
BESPRECHUNGEN

Neue Musik und ihre Vermittlung. Sechs Beiträge und vier Seminarberichte. Hrsg. von Hans-Christian SCHMIDT. Mainz – London – New York – Tokyo: Schott (1986). 121 S. (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung. Band 27.)

Hier ist über eine der wenigen Tagungen des o. g. Instituts zu berichten, die *Neue Musik und Musikerziehung* wörtlich in den Mittelpunkt stellt. Zuletzt (es ist schon länger her) war es das Thema *Schulfach Musik*, das als Band 16 dieser Reihe 1976 erschien.

Man wird nicht fehlgehen mit der Beobachtung, daß die Veröffentlichungen des Instituts immer etwas von dem wiedergeben, was in den jeweiligen Jahren auf den Nägeln brannte, was en vogue war, was bedenkens- oder überdenkenswert erschien. So war „Wissenschaftlichkeit“ 1976 ein Terminus, der noch Aufmerksamkeit erheischte; 1986, so legt die neue Veröffentlichung nahe, ist dagegen ein Jahr der Ratlosigkeit, des Auseinanderdriftens bei einem Thema, das einerseits umfassend ist, wenn man an seine pädagogischen Implikationen denkt, andererseits doch auch eng, da hier Neue Musik nicht theoretisch, nicht in ihrer Geschichte, nicht in ihrer kompositorischen Faktur auf dem Prüfstand ist, sondern eben nur ihre Vermittlung.

Ich gestehe, daß ich die Beiträge (nicht jeden für sich, sondern im Vergleich miteinander) als zwiespältig empfunden habe, auch daß ich ihre gelegentlich saloppe journalistische Attitüde als überdreht ansehe. Hier hätte der Herausgeber doch seinen Autoren empfehlen sollen, kräftig zu kürzen. Mit anderen Worten: Auf die Beiträge von Volker Bernius *Ein altes Medium bringt sich neu in Erinnerung – Schulfunk und Neue Musik* wie von Kjell Keller *Ohren-Spitzer* hätte man getrost verzichten können. Ich weiß nicht, ob Carl Dahlhaus sich in dieser Umgebung wohlfühlt, denn gerade sein Beitrag *Muß Neue Musik erklärt werden?* ist der bei weitem wichtigste im ganzen Band, obwohl er wahrlich energisch diskutiert werden müßte.

Dahlhaus macht es dem Leser wie immer nicht leicht, aber der wird belohnt, wenn er die Anstrengung des Begriffs mitvollzieht. Allein dieser Schlußsatz von ihm, „Eine ‚herrschende Kultur‘, von der man sagen könnte, daß sie die ‚Kultur der Herrschenden‘ sei, gibt es nicht mehr“, ist eine Trouvaille. Man wird ihm folgen, daß bei allen Erklärun-

gen von Musik, gar von Neuer, es häufig der Kommentar sei, „der als ‚Information‘ im Gedächtnis haftet, und die Sache, deren konkreter Erfahrung er dienen sollte, verblaßt zur bloßen flüchtigen Illustration der abstrakten Prinzipien, die er in Schlagworten festhält“. Die Gefahr also, daß Soziologie und Psychologie wie auch Biographik das verstellen könnten, worum es eigentlich im Musikunterricht gehen sollte, nämlich um Musik selber.

Daß Dahlhaus als Heilmittel die Einsicht in die Musik selbst anpreist und zwar über die Lektüre von Musik, sei Lektüre nun als stummes Lesen gedacht (mit genauer klanglicher Imagination des Gelesenen) oder als Mitlesen beim Hören von Musik, ist sehr verständlich; daß hieraus pädagogische Konsequenzen erwachsen müßten, ist dem Autor natürlich klar. Aber hier muß ich nun einwenden, so bestechend der Versuch sein mag, einem musikalischen Alphabetismus das Wort zu reden, daß ein solches Unternehmen scheitern muß. Nicht in der Sache, sondern wegen der gegebenen Umstände in den Schulen, die nicht erlauben, Notenlesen als Pensum für Sechsjährige und Harmonielehre und Kontrapunkt als eines für Zwölfjährige zu etablieren. Dahlhaus sieht dieses Problem auch sehr genau, meint aber, daß die „allgemeinbildende“ Schule, in der seine Forderungen nicht durchsetzbar seien, als Prinzip schon längst ausgehöhlt sei, da man sich überall auch schon in früheren Klassen spezialisieren. Jedoch auch dann erweist sich der Dahlhausche Vorschlag als Utopie (die Situation z. B. in den Musikklassen der ungarischen Volksschulen hat einen anderen politischen Hintergrund, den wir bei uns nicht schaffen können; ich habe dort zwar das Notenlesenkönnen kleiner Schüler selbst bewundern können, aber Harmonielehre und Kontrapunkt waren im 6. bis 7. Schuljahr nicht dabei). Trotzdem ist mir diese Utopie nicht ganz fremd, ich glaubte einmal, das Problem des Notenlesens auch in Elementarklassen dadurch lösen zu können, daß jeder kleine Schüler ein Instrument lernt, so daß das Notenlesen als Problem sich dadurch von selbst löse. In Musikschulen (eben weil nicht allgemeinbildend) wäre das alles vielleicht nicht mehr so sehr Utopie. Ob aber dadurch sich eine neue Einstellung gegenüber Neuer Musik gewinnen ließe, ist mir noch immer fraglich.

Hans-Christian Schmidt ist immer amüsant zu lesen. So auch hier mit *Didaktik der Neuen Musik?*

Neue Musik der Didaktik? Musik der Neuen Didaktik? Jedoch vergißt man über dem verbalen Glanz seiner Ausführungen schon mal das, worum es eigentlich geht. Er läßt alle didaktischen Entwürfe seit etwa 1960, soweit sie sich mit Neuer Musik befassen, Revue passieren, sie jeweils kurz charakterisierend, ohne mit süffisanten kleinen Seitenhieben nach hier und dort zu sparen. Sein Fazit? Stark beeindruckt vom Shell-Report *Jugendliche + Erwachsene '85 – Generationen im Vergleich* von 1985, sieht er das Maß der musikdidaktischen Möglichkeiten nicht in dieser oder jener Musik, auch der Neuen, sondern in den Jugendlichen selber, für die Musik offensichtlich etwas anderes bedeute als für den jeweiligen Musiklehrer. So kommt Schmidt zu dem „Vorschlag, die Neue Musik musikpädagogisch zu dispensieren“. Denn, will man der Neuen Musik „Gerechtigkeit widerfahren lassen, so braucht es ein stabiles Fundament, gebildet aus umfänglichem historischen Wissen und ebenso umfänglicher instrumentaler Praxis“ Für den Jugendlichen aber stelle Neue Musik angesichts seines (siehe den erwähnten Report) Harmoniebedürfnisses „widerstrebende und vorläufig nicht zu versöhnende Ansprüche“ Ausgenommen von der geforderten Dispensierung seien praktische Erfahrungen im Musikmachen in Ensembles jeder Art und praktische Gestaltungsversuche. Damit aber wäre Neue Musik im normalen Klassen-Musikunterricht gestorben. Zumindest für die nächste Zeit. Einen stärkeren Gegensatz zur Position von Dahlhaus wird man in diesem Buch nicht mehr finden. Der wird auch nicht durch den einleitenden Aufsatz Schmidts (*Anmerkungen und Fragen zur vom Zweck geheiligten Vermittlung*) verdeckt, dessen leicht ironisierender Titel den letzten Satz des Beitrags wieder aus den Angeln zu heben droht, wenn er dort davon spricht, daß „geduldige, mitfühlende Aufklärung und eine kleinschnittige Bildungsarbeit“ die Diskrepanz zwischen Neuer Musik samt ihren Experten und den jugendlichen Adressaten mildern könne: „Vermittlung muß lernen, den Verweigerer zu lieben“.

Dagegen plädiert Werner Klüppelholz entschieden für den Verbleib Neuer Musik im Schulunterricht (*Didaktische Funktionen der Neuen Musik*), obwohl „Neue Musik aus der pädagogischen Mode geraten“ sei. Denn musikalische Vergangenheit sei „wenn überhaupt, verständlich nur durch die Gegenwart und durch die geschichtliche Distanz, die beide verbindet“. „Selbstverordnete Ausblendung der Avantgarde“ würde den Schülern „vollständige Philosophien“ (natürlich der Musik) und „ein

unendliches Feld von sinnlichen Erfahrungen und subjektbezogener Reflexion“ vorenthalten. Vor allem müßten solche Phänomene Neuer Musik Eingang in den Unterricht finden, die „Einführung gestatten“.

