematik“ (S. 215). Unter den Berliner Altbeständen in Krakau wiederaufgetaucht, bietet *Johann Valentin Eckelts Tabulaturbuch von 1692* die Handschrift Johann Pachelbels und veranschaulicht das Lehrprogramm dieses „Organistenmachers“ aus dem unmittelbaren Umkreis des jungen Bach (Christoph Wolff).

Mit je vier Abhandlungen ist die Geschichte der Musiktheorie und die musikalische Sozialgeschichte vertreten. In beiden Fällen läßt sich wieder chronologisch referieren. Fritz Reckow befaßt sich mit *Kompilation als Innovation. Eine Methode theoretischer Darstellung als Zugang zum Charakter hochmittelalterlicher Mehrstimmigkeit*: Im engen Anschluß an Guidos *Micrologus*, aber mit anderer Zielrichtung beschreibt der Autor des *Londoner Traktats* den

„neuartigen – melodisch bestimmten – Charakter mittelalterlicher Mehrstimmigkeit“ (S. 311). Heinrich Hüschens *Bemerkungen zu den Titeln der Musiktraktate des 15. und 16. Jahrhunderts* systematisieren das Material (ohne Bezug auf andere alte Wissensgebiete). Neue Züge auch im deutschen Schulgesang um 1600 weist Klaus Wolfgang Niemöller nach (*Von der „Ars musica“ zur „Singenkunst“*. *Zu den musiktheoretischen Lehrbüchern von Theophil Keiser [1601, 1602] zu Heinrich Orgosinus [1603]*), darunter die Verwendung der deutschen Sprache, der Einbezug auch von „Frawenspersonen“ in die Musikunterweisung und die Hervorhebung von Diskant und Baß als „hauptstimmen“. Ruhnkes Dissertation von 1954 veranlaßt Carl Dahlhaus zu Überlegungen *Zur Geschichtlichkeit der musikalischen Figurenlehre*: Die Logik musiktheoretischer Regelsysteme offenlegen heißt, sie unter kompositionsgeschichtlichen Problemkonstellationen betrachten und das Kräftefeld von Tradition und Fortschritt berücksichtigen. So läßt sich auch Chr. Bernhards „schwebende“ Interpretation eines Gebildes, das später als Dominantseptakkord beschrieben wurde, verstehen (S. 87).

Musik und Politik, ein Aspekt der musikalischen Sozialgeschichte und von Ruhnkes Habilitationsschrift (1961), kommt indirekt schon für das 15. Jahrhundert zur Sprache: Klaus Hortschansky (*Eine Devisenkomposition für Karl den Kühnen*) entschlüsselt die Textmarke der dreistimmigen Chanson *Je l'ay empris* von Johannes Ghiselin als Symbolum des Herzogs von Burgund und geht der darin verborgenen Zahlenallegorese nach. Auf der Grundlage „neu aufgetauchter Dokumente“ kann dann Arno Forchert seine *Bemerkungen zur Biographie des Michael Praetorius* unter die Überschrift stellen *Musik zwischen Religion und Politik*: Der Komponist war mitunter geradezu ein Abgesandter seines Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig-Wolfenbüttel. Und schließlich lernen wir eine „Staatsmusik“ aus der Mitte des 18. Jahrhunderts auch aus vielen Notenbeispielen kennen: ein *Oratorio* auf den Tod des Kaisers Karl VII. von 1745 (Willi Maertens: „*Ich hofete aufs Licht*“, *Plädoyer für eine „Gelegenheitsmusik“ Georg Philipp Telemanns*). Georg Feders Beitrag *Die Philharmonische Akademie von Modena und ihr Mitglied Joseph Haydn* wirft Licht auf die noch wenig erforschte Organisationsgeschichte der Musik in Oberitalien im ausgehenden 18. Jahrhundert; Haydn erscheint als „der einzige nicht-italienische Komponist unter den Maestri der Akademie“ zu Modena (S. 102).

Als Quellenstudien können drei Abhandlungen zusammengefaßt werden. Wolfgang Boettichers *Textkritische Studien über Das Entstehen von R. Schumanns Klavierkonzert op. 54* wirken wie ein Kritischer Bericht ohne dazugehörige Ausgabe. Wolfgang Rehm fand auf dem autographen, editorisch noch ungenutzten Blatt mit dem Schlußchor zur *Kantate KV 42* ein fragmentarisches Klavierstück, bei dem es sich „zweifelsfrei um Mozarts ersten erhaltenen Versuch, eine Klaviersonate zu schreiben“, handele (*Mozart-Miszelle: Bemerkungen zum Autograph des Schlußchores aus der „Grabmusik“ KV 42 [35a]*, S. 322). Rudolf Stephan erschließt durch inhaltliche Hinweise (allgemeine Charakterisierung, Verzeichnisse) eine der auch heute noch als aktuell empfundenen Zeitschriften der zwanziger Jahre („*Pult und Taktstock*“ [1924 – 1930]. *Eine Quelle zur Frühgeschichte der Theorie der musikalischen Interpretation*).

Mit Josquin beschäftigen sich – last not least – zwei Beiträge. Aus der gestalterischen „Souveränität“, mit welcher „die scheinbar schematische Gliederung einer Vorlage der Disposition des Textes dienstbar gemacht wird“ (S. 200), begründet Friedrich Krummacker „eine späte Datierung“ einer frühen Parodiemesse (*Schema und Varietas. Zu Josquins Missa „Malheur me bat“*). Martin Staehelin (*Luther über Josquin*) greift die von Walter Wiora 1968 verworfene Analogie von Josquins Musik und des Finken Gesang wieder auf und verbindet sie mit dem Topos: „Poeta nascitur, orator fit“

(September 1987)

Werner Braun

Festschrift Rudolf Elvers zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Ernst HERTTRICH und Hans SCHNEIDER. Tutzing: Hans Schneider 1985. 548 S.

Wer immer das Geschäft des Wissenschaftlers treibt, wird Erfahrungen verschiedenster Art im Umgang mit Bibliotheken aufzuweisen haben. Und oft genug zeigt sich, daß selbst in der Zeit automatisierter Systeme und überhandnehmender Bürokratie jede Bibliothek einen spezifischen Grad an Benutzerfreundlichkeit und Atmosphäre hat, der wesentlich von der Person ihres Leiters bestimmt wird. Die Musikabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz genießt (auch) in dieser Hinsicht einen hervorragenden Ruf. So war es allein schon deshalb gerechtfertigt, ihrem langjährigen Leiter Rudolf Elvers zu seinem 60. Geburtstag mit einer

Festschrift zu danken; hinzu kommt, daß der Jubilar ein beachtliches, inhaltlich breit gefächertes wissenschaftliches Œuvre aufzuweisen hat, wie im Anhang zur Festschrift dokumentiert ist.

Thematisch beziehen sich die meisten der 36 Beiträge von überwiegend namhaften Autoren auf Schwerpunkte von Elvers' Interessen und beruflicher Tätigkeit: Auf den Leiter des Mendelssohn-Archivs sind immerhin sieben Artikel gemünzt, eine weitaus größere Anzahl behandelt verschiedenste Gegenstände vom Aspekt der Musikbibliographie und Quellenkunde her. Die wissenschaftliche Ausbeute der Beiträge, deren Spektrum von den Anfängen der abendländischen Notenschrift bis Webern reicht, ist enorm. Insbesondere sei darauf verwiesen, daß der Band zwei neue Quellen erstmals zur Verfügung stellt: einen Brief von Orlando di Lasso von ca. 1580/81 an Kaiser Rudolf II. mit der Bitte um ein persönliches Druckprivileg (mit deutscher Übersetzung des lateinischen Originals) sowie ein bisher nur fragmentarisch bekanntes Jugendlid von Hans Pfitzner (das sog. *Kukukslied*), das in gutem Faksimile und in Übertragung erscheint.

Der Band ist redaktionell sorgfältig gearbeitet (auf S. 288, Anm. 30, muß es jedoch „Schmid“ heißen) und überaus vornehm, um nicht zu sagen opulent ausgestattet; dies stellt in einer Zeit, in der Festschriften kaum mehr finanzierbar sind, eine besondere verlegerische Tat dar. Nur in einem Punkt fühle ich mich zur Kritik herausgefordert: Die Anmerkungen erscheinen nicht als Fußnoten auf der jeweiligen Seite, sondern gesammelt am Schluß eines jeden Beitrages. Dieses Verfahren begegnet leider immer häufiger; sollte es sich durchsetzen, ginge eine jahrtausendealte Tradition der Marginalie und der Fußnote zu Ende. Ich will nicht den Exzessen aufgeblähter Anmerkungsapparate das Wort reden, aber als Leser ärgere ich mich jedesmal über die unpraktische Lösung der nachgestellten Anmerkungen (die dadurch abgewertet werden); sie zwingen zum Unterbrechen der Lektüre, zum umständlichen Aufsuchen der Anmerkung und zu einem genauso umständlichen Zurückfinden in den Text. Bei der Fußnote hingegen entscheidet ein Blick über die Notwendigkeit der Einbeziehung in die fortlaufende Lektüre und über die Relevanz des Angemerkten. Insofern finanzielle Überlegungen den Ausschlag für eine der beiden Lösungen geben, möchte ich alle am Erscheinen von Büchern Beteiligten auffordern, auf anderen Gebieten zu sparen, nach Möglichkeit aber nicht beim Umbruch der Fußnoten.

(Juni 1987)

Reinhard Wiesend

Bach Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs. Band 1, Teil 1: Vokalwerke I. Hrsg. von Hans-Joachim SCHULZE und Christoph WOLFF. Frankfurt–New York–London: C. F. Peters (1986). 419 S.

Von dem auf fünf Bände im Gesamtumfang von 2000 Seiten im Format 17 x 24 cm projektierten *Bach Compendium* liegt nunmehr der erste Teilband von Band 1, der 100 Kantaten für Sonn- und Festtage des Kirchenjahres vom 1. Advent bis zum 3. Sonntag nach Trinitatis erfaßt, vor. Entsprechend der überaus optimistischen Ankündigung soll das Vorhaben mit dem fünften Band bereits 1988 zum Abschluß kommen. Die erklärenden Abschnitte der Einführung sind zweisprachig (deutsch/englisch) abgefaßt. Das *Compendium* versteht sich „als analytisch-bibliographisches Repertorium“ (was auch immer hier „analytisch“ bedeuten mag), „das über den Gesamtbestand des Bachschen Oeuvres zuverlässig Auskunft geben soll“. Es will „den Werkbestand präziser definieren und mittels eines erweiterten“, in der Einführung genauer spezifizierten Klassifikationssystems (25 Bereiche gliedert in drei Werkgruppen: Vokalwerke A-H, Instrumentalwerke I-O, Miscellanea P-Z) „in einen bisher zu wenig berücksichtigten Kontext“ stellen. Wenn auch die Herausgeber im Vorwort betonen, Wolfgang Schmieders 1950 publiziertes *Bach-Werke-Verzeichnis* nicht ersetzen zu wollen, so ist das *Compendium* letztlich kaum etwas anderes als ein auf etwa den doppelten Umfang erweitertes, auf den neuesten Forschungsstand gebrachtes Konkurrenzunternehmen, an dem diesmal aber nicht mehr nur ein einzelner, sondern ein ganzer Stab von Helfern des Leipziger Bach-Instituts mitarbeitete. Der Konkurrenz-Eindruck verstärkt sich aufgrund der ungebührlichen Eile der Drucklegung des ersten Bandes, just in jenem Augenblick, in dem Schmieder die zweite Korrektur der völlig neu bearbeiteten 2. Auflage seines *Bach-Werke-Verzeichnisses* liest. Eile spiegelt sich auch in noch nicht festgelegten Einzelheiten der Gesamtkonzeption wider, z. B. in der fehlenden Numerierung der Werkgruppen J-Z (J gibt es allerdings in der Klassifizierung nicht, nur I! Vgl. S. 13 – vermutlich also einer der wenigen Druckfehler des musterhaft redigierten Textes), die hier noch pauschal mit der Chiffre 99 gekennzeichnet werden mußten (Anmerkung S. 418). Für ein bibliographisches Vorhaben dieser Größenordnung sollte aber die Planung abgeschlossen sein, ehe man zu publizieren beginnt.

Der erste Einblick verstört: Die Kantaten erhalten eine neue Numerierung, erwähnen die BWV-Nummern Schmieders, die bekanntlich auf die Zählung der alten Bach-Gesamtausgabe zurückgehen, nur am Rande. Bewährtes wird zugunsten einer neuen Gliederung nach der Ordnung des Kirchenjahres aufgegeben. Jetzt beginnt also auch für Bach das Zeitalter der Konkordanz-Verzeichnisse (S. 417 ff.). Gewiß, was Mozart, Vivaldi, Scarlatti u. a. recht ist, soll auch Bach billig sein. War dieser Schritt notwendig? Die Herausgeber werden ihn um der lieben neuen Ordnung willen verteidigen, die Praktiker, die Musikliebhaber und Schallplattenfreunde jedoch schwerlich begrüßen.

Aber ist diese Kantatenordnung wirklich so perfekt? Macht man Stichproben, entdeckt man Lücken, denn bekanntlich steckt der Teufel im Detail. Ein Beispiel: A 8 – A 11, die Kantaten für den 1. Weihnachtstag, entsprechen, nunmehr chronologisch geordnet, BWV 63, 91, 110 und 197a. Nicht erfaßt wurden indessen der 1. Teil des Weihnachtsoratoriums *Jauchzet, frohlocket* (BWV 248), unzweifelhaft eine Kantate, die vermutlich später unter D (Passionen und Oratorien) erscheinen, und *Gloria in excelsis Deo* (BWV 191), die wohl dann unter E (Lateinische Kirchenmusik) aufgelistet werden. Für beide wären zumindest Verweise notwendig gewesen.

Unvergleichlich detaillierter als bei Schmieder sind die Angaben zu den Text- und Liedvorlagen, zur Werkgeschichte und zu den Quellen der Kantaten. Sie enthalten nicht nur alle wichtigen, sondern auch viele nebensächlichen neuen Erkenntnisse der Bach-Philologie seit 1950. Für den Fachgelehrten gibt es schließlich die Kritischen Berichte der *Neuen Bach-Ausgabe* zum Nachschlagen. Weniger wäre auch hier mehr gewesen. Die Literatur hingegen wird nur in Auswahl geboten, übersichtlich gegliedert nach Allgemeines, Quellen, Text, Analyse und Aufführungspraxis. Auswahlen beschwören natürlich sofort wieder Fragen der Subjektivität herauf. Schmieder war 1950 noch um Vollständigkeit bemüht.

Eine Sonderbetrachtung verdienen die opulenten Notenbeispiele. Neu und nützlich sind vorweg die Angaben der jeweiligen Umfänge der vokalen und instrumentalen Solostimmen, nicht notwendig erscheinen dem Rezensenten der Abdruck der Satzschlüsse (Cui bono?) und die Darstellung auf oft vier bis fünf Systemen mit allen Orchesterstimmen einschließlich der raumverzehrenden Generalbaßbezeichnung. Die Markierung „wesentlicher struktureller

Sinnabschnitte“ innerhalb der Beispiele findet sich häufig schon im *BWV*, ist also so neu nicht. Schmieders Beispiele sind knapper und beschränken sich auf das unbedingt Erforderliche, sind zudem, im Gegensatz zu denen des *Compendiums*, immer leicht auf einen Blick erfassbar. Ärgerlich ist die Ausdehnung der Beispiele auf den doppelten Umfang gegenüber *BWV*. Rechnet man diese Erweiterung auf das fünfbandige Werk hoch, hätte man sich mühelos den fünften Band und somit einen Teil der gewiß nicht geringen Herstellungskosten ersparen können. Schließlich zeigt sich nicht in der Verschwendung, sondern bekanntlich nur in der Beschränkung der Meister!

(November 1987) Lothar Hoffmann-Erbrecht

Colloquium „Johann Adolf Hasse und die Musik seiner Zeit“ (Siena 1983). Bericht hrsg. von Friedrich LIPPMANN. Laaber: Laaber-Verlag (1987). VIII, 520 S., Notenbeisp. (Analecta Musicologica. Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom. Band 25.)