Wie nun die unterschiedlichen Positionen von Dahlhaus, Schmidt und Klüppelholz, die hier ganz „unvermittelt“ (in einem Kongreß über „Vermittlung“ doch wohl leicht grotesk!) nebeneinanderstehen, „zueinanderkommen“ können, das wäre wohl ein erregendes Thema in diesem Buch gewesen, aber dazu kommt es leider gar nicht. Zwar hat jeder etwas in sich Schlüssiges zu sagen; nur müßte das doch im Austausch untereinander und in der Diskussion mit den Kongreßteilnehmern auf Triftigkeit und Durchführbarkeit hin getestet, evtl. modifiziert und wieder überprüft werden. Die Verantwortlichen für die Vorbereitung eines Kongresses sollten das von vornherein mit in die Planung einbeziehen. Denn solche Unternehmen, die dann doch folgenlos bleiben, sind wohl nicht im Sinne der Beteiligten.

Hansjörg Pauli (*Der Hörfunk als Instrument von Aufklärung*) ist aus der Geschichte des Rundfunks heraus skeptisch, ob dieser wirklich Instrument von Aufklärung unter den obwaltenden Gegebenheiten sein könne. Ob wohl folgende Forderung Paulis im Zeitalter des Schielens auf Einschaltquoten gelingen mag, vielleicht irgendwann? Man höre: „Zu fordern wäre alles, was verhindert, daß Musik, sei es als Droge eingenommen werden, sei es zum Füllsel, zum stand-by verkommen kann“. Zu fordern wäre weiter „alles, was Stille schafft, als Voraussetzung nicht nur für einen vernünftigen Umgang mit Musik, sondern für jegliche Form von Raisonement“. Man möchte dem die Daumen halten.

Ulrich Dibelius schreibt über *Die Schallplatte als Hauspostille der Neuen Musik* ein eingehendes Plädoyer. Im Zusammenhang der Problematik der in diesem Band versammelten Beiträge möchte ich besonders seine Gegenposition zu Dahlhaus betonen. Dibelius hebt den pädagogischen Wert einer Schallplatte mit Neuer Musik besonders hervor, weil sich das „hörende Vortasten an die Zusammenhänge, Proportionen, strukturellen Bezüge eines Werkes unmittelbar dem reziproken Vorgang beim Komponieren nähert“; er drückt dann sein „Bedauern“ darüber aus, „daß die Schriftform, Noten schreiben und lesen zu lernen, beim Musikunterricht ... immer noch viel zu sehr überwiegt“; er hält das Hören für die natürlichste und angemessenste Form, sich der Musik aufzuschließen: „mit den Ohren leben zu lernen“, auf die kürzeste Formel gebracht. Hier müß-

ten Dahlhaus und Dibelius ebenfalls in eine energische Diskussion eintreten, so ließen sich vielleicht Einseitigkeiten auflösen.

Detlef Gojowy berichtet (*Neue Musik und ihre Hörer, ihre Spieler und Gegenspieler*) sehr lebendig über Festivals mit Neuer Musik in Ost und West, über ihre immense Bedeutung zur Verbreitung Neuer Musik auch unter widrigen Umständen, die nicht nur im Osten, sondern auch im Westen zu registrieren seien (der Fall Sinzig wird hier sehr eingehend geschildert; Sinzig liegt am Rhein und nicht an der Wolga!).

Schließlich kommt noch Diether de la Motte zu Wort mit einem kurzen Seminarbericht über *Analyse musikalischer Analysen*. Einerseits kann Analyse Neuer Musik „Wegweiser für aktuelle kompositorische Arbeit“ sein, andererseits aber möchte de la Motte (sich hier auf die ‚Analyse‘ Robert Schumanns über die große *C-dur-Sinfonie* Schuberts beziehend) heutige Analysen nicht nur als „Information für Insider, sondern Wegweiser für Hörer“ verstehen. Das wäre als Schlußwort in Sachen ‚Vermittlung Neuer Musik‘ nicht schlecht.

(Februar 1988)

Walter Gieseler

Musik in den Medien. Programmgestaltung im Spannungsfeld von Dramaturgie, Industrie und Publikum. Medienwissenschaftliches Symposium Hans-Bredow-Institut 1985. Hrsg. von Wolfgang HOFFMANN-RIEM und Will TEICHERT. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft 1986. 202 S.

Hörfunk- und Fernsehprogramme, die nicht von Musik dominiert würden, sind in der heutigen Medienlandschaft schlechterdings unvorstellbar. Um so erstaunlicher ist es, daß sich die Medienwissenschaft des Themas ‚Musik in den Medien‘ bisher kaum angenommen hat, wie es im Einführungstext heißt. Diesem Defizit sollte ein von dem renommierten Hamburger Hans-Bredow-Institut veranstaltetes Symposium abhelfen. Die 22 Beiträge, die jetzt als Buch vorliegen und hier nicht einzeln besprochen werden sollen, behandeln schwerpunktmäßig vier Themenblöcke, die durch einige Stichworte erläutert seien: 1. Die Verflechtung von Musikwirtschaft und Medien: Gerade die Vertreter von öffentlich-rechtlichen Anstalten beklagen den Druck zur Ökonomisierung, der nicht zuletzt durch private Anbieter gefördert werde und der die Frage nach der Qualität durch die nach der Quantität verdränge; allerdings bemerkte ein Referent zu Recht, daß die Dau-

erberieselung durch sogenannte Klassik-Programme wohl auch nicht gerade als Durchführung des kulturellen Auftrages verstanden werden könne.

2. Das Berufsbild des Musikredakteurs: Da es den Musikredakteur nicht gibt, sondern je nach Sender, Sendearart und Sendung völlig unterschiedliche Anforderungen, denen ein Musikredakteur gerecht werden muß, sind die Auffassungen über die notwendige Vorbildung von Redakteursanwärtern kaum auf einen Nenner zu bringen, das Berufsbild schließlich nur schemenhaft zu umreißen. 3. Musik im Fernsehen: Unter anderem wird ein Kategoriensystem vorgestellt, das es erlaubt, die verschiedenen Erscheinungsformen von Musik im Fernsehen weit aus differenzierter zu klassifizieren und zu untersuchen, als dies mit den globalen Angaben in den offiziellen Statistiken möglich ist. 4. Ansätze und Ergebnisse der Musik-Rezeptionsforschung: In diesem umfangreichsten aller vier Themenblöcke werden an Hand umfangreichen Materials die vielfältigen Schwierigkeiten der Rezeptionsforschung im Medienbereich deutlich; so klassifizieren etwa Rundfunkmacher und -hörer die Vielfalt musikalischer Erscheinungen zwar mit gleichen oder ähnlichen Bezeichnungen, meinen jedoch oft ganz andere Musikarten damit. Zudem stellt sich die Einschätzung verschiedener Musiksparten durch das Publikum völlig unterschiedlich dar, je nachdem, ob nach abstrakten Kategorien (z. B. Schlager, klassische Musik etc.) gefragt wird oder konkrete Beispiele vorgespielt werden. Und dem Dilemma, daß eine statistisch signifikante Präferenz für ein Musikgenre noch nichts über die tatsächliche Rezeption und die Art der Nutzung aussagt, entkommt man erst langsam durch die Einbeziehung des situativen Kontextes, in dem Musik via Radio oder Fernsehen gehört bzw. gesehen wird. In diesem Bereich gibt es offensichtlich noch mehr Fragen als Antworten, und dennoch bleibt man, vielleicht gerade wegen der Präsentation vieler, jedoch meist unverbundener Einzelinformationen im ungewissen, wem diese ganzen Erkenntnisse letztlich nützen werden: dem Publikum, den Machern oder der Industrie – ganz zu schweigen von der Musik.

Mag auch der musikwissenschaftliche Leser zunächst vor der ausufernden Empirie zurückschrecken, so gibt der vorliegende Band bei näherem Hinsehen mit seiner Vielfalt an Themen und Fragestellungen doch einen soliden, informativen und materialreichen Einblick in neuere medienwissenschaftliche Forschungsbemühungen.

(Februar 1988)

Andreas Ballstaedt

Clavicembali e spinette dal XVI al XIX secolo. A cura di Luigi Ferdinando TAGLIAVINI e John Henry VAN DER MEER. Bologna: Cassa di Risparmio (1986). 243 S., zahlreiche Abb.