Im Bemühen um ein angemessenes Verständnis der musikhistorischen Entwicklung im 18. Jahrhundert kommt der Beschäftigung mit dem Werk von Johann Adolf Hasse eine erhebliche Relevanz zu. So ist es ein auf jeden Fall hervorzuhebendes Verdienst der Autoren des vorliegenden Bandes, den Rang von Hasses Œuvre innerhalb des geschichtlichen Zusammenhangs bekräftigt und außerdem in mancher Hinsicht neu definiert zu haben. Letzteres gilt vor allem für die längst fällig gewesene Auseinandersetzung mit dem älteren Schrifttum von Fürstenau über Mennicke und Walther Müller bis hin zu Gerber, die sich in den Referaten des Sienaer Colloquiums mannigfach spiegelt und dabei oft auf der Grundlage der jüngeren einschlägigen Arbeiten von Strohm, Lazarevich oder Hansell verläuft. Daß nicht alle abgedruckten Beiträge gleichermaßen ergiebig bzw. niveaull sind, liegt ebenso im Wesen solcher Kongreßberichte wie die dem Herausgeber natürlich bewußte Tatsache, daß einige Fragestellungen nicht oder nicht in erforderlicher Tiefe abgehandelt worden sind. Zu Hasses Instrumentalmusik etwa, bei der allein schon die chronologische Einordnung ein schwieriges Problem sein dürfte, ist kein einziger Beitrag enthalten, zu seinen Oratorien, Solomotet-

ten und Kantaten ebensowenig (von beiläufigen Erwähnungen abgesehen); die darüber hinaus vermißte Darstellung der Mailänder Hasse-Quellen ist aber immerhin als eine der nächsten *Analecta*-Publikationen angekündigt.

Die Aufsätze wurden innerhalb des Sammelbandes nach Sachgruppen (Opera seria, Intermezzo, Kirchenmusik, Quellen) zusammengestellt. Sie werden nun in derselben Aufeinanderfolge abgehandelt:

Zehn der insgesamt achtzehn Beiträge befassen sich mit jener Gattung, die den unbestrittenen Mittelpunkt des Hasseschen Schaffens darstellt – mit der Opera seria. Um die historische Bedeutung dieses musikalischen Phänomens richtig erfassen zu können, kommt es nach Stefan Kunze (*Die Opera seria und ihr Zeitalter*) darauf an, sich die „Wirklichkeit“ des Drama per musica als repräsentative Erscheinungsform der Gesamtkultur innerhalb der aristokratischen Gesellschaft zu vergegenwärtigen, also nicht nur einzelne Aspekte ihres Wesens zu rekonstruieren, sondern diese vielmehr in ihren ursprünglichen inneren Beziehungen zu erkennen.

Mit den Thesen Rudolf Gerbers setzen sich die Aufsätze von Friedrich Lippmann und Sieghart Döhring auseinander: *Hasses Arienstil und seine Interpretation durch Rudolf Gerber* sowie *Das Hasse-Bild Rudolf Gerbers. Zur Geschichte der deutschen Seria-Rezeption*. Ersterem geht es vorrangig um die Erörterung musikalisch-technischer Fakten, im besonderen um die bekannte Arientypologie; Gerbers an bestimmte Affekte gebundene Arientypen, sein von Riemann übernommenes System der Metrik oder seine Melodieanalysen erweisen sich im Hinblick auf die tatsächliche Vielfalt Hassescher Ariengestaltung als unzureichend bzw. als in den Rahmen vorgefaßter Ansichten gepreßt. Sieghart Döhring stellt die geistesgeschichtlichen Einflüsse dar, die in Gerbers Studie nachgewirkt haben und deren Erkenntnis den Verfasser zu einer in ihrer apodiktischen Form wohl überzogenen Abqualifikation der Gerberschen Schrift führt.

Das Zusammenwirken von erlerntem Handwerk und künstlerisch geprägter Erscheinungsform untersucht Helga Lühning am Beispiel der Arie *Gelido in ogni vena*, die Hasse für die Oper *Siroe* des Jahres 1733 geschrieben und 1763 überarbeitet hat (*Cosroes Verzweiflung. Regel und Erfindung in Hasses Seria-Arien*). In ähnlichem methodischen Vorgehen vergleicht Sabine Henze-Döhring *Die „Attilio Regolo“-Vertonungen Hasses und Jommellis* miteinander, wobei sich für sie unter anderem bestätigt, daß

Hasse – getreu der Maxime Metastasio – die Ausformung seiner *Accompagnato*-Rezitative und Arien in den Dienst der dichterischen Vorlage stellt, während bei Jommelli die unmittelbare Nähe zur Dichtung zugunsten einer stärker dramatisch durchwirkten musikalischen Gestaltung aufgegeben wird. (Wie wenig sich solche Feststellungen indes verallgemeinern lassen, zeigt z. B. das *Accompagnato* aus Hasses Kantate *L'Aurora*, welches nach meinem Dafürhalten auch eben jene Merkmale besitzt, die auf S. 141–143 als Jommelli-typisch beschrieben werden.)

In seiner Studie *Zum Rezitativ der Opera seria vor Hasse* kommentiert Martin Ruhnke die Beispiele von Gasparini und anderen Komponisten mit den aus der musikalischen Rhetorik bekannten Kriterien – zu Hasses *Secco*-Rezitativ werden weitergehende Untersuchungen für notwendig erachtet –, und zwei Aufsätze von Reinhard Wiesend befassen sich mit dem *Ensemble in der Opera seria* sowie mit der *Tonartendisposition und Rollenhierarchie in Hasses Opern*. Hinsichtlich der Ensemblesätze kommt der Verfasser zu der richtigen Feststellung, daß diese trotz des äußeren *Da-capo*-Ablaufs weniger die gewohnte Formstruktur der Arie besitzen, sondern vielmehr eine parataktische Reihung motivischer Floskeln auf der Basis einer generalbaßmäßigen Konzeption erkennen lassen; das Gespür für den zunehmenden Anachronismus dieser Gegebenheiten brachte schließlich die Abkehr vom überkommenen *Da-capo*-Schema mit sich. Dem Aufsatz über die *Tonartendisposition* liegen einige durch weitere Forschungen abzusichernde Beobachtungen zugrunde: Für die Arien der Haupt- und Nebenpersonen einer *Opera seria* lassen sich unterschiedlich breite Tonartenspektren erkennen (Arien der Hauptpersonen z. B. zwischen *E-dur* und *f-moll*, Nebenpersonen von *G-dur* bis *B-dur*); die Aufeinanderfolge der Tonarten steht zudem im Spannungsfeld von musikalischer Disposition (z. B. Quintverwandtschaften), Affektbindung und stimmlich/instrumentalen Möglichkeiten. Einige dieser Thesen finden sich bereits in Rudolph Angermüllers Beitrag über *Johann Adolf Hasses Türkenoper „Solimano II“* bestätigt.

Im Zentrum der Untersuchung von Franco Pierno über Verbreitung und Chronologie Hassescher *Intermezzi* innerhalb eines abgesteckten Zeitraumes – *Nota sulla diffusione degli Intermezzi di J. A. Hasse (1726–1741)* – steht das Werk *Monsieur di Porsugnacco*; auf Grund der erhaltenen Libretti und Partituren werden die von Orlandini und Hasse

stammenden Vertonungen identifiziert und den dokumentierten Aufführungen sinnfölig zugeordnet. Ebenfalls auf die *Intermezzi* geht Gordana Lazarevich ein (*Hasse as a Comic Dramatist: the Neapolitan Intermezzi*). In kompetenter Weise werden die Elemente des Komischen bei Hasse definiert und die Auswirkungen auf Pergolesi ebenso wie auf Haydn und Mozart – etwa bezüglich des *Cavatine*-Typs – aufgezeigt. Angesichts der wachsenden Beliebtheit dieser Gattung sowie des nachgewiesenen Erfolges seiner *Intermezzi* ist es eine nach wie vor unerklärte Merkwürdigkeit, daß sich Hasses Produktion in diesem Genre auf acht frühe Werke (1726–1730) beschränkt.

Obwohl nur wenige biographische Beziehungen zwischen *Haydn und Hasse* – so der Titel von Georg Feders Beitrag – dokumentiert sind, ist das musikalische Vorbild Hasses namentlich in einigen Sakralwerken evident. (Als Randbemerkung sei der Hinweis gestattet, daß der sogenannte *113. Psalm „Laudate coeli“* [Notenbeispiel 9, S. 323–325] eine wohl aus dem frühen 19. Jahrhundert stammende Bearbeitung von Hasses Marienantiphon *Regina coeli* ist.) Die gerade auf kirchenmusikalischem Gebiet erkennbaren Einflüsse Hasses auf Haydn bestätigen dann auch die nachfolgenden Autoren, so Wolfgang Witzemann, der die *Stilphasen in Hasses Kirchenmusik* anhand von Beispielen aus vier Stationen seiner Laufbahn ermittelt und konstatiert, daß Hasse bis ins hohe Alter neue Anregungen aufgenommen und verarbeitet hat. Paolo Isotta – *Sui „Salve Regina“ di Johann Adolf Hasse* – stellt sechs *Salve Regina*-Vertonungen in eine Tradition von Monteverdi (dessen Werke Hasse aber vermutlich nicht kannte) bis Haydn, und Leopold Kantner untersucht neben einer Richtigstellung von Aufführungsjahr und -ort die vielfältigen Entwicklungszusammenhänge, die *Hasses Litanei für den Kaiserhof* geprägt haben.

Der Aufsatz von Roberto Gorini über *Le Messe di J. A. Hasse nei manoscritti della Biblioteca del Conservatorio di Milano* schlägt bereits die Brücke von den kirchenmusikalischen Themen zu den abschließenden quellenkundlichen Beiträgen. Angeregt durch die Testamentsnotiz Hasses, nach der er vor seinem Tod noch Ordnung in seine Manuskripte bringen wollte, gelingt es Gorini, einige der in Mailand einzeln aufbewahrten Ordinariumssätze wieder zu den mutmaßlich originalen Meßzyklen zusammenzustellen. Nach einem das historische Milieu Dresdens rekapitulierenden Exkurs führt Ortrun Landmann anschließend mit profunder Sachkenntnis die Dresdner Hasse-Bestände etwa im Hinblick

auf die Genese verschiedener Fassungen eines Werkes, auf Datierungsfragen und Aufführungspraxis vor (*Bemerkungen zu den Hasse-Quellen der Sächsischen Landesbibliothek*). Auf Grund dieser exemplarischen Schilderungen läßt sich erahnen, in welchem beträchtlichem Maße die Dresdner Bestände – nicht anders als die zahlreichen Mailänder Autographen – von der künftigen Hasse-Forschung noch ausgewertet werden können. Demgegenüber spielen die von Bianca Maria Antolini und Annalisa Bini vorgestellten Bestände *Johann Adolf Hasse nei manoscritti della Biblioteca di S. Cecilia di Roma* eine eher untergeordnete Rolle.

Der in gewohnt sorgfältiger Weise hergestellte Band legt ein insgesamt durchaus eindrucksvolles Zeugnis vom heutigen Stand der Hasse-Forschung ab.

(September 1987)

Wolfgang Hochstein

Bericht über das Internationale Dmitri-Schostakowitsch-Symposion Köln 1985. Hrsg. von Klaus Wolfgang NIEMÖLLER und Vsevolod ZADERACKIJ. Redaktion Manuel GERVINK. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1986. XIV, 612 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 150.)

Der Bericht über das Schostakowitsch-Symposion ist in vieler Hinsicht interessant. Es ist zunächst einmal die Akzeptierung der russischen Sprache als Konferenz- und Publikationssprache zu vermerken: Alle 28 Referate (fünfzehn von sowjetischen Wissenschaftlern, elf von deutschen Forschern, ein polnischer und ein ungarischer Beitrag) erscheinen in russisch-deutscher Parallelübersetzung. Das ist dem Rang dieser Publikation angemessen, die den Schlußstein einer langen Zusammenarbeit zwischen deutschen und sowjetischen Institutionen bildet. In einem dem Symposion vorangegangenen Festival in Städten Nordrhein-Westfalens konnte das Gesamtwerk Schostakowitschs innerhalb weniger Monate „erhört“ werden. Es wurden Werke „exhumiert“ und neue Bearbeitungen vorgestellt (z. B. *Der Spieler*).

Die Zusammenarbeit so vieler Institutionen (Stadt Duisburg, WDR Köln, Universität Köln auf deutscher Seite, das sowjetische Kulturministerium, das Moskauer Konservatorium und der Verband der Sowjetischen Komponisten auf der anderen) war nicht frei von dramatischen Zügen. Schließlich aber siegte der Wille zur Kooperation oder zum Kompro-

miß, wie immer man es nennen mag. Daß beim Symposion nicht nur hochspezialisierte Schostakowitsch-Forscher zu Worte kamen – es referierten u. a. Heinz Brockhaus (DDR), Jurij Cholopow (UdSSR), Detlef Gojowy und Heinrich Lindlar (beide BRD), Michail Druskin und Iwan Martynow (beide UdSSR), Krzysztof Meyer (Polen) –, daß andererseits aber bekannte Schostakowitsch-Spezialisten wie etwa Joachim Braun (Israel), Sofja Chentowa (UdSSR), Christoph Hellmundt (DDR) oder Giwi Ordshonokidze (UdSSR) und Boris Schwarz (USA) fehlten, dafür gab es verschiedene Gründe (Krankheit, Tod, Visumschwierigkeiten, Unlust, Ausschluß). Es hatte aber den Vorteil, daß es Raum für allgemeiner gefaßte Referate gab, die tiefere Einblicke in Positionen und Strukturen der sowjetischen und deutschen Musikwissenschaft erlaubten.

Das deutsche Musikleben hat wohl erst durch eine Mahler-Renaissance gehen müssen, damit – wie es Klaus Wolfgang Niemöller in seinem Festvortrag *Schostakowitsch und die Klassizität* formuliert – „die Antipodenstellung zwischen Wiener Schule und den neotonalen Richtungen, wie sie durch Adornos *Philosophie der neuen Musik* einmal inauguriert wurde, als konstruiert und ebenso fragwürdig wie etwa die Maxime vom fortschrittlichen Stand des Materials innerhalb der seriellen Richtung“ erkannt werden konnte (S. 12). Jurij Keldysch, Nestor der sowjetischen Musikwissenschaft und Hauptredakteur der *Muzykalnaja encyklopedija*, ordnet Schostakowitsch enzyklopädisch ein, nennt Maximilian Steinberg, Mussorgsky, Mahler, Mjaskowsky, Strawinsky, Tschairowsky, Beethoven, nicht aber Prokofjew, obwohl doch die engen Parallelen zu ihm auf der Hand liegen, der aber auch – außer bei Marina Sabinina – in anderen Referaten auf eigentümliche Weise abwesend ist. Bei Nestjew verwundert dies allerdings in besonderem Maße, da er ein ausgewiesener Prokofjew-Biograph ist; darüber hinaus ruft Verwunderung hervor, daß er energisch dem Versuch widerspricht, Schostakowitsch „in die Tendenz des europäischen Neoklassizismus“ einzureihen (S. 117). Auch Vsevolod Zaderackij, den aus Lwow stammenden Prokofjew-Spezialisten, treibt anderes um: Er überträgt den Begriff des „Tragischen“ in der Kunst Shakespeares auf die „Intonation“ der Sinfonie Schostakowitschs (S. 248) und stellt die Frage, ob es „innere Verbindungen in der Poetik Schostakowitschs mit den ästhetischen Prinzipien der Renaissance“ gibt, um über Strawinsky, den die sowjetischen Forscher in ihren gegenwärtigen Untersuchungen so hoch favorisieren wie die westeuropä-

sche Barockmusik, auf die „Semantik“ westeuropäischer Provenienz zu kommen. Er versucht, den Asafjewischen Begriff der „Intonation“ in diese moderne Theorie einzubinden.

Es darf sicher nicht verwundern, wenn sich die Russen, die mit Trubetzkoy zu den Begründern der Phonologie und – in der Verlängerung – des Strukturalismus gehören, die Lehren der Semantik zu eigen machen. Aber wie es hier geschieht, ruft Widerspruch hervor. Es ist ganz offensichtlich, daß Epochenbegriffe wie „Renaissance“, „Barock“, „Klassik“, „Romantik“, „Realismus“ u. a. völlig unterschiedlich zu unserem Verständnis definiert und bewertet werden, ja, daß es überhaupt, wenn man den Blick auch auf die anderen Berichte wirft, an einer kritischen, aber auch einfühlsamen Abklärung von Kriterien zwischen der sowjetischen und deutschen Musikwissenschaft fehlt. Das ist einer der interessantesten Aufgabenbereiche der Zukunft, den der Symposionsbericht offenlegt und dem man durch die Übersetzungen bis in einzelne sprachliche, aber auch erkenntnistheoretische Details nachspüren kann. Vielleicht sollten wir uns an den russischen Begriff der „Intonation“ so gewöhnen, wie wir auch für die arabische Musik den Begriff des „maqām“ oder für die indische Musik den Begriff des „raga“ akzeptieren, in denen ja auch technische, ästhetische und ethische Werte enger miteinander verschweißt sind, als es im Deutschen möglich wäre. Einen Ansatz in diese Richtung macht Vladimir Karbusicky, der die russischen Begriffe wie „sinfonizm“, „tematizm“ und „vokalnost“ als Kategorien dem deutschen Denken zugänglich macht.