In der Chiesa di San Giorgio in Poggiale wurden vom 1. November bis 21. Dezember 1986 sechzehn Cembali und Spinette aus der Sammlung von Luigi Ferdinando Tagliavini ausgestellt. Die Sparkasse in Bologna hat diese Ausstellung und den Druck des Kataloges, der in ihrer Reihe *Collezioni d'arte e di documentazione storica* erschien, ermöglicht. Der Katalog wurde am Vorabend der Ausstellungseröffnung bei einer Pressekonferenz vorgestellt; eine umfangreiche „Corrigenda et addenda“-Liste, die einen Teil der Fehler berücksichtigt, gibt vom Zeitdruck beim Korrekturlesen Kenntnis. Die sechzehn Instrumente dokumentieren den italienischen Cembalobau vom späten 16. Jahrhundert (Kat. Nr. 8: Spinetta, Francesco Poggi, [Firenze?] 1588) bis hinein ins 19. Jahrhundert (Kat. Nr. 13: Spinetta, Anonimo italiano, sec. XIX [c. 1820]). Der Ausstellungskatalog wendet sich an ein breites Publikum.

Luigi Ferdinando Tagliavini berichtet kurzweilig über Entstehung, Entwicklung und Physiognomie seiner Sammlung. Die ausgestellten Instrumente erwarb er zwischen 1969 und 1985; von einer Ausnahme abgesehen (Kat. Nr. 15: Spinetta, Louis Denis, Paris 1681), sind sie alle italienischer Provenienz. (Das von einem englischen Auftraggeber bestellte Cembalo von Giuseppe Maria Gocini [Kat. Nr. 3, Bologna 1721] wurde in Einzelheiten dem angelsächsischen Geschmack angepaßt.) Als Hauptinstrument seiner Sammlung bezeichnet Tagliavini das Cembalo von Giovanni Battista Giusti di Lucca (Kat. Nr. 1, Ferrara 1679). Jedes Instrument stellt einen Beitrag zur Kenntnis von Konstruktionseigenschaften oder zu Aspekten der Aufführungspraxis dar. Häufig sind die Instrumente kunstvoll bemalt, durch das Ineinandergreifen von Musik und Malerei ist ein größerer kulturhistorischer Rahmen gegeben. Der Katalog enthält zahlreiche Farb- und Schwarzweißaufnahmen in ausgezeichnete Qualität.

Wissenswertes zum Cembalobau in Italien vermittelt kenntnisreich und übersichtlich John Henry van der Meer. Als wichtigste Literatur nennt er Donald H. Boalch (*Makers of the harpsichord and clavichord 1440–1840*, 2. Aufl. Oxford 1974), Raymond Russell (*The harpsichord and clavichord – an introductory study*, London 1959; die zweite Auflage von 1973, die Howard Schott überarbeitete, ist nicht erwähnt), Frank Hubbard (*Three centuries of harpsichord making*, Cambridge, Mass. 1965) und vor al-

lem Hubert Henkel (*Beiträge zum historischen Cembalobau*, Leipzig 1979).

Der Katalogteil beginnt mit einem kleinen dreisprachigen Glossar, welches wichtige Fachausdrücke in italienischer, englischer und deutscher Sprache aufführt. Danach wird jedes Instrument ausführlich beschrieben; nach einer Gesamtaufnahme vermitteln weitere Fotos Einblicke in Konstruktion oder Malerei. Die Angaben zum technischen Aufbau sind so detailliert, daß sie sich an Fachleute wenden. Wissenswertes über Herkunft, derzeitigen Zustand und evtl. Restaurierungsarbeiten wird mitgeteilt, Angaben zum Erwerb und die Bibliographie schließen die Beschreibung ab. Drei Instrumente bleiben ohne Literaturangabe (Kat. Nr. 9, 13 und 14). Besonders umfassend wird das Clavicembalo-Pianoforte von Giovanni Ferrini di Firenze von 1746 (Kat. Nr. 16) behandelt. Beide Mechaniken sind detailliert beschrieben, die Erläuterungen sind durch zahlreiche Abbildungen sinnvoll ergänzt (man beachte jedoch die „Corrigenda“-Liste). Die in die Beschreibung der Instrumente integrierten Abschnitte zu Malerei und Dekoration verfaßte Wanda Bergamini.

Im Anschluß an den umfangreichen Katalogteil folgen zwei weitere Beiträge, die sich an Spezialisten wenden. Friedemann Hellwigs Methode der Darstellung von Profilleisten und eingearbeiteten Profilen, mit der er die Instrumente 1–12, 14 und 16 skizziert, orientiert sich an seinem *Atlas der Profile an Tasteninstrumenten vom 16. bis zum frühen 19. Jahrhundert* (Frankfurt/M. 1985). Im Inhaltsverzeichnis nicht aufgeführt sind die Röntgenaufnahmen der Instrumente 1–7 und 16, die Rosato Fabbri anfertigte (S. 221–237).

Im Literaturverzeichnis werden Monographien, Aufsätze und Kataloge von Marin Mersenne (1636) bis zur Gegenwart aufgeführt. Die vorliegende Publikation entspricht den Anforderungen eines wissenschaftlichen Kataloges. Bedauerlich sind die übermäßig vielen Fehler bei den Instrumentenbeschreibungen, im Text und auch im Literaturverzeichnis, besonders erfreulich hingegen der durchdachte Aufbau und die künstlerisch und technisch hochwertigen Farbaufnahmen.

(Februar 1988)

Susanne Staral

Cent ans de mise en scène lyrique en France (env. 1830–1930). Catalogue descriptif des livrets de mise en scène, des libretti annotés et des partitions annotées dans la Bibliothèque de l'Association de la régie

théâtrale (Paris) par H. Robert COHEN et Marie-Odile GIGOU. New York: Pendragon Press (1986). 334 S. (La Vie musicale en France au XIXe siècle. Volume II.)

Eine umfassende Geschichte der Szenographie liegt bis heute nicht vor. Viel Material ist verloren – es wurde vernichtet, war nur für eine Inszenierung gedacht, wurde nicht als Kunst oder Kunstwerk betrachtet. Für einige Komponisten (Wagner, Strauss und bald auch Mozart) ist die Inszenierungsgeschichte ihrer musikdramatischen Werke von der Uraufführung bis heute geschrieben worden.

Hilfreich für die Opernregie des 19. Jahrhunderts sind zahlreiche gedruckte, handschriftliche, mit Anmerkungen versehene gedruckte und maschinenschriftliche Regiebücher, Libretti und Partituren, die in der Bibliothèque de l'Association de la régie théâtrale in Paris aufbewahrt werden. Diese Gesellschaft, 1920 von Mitgliedern der Association des régisseurs des théâtres français gegründet, verfügt über ca. 1700 Dokumente zur Opernregie, die größtenteils den Zeitraum von 1830 bis 1930 betreffen. Zusätzliches Material findet sich in der Pariser Bibliothèque et Archives de l'Opéra, in der Bibliothèque historique de la ville de Paris und in der Bibliothèque nationale (Département de la Musique und Estampes).

Der vorliegende Katalog beschreibt die wichtigsten Sammlungen von Libretti mit Szenen- und Regieanweisungen. Die Existenz dieses Materials war bekannt, es wurde jedoch nur wenig ausgewertet, ist aber für die Geschichte des französischen Musiktheaters des 19. Jahrhunderts von größter Wichtigkeit. Es vermittelt neben dem reinen Operntext detaillierte Handlungsangaben, beschreibt Auf- und Abgänge, Gesten, Positionen der einzelnen Personen und Gruppen, das Stimmfach, Kostüme, das Bühnenbild, lokalisiert die Kulissen, gibt manchmal Einzelheiten zur Beleuchtung an. Sind diese Elemente in Regiebüchern des ausgehenden 18. Jahrhunderts noch einfach beschrieben, so werden die visuellen Elemente – besonders am Ende des vorigen Jahrhunderts – immer wichtiger. Autor, Theaterdirektor und Regisseur – wobei vom Regisseur im heutigen Sinn noch nicht die Rede sein kann – waren für zahlreiche Regiebücher verantwortlich. Untersuchungen haben ergeben, daß sie die Bühnenwirklichkeit widerspiegeln, daß der ‚Regisseur‘ die Produktion zu überwachen und durchzuführen hatte.

Vorliegender Katalog, der ein zweisprachiges Vorwort (englisch/französisch) von Philip Gossett ent-

hält, ist alphabetisch nach Werktiteln gegliedert. Er verzeichnet den Komponisten, den Librettisten, listet Erst- und frühe Aufführungen auf. Er beschreibt (mit Inhalt und Größe) genauestens die Regiebücher, gibt den Namen des Regisseurs an, das Datum, zu welcher Aufführung das entsprechende Libretto diene. Vier Indices lassen rasch Komponisten, Librettisten, andere Namen und Theater nach Ländern auffinden.

Antoine Vanhammes Regiebuch *Aida* für das Pariser Théâtre Italien gibt z. B. das Alter der Protagonisten an: Le Roi 50 Jahre, Amneris 20 Jahre, Aida 20 Jahre, Radames 24 Jahre, Ramfis 50 Jahre, Amosro 45 Jahre. Ein Schaubild zum Finale des 2. Aktes zeigt die Position der Solisten, der Choristen, des Balletts, der Komparserie, der Militärmusik (mit Personenanzahl). Es fehlt auch nicht die Beschreibung des zu nehmenden Bühnenweges. Verdis *Le Bal masqué*-Libretto (Manuskript) bildet Bühnenbilder ab, beschreibt die Ausstattung. Ein *Carmen*-Libretto, bei Calman-Lévy ediert, zeigt auf interkalierten Seiten die Schritte, die Don José gemäß der Musik zu nehmen hat (mit Notenbeispielen). Ein *Faust*-Libretto, das zur Premiere am 19. März 1859 erschienen ist, druckt die Beschreibung der Kostüme ab. *Lohengrin*-Kostümentwürfe finden sich z. B. in einem handschriftlichen Textbuch.

Aus den Registern läßt sich der Beliebtheitsgrad einzelner Komponisten und Librettisten ablesen: Spitzenreiter sind etwa Offenbach und Auber mit je 19 Stücken, Massenet mit 17, Adam mit 15, gefolgt von Lecocq mit 14, Halévy mit 13 und Thomas mit 11. Wagner ist mit 5 Bühnenwerken vertreten, Mozart nur mit 3 (*Don Giovanni*, *Le Nozze di Figaro*, *Die Zauberflöte*). Bedeutende Librettisten der Zeit sind Jules Barbier, Michael Carré, Alfred Duru, Paul Ferrier, Ludovic Halévy, Adolphe de Leuven, Henri Meilhac, Eugène Scribe (50 Stücke!), Jules Vernoy de Saint-Georges.

Zu bemängeln ist, daß oft Vornamen abgekürzt wiedergegeben wurden, die leicht mit bibliographischen Hilfsmitteln hätten aufgelöst werden können. Kalkbrenner heißt z. B. mit Vornamen Christian, Prod'homme Jacques-Gabriel, A. Beaume = Alexandre Beaume (Beaumont). Da die Lebensdaten vieler Regisseure und Bühnenangehöriger aus musikwissenschaftlicher Literatur kaum zu eruieren sind, wäre es eine große Tat gewesen, diese mitzuteilen.

(Januar 1988)

Rudolph Angermüller

FRIEDRICH SAATHEN: *Von Kündern, Käuzen und Ketzern. Biographische Studien zur Musik des 20. Jahrhunderts.* Wien – Köln – Graz: Böhlau Verlag 1986. 400 S.

Man kann nicht sagen, daß die Komponisten, die Friedrich Saathen in seinem Essayband behandelt, Außenseiter der Neuen Musik seien. Sie gehören durchaus dem an, was man aufgrund einer etwas zweifelhaften Geschichtstheorie den Hauptstrom der Entwicklung nennt, stehen aber, sei es zu Recht oder Unrecht, eher am Rande. Die Reihe derer, denen Saathen seine biographischen Studien widmet, reicht von Satie, Skrjabin und Szymanowski bis zu Hauer, Apostel, Wagner-Régeny, Blacher und Krenek; und es fällt schwer, zwischen den Komponisten einen inneren Zusammenhang zu entdecken. Satie, Skrjabin und Hauer markieren eher Extreme der neuen Musik in verschiedenen Richtungen.

Da es sich um biographische, nicht um stilgeschichtliche Studien handelt, ist allerdings der Mangel an Konnex von geringer Bedeutung. Saathen erweist sich als erfahrener Publizist, der genau weiß, wie man recherchieren muß, um Fakten zu entdecken, die andere noch nicht entdeckt haben. Seine Stärke ist das Anekdotische, und das ist keineswegs geringschätzig gemeint: Eine Anekdote kann, wenn sie authentisch ist, und manchmal auch dann, wenn sie es nicht ist, eine aufschließende Wirkung haben, wie sie der losen Zusammenstellung von Fakten versagt bleibt.

Die einzelnen Aufsätze sind weniger fest umrissene Porträts als locker gefügte Erzählungen. Zu Biographien en miniature hätten auch Exkurse über einige der Hauptwerke gehört. Saathen aber teilt lediglich einiges aus der Entstehungsgeschichte mit, ohne sich auf den Versuch einer Charakteristik einzulassen. Im Grunde ist Saathens Buch eine Zwischenstation der Biographik: nicht bloße Ausbreitung von Dokumenten und Berichten, aber auch nicht eine geschlossene Darstellung, die sowohl in den großen Zügen wie in den charakteristischen Details ein plastisches Bild einer Person zeichnet. Saathen ist keineswegs in bloßer Publizistik, die zwischen zwei Buchdeckeln nur eine gewissermaßen uneigentliche Existenz führen würde, steckengeblieben; aber zu wirklicher Geschichtsschreibung ist noch ein Stück Weg zurückzulegen.

(Dezember 1987)

Sigrid Wiesmann

JOŽA KARAS: *Music in Terezín 1941–1945.* New York: Beaufort Books Publishers in association with Pendragon Press (1985). 223 S., Abb.

Das Buch zeigt die Zwiespältigkeit der Funktionsbestimmung von Musik unter faschistischen Bedingungen – bei den Opfern ein Ort, in dem der Rest des eigenen Menschseins bewahrt wird, ein zynisch kalkuliertes Instrument der Kaschierung und Pazifizierung bei den Nazis. Diese erwiesen sich im Hinblick auf Effizienz und Reibungslosigkeit ihres Völkermords als durchaus lernfähig, was sich bei Karas so liest: An Weihnachten 1941 (mit der Errichtung des Ghetto-Lagers Terezín alias Theresienstadt war im November begonnen worden) „Egon Ledeċ comforted his brothers in misery with the soothing sounds of his violin. By that time, the Nazis had found about these illegal performances, but they did not forbid them. On the contrary, on December 28 they sanctioned these so-called *Kameradschafts-abende* ... The rationale behind this surprising reaction was that in this way the prisoners would not cause unnecessary trouble“.

Die besonders reiche musikalische wie künstlerisch-kulturelle Aktivität in Terezín hängt mit der Spezifik dieses Ghetto-Lagers zusammen. Die Festung Terezín war hauptsächlich für Juden aus der Tschechoslowakei bestimmt (mit einem hohen Anteil intellektueller Schichten vor allem aus Prag). Nach der Wannsee-Konferenz über die ‚Endlösung‘ kamen noch deutsche Juden hinzu, die alt, schwerbeschädigt oder dekorierte Teilnehmer des I. Weltkriegs waren. Letzteren, oft Offiziere, wurde oftmals vorgegaukelt, sie kämen in eine Art Kurbad. Wichtiger noch war die Funktionalisierung für die internationale Öffentlichkeit: „Terezín was used as a model ghetto for propaganda purposes; the Nazis not only permitted, but directly ordered many of these activities in connection with the visits of the International Red Cross Committee“. Welche sich dann auch bereitwillig von der – buchstäblich frischgetünchten – Fassade und dem ganz ‚normalen‘ Kulturleben täuschen ließen.

In diesen Zusammenhang gehört der Propagandafilm *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*, produziert bei dem Besuch eines Rot-Kreuz-Komitees am 22. Juni 1944. Neben diversen ‚Verschönerungen‘ hatte die SS sogar eine Schein-Bank installiert, mit extra dafür gedrucktem ‚Ghetto-Geld‘. Zwei weitere Details: Die Musiker hatten keine Schuhe – „the problem was solved ingeniously by placing flower pots along the edge of the podium“. Und: „The problem of overcrowding was ‚solved‘ by

sending 7500 old and sick people to the gas chambers in Auschwitz“.

Tatsächlich diente Terezín als Sammel- und Durchgangslager auf dem Weg in die Vernichtungslager, vor allem Auschwitz. Das Leben der Ghetto-Insassen war befristet. Manche wußten es, viele ahnten es, alle hatten Angst. Sie war nur allzu berechtigt, und es ist noch fast unfreiwillig verharmlosend, wenn Karas es als Mission des Musizierens bezeichnet, „to bring a little sunshine into the otherwise somber and grey life of the prisoners“. Von den etwa 140000 Juden, die vom November 1941 bis Mai 1945 durch Terezín durchgingen, starben 33000 am Ort; 87000 wurden deportiert, die meisten davon dann vergast. Etwa 20000 überlebten (von den insgesamt 15000 Kindern waren es nur 1000 ...).

So hat noch die kulturelle „tolerance“ der Nazis etwas Grausig-Zynisches: ihr Grund „is that they considered the Terezín – and all – Jews as good as dead at a time when the extermination camps in the East were already in full operation“. Gelegentlich erhält der nazistische Hang zur Produktion des Scheins etwas Überwertiges, bleibt aber doch in die Logik der Herrschafts- und Machtausübung eingebunden. Im Sommer 1944 fand der Lagerkommandant die Farben des Bühnenbildes für die seit 1943 laufende Kinderoper *Brundibár* „too dark and somber“. Die Bühnenbildner „obtained all necessary material, and in one day they built a brand new set with bright cheerful colors. In this arrangement the opera was presented until September 1944“. Ende September und im Oktober wurden fast alle der Kinder-Darsteller in die Gaskammern geschickt.