Es gibt Beiträge, die in ihren konkreten Analysen gut lesbar sind: Jurij Cholopow, einer der führenden sowjetischen Theoretiker, analysiert z. B. „symmetrische Leitern“ bei Schostakowitsch, die schon bei Rimskij-Korsakow zu beobachten seien, und er kreiert den Begriff eines „Super-Moll“. Krzysztof Meyer, Verfasser einer umfangreichen Schostakowitsch-Biographie, setzt sich anhand des *15. Streichquartetts* mit den Selbstzitatoren im entlehnungsreichen Œuvre des russischen Komponisten auseinander, was dann Heinrich Lindlar mit systematischer Genauigkeit und sprachlichem Schliff mit Blick auf Strawinsky noch breiter ausführt. Diese vielen Stilanleihen und Zitate sowie die Verwendung von Trivialmusik (Marsch, Hymne, Tanzmusik) lassen Lutz-Werner Hesse in seinem Aufsatz *Schostakowitsch und Mahler* auf die eklektizistischen Züge in der Musik des Russen zu sprechen kommen. Michail Druskins Beitrag breitet interessantes, statistisch ab-

gestütztes Quellenmaterial über den Einfluß deutscher Musik in den 1920er Jahren in Leningrad aus (u. a. Bruckner), wo die Musikrezeption fast immer „live“ war, da Schallplatten und Partituren neuer Musik aus dem Westen so rar wie Brot waren. Daß letzterer, banaler Umstand Schostakowitsch zur Arbeit als Kinomusiker zwang, hatte tiefgreifende künstlerische Folgen. Ob die „theatralischen Strukturen der Harmonik von Schostakowitsch“, wie es Detlef Gojowy ausführt, auf Regieprinzipien des „Theater-Oktobers“ (Meyerhold, Tairow, Wachtangow) zurückgehen oder möglicherweise auf den Film, wie es Marina Sabinina darstellt, ist im Grunde nicht klar zu entscheiden, da der Stummfilm noch viel Theatermäßiges hatte und in den Regieprinzipien des „Theater-Oktober“ viel Filmisches assimiliert wurde.

Die gegenseitige Durchdringung der Künste war und ist in Rußland immer stärker gewesen als in Deutschland; Hanslickscher Purismus war und ist bis heute nicht gefragt, und hermeneutische Interpretationen unterliegen kaum erkenntnistheoretischen Zweifeln. Dies vorausgesetzt, kann man die Frage, die Lev Mazel im Zusammenhang mit den Sonatenformen im Schaffen Schostakowitschs anschnidet, nämlich über die „Inhaltlichkeit der Instrumentalmusik“, bei Sabininas Artikel weiter verfolgen. Beim Vergleich mit der Musik Prokofjews stellt sie die interessante These auf: „So oder anders ist die Sinfonie in gewissem Sinne zur Stellvertreterin der nicht stattgefundenen Operschöpfungen geworden. Sie akkumulierte Gestaltenimpulse, deren Weg möglicherweise zur Theaterbühne geführt hätte“ (S. 384). Warum das nicht geschah, wird nicht beantwortet. Wirft man einen Blick auf die meisterhaft gestalteten Opernfiguren, sind es die einer Gattenmörderin in der Oper *Die Lady Macbeth des Mzensker Kreises*, 1934 komponiert, eines zweifelhaften Spielers (schade, daß diese Oper nicht mit der von Prokofjew verglichen wurde) und einer wildgewordenen Schnüffelnase, die in der Oper *Die Nase* (1930 komponiert) einen hybriden Beamtenapparat symbolisiert. Abgesehen von der Modernität der Musik: Sind diese Gestalten nun „Widerspiegelungen“ (Otrashenie) oder „Abbilder der Realität“ (izobraschenie), von denen die Asafjewisten immer sprechen? Was sagt ein „Adornist“ dazu, und was ein „Materialfetischist“?

Wir stoßen hier in den ungestalteten Raum des Symposions. Wie ein Passepartout legen sich die Referate um einen in Grautönen verschwimmenden „Hofcompositeur soviétique“ mit tragischen Zügen,

der stumm bleibt. Hier geht es einem ähnlich wie mit der Musik Schostakowitschs, die sich zunächst leicht verständlich und zugänglich zeigt, bis sich – dem deutschen Hörer sicher unbewußt – ein Abgrund mitteilt, über den sie gespannt wurde. Die Erschütterung und Katharsis sei anheimgestellt, nur mit einem Seitenblick auf den „Hofcompositeur Mozart“ bedacht: kein Künstler ohne Abgrund, keine große Kunst ohne Abgründigkeit und keine Wissenschaft ohne Phantasie dafür, auch für ihre eigenen Abgründe. Vielleicht wird man bald diesen über so vielen Abgründen entstandenen Symposionsbericht als einen in die Zukunft gerichteten Meilenstein der enger rückenden russisch-deutschen Musikwissenschaft werten.

(August 1987)

Dorothee Eberlein

Aspects de la Recherche Musicologique au Centre National de la Recherche Scientifique. Textes réunis et présentés par Hélène CHARNASSÉ. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1984. 204 S., 10 Abb.

Vorliegender Sammelband enthält achtzehn sehr heterogene Beiträge von in Frankreich arbeitenden Musikwissenschaftlern, die alle im Rahmen des C.N.R.S. (Centre National de la Recherche Scientifique) entstanden sind und die dessen wichtige Rolle für die französische Musikwissenschaft dokumentieren sollen. Sowohl individuelle Arbeiten einzelner Wissenschaftler als auch größere Forschungsprojekte werden durch den C.N.R.S. gefördert, und der von Hélène Charnassé zusammengestellte Band will die verschiedenen methodischen und inhaltlichen Ansätze dieser Forschungsarbeiten aus den Bereichen „Ethnomusicologie“ und „Musiques Européennes“ vorstellen. Daß die Beiträge sowohl methodisch als auch inhaltlich sehr heterogener Art sind – sie reichen vom einfachen Tätigkeits- oder Rechenschaftsbericht bis hin zum Grundlagenartikel und von historischen Fragestellungen bis hin zu Problemen der angewandten Forschung –, versteht sich aus der Natur der Sache und ist gewollt, wie Hélène Charnassé im Vorwort des Bandes betont.

Knapp ein Drittel der Beiträge stellen musikethnologische Forschungsprojekte vor: Simha Arom referiert zunächst über seine Feldforschungen in der Zentralafrikanischen Republik und beginnt seinen Bericht mit einer generellen Auseinandersetzung mit Problematik und Aufgaben der Musikethnolo-

gie sowie dem Versuch, den Begriff als solches zu definieren. Die allgemeinen Reflexionen zur Forschungsproblematik werden dann von Arom mit den spezifischen Erfahrungen in Beziehung gesetzt, die er in Zentralafrika gemacht hat. (Arom war Begründer und zeitweiliger Direktor des Musée National Boganda in Bangui.) Neben der Sammlung und Registrierung von Musikinstrumenten und der systematischen Aufzeichnung von Tondokumenten hat sich Arom vor allem mit Problemen der Analyse polyphoner und polyrhythmischer Musik beschäftigt. Tran Van Khê gibt anschließend einen Einblick in seine Forschungsarbeiten über die großen musikalischen Traditionen Asiens. Als Mitglied des Centre de Documentation et de Recherche sur l'Asie du Sud-Est et le Monde Insulindien beschäftigt er sich in erster Linie mit der Volksmusik und dem Theater Vietnams (speziell mit den Viet oder Kinh und den Minderheiten der Hochebenen Zentral- und Nordvietnams), mit den dort zu findenden Instrumenten sowie mit dem Verhältnis Sprache-Musik in populären und traditionellen Gesängen. Die Ergebnisse der Untersuchungen über die musikalischen Traditionen Vietnams setzt Tran Van Khê dann komparativ mit anderen musikalischen Traditionen Asiens in Beziehung. Zeitstrukturen in alten japanischen Musikformen spürt Akira Tamba nach. Deutlich grenzt er zwei unterschiedliche Zeitkonzeptionen voneinander ab: Im Nô (japanischen Ursprungs) wird die Zeit als dynamisches Werden aufgefaßt; dagegen steht der Zeitbegriff des Repetitiven, ewig Fortdauernden, wie er sich in den aus China kommenden Musikformen (Gagaku) offenbart. Nach diesen eher musikphilosophischen Überlegungen entwickelt Jean-Claude Chabrier in seinem Beitrag zur orientalischen Laute eine Methode, modale Strukturen arabischer, iranischer und türkischer Lautenmusik komparativ zu analysieren. Schließlich stellt Jean During Forschungsgegenstand und Methode seiner Arbeiten über die iranische Musik dar, wobei sein zentrales Interesse der Beziehung von Musik und Mystik gilt.

Im zweiten Kapitel des Sammelbandes werden dreizehn Arbeiten vorgestellt, die sich mit *Musiques Européennes* beschäftigen. Bis auf zwei stehen auch hier alle im Rahmen größerer Forschungsprojekte, eine Tatsache, die die vorherrschende Organisationsform des C.N.R.S. illustriert: Einzelne Wissenschaftler werden in der Regel in übergeordnete und vor allem auch interdisziplinäre Forschungsvorhaben integriert. Die individuelle Mittelvergabe wird im C.N.R.S. mehr und mehr zur Ausnahme.

Allein drei Artikel entstammen der *Équipe Organologie et Iconographie Musicale*, die dem Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris assoziiert ist: Josiane Bran-Ricci stellt dieses Forschungsvorhaben mit seinen Anfängen und seiner späteren Entwicklung generell vor, Jérôme de la Gorce beschäftigt sich mit der Oper zur Zeit Louis XIV, wobei ihn vor allem das Wechselverhältnis Dekor – Musik interessiert, und Sylvette Milliot entwickelt, ausgehend von der Beschäftigung mit dem Violoncello im Frankreich des 18. Jahrhunderts, ein ganzes Spektrum neuer Fragestellungen, die sich mit der Instrumentalmusik dieser Epoche befassen. Marie-Thérèse Bouquet-Boyer und Michel Noiray gehören beide dem Centre d'Étude de la Langue et de la Littérature Françaises du XVIIIe siècle an und nehmen zu methodischen Grundfragen ihrer historisch gewählten Forschungsgegenstände Stellung. Während Marie-Thérèse Bouquet-Boyer sich mit dem musikalischen Leben Savoyens im 17. und 18. Jahrhundert beschäftigt – Arbeiten, die sich einmal nicht mit der Metropole Paris beschäftigen, sind in Frankreich immer noch rar –, setzt sich Michel Noiray mit der Opéra-comique in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auseinander. Grundlage seiner Untersuchungen bildet eine systematisch aufgestellte Liste der zwischen 1752 und 1789 in Paris komponierten Opéras-comiques (fast 600 Werke sind in dieser Zeit entstanden). Sichtung und Erfassung des Basis- und Quellenmaterials steht im übrigen auch für die überwiegende Mehrzahl der übrigen Forschungsarbeiten im Vordergrund. So betont Christian Meyer bei der Vorstellung seiner Forschungen über die Lautenmusik in Deutschland im 16. Jahrhundert die absolute Vorrangigkeit der Quelleninventarisierung und -klassifizierung, die eine *conditio sine qua non* für Analysen etwa zur Technik der Lautenisten oder stilistischer Elemente der Lautenmusik sei. Meyer ist innerhalb des C.N.R.S. Mitglied der Gruppe E.R.A.T.T.O., die von Hélène Charnassé gegründet wurde und die selbst mit einem Bericht über Versuche mit der EDV in der Musikwissenschaft und den damit verbundenen Problemen in diesem Sammelband vertreten ist. Über eine dem Musikgeschichtlichen Archiv in Kassel vergleichbare Institution in Frankfurt berichtet Michel Huglo: Das Institut de Recherche et d'Histoire des Textes (I.R.H.T.) hat es sich zur Aufgabe gemacht, alle Dokumente zu sammeln und auf Mikrofilm zu bringen, die direkt mit der Musikgeschichte – vornehmlich der französischen – in Verbindung stehen. Die Themenkreise „Musikalisches Theater“ (vor allem im 20. Jahrhun-

dert) und „Die Musik des 16. und 17. Jahrhunderts“ (Edition des *Corpus des Luthistes Français*) sind Forschungsgegenstände der Groupe de Recherches Théâtrales et Musicologiques, die Jean-Michel Vaccaro vorstellt. Bisher nicht genannte Berichte des Sammelbandes beschäftigen sich mit der kritischen Edition der literarischen Werke von Hector Berlioz (Thérèse Husson) sowie mit einem Katalog der Manuskripte polyphoner Musik des 15. und 16. Jahrhunderts, der im Rahmen des *RISM* erscheinen wird (Nanie Bridgman). Schließlich stellt Jean Mongrédien das Centre d'Études de la Musique Française aux XVIIIe et XIXe siècles vor, zu dessen vornehmlichen Aufgaben neben der systematischen Durchforstung der musikalischen Presse von 1830/31 die Erforschung der Grand Motet sowie die Edition von Opernpartituren des 18. Jahrhunderts gehört. Abgerundet wird der Band durch die Ankündigung eines Centre d'Information et de Documentation pour la Recherche Musicale (für 1982) durch Hugues Dufourt.

Nun noch etwas zum Editorischen: Jeder der achtzehn Beiträge wird mit einem Anmerkungsapparat, einer Kurzbiographie und einer Bibliographie oder einem Werkverzeichnis des Autors sowie in der Regel mit einer Diskographie abgeschlossen. Am Ende des Bandes finden sich ein Personenregister sowie zehn Abbildungen, die sich auf die entsprechenden Beiträge des Sammelbandes beziehen. Insgesamt vermittelt dieses Buch einen sehr guten Eindruck von der Vielfalt der am C.N.R.S. entstehenden musikwissenschaftlichen Forschungsarbeiten und bestätigt, daß diese Institution für die Entwicklung der Musikwissenschaft in Frankreich eine entscheidende Rolle spielt.

(September 1987)

Gabriele Buschmeier

DENIS and ELISE ARNOLD: *The Oratorio in Venice*. London: Royal Musical Association 1986. VII, 117 S., *Notenbeisp.* (*Royal Musical Association Monographs 2.*)

Venedig war zu keiner Zeit ein Ort, von dem Impulse für die Geschichte des Oratoriums ausgegangen sind. Die meisten seiner Oratorienkomponisten kamen von anderwärts und verblieben nur beschränkte Zeit. Entsprechend beiläufig war die Erwähnung Venedigs bisher in der einschlägigen Lite-

ratur. An welch reichen kulturellen Pflegestätten jedoch die Fixierung auf Innovationen vorbeigehen kann, ist beispielhaft dieser Studie zu entnehmen. Erst im Jahre 1660 fand eine Kongregation des Institutum Oratorii S. Filippi Neri (die Bezeichnung „order“ ist religionsgeschichtlich nicht exakt) in Venedig Einlaß und Unterkunft in der Kirche S. Maria della Consolazione, genannt Fava. Schon nach kurzer Zeit gelang es ihren Mitgliedern, zahlreiche Oratorienaufführungen in der Fava zu veranstalten, und der reiche Bestand der hier erhaltenen Werke ist der zentrale Untersuchungsgegenstand der Studie. Das Problem der Bestimmung und Abgrenzung der Gattung wird dabei beiseite gestellt. Prominentester Komponist der Fava war Giovanni Legrenzi, der von 1671 bis 1675 mindestens fünf Oratorien für die Kongregation schuf, daneben gab es u. a. Werke von Ziani, Perti und Caldara. 1705 endete die erste Blüte der Oratorienpflege an der Fava. Die Konservatorien (Ospedali) übernahmen die Führung: Vinacesi wirkte am Ospedale dei Poveri Derelitti (Ospedaleto), Biffi am Ospedale dei Mendicanti, Lotti (wahrscheinlich), Hasse und Porpora am Ospedale degli Incurabili, Francesco Gasparini und Antonio Vivaldi am Ospedale della Pietà. Vivaldis 1716 aufgeführtes Oratorium *Juditha triumphans* ist eins der wenigen in Partitur überlieferten Stücke dieses Zeitabschnitts, von den meisten Werken ist nur das Libretto erhalten. Die eigentliche Blütezeit aber währte von 1740 bis 1777. Die Oratorianer der Fava widmeten sich wieder der Oratorienpflege und traten mit den Konservatorien in Wettstreit. Neben weniger bekannten Komponisten, die nichtsdestoweniger ein hohes Niveau hielten, waren die herausragenden Persönlichkeiten dieser Zeit Jommelli und Galuppi sowie Bertoni und Anfossi. Wie bei fast allen Komponisten war die Beschäftigung mit dem Oratorium nur eine Seite ihres Schaffens, und die einträglichere Opernkomposition beeinflusste auch die dramatische Anlage der Oratorien. An Jommellis Vertonung von Metastasios *Betulia liberata*-Dichtung wird dies ausführlich dargestellt. (Eine ausgezeichnete Ergänzung, die Arnold noch nicht kennen konnte, enthält die Untersuchung von Horst Weber: *Mozart und andere La Betulia liberata*-Vertonungen im Vergleich, in: *Beiträge zur Geschichte des Oratoriums seit Händel. Festschrift Günther Massenkeil zum 60. Geburtstag*, Bonn 1986, S. 152–178.) Finanzielle Schwierigkeiten zwangen die Konservatorien ab 1777 zur Sparsamkeit, die musikalischen Aktivitäten mußten eingeschränkt werden. Mit der Eroberung Venedigs durch Napoleon und säkularisie-

renden Maßnahmen verschwand die Oratorienpflege nach 1809.