Ein anderes Täuschungsmanöver war das ‚Theresienstadt-Familienlager‘ in Auschwitz-Birkenau. Hier waren bei einem Transport im September 1943 Familien nicht auseinandergerissen worden. Es gab Bücher; die Kinder erhielten Schulunterricht und lernten singen – unter anderem, von einem der Kapos, *Denn wir fahren gegen Engelland*. Gedacht war das ‚Familienlager‘ u. a. für den Besuch einer Rot-Kreuz-Kommission; benützt wurde es für erzwungene Briefe an Verwandte nach Terezín. Die meisten Insassen wurden dann im März 1944 in die Gaskammer getrieben – ein geplanter Aufstand wurde nicht realisiert.

Karas, Jahrgang 1926, tschechischer Geiger, skizziert diese Zusammenhänge des reichen Musiklebens in Terezín mit Konzert und Oper, Chor- und Kammermusik, Verdi-*Requiem* und Swing. Eher zufällig auf das Thema gestoßen, hat er, seit 1955 in den USA lebend, die Erforschung dieses Musiklebens

wie auch die Aufführung der erhaltenen Musik – erstaunlich viel – sich zur Lebensaufgabe gemacht. Der prominenteste unter den vielen bedeutenden Musikern in Terezín dürfte der Dirigent Karel Ancerl sein (er überlebte), der kreativste der Komponist Viktor Ullmann (von ihm überlebte u. a. die kritische Oper *Der Kaiser von Atlantis*). Detailliert schildert der Autor, wie sich selbst unter den extremen Bedingungen des Lagers eine – freilich höchst relative – ‚Normalität‘ von Musikleben herausbildete, die ihrerseits auf die übrigen (erbärmlichen) Lebensverhältnisse zurückstrahlte. Unsentimental referiert er (zustimmend) sogar Ansichten von getöteten oder überlebenden professionellen Musikern, daß ihnen hierdurch ihre Qualifikation erhalten blieb; Motive wie die Befreiung von der harten körperlichen Arbeit oder gelegentliche bessere Essensrationen werden neben politisch-sozialen nicht verschwiegen.

Zahlreich die Beispiele für direkte, musikalisch konkretisierte Widerstandshaltungen. So taucht auf den Programmen, deren stilistische Spannweite breit gefächert war, niemals der mit dem Nazismus assoziierte Wagner auf. Generell gab es, neben seltenen sozialistischen Positionen, die Berufung aufs Nationale, das Tschechische, oder das (vorwiegend links-zionistisch gefaßte) Jüdische. Dabei übte, trotz „tolerance“, die SS durchaus Zensur aus. Von Smetana war u. a. *Libuša* verboten, und 1944 russische Musik zu spielen war auch bereits ein Widerstandsakt. Charakteristisch auch hier der Zwang, in den Untergrund zu gehen. Eine letzte Kinderoper, vom Lagerkommandanten befohlen, hatte im März 1945 Premiere, wieder auch für Rot-Kreuz-Gäste. Die Ouvertüre „was actually not more than a medley of songs. An acute ear could, however, soon recognize the tune of the Czech national anthem, cleverly concealed in the contrapuntal middle voices – a rather audacious deed on the part of the composer“. (Ebendiese Nationalhymne und die *Hativka* singend, waren im März 1944 die Angehörigen des ‚Familienlagers‘ in den Gaskammern gestorben.)

Vielleicht scheint das Schreckliche weiter entfernt, als es in Wirklichkeit ist. Ein Schlaglicht auf die ‚Normalität‘ unter den Bedingungen einer entfremdeten Arbeits- und Lebensweise wirft die von Karas beschriebene Extremsituation: Die Musizierenden brachten „a little beauty, diversion, even laughter, to make ... forget for a fleeting moment the harsh realities of everyday life“.

(Dezember 1987)

Hanns-Werner Heister

STELA SAVA: Die Gesänge des altrussischen Oktoechos samt den Evangelien-Stichiren. Eine Neumenhandschrift des Altgläubigen-Klosters zu Bělaja Krinica. München – Salzburg: Musikverlag Emil Katzibichler 1984. Teil I: Faksimile / Übertragung: X, 419 S. Teil II: Kommentar: V, 156 S. (NGOMA. Studien zur Volksmusik und außereuropäischen Kunstmusik. Band 9.)

Die liturgischen Gesänge der orthodoxen Kirche Rußlands waren bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts in einer linienlosen Neumennotation, der semantischen Notation, aufgezeichnet. In der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts fanden tiefgreifende Reformen im kirchlich-liturgischen Bereich statt. Die Einführung der Mehrstimmigkeit und eines quadratischen Notensystems hatte die Vernachlässigung der monophonen Gesänge in alter Notation zur Folge.

Gegen diese Reformen, die unter der Herrschaft des Zaren Aleksej Michailovič und des Patriarchen Nikon durchgeführt wurden, zeichnete sich eine Widerstandsbewegung ab, der Raskol. Ein Teil der Gläubigen, die mit besonderer Überzeugung an den alten Traditionen festhielten, die Anerkennung der Reformen verweigerten und sich von der Staatskirche abspalteten, verließ angesichts der schwierigen Lage Rußland und zog in die angrenzenden Länder. Eine Gruppe Altgläubiger ließ sich zunächst an den Ufern des Schwarzen Meeres in der Dobrudscha nieder, andere gegen Ende des 18. Jahrhunderts auch im Norden Rumäniens in der Bukowina. Ihre Nachkommen überlieferten die einstimmigen slawischen Gesänge in alter Notation bis in die heutige Zeit.

Die vorliegende Handschrift aus dem Jahr 1856 entstand in Bělaja Krinica (Fantana Alba), das bis zum Zweiten Weltkrieg Zentrum der Altgläubigen für die Investitur ihrer Priester war. Es handelt sich um einen Oktoechos, ein Kultusbuch, das nach dem System der acht Kirchentöne aufgebaut ist.

Im ersten Band, der Faksimileausgabe, liegen in der Transkription von Stela Sava, dem Zyklus des Oktoechos entsprechend, die Gesänge zur kleinen und großen Vesper am Samstagabend vor. Die kleine Vesper umfaßt zwei Gesänge zu Ehren der Gottesmutter, die in der griechischen liturgischen Terminologie als Theotokia, in der slawischen als Bogorodičny bekannt sind. In der großen Vesper sind folgende Gesänge vorgesehen: drei Auferstehungsstichiren (*Stichera anastasima / Stichery voskrěsny*), das Sticheron anatolikon anastasimon (*Vostočen*) und eine Auferstehungsstichire sowie ein Bogorodičen zu den Stichiren „stichovny“. Außer-

dem transkribierte die Autorin die „Stufen-Antiphonen (*Anabathmoi / Stepenny*) der Sonntags-Matutin und eine Stichire zu den Makarismen der Liturgie (*Blaženna*). Anschließend folgt in einem zweiten Teil die Wiedergabe der elf Evangelien-Stichiren (die *Eothina anastasima*).

Zur Charakterisierung der altrussischen Kirchengesänge wird häufig der Begriff „Znamenny raspěv“ verwendet, der, abgeleitet von russisch „znamja“, „Gesangszeichen“, „Neume“, „neumierte Gesangsart“ bedeutet. Da im russischen Kirchengesang mehrere Systeme der Neumenschrift existieren, ist es notwendig, noch weitere Begriffe zur Beschreibung der Handschrift aus Bělaja Krinica zu nennen.

Für das graphische Erscheinungsbild der altrussischen Neumen ist die Form des „Krkjuk“ (Haken) typisch, daher auch „Krkjukovoe pěníe“, „Neumengesang“.

Die Stichiren des Oktoechos werden in einem achtwöchigen Turnus gesungen, wobei jeder Kirchenton je eine Woche dominiert. Dieser Turnus wurde bereits im 16. Jahrhundert als „Stolpovoe pěníe“ (von „Stolp“ = „die Kolonne“) bezeichnet und ist in dieser Art und Weise speziell dem Oktoechos eigen. Die Neumennotation der Handschrift aus Bělaja Krinica läßt sich demnach als Stolp-Notation, Typ A (mit Šajdurovschen Tonhöhebuchstaben und Mezencemarkierung), klassifizieren.