Die lebendig geschriebene Darstellung Arnolds wird sinnvoll ergänzt durch einen Anhang mit Indizes der Sänger, Oratorientitel und Personen sowie eine nach Orten chronologisch geordnete Liste der 1662 bis 1809 aufgeführten Oratorien. Letztere kann (und das kann niemals ein Vorwurf sein, zumal die Überprüfung der Hinweise noch aussteht) ergänzt werden: Partituren sind erhalten von No. 156 (Ciampi, *Bethulia liberata*) in B–Lc (siehe Maurice Barthélémy: *Inventaire général des manuscrits anciens du Conservatoire Royal de Musique de Liège*, Lüttich 1977, S. 14), No. 177 (Galuppi, *Maria Magdalena*) im San Francisco State College, De Bellis Collection (siehe Sven Hostrup Hansell: *Sacred Music ...*, in: *JAMS* 23, 1970, S. 511), No. 336 (Sarti, *Joseph*) in F–Pn (siehe Sven Hostrup Hansell: *The solo cantatas, motetts, and antiphons of Johann Adolf Hasse*, Diss. University of Illinois 1966, S. 392) und No. 341 / 348 / 351 / 352 (Mayr) in I–BGc (siehe Arrigo Gazzaniga: *Il Fondo Musicale Mayr della Biblioteca Civica di Bergamo*, Bergamo 1963, S. 22). Zu den genannten Fundorten von Partituren lassen sich hinzufügen bei No. 235 (Galuppi, *Jahel*) D–Bds (siehe Hansell: *Sacred music*, S. 514), No. 313 (Bianchi, *Abraham sacrificium*) D–MÜs (siehe Joseph Killing: *Kirchenmusikalische Schätze ...*, Düsseldorf 1910, S. 479), No. 404 (Cimarosa, *Absalom*) Rom, Bibliothek des Fürstenhauses Massimo (siehe Friedrich Lippmann: *Musikhandschriften ...*, in: *Analecta musicologica* 17, 1976, S. 258). Libretti sind zu finden von No. 508 (Furlanetto, *David*) in I–Vmc (siehe Zorzi, Nr. 56) und No. 514 (Furlanetto, *Salomon*) in Privatbesitz (siehe ebda., Nr. 228). In F–Pn befinden sich nach Helen Geyer-Kiefel (*Le Opere Sacre di Baldassare Galuppi ...*, in: *Galuppiana* 1985, Florenz 1986) und Berthold Over die Autographe von vier Galuppi-Oratorien: No. 182 (*Triumphus divini amoris*), No. 195 (*Dialogus sacer*), No. 201 (*Mundi salus*), No. 233 (*Judith*). (Für die Hinweise auf Fundorte danke ich Berthold Over.)

(September 1987)

Helmut Loos

GABRIELA KROMBACH: *Die Vertonungen liturgischer Sonntagsoffertorien am Wiener Hof. Ein Beitrag zur Geschichte der katholischen Kirchenmusik im 18. und 19. Jahrhundert. München–Salz-*

burg: Musikverlag Emil Katzbichler 1986. 380 S., *Notenbeisp.* (*Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik. Band 7.*)

Angeregt durch Friedrich W. Riedels Untersuchung über *Kirchenmusik am Hofe Karls VI.* hat sich Gabriela Krombach die Aufarbeitung eines durch zeitliche sowie lokale Grenzen abgesteckten Repertoires von Offertoriumsvertonungen vorgenommen. Da Vertonungen von Sätzen des Proprium missae, im Gegensatz zu solchen des Meßordinariums, meistens nicht im Zentrum musikhistorischer Studien zur Entwicklung typischer Gattungen der katholischen Kirchenmusik stehen, kommt dieser Arbeit durchaus Bedeutung zu – um so mehr, da unsere Aufmerksamkeit auf ein überraschend großes Repertoire von Kompositionen gelenkt wird, die ein Schlüssel zum Verständnis des kirchenmusikalischen Lebens am Wiener Hof während gut zweier Jahrhunderte sind und die darüber hinaus, nämlich hinsichtlich ihrer stilistischen Entwicklung, den auch aus der Meßkomposition bekannten Weg vom A-cappella-Satz zum „symphonischen“ Stil nachvollziehen lassen. Daß in einem Zusammenhang wie dem vorliegenden nicht nur kompositorisch anspruchsvolle Werke zu erörtern sind, ist der Verfasserin ebenso bewußt wie das Problem der Themenstellung mit seiner dezidierten Beschränkung auf Werke solcher Komponisten, die am Wiener Hof angestellt waren. Es bleiben zum Beispiel die Offertorien von Michael Haydn hier unberücksichtigt, obwohl sie regelmäßig in den Hofgottesdiensten aufgeführt wurden, während andererseits auch solche Werke der Hofkomponisten abgehandelt werden, für die sich keine Auführungen bei Hofe nachweisen lassen bzw. deren Bestimmung für Wien fraglich ist.

Das einleitende Kapitel beschreibt die liturgische Bedeutung des Offertoriums und enthält einen Überblick über die Geschichte der mehrstimmigen Vertonungen dieser Gattung. Die Entwicklung des von der Wiener Hofkapelle aufgeführten Offertorien-Repertoires seit der zweiten Hälfte des 17. bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts wird im folgenden Kapitel dargestellt, und der anschließende Hauptteil des Buches widmet sich den aufgefundenen Kompositionen, indem anschließend an einige Feststellungen zu ihrer Überlieferung die Werke in chronologischer Folge sowie in systematischer Anordnung vorgestellt werden und schließlich Fragen des Musik/Text-Verhältnisses ebenso erörtert werden wie unterschiedliche Vertonungen derselben Texte. Tabellen zur Repertoire-Entwicklung, viele Notenbeispiele und ein thematischer Katalog aller besprochenen

Kompositionen (mit Besetzungsangaben, Incipits, Quellennachweisen und ermittelten Aufführungsdaten) gehören zum umfangreichen Anhang dieser Studie.

Basierend auf den Erkenntnissen von Lipphardt oder Riedel wird die Entwicklung des Offertorien-Repertoires sowohl im allgemeinen Überblick als auch hinsichtlich der besonderen Wiener Gegebenheiten gut herausgearbeitet: Dies betrifft die Verwendung von liturgisch vorgeschriebenen oder freien Texten (Offertorium de tempore oder „Motte“) sowie die stilistisch unterschiedlichen Ausprägungen der jeweiligen Kompositionen (stile antico, Werke mit Generalbaß, in „gewöhnlicher“ oder „solenner“ Orchesterbesetzung) in ihren vielfältigen Abhängigkeiten von den Zeiten des Kirchenjahres (Advents- oder Fastenzeit, gewöhnliche Sonntage, Hochfeste oder Toisonämter) sowie von der größeren oder geringeren Strenge bei der Beachtung der kirchenmusikalischen Vorschriften (zur Zeit Karls VI. wurden die vorgeschriebenen Formulare strenger befolgt als unter Franz I.). Die zahlreichen Offertoriumsvertonungen von Fux, Caldara, Albrechtsberger oder Eybler zeugen davon, wie sehr das Wiener Repertoire bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts von eigenen Produktionen dominiert war, während die Kapellmeister der Folgezeit eher reproduzierend denn komponierend tätig waren. Schließlich wird auch die spezifische Bedeutung deutlich gemacht, die einzelnen Komponisten zukommt: Caldaras Offertorien wurden durch Einfallsreichtum und Originalität zum Vorbild vieler späterer Vertonungen, ähnlich wie Georg Reutters akkordischer Satz; Albrechtsberger knüpft besonders an Caldara an und überragt andere zeitgenössische Offertorien an kompositorischer Qualität; Eybler, Aßmayr oder Randhartinger repräsentieren die Ausbreitung des „symphonischen“ Stils.

Im Zusammenhang mit Krombachs Ausführungen zur musikalischen Textausdeutung muß es als problematisch angesehen werden, bei Fux oder gar Caldara nach musikalisch-rhetorischen Figuren im Sinne Burmeisters zu suchen, zumal auch der Figurenbegriff an sich nicht hinreichend abgeklärt ist und auf Bild- bzw. Affekthaftigkeit reduziert scheint.

Die im Anhang untergebrachten Notenbeispiele sind manchmal so knapp bemessen, daß sie das Gemeinte kaum erkennen lassen, dann wieder viel ausgedehnter als nötig: So läßt das Notenbeispiel 47 die im Text S. 73 erwähnten „immer neuen Kombinationen im doppelten Kontrapunkt“ nicht ahnen, während andererseits im Beispiel 44 als bloßer Beleg für

die Verwendung eines Psalmtones im Chor ganze 50 Partiturtakte zitiert werden. Zudem macht das ständige Hin- und Herblättern zwischen Textteil und Notenbeispielen die Benutzung des Buches etwas mühsam.

Es wäre zu begrüßen, wenn diese Untersuchung den Anlaß geben könnte, das eine oder andere Offertorium aus dem damaligen Repertoire auch wieder für die heutige Praxis zu erschließen.

(Juli 1987)

Wolfgang Hochstein

CLAUDIO MONTEVERDI: Orfeo. Edited by John WHENHAM. Cambridge–London–New York–New Rochelle–Melbourne–Sydney: Cambridge University Press (1986). XIV, 216 S., Abb., Notenbeisp. (Cambridge opera handbooks.)

Der verhältnismäßig schmale Band ist zum einen ein glänzendes Beispiel dafür, daß und wie Ansprüche von Fachleuten und von interessierten Laien gleichermaßen befriedigt werden können, zum anderen zeigt er einmal mehr die Vorteile des Zusammenwirkens von Experten, durch das der Gegenstand von den verschiedensten Seiten aus beleuchtet wird und weitgehend in seiner ganzen Problematik erfaßt werden kann, und endlich wird auf diese Weise der einmaligen Bedeutung des Werkes Rechnung getragen. Denn wenn auch der Verfasser des ersten Abschnitts („The Mantuan *Orfeo*“), Iain Fenlon, die Bedeutungslosigkeit des *Orfeo* in seiner Zeit als bloßes „ephemeral entertainment for courtiers“ hervorhebt, so ist dem Werk doch immerhin schon damals die Ehre einer zweimaligen Drucklegung (1609 und 1615) zuteil geworden, die ihm das Schicksal der *Arianna* ersparte und ihm ein Weiterleben ermöglichte. Die Sonderstellung, die ihm von der Musikforschung unseres Jahrhunderts in der frühen Operngeschichte zuerkannt wird, aber beruht eben auf der Nähe zur alten „intermedio tradition“, die seinem Ruhm in seiner Zeit im Wege stand: War es doch Monteverdi, der im *Orfeo* als einziger die Vereinigung von prima und seconda prattica, von Tradition und Fortschritt unternahm, indem er die Musikübung zweier einander ablösender Epochen im Dienste des Dramas zusammenfaßte – eine historische Tat, deren Größe erst die Nachwelt zu erkennen vermochte.

Von drei verschiedenen Autoren wird dem Leser zunächst das Werk selbst vorgestellt: unter Verwendung bisher unbekannter Briefe die geistige und gesellschaftliche Umgebung, in der es entstand (Iain

Fenlon, *The Mantuan „Orfeo“*), und sodann seine textliche Grundlage im Mythos und in dessen Verwendung durch den Librettisten Alessandro Striggio (F. W. Sternfeld, *The Orpheus myth and the libretto of „Orfeo“*). Dabei geht der Verfasser zum Schluß ausführlich auf das ungelöste Problem des originalen Schlusses von Akt V ein, dessen Unlösbarkeit durch seine differenzierten Ausführungen noch unterstrichen wird. Ob das von Monteverdi an Stelle des tragischen Endes im Libretto von Striggio (das John Whenham im Anschluß an Sternfelds Kapitel unter dem Titel „*Orfeo*“, *Act V: Alessandro Striggio's original ending* abdruckt) etwas konventionell komponierte „lieto fine“, durch das das Gleichgewicht des ganzen Aktes, wie Sternfeld mit Recht betont, erheblich gestört wird – ein Vorgehen, das einem Dramatiker vom Range Monteverdis kaum zuzutrauen ist – am Ende auf fürstlichen Befehl eingesetzt wurde?

Anschließend folgt unter dem Obertitel *Five acts: one action* eine ausführliche Synopsis der ganzen Oper von John Whenham. Sie erfolgt im Sinne der eingangs aufgestellten und überzeugend begründeten Behauptung, daß die Akteinteilung zwar inhaltlich begründet, aber ohne Einfluß auf die Aufführung gewesen, daß *Orfeo* also genau wie alle szenischen Darstellungen der Zeit ohne Unterbrechungen wiedergegeben worden sei. Diese Feststellung wird in der Synopsis durch zahlreiche Beispiele einleuchtend unterstrichen, ja die Partitur wird dadurch szenisch vielfach erst ins rechte Licht gesetzt.

Die zweite Hälfte des Buches ist der „Rediscovery of *Orfeo*“ gewidmet, bei der es sich – dies vielleicht eine typisch englische Art der Annäherung – mehr um eine praktische Wiederbelebung als um eine wissenschaftliche Wiederdetektion handelt. In dem umfangreichen, grundlegend wichtigen Aufsatz von Nigel Fortune über dieses Gesamtthema wird zwar in der Einleitung und gegen Schluß auch kurz auf die internationale Monteverdi-Literatur eingegangen, der Schwerpunkt aber liegt auf der wohl lückenlosen Zusammenstellung und Charakterisierung der unendlich vielen Veröffentlichungen und Aufführungen, die das Werk von Eitners Ausgabe 1881 bis zur Aufführung beim Maggio Musicale 1984 in Florenz erlebt hat. Dankenswerterweise gliedert der Autor die Fülle nach sachlichen Gesichtspunkten in „Free adaptations“ und „Scholarly versions and authentic performances“, die ersteren im wesentlichen von Komponisten mit dem Ziel, das alte Werk mit modernen Mitteln für das Publikum schmackhaft zu machen, die letzteren vorwiegend

von Wissenschaftlern und historisch ausgerichteten Dirigenten, die eine möglichst originalgetreue Wiedergabe anstreben.

Als Auflockerung folgen sodann *A review of Vincent d'Indy's performance (Paris 1904)* von Romain Rolland, eine ebenso geistvolle wie begeisterte Besprechung der frühesten modernen *Orfeo*-Aufführung durch den hochangesehenen französischen Schriftsteller und Musikwissenschaftler, und das Kapitel „Orpheus, the neoclassic vision“ aus dem Buch *Opera as Drama* von Joseph Kerman, in dem Monteverdis Werk an führender Stelle in die Entwicklung des musikalischen Dramas eingeordnet wird.

Den Schluß machen, unter dem Obertitel „Re-creating *Orfeo* for the modern stage“ zwei Aufsätze zur Aufführungspraxis: *Solving the musical problems* von Jane Glover und *Telling the story* von David Freeman. Das Ziel des ersteren, eine möglichst große Authentizität der Aufführung, versucht die Autorin durch eine genaue Befolgung von Monteverdis eigenen Angaben zur Aufführungspraxis zu erreichen. Im zweiten berichtet David Freeman als Regisseur über verschiedene freie Möglichkeiten der Textausdeutung.

Der Anhang enthält auf die Mantuaner Aufführung von *Orfeo* bezügliche zeitgenössische Briefstellen, ein Verzeichnis aller moderner Ausgaben und Aufführungen des Werkes und, zum Artikel von Jane Glover, eine genaue Aufstellung von Monteverdis Angaben zur Instrumentation. Ganz am Ende erscheint eine willkommene Diskographie, die ihren Platz wohl besser unmittelbar im Anschluß an das Verzeichnis der Aufführungen gefunden hätte.
(Juni 1987) Anna Amalie Abert

LORIS AZZARONI: *Ai confini della modalità. Le Toccate per cembalo e organo di Girolamo Frescobaldi. Bologna: Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna (1986). 181 S., Notenbeisp.*

Die Zeiten, in denen der Übergang von der Modalität zur Dur-Moll-Tonalität kurzerhand als Prozeß der allmählichen Verdrängung aller traditionellen Kirchentonarten durch die neuen Glareanischen Modi jonisch und aeolisch, d. h. durch die spätere Dur- und Mollskala beschrieben wurde, sind längst vorbei. Wer heute daran geht, die Harmonik der Musik etwa in der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts zu untersuchen, weiß, gewarnt spätestens durch das Studium von Carl Dahlhaus' nach wie vor Maßstäbsetzender Habilitationsschrift, worauf er sich ein-

läßt; Arbeiten, die entweder darüber oder über Modusanalysen im Sinne Bernhard Meiers entscheidend hinausgehen, sind denn auch bislang Mangelware. Dem will nun Loris Azzaroni mit seinem Buch abhelfen.