Für die Struktur der altrussischen Gesänge ist das Aneinanderreihen von Tropen, die in ihrer melodischen Substanz und ihrem Aufbau aus bestimmten Semata weitgehend konstant sind, charakteristisch. Seit Ende des 15. Jahrhunderts überliefern die Lehrbücher der altrussischen Neumennotation das graphische Erscheinungsbild und die slawischen Namen der zahlreichen Melodieformen. Man unterscheidet in der altrussischen Kirchenmusik drei Typen konstanter Melodiefloskeln, „popěvki“, „lica“ und „fity“. „lica“ und „fity“ stellen melismatische Wendungen dar, die in verschlüsselter Form im Neumentext wiedergegeben sind.

Unter Berücksichtigung der grundlegenden Arbeiten V. M. Metallovs, D. V. Razumovskijs und S. V. Smolenskij erstellt Stela Sava eine umfassende und mit Akribie erarbeitete Analyse der Gesänge des Oktoechos. Das Melodieformelverzeichnis im zweiten Band enthält ca. 100 konstante, aufgrund ihrer Analyse neu ermittelte melodische Wendungen. Ihre Darstellung runden ein Verzeichnis der Schlüsselformen („fity“) sowie Untersuchungen hinsichtlich der Tonalität der Tropen ab. Obwohl die Stolp-Notation des Typus A in der Forschungsliteratur als

lesbar gilt, sind bis jetzt Transkriptionen liturgischer Bücher dieser Notation nicht sehr zahlreich. Stela Sava leistete einen beachtenswerten Beitrag auf diesem Gebiet.

(März 1988)

Inge Kreuz

RICHARD HUDSON: The Allemande, the Balletto, and the Tanz. Volume I: The History, Volume II: The Music. Cambridge – London – New York – New Rochelle – Melbourne – Sydney: Cambridge University Press (1986). Vol. I: XII, 264 S., Vol. II: XII, 252 S.

Erschöpfende Monographien zu den wichtigen Tanztypen des 16. bis 18. Jahrhunderts fehlen bislang nahezu gänzlich, so daß die zweibändige Untersuchung von Richard Hudson zur Geschichte und Musik von Allemande, Balletto und Tanz in Anlehnung an und Ergänzung zu der 1932 erschienenen ebenfalls zweibändigen Dissertation von Ernst Mohr sehr willkommen erscheint.

Bekanntlich gehört die Allemande zu jenen Tänzen, die im Verlaufe ihrer bis ins 19. Jahrhundert reichenden Geschichte vielerlei Einbindungen und Definitionen erfahren haben und deren Choreographie vom Reigen bis zum differenzierten Hofanz reichte. Ihre Bezeichnung geht nicht nur auf die Polarisierung von „Welsch und Teutsch-tanzen“ im späten 16. Jahrhundert zurück, wie sie durch zahlreiches Material zu belegen ist; sie wurde nicht nur im Verlaufe des 18. Jahrhunderts der gewonnenen höfischen Funktionalität entkleidet zur rhetorischen „Proposition, woraus die übrigen Suiten, als die Courante, Sarabande und Gigue, als Parties fließen“ (J. G. Walther, 1732), sondern sie wurde auch in dem im $\frac{3}{4}$ Takt notierten „Deutschen“ zur Contratanz-Frühform des Wiener Walzers (vgl. R. Wolfram, R. Witzmann, H. Oetke). Da diese vier Ebenen zeigen, in welcher Weise Begriff und Inhalt geänderten Sozialfunktionen angepaßt wurden, bedarf die Nachzeichnung der komplexen Geschichte dieses Tanzes 1. eines terminologischen, 2. eines choreographischen, 3. eines ikonographischen und 4. eines musikalisch-analytischen Teils.

Der terminologische Teil der Hudsonschen Untersuchung beschränkt sich nach einer kurzen Darstellung des „Deutschen Tanz for Lute, Cittern and Keyboard in Germany 1540–1603“ ohne Interpretation auf das Aufzählen von „Individual titles“ (Bd. I, S. 34f.) und auf einen Hinweis zum *Printzentanz* aus dem Lautenbuch des Peter Fabricius und dessen vielfache Adaption unter diversen Bezeichnungen. Dar-

über hinaus bequemt sich Hudson zu einer begrifflichen Simplifizierung, zu der er im Vorwort anmerkt: „The titles are spelled in different ways in almost every country and period. For this study, however, I have in general selected in each case one of the most frequent versions, especially one that is different from those in other countries and other periods“.

Das Kapitel „Choreographie“ (Bd. I, S. 55f.) ist eine Auflistung der bereits durch Mohr aufgearbeiteten Tanzanweisungen von Th. Arbeau, F. Caroso, C. Negri und L. Pécour, also lediglich früherer Deskriptionen, die Hudson zum Ausgangspunkt für Formalrückschlüsse macht, ungeachtet der Tatsache, daß etwa Arbeaus Allemande lediglich den Usus einer Region abdeckt. Ballordnungen wie ikonographisches Material finden keinerlei Berücksichtigung.

Offenkundig hat sich Hudson zur Aufgabe gemacht, „a unified musical evolution“ (Preface, S. XI), die sich in Balletto-, Tanz- wie Allemande-Kompositionen erkennen lasse und sich zwischen 1540 und 1750 in einer „special cadence“ manifestiere, evident zu machen. Nach chronologischen Gesichtspunkten (Part I: The Renaissance; Part II: The Transition; Part III: The Baroque Period) versucht er die Entwicklungsspezifika und Gemeinsamkeiten der Tanzkompositionen herauszuarbeiten, die für ihn *opera perfecta* und mithin bar jeder auführungspraktischen Veränderung zu sein scheinen. Freilich gerät das Konzept immer dann ins Wanken, wenn es um funktionale Genres wie etwa das Tanzlied geht („The vocal Balletto“, Bd. I, S. 81). Die Ausklammerung eines großen Teils des vielschichtigen Quellenmaterials und die Beschränkung auf Notiertes führt darüber hinaus zu Einseitigkeiten und Überbewertungen wie etwa zu jener, daß das Nürnberg von 1540 die Wiege der Allemande sei.

So gesehen gebracht es beiden Bänden an einer klaren Konzeption sowie sachgerechten Ausarbeitung und gerinnt die Arbeit zur fleißigen Transkription von 151 Balletto-, Tanz- und Allemande-Kompositionen, die allerdings eine willkommene Ergänzung zur Mohrschen Anthologie darstellen. Die ausgewerteten Quellen werden in einem Kritischen Bericht vorgestellt, eingebrachte Korrekturen legitimiert, wobei der Autor sich offenkundig auch an den an der klanglichen Realisation interessierten Laien wendet, der der Erläuterung bedarf, daß „the sign \blacktriangleright indicates a trill ...“ Der Fortgeschrittenere hätte sich freilich einige detailliertere Angaben zur Transkription etwa der Gitarrentabulaturen gewünscht.

(Januar 1988)

Gabriele Busch-Salmen

MECHTHILD FUCHS: „So pocht das Schicksal an die Pforte“. *Untersuchungen und Vorschläge zur Rezeption sinfonischer Musik des 19. Jahrhunderts.* München – Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1986. 267 S., Notenbeisp. (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft. Band 18.)

Die Verfasserin, offensichtlich mit längerer Erfahrung im Musikunterricht der gymnasialen Oberstufe, versucht, ausgehend von der Rezeptions- und Wirkungsgeschichte der 5. Sinfonie Beethovens und der *Unvollendeten* Schuberts, den „Gestus des Schicksals“ als Interpretationsmodell fruchtbar zu machen.

Es ist unverkennbar, daß die Verfasserin auf der umfassenden Arbeit Eggebrechts *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption* (Mainz 1972) fußt. Die beiden genannten Sinfonien sind insofern Prototypen für diese Arbeit, weil sie offensichtlich bis heute die bekanntesten und am meisten gespielten Sinfonien sind und weil sie (wie ihre Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert in musikwissenschaftlicher und auch in popularisierender Literatur beweist) vornehmlich unter dem Signum ‚Schicksal‘ beschrieben worden sind. Wobei Beethovens Werk das Attribut des gegen das Schicksal heldisch Ankämpfenden, Schuberts Werk aber das des unter dem Schicksal Leidenden zukommt. Daß man die Werke der häufig aufgeführten Komponisten nicht nur für sich ‚betrachten‘ könne (also immanent), sondern daß ihre Geschichte, die sich immer mehr vom Komponisten selbst löst, in die Interpretation mit einbezogen werden sollte, ist ein Gedanke, der auch in der Musikwissenschaft immer mehr Freunde gewinnt.