Der Autor, der an der Universität Bologna Harmonielehre und Kontrapunkt unterrichtet, möchte mit Hilfe bestimmter, von ihm entwickelter „Systeme“ die Klanglichkeit der Toccaten aus Frescobaldis erstem und zweitem Toccatenbuch (1615 bzw. 1627) – er hält diese Werke für „rappresentative della fase di transizione verso la musica „moderna““ (S. 21) – interpretieren und so den Übergang vom modalen Kontrapunkt zur harmonischen Tonalität näher beleuchten.

Zunächst, im ersten Kapitel, befragt er die Theorie. Überzeugt davon, daß die Autoren dieser Zeit weithin als Chronisten „di una delle più grandi rivoluzioni della storia musicale“ (S. 25) gelten können, diskutiert er, beginnend mit Glareans *Dodekachordon* (1547) und endend mit Mersennes *Harmonie Universelle* (1636/37), Indizien für eine derartige Entwicklung und kommt schließlich zu der Überzeugung, „melodisch“ gebe es seit etwa 1550 zahlreiche verschiedene, beliebig transponierbare Modi, „harmonisch“ hingegen lediglich zwei Gruppen, nämlich „durale“ und „mollare“ Kirchentonarten

Auf diesen Grundlagen entwickelt der Autor in den drei folgenden Kapiteln die angekündigten „Systeme“ (die freilich bei genauerem Hinsehen sich als ein einziges, immer gleiches „System“ entpuppen). Dabei geht er wie folgt vor: Alle sechs authentischen Glareanischen Modi, die drei „duralen“ wie die drei „mollaren“, werden auf die sechs Finalstufen *c* bis *a* transponiert (lediglich solche Transpositionen, die zu bei Frescobaldi ungebräuchlichen Stufen wie *dis*, *ais*, *des* und *ges* führen, entfallen). Danach faßt er jeweils alle zu einer gemeinsamen Finalis gehörenden Skalen zu einer einzigen, maximal zwölfstimmigen Leiter zusammen. Die nun vorliegenden sechs „modi mobili“, die aus diatonischen „suoni propri“ und chromatischen „suoni estranei“ bestehen, dienen im weiteren dazu, möglichst jeden nicht diatonischen Ton in Frescobaldis Toccaten entweder als Wechsel vom „Dur-Pol“ zum „Moll-Pol“ (oder umgekehrt) des Hauptmodus oder als eine aus einem anderen Modus stammende „Färbung“ zu bestimmen. Im „duralen“ *c*-Modus beispielsweise ist demnach *e* als Moll-Terz, *fis* als lydische und *b* als mixolydische Färbung zu verstehen. *As*, in den auf *c* transponierten Dur-Modi nicht enthalten, wird als aeolische oder phrygische Farbe interpretiert. Das Material der ein-

zelenen „*modi mobili*“ benutzt der Autor aber nicht nur zur Interpretation melodischer, sondern auch akkordischer „*suoni estranei*“, freilich mit ähnlichen Resultaten: im *c*-Modus etwa gelten alle möglichen Terzquint-, Terzsext- und Quartsextakkorde, die *b* enthalten, als mixolydisch eingefärbt.

Daß eine positive Beurteilung von Azzaronis Arbeit schwerfällt, hat mehrere Gründe, von denen nachstehend nur die wichtigsten genannt seien. Erstens fehlt jede ernsthafte Auseinandersetzung mit der Sekundärliteratur: Untersuchungen wie diejenigen von Dahlhaus oder Meiers Arbeit über die Modalität der Toccata Merulos, aber auch die wenigen Aussagen über Frescobaldis Harmonik (etwa bei Jackson, Newcomb oder Krummacher) werden weitgehend ignoriert. Dementsprechend unbekannt ist dem Autor offenbar, wie das erste Kapitel zeigt, die aktuelle Interpretation der zeitgenössischen Quellen; anders sind seine Mißverständnisse bzw. Fehlschlüsse kaum erklärbar: Transpositionen auf verschiedene Stufen z. B. wurden lediglich dem einen Chor begleitenden Organisten zugestanden – auch Frescobaldi notierte seine Toccata traditionell im *h*- oder *b*-System. Erst recht gab es keine „harmonischen“ Modi: Mit Ausnahme von Kadenzbestimmte man Akkordfolgen nie modal; stets prägte sich der Modus melodisch aus. Und schließlich dachte kein Theoretiker daran, jeden Ton einer Komposition modal festzulegen und demzufolge Alterationen als Störungen des Modus zu empfinden.

Wird somit Azzaronis „System“ weder durch die zeitgenössische Theorie noch durch den derzeitigen Forschungsstand gestützt, so wäre noch zu fragen, ob wenigstens Frescobaldis Musik ihm eine, wenn auch bescheidene Legitimation verleihen könnte. Eine zustimmende Antwort allerdings fällt erneut schwer, mag auch die Bewertung etwa des häufigen *cis* zu Beginn der 5. *Toccata* des zweiten Buches als lydische Färbung eines *g*-Modus durchaus einleuchten (wozu es freilich des „Systems“ nicht bedurft hätte). Problematisch ist vor allem erstens die Betrachtung aller Stücke prinzipiell als monomodal, was etwa eine Analyse der Toccata mit längeren, wechselnden Orgelpunkten kaum fördern dürfte. Und zweitens widersprechen die Bestimmungen der chromatischen Stufen nahezu immer dem oft genug noch wirksamen traditionellen Intervallkontrapunkt: In einem *e*-Modus z. B. die alterierte Penultima *fis* einer Kadenz nach *g* als dorisch-aeolische Färbung zu verstehen, ist absurd.

(September 1987)

Walter Werbeck

Heinrich Schütz in seiner Zeit. Hrsg. von Walter BLANKENBURG. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1985. VII, 423 S. (Wege der Forschung. Band 614.)

Die Darmstädter Reihe *Wege der Forschung* stellt ihre Herausgeber stets vor eine lohnende, jedoch heikle, wenn nicht prekäre Aufgabe. So sinnvoll und nutzbringend es ist, verstreute und nicht immer leicht erreichbare Aufsätze mit gemeinsamer Thematik zu einem handlichen und durch Register gut aufgeschlüsselten Sammelband zu vereinen, so problematisch ist es, eine adäquate, sachgerechte Auswahl zu treffen. Und die Schwierigkeiten des Querschnitts durch ein zentrales Forschungsgebiet steigen mit dessen Dringlichkeit, die wiederum wesentlich von der Menge an Publikationen und Aspekten diktiert ist. Nun ist es im Blick auf Umfang und Themenvielfalt gewiß weniger problematisch, eine ausgewogene Sammlung von Abhandlungen über Schütz zusammenzustellen als z. B. über Bach (wie sie vom selben Herausgeber in dieser Reihe schon 1970 vorgelegt wurde). Gleichwohl bleibt die Auswahl schwierig und ist auch hier in der Tat „bis zu einem gewissen Grade eine Ermessensfrage“ (S. 14).

Die 24 Beiträge, die Walter Blankenburg in chronologischer Reihe zusammengestellt hat, zeugen freilich von einem klaren – und in seiner zwölfseitigen Einleitung umrissenen – Konzept. Blankenburg unterscheidet „drei Phasen der bisherigen Schützforschung“ (S. 12): die Grundlegungen durch Carl von Winterfelds bahnbrechende Arbeit über *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter* (1834, im Auszug wiedergegeben) sowie durch die Brüder Philipp und Friedrich Spitta (Auszug aus der Gedenkschrift *Händel, Bach, Schütz, 1885, bzw. Die Passionen von Schütz und ihre Wiederbelebung, 1907*); ferner die Schütz-Bewegung in den zwanziger Jahren und in der NS-Zeit, repräsentiert durch die prägenden Arbeiten von Friedrich Blume (1930), Christhard Mahrenholz (1931), Rudolf Gerber (1931) und Wilibald Gurlitt (1935); und schließlich die „um 1960 einsetzende ..., bis heute nicht abgeschlossen(e)“ Phase. Mit siebzehn Beiträgen ist sie die zurecht am umfangreichsten vertretene. Fünf thematische Schwerpunkte lassen sich ausmachen: Quellen- und Archivforschung (Wolfram Steude, 1968; Christiane Bernsdorff-Engelbrecht, 1969); Schütz' Beziehungen zu Dänemark und Italien (Jens Peter Larsen, 1969; Kurt Gudewill, 1981); Schütz und der Gottesdienst (Leo Schrade, 1961; Blankenburg, 1973); Aufführungspraxis (Josef Mertin, 1966); schließlich prinzipielle und spezielle Fragen des Werkverständnisses,

insbesondere der Sprachvertonung bei Schütz (Hans Heinrich Eggebrecht, 1961; Kurt von Fischer, 1966; Kurt Gudewill, 1966; Theodor Göllner, 1969; Klaus Hofmann, 1970/71; Blankenburg, 1972; Thrasybulos Georgiades, 1973; Heinz Krause-Graumnitz, 1974; Othmar Wessely, 1974; Werner Breig, 1981).

Die Sammlung, der eine Auswahl-Bibliographie angefügt ist, kann in der Tat als repräsentativer Querschnitt durch die Schütz-Literatur bis etwa 1980 gelten. Warum der Band allerdings mit dem Titel *Heinrich Schütz in seiner Zeit* und nicht wie üblich nur mit dem Komponistennamen überschrieben ist, bleibt unerwähnt. Zwei Komplexe klammert Blankenburgs Konzept indes aus. So fehlen – freilich seltene – kritische Überlegungen zur Schütz-Rezeption, allen voran Eggebrechts provokante Rede *Schütz und Gottesdienst* (1969), aber auch eine – freilich noch ungeschriebene – Rezeptionsgeschichte. Die Einleitung, die Blankenburg für eine knappe Sichtung der Literatur nutzt, hätte hierfür idealen Platz geboten. Außerdem vermißt man zumindest eine der neueren analytischen Arbeiten, die über das Wort-Ton-Verhältnis hinaus spezifisch musikalische Aspekte in Schütz' Werk ansprechen. Vielleicht hätte auch ein Originalbeitrag angeworben werden können.

(August 1987)

Wolfram Steinbeck

CHRISTIAN SPECK: Boccherinis Streichquartette. Studien zur Kompositionsweise und zur gattungsgeschichtlichen Stellung. München: Wilhelm Fink Verlag (1987). 228 S., Notenbeisp. (Studien zur Musik. Band 7.)

Die Vor- und Frühgeschichte des Streichquartetts ist seit dem grundlegenden Aufsatz über die *Geschichte des Haydnschen Streichquartetts* von Adolf Sandberger, der 1921 veröffentlicht wurde, wiederholt Gegenstand umfangreicher Untersuchungen gewesen und zuletzt umfassend durch Ludwig Fischer dargestellt worden. Angesichts des anhaltenden Interesses an dieser Themenstellung überrascht es, daß dem reichen Streichquartettschaffen Luigi Boccherinis, der immerhin 90 vollendete Quartette sowie ein unvollendetes Werk hinterlassen hat, bislang noch keine eingehende Studie gewidmet worden ist, obschon an seiner herausragenden historischen Bedeutung innerhalb der um die Mitte des 18. Jahrhunderts einsetzenden Gattungsgeschichte längst kein Zweifel mehr besteht. Diese Lücke schließt nun die von Christian Speck vorgelegte Stu-

die, der seine Münchner Dissertation von 1984 zugrundeliegt.

Mit der in mehrerer Hinsicht grundlegenden und sich außerordentlich gründlich vielen Detailfragen widmenden Untersuchung wird erstmals ausführlich über die Kompositionsweise Boccherinischer Streichquartette informiert. Mit Hilfe einer klaren Abgrenzung gegenüber dem „klassischen Streichquartett“ – darunter ist der von Haydn entwickelte Formtypus zu verstehen – hat der Autor dabei erfolgreich spezifische Eigenheiten der Streichquartette Boccherinis herausgearbeitet, anhand derer er versucht, „Grundlagen für die Bestimmung der Stellung und Herkunft des Boccherini'schen Streichquartetts zu schaffen“. Ein zentraler inhaltlicher Ansatz der Arbeit bildet deshalb die Überwindung der lange Zeit vorherrschenden Anschauung, die Entwicklung des Streichquartetts vor 1800 sei im wesentlichen auf die Ausbildung jenes „Idealtypus“ beschränkt gewesen, von dem die Gattungsgeschichte des 19. Jahrhunderts tatsächlich entscheidend geprägt worden ist. Eine unkritische Übertragung, nicht allein nur auf Quartette Boccherinis, sondern auch auf andere in den letzten drei Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts relativ selbständig auftretende Formen des Streichquartetts, hat der angemessenen Beurteilung dieses Abschnitts der Gattungsgeschichte bisher zweifelsohne am entschiedensten im Wege gestanden.

Auf diese Problematik geht Speck auch im einleitenden Abschnitt seiner Arbeit ein, in dem über den aktuellen Forschungsstand, insbesondere im Hinblick auf Boccherinis Streichquartettschaffen, informiert wird. Im Zentrum der Darstellung stehen drei Hauptkapitel, die sich ausführlich mit Aspekten der zyklischen Satzfolge sowie der Gestaltung von Kopffals auch Menuettsätzen beschäftigen. Ein letzter Abschnitt dokumentiert schließlich das Streichquartett Boccherinis betreffende zeitgenössische Äußerungen.

Bereits das erste, sich der Satzfolge widmende Kapitel, widerlegt ein lang gehegtes Vorurteil, demzufolge Boccherini einen einmal gefundenen Stil sein Leben lang weitgehend unverändert beibehalten habe. Statt dessen wird nachgewiesen, daß Boccherini um 1770 „seine ursprüngliche Konzeption für das Streichquartett aufgibt und es auf das Streichquintett überträgt“ (S. 17). Mit den während der Jahre 1772 bis 1778 entstandenen Opera 15, 22 und 26 wandte sich Boccherini nämlich einem zweisätzigen Streichquartettypus zu, von dem überwiegend das Repertoire französischer Quatuors concertans

gekennzeichnet ist. Derartigen Werken, die Boccherini bekanntlich selbst „Opera piccola“ nannte, folgen mit den zwischen 1776 und 1778 komponierten Quartetten seines Opus 24 abermals dreisätzig, als „Opera grande“ bezeichnete Werke, die eine Brücke zu den am Vorbild des „klassischen Streichquartetts“ orientierten viersätzigigen Streichquartetten der Opera 32, 41 sowie 52 schlagen und sämtlich nach 1780 entstanden sind.

Aspekte der Kopfsatzgestaltung behandelt Speck ausführlich im dritten Kapitel, da er für das Verständnis der Kompositionsweise Boccherinis, „die Untersuchung der Kopfsätze im Hinblick auf die Anordnung und Funktion der einzelnen Teile in der Gesamtanlage [für] sinnvoll“ (S. 103) hält. Besondere Aufmerksamkeit widmet er dabei den 1761 entstandenen Quartetten des Opus 2, anhand derer primär die formalen und satztechnischen Eigenheiten von Boccherinis Streichquartettstil entwickelt werden. Dazu dienen auch Gegenüberstellungen mit Quartetten Haydns (Op. 9, Nr. 1 = Hob III:19) und Mozarts (KV 73 f), die verdeutlichen, daß – im Unterschied zu Haydn – Boccherinis Kompositionsweise wesentlich durch periodische Reihung und Zusammenstellung einzelner Glieder gekennzeichnet ist, die nahezu ausschließlich einer tonalen Disposition folgen. „Typisch ist dabei das Fehlen motivischen Bezuges der einzelnen Glieder untereinander, der schon deshalb nicht intendiert sein kann, weil keine fest umrissenen tonlich-rhythmischen Gestalten ausgeprägt werden“ (S. 103). Darüber hinaus macht Speck darauf aufmerksam, daß Boccherinis früher Quartettsatz, aufgrund der „in op. 2 fast durchwegs gegebene[n] Reduzierbarkeit des Satzes auf einen weniger als vierstimmigen Satz“ (S. 62), in satztechnischer Hinsicht vom Solo- und Triosatz ableitbar ist, zumal auch die bei ihm zahlreich vorhandenen konzertanten Elemente dort ihren Ursprung haben dürften.