Nun ist das Interesse der Verfasserin allerdings auf die Realisierung solcher ausgeweiteter Interpretation in der Oberstufe des Gymnasiums gerichtet. Das mag von der Organisation ‚Schule‘ her verständlich sein, ist aber doch schade, weil die Interpretation ihren Blick auch schon auf die 9. oder 10. Klasse, ja sogar über die Schule hinaus richten könnte. Denn Interpretation von Musikstücken nur unter dem Signum ‚Schule‘ zu sehen, ist für eine umfassend gedachte wissenschaftliche Arbeit doch wohl zu eng. Dieser Einwand spricht allerdings nicht gegen die sonstige Qualität dieser Arbeit, die sehr umsichtig, kenntnisreich und sprachlich geschliffen daherkommt. Aber man versteht nun, daß die Darstellung des „Schicksalsgedankens in der Sinfonik des 19. Jahrhunderts“ und „Der Begriff des ‚Schicksals‘ zwischen Aufklärung und Entfremdung“ eingeraht wird von den Kapiteln „Der Stellenwert Klassischer Musik im Unterricht der gymnasialen Ober-

stufe von der Kestenberg-Reform bis zur Gegenwart“ (zu Beginn) und „Beethovens Fünfte – eine ‚Schicksalsinfonie‘. Elemente eines didaktischen Modells“ (als Abschluß).

Immerhin wird im Kapitel „Der Stellenwert ...“ deutlich, wie die Kunstwerkdidaktik seit Kestenberg bis zu Alts *Orientierung am Kunstwerk* konservative Züge hatte. Jedenfalls könnte man das von heute aus so sehen; im Jahre 1928 muß das aber für den neu entstehenden Typ eines Musiklehrers eine ungeheure Befreiung vom gedankenlosen Liedsingen gewesen sein. So ändern sich wohl die Blickwinkel. Mit anderen Worten: Wer der Rezeptionsgeschichte eines Werkes nachgeht, sollte wohl auch einen Sensus dafür entwickeln, daß unsere heutigen Rezeptions- und Einschätzungsgewohnheiten sich auch nicht ewig halten werden. Ob neuere Konzeptionen des Musikunterrichts mit „didaktischer Interpretation“, mit „Musik als gesellschaftlichem Phänomen“ und mit „handlungsorientiertem“ Musikunterricht etwas mehr fruchten, muß sich wohl noch erweisen. Die Verfasserin neigt wohl zu letzterem, ist aber bei der Vorstellung ihres „didaktischen Modells“, wenn es um Handlungsorientierung geht, wohl am schwächsten. Wenn ich mir klar mache, was alles in einem solchen Unterricht sonst noch passieren könnte, ist wohl die Frage berechtigt, wo denn die Musik selbst bleibt.

Hingegen haben mich die Ausführungen über das „Schicksal“ im Musikschrittmusik des 19. Jahrhunderts voll und ganz überzeugt, wie stark die Wirkungsgeschichte beider Sinfonien von diesem Gedanken geprägt ist: Hoffmann, Hanslick, Kalbeck, Kretzschmar. Und im 20. Jahrhundert: Bekker, Schering, A. Schmitz, Kähler, Haas, Honolka, Dahms, Westermann, Andraschke, Kunze. Dazu tritt die Erörterung musikalischer Topoi, die ihre Verwandtschaft mit der alten Affektenlehre nicht verleugnen.

Wenn nun alles dies in einem Musikunterricht der Oberstufe ausgebreitet wird: also das Werk selbst mit seiner Umwelt und seiner Geschichte, ist für mich die Frage offen, ob tatsächlich, wie gewollt, die vielen Rockfans erreicht werden, denen klassische Musik bisher ein Greuel war. Ein für die musikwissenschaftliche Forschung so wichtiges Gebiet wie die Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte muß doch nicht (wenn auch evtl. handlungsorientiert aufbereitet) direkt in Didaktik übersetzbar sein. Es könnte ja sein, daß die Überfrachtung einer Musik mit all ihrem Um und Auf gerade erst recht abschreckend wirkt. Wenn da und dort nun Schüler meiner Einstel-

lung säßen, würde vielleicht gar nichts erreicht werden. Denn ich muß bekennen, daß mir das „Schicksal“ in beiden Sinfonien kaum etwas oder nichts sagt. Schon als Heranwachsenden (ich erinnere mich da sehr genau) hat mich die Musik bewegt, aber nicht der darin „waltende Schicksalsgedanke“. Man verstehe mich recht. Ich lobe die Arbeit sehr, aber sie wird mich nicht dazu bringen, beide Sinfonien nun anders zu hören als vorher. Die bange Frage des Musikpädagogen heute wird dadurch nicht weniger drückend: Wie erreiche ich meinen Schüler, mein jüngeres oder älteres Gegenüber? Hierüber noch intensiver nachzudenken, ob zustimmend oder kritisch, das ist die Bedeutung dieser Arbeit von Mechthild Fuchs.

Ein Gedanke bewegt mich zum Schluß noch besonders. Ich meine, es sei nicht so schwer, eine theoretische Arbeit zu schreiben: hier also hieße das, über den Schicksalsgedanken in Beethovens 5. *Sinfonie* sich auszulassen, mit allem wissenschaftlichen Beiwerk wie Quellenforschung, philosophischer Grundlegung und Zitatensammlung. Viel schwerer ist es, das vor einigen Jahren noch so vielbeschworene Ineinanderwirken von Theorie und Praxis zu erreichen, hier also Theorie und pädagogische Praxis miteinander zu „versöhnen“. Zu einer solchen Arbeit gehört Mut, weil man sich nicht nur der Kritik der gestandenen Musikwissenschaftler, sondern auch der jahrelangen Erfahrung von Musikpädagogen aussetzt. Aber wer die Misere mancher Musik-Lehrbücher in musikwissenschaftlicher Hinsicht beklagt, muß alle mühselige Plackerei begrüßen, die das, was musikanalytisch, ideengeschichtlich, biographisch usw. wissenschaftlich ‚aufbereitet‘ ist, in pädagogische Praxis überführt. Wir brauchen noch mehr solcher Arbeiten.

(Februar 1988)

Walter Gieseler

JAMES A. HEPOKOSKI: *Giuseppe Verdi: Otello*. Cambridge – London – New York – New Rochelle – Melbourne – Sydney: Cambridge University Press (1987). XI, 209 S., Abb., Notenbeisp. (Cambridge Opera Handbooks.)

DONALD MITCHELL: *Benjamin Britten: Death in Venice*. Cambridge – London – New York – New Rochelle – Melbourne – Sydney: Cambridge University Press (1987). XVII, 229 S., Abb., Notenbeisp. (Cambridge Opera Handbooks.)

Die Zahl der Opernliebhaber ist seit ungefähr einem Jahrzehnt ständig im Wachsen, und es wächst

auch, allerdings nicht in gleichem Maße, das Interesse an Informationen, die über das Abwägen von Qualitäten der Sängerinnen und Sänger hinausgehen. Von einem Bildungsverfall, wie er gerade zu beklagen ist, kann im Bereich der Oper nicht die Rede sein; wer die Donizetti-Fans kennt, weiß, daß sie sich von Wagnerianern alten Schlages an Detailkenntnissen in nichts unterscheiden. Es ist also nicht erstaunlich, daß die Verlage die Gunst der Stunde zu nutzen versuchen und Bücher über die einzelnen Opern des Repertoires herausbringen, das ja nicht so groß ist, als daß es nicht in einer Bibliothek bescheidenen Umfangs unterzubringen ist.

Von der im Rowohlt-Verlag erschienenen Reihe unterscheidet sich die neue Serie der *Cambridge Opera Handbooks* einerseits durch den Verzicht auf einen vollständigen, notfalls zweisprachigen Abdruck des Librettos, und andererseits dadurch, daß die einzelnen Bände keinem festen Schema unterworfen werden, sondern untereinander äußerst verschieden sind. Das Buch über Verdis *Otello* stammt, abgesehen von der Aufführungsgeschichte, die William Ashbrook beisteuerte, und Malcolm Walthers Diskographie, von einem einzigen Autor, James A. Hepokoski. Dagegen fungiert in dem Band über Brittens *Death in Venice* Donald Mitchell nur als Herausgeber, der selbst eine Einleitung schrieb – „In der Form einer Erinnerung“ –, und das Buch ist insgesamt eine Essay-Sammlung von nicht weniger als 15 Autoren.

Hepokoskis Gliederung ist konventionell und vernünftig. Die Inhaltsangabe, die sich über nicht weniger als 20 Seiten erstreckt, ist ein wenig zu ausführlich geraten. Die Entstehungsgeschichte des Librettos und der Partitur stellt Hepokoski mit Geschick und sogar, was in einer populär gemeinten Darstellung durchaus nicht selbstverständlich ist, mit Rekursen auf die Quellen dar. Das Kapitel über Sänger und Regie erstickt in einer Häufung von Fakten. Von den *disposizioni sceniche*, die doch eigentlich die Hauptquelle darstellen, heißt es lakonisch, sie seien zu umfangreich, als daß man sie im Detail behandeln könne (S. 115). Der Positivismus des Autors verbietet ihm, über Sachverhalte zu sprechen, über die er nicht vollständig berichten kann. Als Beispiel einer musikalischen Struktur analysiert Hepokoski den 2. Akt. Die Interpretation ist sorgfältig, aber seltsam theaterfremd.