Obwohl in der vorliegenden Studie an sich sämtliche Quartettserien Boccherinis behandelt werden, fällt die Betrachtung der mittleren und späten Werke, gegenüber der ausführlichen Darstellung kompositorischer und stilistischer Detailprobleme am Beispiel des Opus 2, bescheidener aus. Diese selbstgewählte Beschränkung schmälert aber keinesfalls den Wert der Arbeit, sondern verweist vielmehr auf die Vielzahl noch offener Fragen, für deren Klärung die vorliegende Studie eine ausgezeichnete Grundlage bietet. Hierzu gehören beispielsweise auch die von Speck weitgehend ausgeklammerten Verbindungslinien, die das Streichquartettsschaffen

Boccherinis mit dem französischen Quatuor concertant und insbesondere mit Giuseppe Cambini verknüpfen. Trotz vorhandener stilistischer Unterschiede weisen gemeinsame Elemente auf Verwandtschaften hin, zu denen keinesfalls nur die konzertante Satzweise zählt. Abgesehen von der gleichfalls vorherrschenden Gliederbauweise bestehen deutliche Gemeinsamkeiten auch in der Gestaltung der Sonatensätze. Hierzu gehört die Zweiteiligkeit der Satzanlage ebenso, wie das im ersten Formteil häufig anzutreffende auffällige Übergewicht des dominantischen Abschnitts oder die Einführung neuen thematischen Materials anstelle einer Durchführung. Insgesamt bleibt noch zu klären, inwiefern Boccherini auf das Quatuor concertant vorbildlich gewirkt hat bzw. welche (Rück-)Wirkungen vom raschen Aufschwung der Mitte der siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts einsetzenden französischen Quartettproduktion – nicht bloß auf Boccherini – ausgegangen sind und in welchem Verhältnis dazu die Rezeption von Quartettkompositionen Haydns steht.

Erwähnung verdient noch, daß Speck im Anhang eine erstaunliche Zahl von Handschriften mit Quellenwert anführt, die nicht im Werkverzeichnis von Yves Gérard verzeichnet sind. Die Benutzung wird allerdings ein wenig dadurch erschwert, daß die verwendeten Bibliothekssiglen ein Nachschlagen in einem separaten, an ganz anderer Stelle abgedruckten Verzeichnis notwendig machen. Daneben finden sich im Anhang noch zwei tabellarische Übersichten: Einmal das Verzeichnis sämtlicher Satzüberschriften und Taktvorzeichnungen der 91 Quartette Boccherinis, das zur schnellen Orientierung hervorragende Dienste leistet, zum andern eine Zeittafel, die das Quartettsschaffen von Boccherini, Haydn und Mozart chronologisch gegenüberstellt. Hinzuweisen ist ebenso auf ein umfangreiches Literaturverzeichnis und ein Register. Als bedauerlich erweisen sich allerdings etliche Druckfehler in dem sonst übersichtlichen, ausreichend mit Notenbeispielen versehenen Buch, dem der Autor übrigens eine im Verlag Moeck verlegte Stimmen- sowie Partiturausgabe von Boccherinis Opus 2 an die Seite zu stellen gedenkt. (September 1987) Hans-Jürgen Rydzyk

Chopin studies 1. Selected Materials from „Rocznik Chopinowski“ vol. 9–14. Warsaw: Frederick Chopin Society 1985. 399 S., Abb.

Dieser Band enthält eine Auswahl von Beiträgen aus den Jahrgängen 1975 bis 1982 des von der War-

schaer Frederick-Chopin-Gesellschaft (Towarzystwo im. Fryderyka Chopina / TiFC) herausgegebenen *Chopin-Jahrbuches*. Das Herausgeber-Komitee erhofft sich von den in englischer Sprache dargebotenen Beiträgen polnischer Musikhistoriker zur Chopin-Forschung eine Anregung für ausländische Wissenschaftler zur Mitarbeit auf diesem Forum.

Der Band läßt sich in drei große Abschnitte gliedern. Der erste enthält drei verschiedenartige Beiträge zur Korrespondenzforschung. Ewa K. Kossak untersucht in ihrem dem Jahrgang 1980 entnommenen Bericht die ersten zwölf Bände der großen, von Georges Lubin unternommenen Gesamtausgabe der Korrespondenz von George Sand (Paris 1964–1976) auf ihre (erhebliche) Bedeutung für die Chopin-Biographik. Dem gleichen Jahrgang entstammt Hanna Wróblewska-Straus' erneute Publikation der Briefe von Jane Wilhelmina Stirling, jener schottischen Verehrerin, die den Komponisten auf seiner letzten Konzertreise zugleich promotete und nervte, an Chopins Schwester Ludwika Jędrzejewicz. Die 25 (von insgesamt fünfzig) im Archiv der Warschauer Chopin-Gesellschaft heute noch im Original erhaltenen Briefe lagen vorher nur in zwei jeweils unvollständigen und unzuverlässigen Ausgaben von M. Karłowicz (Warschau 1904) und E. Ganche (Paris 1925) sowie in Auswahl in der Stirling-Biographie von A. E. Bone (Chipstead 1960) vor. Die Briefe geben interessante Aufschlüsse über das Nachwirken Chopins unmittelbar nach seinem Tod, so etwa die Bemühungen um die nicht publizierten Werke, die pädagogischen Aktivitäten seiner Schüler und Freunde, die scharfe Kritik, die Liszts Chopin-Buch in diesen Kreisen erfuhr und über den Bildhauer J.-B. Clésinger, den von Chopin verabscheuten Schwiegersohn von George Sand, der sein Grab-Denkmal auf dem Père-Lachaise-Friedhof errichtete. – An dritter Stelle erscheint ein ausführliches Resümee über die jahrzehntelange Auseinandersetzung um die mittlerweile als Fälschung identifizierten angeblichen Briefe Chopins an die Gräfin Delfina Potocka mit einer Dokumentation in Gestalt von 64 Bildtafeln mit Schriftvergleichen.

Der zweite Abschnitt des Bandes enthält die Fortsetzung der Chopin-Bibliographie von Kornel Michałowski für die Jahre 1970–1983, die den in den *Documenta Chopiniana* 1 für die Zeit von 1849–1969 entwickelten Prinzipien folgt (vgl. die Rezension in *Mf* 32, 1979, S. 198ff.). Anzumerken ist die unvollständige Erfassung von Rezensionen. Den zweiten Beitrag dieses Abschnittes bildet Ga-

stone Belottis kritische Würdigung von Krystyna Kobylańska's Katalog der Chopin-Manuskripte.

Etwas befremdlich für eine wissenschaftliche Publikation erscheint der Inhalt des dritten Abschnittes, der ausschließlich aus Schallplatten-Rezensionen besteht. Auch wenn keineswegs die Relevanz wissenschaftlicher Bemühung um die Entwicklung angemessener Kriterien zur Beurteilung künstlerischer Reproduktion geleugnet werden soll, hätte man an dieser Stelle doch zumindest einige repräsentative Ansätze zur wissenschaftlichen Interpretation des Werkes von Chopin gewünscht, die in diesem Band völlig ausgespart bleibt.

(September 1987)

Arnfried Edler

KLAUS EBBEKE: „Sprachfindung“. *Studien zum Spätwerk Bernd Alois Zimmermanns*. Mainz-London-New York-Tokyo: Schott (1986). 140 S.

Mit Bernd Alois Zimmermann tut sich die Wissenschaft schwer. Zwar hat sein Werk die – wenngleich posthume – Würdigung erfahren, die ihm zukommt; und auch die Beschäftigung mit diesem Werk hat gerade nach Zimmermanns Tod 1970 bemerkenswert zugenommen. Daß man ihn heute aber „verstünde“, daß der Zugang zu seinem Œuvre in allen seinen Facetten frei wäre, kann noch kaum ernsthaft behauptet werden.

Zum größten Teil liegt dies an den Schwierigkeiten mit Zimmermanns vielzitierten Theoremen vom kompositorischen „Pluralismus“ und der „Kugelgestalt der Zeit“. Seit seiner Oper *Die Soldaten* – und dies war das Werk, auf das sich zu seinen Lebzeiten seine Bekanntheit fast einzig stützte – galten diese Begriffe in fataler Weise als Synonym für Zimmermanns Musik schlechthin. Und der Mißbrauch, der in den Händen Gutmeinender mit ihnen getrieben wurde, gründet wiederum in einer exegetischen Unschärfe, die seinen Werkkommentaren und Schriften anhaftet. Erst spät wurde erkannt, daß Zimmermanns Selbstäußerungen eben nicht als das genommen werden können, als was man sie gern gesehen hätte: als gesicherter Schlüssel zum Werk. Im Gegenteil: Gerade in den entscheidenden Punkten entziehen sich diese Texte dem interpretierenden Zugriff, lassen sie den Leser in fataler Weise mit dem Werk allein.

Um all diese Schwierigkeiten weiß Klaus Ebbeke in seiner Berliner Dissertation aus dem Jahr 1983 sehr genau, und er kündigt in seiner Einleitung

„Bruchstücke“ an, die aber gleichwohl dem Wesen der Werke und dem Zimmermannschen Musikdenken – als „Sinnschicht“ dieser Werke – näher zu kommen versuchen (S. 8). Daß hinter solcher durchaus angemessenen Vorsicht eine gehörige Portion Selbstbewußtsein steckt, zeigt sich allerdings, wenn Ebbeke den grundlegenden Arbeiten Andreas von Imhoffs und besonders Clemens Kühns kurzerhand „mangelnde Materialkenntnis“ attestiert (S. 11).

Ebbekes Vorgehensweise ist entwicklungs geschichtlich orientiert; dies ist nicht im Sinne einer strengen Chronologie zu verstehen. Vielmehr gliedert er seine Arbeit in vier relativ eigenständige Hauptkapitel – „Stille und Umkehr“, „Jazz“, „Symmetrie“ und „Zeit“.

Was er unter dem sehr abstrakt klingenden Buchtitel „Sprachfindung“ versteht, noch dazu im Zusammenhang mit Zimmermanns Spätwerk, verliert man im Verlauf dieser vier Kapitel doch allmählich aus den Augen. Ebbeke verlangt dem Leser einiges ab – nicht unähnlich dem Komponisten, mit dem er sich beschäftigt. Sein Ansatz zielt auf eine Aufarbeitung der kompositorischen Stilmittel und Verfahrensweisen, die – für sich wie als Gesamtheit – Voraussetzungen für Zimmermanns Spätwerk sind. Damit intendiert er nicht etwa eine Glorifizierung des Spätwerks im Sinne einer romantisierenden „summa vitae“ (was gerade bei Zimmermann vermessen wäre), sondern er interpretiert das ihm zur Verfügung stehende Material mit Hinsicht auf die Konsequenzen, die die einzelnen Stationen von Zimmermanns Werdegang im Spätwerk zeigen.

Besonders im Kapitel „Symmetrie“ kommt dieses Konzept deutlich zum Tragen. Es behandelt Werke der „Übergangsperiode“ Zimmermanns aus den Jahren 1950 bis 1957. Die zögernde Adaption von Zwölftontechnik und zunehmend seriellen Verfahrensweisen wird im Werk selber festgemacht, und es scheint, daß eine solche Interpretation das geeignetere Verfahren ist, sich Zimmermann zu nähern. Die Resultate, die Ebbeke aus seinen Untersuchungen gewinnt, untermauern seine entwicklungsgeschichtlich bestimmte Vorgehensweise: In dieser Zeit erfuhr Zimmermanns Kompositionstechnik entscheidende und seinen weiteren Werdegang bestimmende Veränderungen; diese aufzuspüren hat auch für das Spätwerk unmittelbare Konsequenzen.

Bei der unumgänglichen Beschäftigung mit Zimmermanns Zeitphilosophie geht Ebbeke gänzlich neue Wege. Ausgehend von der These, daß es sich hierbei um kein geschlossenes philosophisches System handelt – und gerade das mißachteten bislang

die meisten Interpretationen –, werden wechselweise die technische Entwicklung im Werk und die Genese der theoretischen Äußerungen parallelisiert. Es liegt in der Natur der Sache, daß er dabei in arge Bedrängnis kommt, wenn es gilt, eine chronologische Ordnung von Zimmermanns Aneignung zeitphilosophischer „Vorbilder“ (Augustinus, Husserl, Leider, Pound) zu rekonstruieren. Hierdurch verschafft sich Ebbeke aber eine objektive Betrachtungsebene der Zimmermannschen Kompositionsästhetik. Die parallele Interpretation von philosophischen und kompositionstechnischen Phänomenen wird so erst möglich.

„Sprachfindung“ kennzeichnet nicht nur das Spätwerk, sondern Zimmermanns kompositorischen Werdegang allgemein. Insofern ist der Untertitel von Ebbekes Buch mißverständlich. Bei aller Rigorosität, mit der er seinen Ansatz gegenüber anderen Arbeiten verteidigt und die mitunter in unangenehme Polemik umzuschlagen droht: Dieser Ansatz ist stimmig und dürfte geeignet sein, den Zugang zu Zimmermanns vielschichtigem Œuvre in neuartiger Weise zu ermöglichen.

(September 1987)

Manuel Gervink

HERBERT ANTON KELLNER: Wie stimme ich selbst mein Cembalo? Dritte, erweiterte Auflage. Frankfurt: Verlag Erwin Bochinsky (1986). 73 S. (Schriftenreihe Das Musikinstrument. Heft 19.)

Die Nachfrage nach einem praktischen Leitfaden für „Kenner und Liebhaber . . . die sich mit der Barock- und noch älteren Musik befassen“ (S. 7) ist so groß, daß innerhalb von zehn Jahren bereits die dritte, erweiterte Auflage des Buches erschienen ist. Der profilierte Physiker und Mathematiker Herbert Anton Kellner empfiehlt eine ungleichschwebende Temperatur. Er stellt die Mitteltönigkeit, die Kirnbergerstimmung III von 1779, die Temperatur Werckmeister III (1691) und seine Rekonstruktion der wohltemperierten Stimmung Johann Sebastian Bachs vor. Nur der Vollständigkeit halber bespricht er auch die gleichschwebende Temperatur.

Kellner informiert über das benötigte Handwerkszeug, danach beginnt er mit allgemeinen theoretischen Grundlagen: reine Intervalle, Obertöne und harmonische Tonleiter sowie Schwebungen. Der Sachverhalt wird übersichtlich dargestellt.

Ausführlich behandelt Kellner die Mitteltönigkeit. Er beginnt mit Vorübungen im Stimmen, bevor das Temperieren von vier gleichen Quinten in eine

Terz als allgemeine Grundaufgabe gestellt wird. Das Legen der mitteltönigen Temperatur wird in einer Stimmtabelle (mit Überprüfungsproben) schrittweise dargestellt. Theoretische Erläuterungen, die auch die Nachteile der Stimmung deutlich machen, beschließen diesen Abschnitt. Danach werden die Merkmale der Kirnbergerstimmung III und der Temperatur Werckmeister III skizziert und die erforderlichen Schritte in Stimmtabellen aufgezeigt.

Eingehend und mit großem Engagement behandelt Kellner „Johann Sebastian Bachs wohltemperierte Stimmung“: „Diese Temperatur ist meine Rekonstruktion der Stimmung für das wohltemperierte Klavier und die gesamte übrige Cembalomusik Bachs. Sie beruht auf einem wohltemperierten Durdreiklang, dessen Terz ebenso schnell überschwebt, wie dessen Quint unterschwebt.“ (S. 40). Stimmchema, Notenbeispiele und Schwebungskontrollen geben praktische Anleitung. Für den Leser ist gut nachzuvollziehen, welche Überlegungen Kellner zu dieser Stimmung geführt haben. Und dennoch: Wie Bach tatsächlich gestimmt hat, wissen wir nicht. Kellner berichtet über die Patentierung seiner Stimmung: „Musikinstrumente in fester, optimierter ungleichschwebender Stimmung für alle 24 Tonarten“ (S. 48) und andere Anerkennungen, ist sich aber auch bewußt, daß es skeptische und ablehnende Reaktionen gibt. Das Kapitel zur Praxis der musikalischen Temperaturen wird mit der gleichschwebenden Temperatur abgeschlossen. Kellner weist nochmals darauf hin, daß er diese Temperatur für das Cembalo ablehnt, denn sie ist „für das obertonreiche Cembalo nicht gerade passend, noch vermag sie den Stufenbau einer barocken Tonartencharakteristik zu bieten.“ (S. 49).

Eine Literaturauswahl wird interpretierend vorgestellt. In den Nachträgen zu den bisherigen Auflagen wird über neue Literatur, Diskussionen und Reaktionen zum Buch berichtet. Ein Tabellenanhang und ein knappes Literaturverzeichnis beschließen die Publikation.

Die klare Sprache teilt einem Sachkundigen Informationen präzise und übersichtlich mit. Ein Anfänger hingegen wird mit der Fülle des Materials, den mathematischen Berechnungen und komplexen Überlegungen bestimmt Mühe haben. Kellners Schrift ist dennoch eine wertvolle Hilfe und dem Cembalospieler, der sein Instrument selbst betreuen möchte, zu empfehlen.

(August 1987)

Susanne Staral

JOHNA. SLOBODA: *The musical mind. The cognitive psychology of music.* Oxford: Clarendon Press (1986). X, 291 S. (Oxford psychology series. No. 5.)

Seinem Buch *The musical mind* hat Sloboda den Untertitel *The cognitive psychology of music* gegeben und damit eine klare Eingrenzung seines Gegenstandes geschaffen. Die Kognitive Musikpsychologie stellt die Frage nach der Art der Informationsverarbeitung, die beim Musikhören stattfindet, und nach der inneren Repräsentation von Musik.

Das Buch bietet einen guten Überblick über die Forschungen zum Musikhören und auch zur Entwicklung der Hörfähigkeiten. Schwierigkeiten in der Darstellung haben dem Autor die wenig untersuchten Gebiete „Komposition“ und „Improvisation“ bereitet. Er stützt sich dabei weitgehend auf autobiographisches Material von Musikern und auf Skizzen. Sloboda ist von Beruf Psychologe und nicht Musikwissenschaftler. Daher fällt denn sein Vergleich zwischen der Skizze zu Beethovens Opus 10 Nr. 3 und der endgültigen Fassung karg beschreibend aus. Er bemerkt zwar die kurz nach dem Anfang in der endgültigen Fassung einsetzende Oktavierung, vermag sie aber nicht zu interpretieren.

Das wichtigste Kapitel in diesem Buch, das auch die eigenen Forschungen des Autors zusammenstellt, ist der Ausführung von Musik gewidmet. Wie wird geübt? Wie verhält es sich mit dem Lesen von Noten bei der motorischen Ausführung? Dazu liegen interessante Befunde vor, die man in keinem anderen musikpsychologischen Werk gleichermaßen kompetent zusammengestellt findet.

Sloboda hat einen größeren Ehrgeiz, als nur Forschungsergebnisse zu referieren. So eröffnet er sein Buch mit einem Kapitel über „Music, Language, and Meaning“. Beim Vergleich von Musik und Sprache greift er, wie dies in den angelsächsischen Ländern oft üblich ist, auf Chomskys transformationelle Grammatik zurück, deren musikalische Legitimation – auch dies ist üblich – durch Schenkers Idee des Ursatzes bewiesen wird. Sloboda unterscheidet darüber hinaus zwischen Syntax und Semantik, wobei er, um die expressive Schicht von Musik greifbar zu machen, Derryk Cookes melodische Analysen heranzieht. Die Betrachtung des musikalischen Ausdrucksgehalts ist stark verkürzt. Sloboda reichert sie zwar um neue Untersuchungen an, die die melodische Kontur als grundlegender als das Intervall nachweisen. Es sind jedoch die älteren (nicht auf das melodische Geschehen beschränkten) Untersuchungen nicht hinreichend aufgearbeitet – und schon gar nicht der ästhetische Kontext, in den die Musik als Ausdruck gehört.

In einem Schlußkapitel stellt Sloboda die Frage nach dem Verhältnis seiner Kognitiven Musikpsychologie zur Biologie und zur Kulturgeschichte. Der Musikpsychologie weist er dabei die Aufgabe zu, die Struktur der Vorstellungen darzulegen, nicht aber zu begründen, was eher ein Anspruch an die beiden anderen genannten Gebiete sei. Er zeigt damit Wege der Zusammenarbeit. Mich hat es angenehm berührt, daß solche Fragen gestellt werden und sich Forschung nicht eigengefällig darstellt, sondern offen gegenüber anderen Disziplinen erweist.

(September 1987) Helga de la Motte-Haber

FELIX HOERBURGER: Volksmusikforschung. Aufsätze und Vorträge 1953-1984 über Volkstanz und instrumentale Volksmusik. Zum 70. Geburtstag des Verfassers hrsg. von Hans EICHNER und Thomas EMMERIG. Laaber: Laaber-Verlag (1986). 320 S., Notenbeisp.

Der 70. Geburtstag von Felix Hoerburger am 9. Dezember 1986 war der Anlaß, eine Festschrift mit dem Titel *Volksmusikforschung* herauszubringen. Diese besteht – etwas ungewöhnlich – nicht aus Beiträgen von Kollegen, Freunden und Schülern, sondern stellt eine Auswahl aus Hoerbürgers Aufsätzen und Vorträgen aus den Jahren 1953 bis 1984 über Volkstanz und instrumentale Volksmusik dar. Mit einer Festschrift herkömmlicher Art war der Jubilar ja schon zu seinem 60. Geburtstag geehrt worden; Herausgeber waren seinerzeit Max Peter Baumann, Rudolf Maria Brandl und Kurt Reinhard.

Es ist den beiden Schülern Hoerbürgers Hans Eichner und Thomas Emmerig zu danken, daß mit dieser Festschrift das wissenschaftliche Werk des zu Ehrenden selbst in den Mittelpunkt gestellt wird. In der Tat könnte man von Felix Hoerburger kein besseres Bild gewinnen als in einer Zusammenschau seines reichen Forscherlebens, das – heute unter Musikethnologen selten genug – so unterschiedliche regionale Schwerpunkte wie Deutschland (insbesondere Bayern), den Balkan (darunter so entlegene Gebiete wie das Kosovo in Jugoslawien), die Türkei, Afghanistan und China verbindet. Felix Hoerburger hat alle diese Gegenden bereist, und so spiegelt sich in seinen wissenschaftlichen Arbeiten auch viel von dem Leben wider, in das die Musik dort eingebettet ist. Die einzigartige Sichtweise Hoerbürgers, sein

Pioniergeist, sein Einfühlungsvermögen und sein Gespür für die Dinge lassen in einer klaren und geschliffenen Ausdrucksweise, die jedes überflüssige Wort vermeidet, seine Publikationen zeitlos aktuell erscheinen.

Aus Hoerbürgers zahlreichen Aufsätzen und Vorträgen eine Auswahl zu treffen, mag für die beiden Herausgeber nicht einfach gewesen sein. Aber diese Schrift ist nicht nur als Sammlung von Nach- und einem geringen Teil Neudrucken, sondern eher als „Lesebuch“ zu verstehen. Unter dem Thema *Volksmusikforschung* sind zwei Bereiche vereinigt, auf die sich Hoerbürgers Forschungsarbeit konzentrierte: 1. der Volkstanz und 2. die instrumentale Volksmusik. Jeder dieser Themenbereiche stellt in Auswahl und Anordnung der Artikel so etwas wie eine selbständige, fortlaufend zu lesende Publikation dar. An den Anfang der beiden Teile sind jeweils theoretische Abhandlungen gesetzt (als Einleitung finden sich die Definitionsartikel „Volkstanz“ und „Was ist Volksmusik“ bzw. „Instrumentale Volksmusik“ aus der *MGG*), dann folgen regionale und überregionale Betrachtungen, die sich in ihrer Thematik, von Bayern ausgehend, immer weiter von Mitteleuropa entfernen, inhaltlich aber stets verbunden bleiben.

Die meisten der hier zusammengefaßten Aufsätze wurden in unveränderter Form aus früheren, teilweise schlecht zugänglichen Publikationen übernommen. Zum ersten Mal publiziert werden so wichtige Beiträge wie *Die Erforschung der Zwiefachen als methodisches Beispiel* (Vortrag 1957 in Stuttgart), *Tanzschrift und Volkstanzforschung* (Vortrag 1957 in Dresden), *Beobachtungen zur Improvisationspraxis der Zurna-Spieler* (Aufsatz in der nicht veröffentlichten Festschrift für Marius Schneider, 1968), *Zur weltweiten Verbreitung der orientalischen Volksboe* (Samuel Baud-Bovy zum 70. Geburtstag) sowie der 1980 in Ankara gehaltene Vortrag *Hackbrett – Santur – Yángqín. Die Verbreitung eines asiatischen Musikinstruments im europäischen Raum*. Aus dem Englischen bzw. Rumänischen übersetzt wurden die Aufsätze *Tanz und Tanzmusik im 16. Jahrhundert und ihre Beziehungen zu Volkstanz und Volksmusik* (*Studia Musicologica* VII, 1965) und *Tanzgeräte und Musikinstrumente im orientalischen Volkstanz* (*Revista de Folklor* 4, 1959). Leider ist bei keinem der Aufsätze ein Hinweis auf die Erstpublikation zu finden, dazu ist eine Suche im Schriftenverzeichnis erforderlich. Insgesamt vermag jedoch weder diese Nachlässigkeit noch die vielleicht umstrittene Auswahl der Aufsätze den Wert der Festschrift zu schmälern.

Wertvoll für den Benutzer ist neben einem Personen- und einem Sachregister die vollständige Liste aller Publikationen Hoerbürgers, die neben den Büchern, Editionen, chronologisch geordneten Aufsätzen, lexikographischen Arbeiten, Rezensionen, einer Schallplatte und Filmen auch seine literarischen Werke enthält. Gerade dieser Posten ist seit der Festschrift zum 60. Geburtstag um viele Beiträge gewachsen, die Hoerbürger als erfindungsreichen Mundartdichter und kritisch-humorvollen Beobachter auch seines eigenen Faches erscheinen lassen (vgl. seine 1985 in Göttingen erschienene *Kynische Diatribe über die kuriöse und höchst gefährliche Expedition des Morbikularrepräsentanten Felix Hoerbürger in die Provinzen jenseits der paflakubischlbansischen Grenze, quo loco sunt leones*). Es bleibt zu wünschen, daß es mit diesem Buch gelingt, das reiche und vielseitige Werk eines der bedeutendsten Forscher der deutschen Musikethnologie nach dem 2. Weltkrieg wieder mehr in die Öffentlichkeit zu rücken und in einer komprimierten, wenn auch ziemlich teuren Form allen Interessierten zugänglich zu machen.

(September 1987)

Susanne Ziegler

Polyphonic Music of the Fourteenth Century. Volume XXIV: The Works of JOHANNES CICONIA. Edited by Margaret BENT and Anne HALLMARK. Les Remparts, Monaco: Éditions de l'Oiseau-Lyre 1985. XIX, 230 S.

Nachdem Suzanne Clercx in ihrer verdienstvollen Monographie von 1960 die Werke Ciconias bereits publiziert hat, könnte es scheinen, als sei eine neuerliche Edition nicht allzu dringlich gewesen; tatsächlich kommen jetzt nur wenige unvollständige Kompositionen hinzu, die nicht schon andernorts in moderner Notation vorliegen. Da die ältere Ausgabe aber von manchen Unstimmigkeiten beeinträchtigt wird und sich in wenig ansprechender Form präsentiert, rechtfertigen allein Zuverlässigkeit und vorzügliche Aufmachung der neueren Edition ihr Erscheinen. Da außerdem Person und Werk Ciconias immer noch von ungelösten grundsätzlichen Fragen umgeben sind, zeigen sich weitere Vorzüge in der Sorgfalt und Klarheit, mit der nicht nur die Werke kommentiert, sondern auch die verbliebenen Probleme dargelegt werden.

Erläuterungen und Argumentationen findet man an drei verschiedenen Stellen. Das führt gelegentlich zu Wiederholungen oder zu etwas unbequemer,

von Querverweisen unterbrochener Lektüre, hat aber doch den Vorteil, daß man sowohl sich dem einzelnen Werk vom „Critical Apparatus“ her nähern kann und dabei den Kontakt zu ähnlich gelagerten Fällen behält als auch sich grundsätzlichen Fragen widmen kann, die in der „Introduction“ (S. IX–XIV) oder in den „Notes on Transcription and Performance“ (S. XV–XIX) abgehandelt werden, und dazu detaillierte Fakten im Kritischen Apparat aufsucht. Nicht wenige der Kompositionen sprechen von historischen Ereignissen oder huldigen bestimmten Personen im Bereich von Padua und Venedig. Es ist daher sinnvoll, daß die Einführung mit einer Darstellung dessen beginnt, was von Ciconias Leben bekannt ist. Neben neuen Materialien, die Anne Hallmark beige-steuert hat, darunter das revidierte Todesdatum: zwischen dem 10. Juni und 13. Juli 1412, begegnet man manchen alten Kontroversen. So spricht zwar vieles dafür, daß wir bei einem Geburtsjahr von ca. 1435 (Clercx) zwei Personen des Namens Johannes Ciconia miteinander verbinden, dennoch fehlen Dokumente, welche die plausible Annahme einer Lebenszeit von ca. 1370 bis 1412 zur Gewißheit machen. Die Deutungen der Texte zu weltlichen Werken und Motetten helfen nicht nur, sie selbst zu datieren, sondern auch Lücken in der Biographie Ciconias zu verkleinern. Bei den Motettentexten kann der Leser die Interpretation um so eher nachvollziehen, als M. J. Connolly sie mit Übersetzung und Kommentar kritisch ediert hat (S. 220–226). Leider fehlt etwas Entsprechendes zu den italienischen und französischen Dichtungen.

Wie nicht anders zu erwarten, ist die Frage der Autorschaft in einer Reihe von Fällen nicht schlüssig zugunsten oder zuungunsten Ciconias zu beantworten. Die betroffenen Werke werden jedoch als *opera dubia* am Schluß jeder Werkgruppe wiedergegeben: bei den Messensätzen (*Credo* Nr. 11), den isorhythmischen Motetten (Nr. 20 und 21), den Kontrafakturen (Nr. 24), den *Ballate* (Nr. 37 bis 43) und bei den Kanons (Nr. 47). Dadurch kann die Argumentation selbst dort fortgesetzt werden, wo die Wahrscheinlichkeit nur noch wenig für Ciconia spricht. Diese Großzügigkeit ist sehr willkommen, weil die stilistischen Kriterien für die „Epoche Ciconia“ (Besseler) noch recht unsicher sind und die Zuschreibungen in den Handschriften hier und da unterschiedlich gedeutet werden können, wie etwa bei den Nummern 37, 38, 43 und 47; diese Kompositionen sind anonym unten auf Blättern verzeichnet, die oben ein Werk Ciconia zuweisen. Anderen Problemen der Authentizität begegnet man bei den Contratenores, die fast

ausnahmslos unbefriedigende satztechnische Ergebnisse hervorrufen, selbst dort, wo ihre Überlieferung kaum Anlaß zu Zweifeln gibt. Im Druckbild sind die meisten durch Kleinstich abgehoben und als „optional“ gekennzeichnet. Kleinstich wird auch angewandt, z. B. in *Gloria* Nr. 8, um ausgedehnte Sonderlesarten einer Quelle schon im Notenbild deutlich zu machen.

Im Bereich der Quellenkritik erscheinen die Informationen ein wenig knapp gehalten. Zwar hilft die Liste der dreißig Handschriften, z. T. mit Literaturangaben, und die umfangreiche Bibliographie (S. 227–230) dem Benutzer weiter, konkrete Erörterungen über den Wert der Quellen finden sich aber allenfalls bei den einzelnen Kompositionen, z. B. beim *Gloria* Nr. 9. Was auf Seite XV über die Quellen gesagt wird, ist zu allgemein gehalten, und der Verweis auf die einschlägige Publikation der Herausgeberin kann eine Quellenbewertung im Zusammenhang mit einer so grundlegenden Ausgabe nicht ersetzen.

Mit Genugtuung nimmt man zur Kenntnis, daß der „Critical Commentary“ die Abweichungen von der gedruckten Version mitteilen soll und nicht Lesarten noch einmal aufführt, für die – als die „bestmöglichen“ – sich die Herausgeber bereits entschieden haben. Dies Prinzip ist bei der Textunterlegung vernünftigerweise mit einer gewissen Freiheit gehandhabt und auf erkennbar intendierte Abweichungen beschränkt. Bei den Akzidentien scheint es gelegentlich ohne Not aufgegeben, vgl. *Gloria* Nr. 1: die Anmerkungen „I 63 Bc, TR flat“ und „T 56 Bc, TR flat“ sind überflüssig, weil jeweils beide Quellen mit der gedruckten Version übereinstimmen; vgl. auch Nr. 19: „T 99 flat Ob, Bc“ Solche Einzelheiten vermögen aber den positiven Gesamteindruck kaum zu schmälern. Sowohl in den „Notes on Transcription and Performance“ als auch in den „General remarks“ zu den einzelnen Werken ist eine Fülle von Informationen und anregenden Gedanken enthalten – zu einer sich abzeichnenden italienischen Motettentradition, zum Problem der Messensatzpaare, zu Besonderheiten der Notation etc. –, die zu weiteren Studien auffordert.

Anregend ist auch die Beschäftigung mit einzelnen Werken, mit deren Satztechnik, Dissonanzbehandlung oder Stimmenführung. Für den Kanon *Quod jactatur* (Nr. 46) scheint eine befriedigende Auflösung immer noch nicht gefunden zu sein, obwohl Edward Stam in seiner fundierten Studie (*Die richtige Lösung ...*, in *TVer* 1970, S. 147–166) eine Reihe von Möglichkeiten systematisch prüft und

schließlich eine „fuga in subdiapason et epidiapente cum diapason“ zu der gesuchten *resolutio* erklärt. Margaret Bent hat sich zu dem im wesentlichen schon von Johannes Wolf (in *TVer* VI/1900, S. 208) angegebenen Notentext entschlossen, weil sie zu Recht die von Stam entwickelte Lösung in Hinsicht auf Zusammenklang (Dissonanzen) und Fortschreitungen (Parallelen) für keine Verbesserung der bisherigen, ebenfalls dissonanzen- und parallelenreichen Fassung ansieht.

Wenn ich im folgenden eine neue Möglichkeit vorschlage, so bin ich mir meiner Vermessenheit bewußt, nach so viel imponierender Gelehrsamkeit (Johannes Wolf, Werner Korte, Suzanne Clercx, Willi Apel, Edward Stam und Margaret Bent) nun quasi aus dem Stand etwas dazu beitragen zu wollen. Das Faksimile der Handschrift Modena, Biblioteca Estense, Cod. 568, fol. 20v (*TVer* 1970, gegenüber S. 147) zeigt die drei *c*-Schlüssel vor der einstimmigen Notenreihe in auffälliger Anordnung: dem allein stehenden *c*³-Schlüssel folgen, genau untereinander notiert, *c*⁵- und *c*¹-Schlüssel. Der dazu gehörige Kanon lautet: „Tenor quem Contratenor Triplumque fugant temporibus in quinque“ Das ist bisher einhellig so verstanden worden, daß die zweite Stimme nach fünf Tempora und die dritte nach weiteren fünf Tempora zu beginnen habe. Wäre es denkbar angesichts der Schlüsselanordnung, daß gemeint ist, Kontratenor und Triplum sollen zusammen nach fünf Tempora beginnen? Das können sie natürlich nur im Abstand einer Dezime und nicht als Nonenparallelen, die bei strikter Gültigkeit von *c*¹- und *c*⁵-Schlüssel zu lesen sind. Dezimen aber lassen sich nicht durch Schlüssel angeben. In späterer Zeit – etwa bei Heinrich Isaac – war es üblich, die Forderung durch den Hinweis „In decimis cum supremo“ oder ähnlich deutlich zu machen. Auch Ciconia könnte die nicht zu umgehende Ungenauigkeit der Schlüssellage, die immerhin der Realität nahe kommt und die Lage der Stimmen grundsätzlich markiert, mit den beiden folgenden Sätzen („sub quadam obscuritate“) erläutert und das für seine Zeit ungewöhnliche Ergebnis zu rechtfertigen versucht haben: „Quod jactatur et (nicht: qui) virtus opere non demonstratur. Ut aqua pissis sepius scientia denegatur“.

Das hier vorgeschlagene Resultat kann man sich leicht aus der Edition herstellen. Die beiden Oberstimmen bleiben, von der Vorzeichnung abgesehen, wie sie bisher aufgefaßt wurden, ein Quintkanon, beginnend mit c^1 bzw. nach fünf Tempora mit g^1 . Die tiefste Stimme aber bewegt sich in Dezimenparallelen zur obersten, beginnt also mit e in Takt 6. (Das hier Mitgeteilte weicht daher in der Zählung um fünf Einheiten von der Edition ab.) Die Parallelität endet im Schlußklang, Takt 41, indem der Baß zum g fortschreitet, wenn keine Wiederholung von Takt 6 an erfolgen soll. Die doppelte Vorzeichnung, \sharp und b , bzw. b und \sharp beim c^5 -Schlüssel, weist auf die je nach Zusammenhang wechselnde Anwendung des b -quadratum oder b -molle hin. Die Reihenfolge der Zeichen könnte sogar andeuten, daß für die oberen Stimmen vornehmlich h gemeint ist und b nur als Akzidens, während die tiefste Stimme b bevorzugt und h nur als Ausnahme zuläßt. Die oberste Stimme muß b in den Takten 12, 18, 24, 30 und 31 berücksichtigen, die mittlere in den Takten 15, 17, 27 und 35 (anders als die Edition: kein es^1). Die tiefe Stimme benötigt nur einmal h (T. 29).

Der in diesem Vorschlag angewandte doppelte Kontrapunkt der Dezime erfordert, um Parallelen zu vermeiden, daß die Stimmen ihre Schwerpunkte in Gegenbewegung errreichen. Das ist hier in auffälliger Weise – wenn auch nicht mit letzter Konsequenz – beachtet, vgl. T. 12–14, 19–22 oder 36/37.

Andere Mittel, Parallelen auszuweichen, sie zu verschleiern oder zu mildern, sind größere Sprünge (z. B. T. 38), Vorhalte (z. B. T. 10), Synkopen (z. B. T. 26/27 oder Hoquetus (T. 34). In dem allgemein akzeptierten Satz der zwei Oberstimmen kommen immerhin zwei Quintenparallelen vor (T. 26/27 und 40). Zwischen den Unterstimmen der vorgeschlagenen Version gibt es zwei vergleichbare Quinten (T. 15 und 31/32) und eine Oktavparallele (T. 25, 2. und 3. Achtel). Alle Dissonanzen sind als Nebennoten oder Vorhalte verständlich. Den Haupteinwand gegen diese Fassung bildet der anachronistische Wohlklang, den man erst in Werken des weiter fortgeschrittenen Jahrhunderts erwartet. Hat Ciconia vielleicht mit den rätselhaften Sätzen andeuten wollen, daß das Ergebnis nicht nach den damals üblichen Satzregeln zustande kommt?

(Juni 1987)

Martin Just

Anonymous chansons published by Pierre ATTAINGNANT Vol. III. Edited by Albert SEAY. Neuhausen–Stuttgart: American Institute of Musicology Hänssler-Verlag 1986. XIX, 107 S. (Corpus mensurabilis musicae 93.)

Zwischen ungefähr 1528 und der Mitte des 16. Jahrhunderts verlegte Pierre Attaignant in Paris eine enorme Anzahl relativ einfacher polyphoner Vertonungen von französischer Lyrik. Jene Stücke, die Attaignant (oder seine uns unbekanntem Herausgeber) bestimmten Komponisten zuschrieben, werden in deren Gesamtausgabe herausgegeben werden. Der verstorbene Albert Seay hatte die vernünftige Idee, daß auch die von Attaignant gedruckten anonymen Chansons in einer modernen Edition zugänglich gemacht werden sollten. In den drei Bänden seiner Serie stellt Seay uns 74 drei- und vierstimmige Chansons vor, die aus fünf der ersten Anthologien Attaignants stammen und zuerst zwischen etwa 1528 und 1531 veröffentlicht worden sind. Lebte Seay noch, so hätte er uns den gesamten Bestand der Attaignant-Chansons vorlegen können, aber so wie die Dinge stehen, wird dies wohl das letzte Denkmal seines unermüdlichen Bestrebens sein, uns einen wahrhaft unglaublichen Teil wichtiger Musik des 16. Jahrhunderts in modernen Editionen zugänglich zu machen.

Seay erstellte keine kritische Ausgabe. Er bedachte weder verschiedene Lesarten, noch führte er alle Konkordanzen für jedes Stück auf. Wenn ich annehme, daß viele dieser Lieder keine Meisterwerke,

sondern vielmehr etwas flüchtige „Werkstatt-Produkte“ darstellen, so erscheint mir Seays Vorgehen durchaus korrekt. Man könnte aber genauso gut fragen, wieso die Edition überhaupt veröffentlicht wurde, wenn die Chansons nicht höchste Qualität aufweisen und die Edition keine kritische ist.

Seays Entscheidung zu verteidigen fällt jedoch sehr leicht. Denn vor allem fällt die Tatsache ins Gewicht, daß Attaignants Chansons den Hauptbestand weltlicher französischer Musik während der Herrschaft Franz' I. – einer der goldenen Zeiten französischer Kultur – darstellen. Wenn wir wesentliche Teile dieses Repertoires nicht kennen, so können wir nicht behaupten, die französische Musik während einer wichtigen Epoche zu verstehen. Sehen wir einmal davon ab, was wir durch die Untersuchung vollständiger Repertoires – ungeachtet des jeweiligen ästhetischen Wertes – über die Beschaffenheit einer bestimmten Gesellschaft erfahren können, so bleibt ein zweites Argument, mit dem wir Attaignants anonyme Chansons ebenso verteidigen können wie jede andere unbezeichnete Sammlung von Musik, die wir untersuchen: nämlich die Tatsache, daß wir nicht richtig zwischen dem Individuellen, Außergewöhnlichen und dem Typischen oder dem lediglich Konventionellen unterscheiden können, solange uns nicht das gesamte Repertoire zugänglich ist. Überdies waren Attaignants Chansons im frühen 16. Jahrhundert weit verbreitet, und die Komponisten der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts scheinen sie als Maßstab betrachtet zu haben, an dem sie sich maßen und mit dem sie wetteiferten – also ein vorgegebenes Repertoire, dem es nachzueifern und das es zu übertreffen galt. Wir können schwerlich die Chansons Lassos verstehen – von denen Clemens' non Papa, Gomberts oder Costeleys ganz zu schweigen –, ohne die Musik zu kennen, mit der sie aufwuchsen, die sie zu einem gewissen Grad imitierten (oder auch nicht imitierten), also ohne um die Musik zu wissen, von der sie auf die eine oder andere Art teilweise in ihren Werken Gebrauch machten. In anderen Worten: Fragen des ästhetischen Wertes sind nicht die einzigen Fragen von Relevanz.

Viele Kompositionen dieses Bandes sind in der Tat sehr schematische Kompositionen. So erwies sich, daß Vertonungen von sechs- oder achtzeiligen Liebesgedichten zweifelsohne mehr oder weniger mit der gewöhnlichen Form übereinstimmen, bei der beispielsweise die Zäsur auf der vierten Silbe jeder Zeile peinlich genau beachtet ist und der erste und letzte Satz ungeachtet des Reimschemas mit der-

selben Musik vertont wird. Natürlich machen sich ästhetische Gesichtspunkte bemerkbar, denn manche Lieder sind kunstvoller geschrieben als andere; so ist ihr Cantus wunderschön geformt (in den meisten der Chansons liegt die Hauptmelodie eindeutig in der Oberstimme), die Melodieglieder sind den Worten sehr gut angepaßt worden und die Komponisten haben auch der rhetorischen Deklamation einige Beachtung geschenkt. Diese Chansons unterscheiden sich jedoch noch sehr stark vom wesentlich individualistischeren italienischen Madrigal – selbst in dessen Frühstadien –, und ganz sicher ist es für uns wichtig, das zu wissen.

(November 1987)

Howard Mayer Brown

ANDRÉ CARDINAL DESTOUCHES: *Issé. Pastorale Héroïque. Introduction by Robert FAJON. New York: Pendragon Press (1984). LII, 341 S. (French Opera in the 17th and 18th Centuries. Volume XIV.)*

Als erster Band der von Pendragon Press in Angriff genommenen neuen Serie *French Opera in the 17th and 18th Centuries* erschien *Issé* von Destouches. Im Unterschied zu vielen anderen Reprint-Reihen wird hier ein umfangreicher, informativer Apparat mitgeliefert, der erfreulicherweise zum Konzept der Serie gehört. Historisch bedeutende Opernpartituren werden in Handschriften oder Drucken damit für Aufführungs- und Studienzwecke wieder zugänglich gemacht.

Für die Einleitung zu *Issé* zeichnet Robert Fajon verantwortlich, Jérôme de La Gorce ergänzt ein Kapitel zur originalen Ausstattung sowie zu den Kostümen und Wendy Hilton zu den bei Gaudrau überlieferten Choreographien Pécours. Alle ikonographischen Quellen sowie Faksimiles mehrerer Seiten des unvollständig erhaltenen Autographs ergänzen den Reprint des Librettodrucks von 1708 und des Partiturdruks von 1724. In der zweisprachigen Introduction Fajons werden zunächst der Komponist und sein Operschaffen, der Librettist und seine Libretti, sodann das Libretto zu *Issé* sowie die Oper in den beiden Versionen und anderen Varianten vorgestellt. Eine Übersicht über die Wiederaufnahmen im 18. Jahrhundert und die dramatischen Parodien gibt Aufschluß über die Verbreitung des Werkes. Die Quellenhinweise mit jeweiliger Bibliotheks- und Standortangabe (diese fehlt lediglich für die Schelte-Edition des Librettos) erleichtern die weitere Arbeit des Interessenten. Weitere Kapitel beschäftigen sich

mit den Charakteren der Oper und ihrem Inhalt. Fehler sind kaum nennenswert, aber man hätte zugunsten einer rascheren Information auf der Titelseite angeben sollen, welche Version der Oper der Ausgabe zugrunde liegt. Unter den Neueditionen von Partituren *Destouches'* fehlt im übrigen auf S. XII der Reprint von *Amadis de Grèce*, der 1967 bei Gregg Press Farnborough erschien und heute noch zu erhalten ist. Insgesamt kann die Präsentation und die Wiedergabe des Bandes als ebenso gelungen angesehen werden wie die kommentierenden Teile. Glücklicherweise sind die Institute, die noch genügend Haushaltsmittel zur Verfügung haben, um solche Reihen finanzieren zu können.

(Oktober 1987)

Herbert Schneider

JEAN-FRANÇOIS LE SUEUR: *La Caverne. Drame lyrique. Introduction by Jean MONGRÉDIEN.* New York: Pendragon Press (1985). XLIX, 331 S. (*French opera in the 17th and 18th Centuries. Volume LXXIV.*)

Jean Mongrédien, der Herausgeber dieses Reprints, hat sich schon früher um den Komponisten Le Sueur verdient gemacht: 1980 erschien bei Peter Lang (Bern) die bis jetzt umfassendste Biographie über diesen Komponisten. Mongrédien beschreibt und kommentiert aber nicht nur dessen Werke, sondern entwirft dort auch ein Stück Zeitgeschichte, die von den Wirren und Schrecken der Revolution über Napoleons Kaiserreich bis in die Restauration reicht. Nach diesem fesselnden Buch veröffentlichte Mongrédien, ebenfalls 1980, in der Pendragon Press (New York) den thematischen Katalog der Werke von Le Sueur. Dieser Komponist ist aber nur durch zwei, eher periphere Tatsachen in die Geschichte eingegangen: Er errang des Kaisers Gunst durch die Oper *Ossian ou les bardes*, und er war vor allem der Lehrer von Hector Berlioz. Von den Opern aus der Revolutionszeit, zu denen *La Caverne* gehört, wird aber im allgemeinen nicht gesprochen. Doch gerade dieses Werk nach Ausschnitten aus dem Roman *Gil Blas de Santillane* (1715–1735) von Alain René Lesage würde es verdienen, noch heute beachtet zu werden, denn seine Harmonik ist außerordentlich kühn, die Dramaturgie drastisch, während auf der einen Seite noch die klassizistische Einheit des Ortes und der Zeit gewahrt wird, auf der andern Seite aber, mit der gespenstischen Höhlenlandschaft, ein durchaus romantischer Ton angeschlagen wird. Auf alle Fälle würde es sich lohnen, Ausschnitte aus

Opern von Le Sueur durch die Schallplatte einem breiteren Publikum bekannt zu machen. Die Mischung aus kalter Repräsentation, wie sie das Kaiserreich forderte, und dem Nächtigen von *La Caverne* aus der Revolutionszeit könnte noch heute faszinieren.

(Oktober 1987)

Theo Hirsbrunner

Eingegangene Schriften

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

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

Analyse Musicale. N° 7, 2^e trimestre 1987, Avril 1987. Paris: Société d'Analyse Musicale 1987. 84 S.

ARD-Jahrbuch 87. Hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland (ARD) unter Mitwirkung der Arbeitsgemeinschaft Rundfunkwerbung (ARW). Hamburg: Hans-Bredow-Institut 1987. 476 S., Abb.

Arti Musices 17/2, 1986. Croatian Musicological Review. Zagreb: Institute of Musicology – Zagreb Academy of Music 1986. S. 157–248, Notenbeisp.

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

JOHN H. BARON: *Chamber Music. A Research and Information Guide.* New York–London: Garland Publishing, Inc. 1987. XVII, 500 S.

FRANZ BERWALD: *Sämtliche Werke. Band 14: Duos.* Hrsg. von Kathleen Kuzmick HANSELL. Kassel–Basel–London–New York: Bärenreiter 1987. XV, 133 S.

HANS MICHAEL BEUERLE: *Johannes Brahms. Untersuchungen zu den A-cappella-Kompositionen. Ein Beitrag zur Geschichte der Chormusik.* Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner (1987). 433 S., Notenbeisp.