An dem von Donald Mitchell, einem Freund Benjamin Brittens, herausgegebenen Band über *Death in Venice* sind nicht weniger als 15 Autoren beteiligt, und das Spektrum der Themen reicht von musik-

theoretischen Erörterungen über „tonal ambiguity“ bis zu Bemerkungen über Einflüsse des Gamelan in Brittens Orchestertechnik, über die Verfilmung des *Tod in Venedig*, in der Thomas Mann in Gustav Mahler transformiert wurde, und in Erinnerungen eines alten Mannes, der davon überzeugt ist, einmal Thomas Manns Tazio gewesen zu sein. Die Buntheit der Themen wirkt nicht als willkürliches Durcheinander, sondern als Facettenreichtum, der einem *poeta doctus* wie Britten durchaus angemessen ist. Zwischen *Death in Venice* und Brittens 3. *Streichquartett* bestehen einige offenkundige motivische Beziehungen, die natürlich in kurzen Zitaten suggestiver sind als im Kontext ganzer Werke; David Matthews geht den biographischen Implikationen nach, die in den Analogien versteckt sind. Brittens Werke sind in einer Zwischenzone zwischen Tonalität und dodekaphoner Atonalität angesiedelt, die, weil man ständig das Kategoriensystem wechseln muß, schwer zu analysieren sind. John Evans behandelt in dem Aufsatz *Twelve-note structures and tonal polarity* einige wesentliche Aspekte der vielschichtigen Zusammenhänge. Britten ist in Deutschland ein keineswegs selten aufgeführter Komponist, aber von der Theorie und Kritik wurde er bisher, auch wenn man ihn als einem Mann des Theaters gerecht wurde, nicht ganz ernst genommen. Der vorliegende Band könnte dazu beitragen, in Brittens Werken mehr zu suchen und darum auch mehr zu entdecken, als es bei uns üblich ist.

(Januar 1988)

Sigrid Wiesmann

Jazz op. 3. Die heimliche Liebe des Jazz zur europäischen Moderne. Hrsg. von der WIENER MUSIK GALERIE INGRID KARL. Wien – München: Löcker Verlag (1986). 326 S., Abb.

Titel und Untertitel der Veröffentlichung sind kryptisch gefärbt, die Einführung bietet kaum Klärendes über die Ziele, und das Vorwort strapaziert Sprache, Logik und Fakten. Offenbar wurde das dem Sammelband zugrundeliegende Konzept mehr erfüllt als analytisch-strategisch entwickelt. Dies muß mit Bedauern registriert werden, denn die anvisierte Thematik hätte anderes verdient. Gleichwohl ist eine Publikation mit nützlichen und originellen Ergebnissen entstanden, die sich aus vielerlei Quellen speist und auf einige profilierte Autoren unter den dreizehn Beiträgern stützen kann.

Doch um welche Thematik handelt es sich? Im weiteren Sinn um alle Versuche, Jazz und Kunstmusik in einem ‚Dritten Strom‘ zusammenzuführen (*Jazz op. 3*), im engeren und eigentlichen aber um diejenigen Konvergenzbemühungen, die vom Jazz und seinen Repräsentanten ausgehen (*Die heimliche Liebe des Jazz zur europäischen Moderne*). Damit ist vor allem auf die Prozesse der jüngsten Zeit gezielt, die sich in vielfältigen Grenzüberschreitungen zwischen Jazz, *Musica viva* und anderen Idiomen manifestieren, also in ebenso offenen wie pluralistischen Musizierpraktiken, bei denen die beteiligten Musiker immer häufiger die Worte ‚Jazz‘ und ‚Free Jazz‘ meiden und das Wort ‚Improvisation‘ bevorzugen (vgl. E. Jost: *Grenzgänger*, in: *Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt XXV*, 1984).

Ihr Interesse an diesen Prozessen hat den Initiatoren des Unternehmens – die Wiener Musik Galerie fördert vom Jazz stimulierte Konvergenzen – wohl auch suggeriert, sie hätten den Finger am Puls der ‚richtigen‘ Zeit. Vermutlich ist hier das unreflektierte, nirgendwo ausdrücklich formulierte und doch ständig wirksame Motiv zu suchen, Konvergenzbemühungen, die seit mehr als drei Generationen von Komponisten ausgehen, zu übersehen und insgeheim als von der ‚falschen‘ Seite aus gestartet zu diskreditieren (vgl. u. a. S. 11 u. 195). Die Attitüde einiger Autoren ist jedenfalls elitär und entschieden ‚postmodern‘ oder ‚postavantgardistisch‘ (vgl. etwa S. 171ff.) und mental nicht selten im Einklang mit dem Phänomen, auf das der Sammelband sich richtet.

Das Ensemble der Beiträge und ihr methodischer und verbaler Umgang mit Musik lassen ebenfalls an einen ‚Dritten Strom‘ denken: Nicht mehr ‚Kritiker‘ leidigen Angedenkens haben sich zusammengefunden, sondern überwiegend Autoren mit akademischen Diplomen, jedenfalls ‚Sachverständige‘ in dem Bestreben, der journalistisch aufbereiteten Weitergabe von Insider-Wissen sanft zu entgegenkommen, ohne in die Fänge einer traditionsbegründeten Forschung zu geraten. Dieses ‚neue‘ Reden über Musik ist so sympathisch wie anfällig und defizitär ...

Etwa die Hälfte des Bandes füllen neun Beiträge, die auf je eigene Weise (und vage koordiniert) die Thematik ausloten. Ein weiteres Viertel präsentiert nach Lexikonmanier Artikel zu 92 Musikern der Szenerie, mit biographischen Daten, stichwortartiger Charakterisierung ihrer Arbeit und einer Auswahlbeste der musikalischen Manifestationen. Das restliche Viertel veröffentlicht eine eigens veranstaltete

Umfrage unter Zeitgenossen (Akteure und sog. Prominenz), d. h. 52 Antworten auf die Frage nach eigenen Konvergenzbeiträgen und nach der mutmaßlichen Bedeutung des Phänomens. Eine Fülle von Photos, Faksimilia und einschlägigen Abbildungen begleitet die Publikation auf eindringliche Weise.

Informativ (und oft überaschend) sind die Umfrage-Ergebnisse. Verdienstvoll ist auch der enzyklopädische Teil, wengleich viele seiner Artikel allzu sorglos und unzuverlässig erarbeitet wurden (beispielsweise Daten und Fakten zu Mátyás Seiber und Bernd Alois Zimmermann). Hier tauchen sie im übrigen doch wieder auf, die ungeliebten Komponisten, allerdings nur ein Dutzend von etwa 100 nennbaren Europäern, und die in schierer Willkür. (Ohne jeden Zweifel hätten Asriel, Blacher, Henze, Schulhoff oder Wimberger eine Erwähnung eher verdient als mancher genannte Komponist.)

Von den Abhandlungen und Essays disqualifizieren sich zwei Beiträge in skurriler Abseitigkeit (J. A. Schmitt, H. Eisendle), während bei einem dritten recht mühsam Spreu und Weizen getrennt werden müssen (R. Bilek). Ein vierter bietet zu einem lohnenden Komplex lediglich Marginalien (G. Buhles: *Duke Ellington*), und ein fünfter macht vor allem auf einen unterschätzten Mitarbeiter Stan Kentons aufmerksam (G. Gregorio: *Bob Graettinger und Franz Koglmann*).

Mit Gunther Schuller und André Hodeir kommen zwei frühe und zentrale Zeitzeugen zu Wort. Doch legt der Komponist Schuller, auf den der Terminus 'Third Stream' zurückgeht, nur den unveränderten Nachdruck einer knappen historischen Skizze mit Rechtfertigungscharakter vor (*Jazz und zeitgenössische Musik*, 1960/61), eine Skizze, die in ihren Intentionen und Materialien derjenigen gleicht, die 1972 im Katalog der Ausstellung *Weltkulturen und moderne Kunst* zu den Olympischen Spielen in München veröffentlicht wurde. Hodeir verfolgt einen wohl peripheren Gedanken, gewonnen aus seinen Erfahrungen als Komponist (*Die simulierte Improvisation*).

Von großem Gewinn sind die Beiträge von H. Hellhund und B. Noglik. Hellhund ist zu attestieren, daß er Konzeption und Ergebnisse des amerikanischen (und europäischen) 'Third Stream' als erster effizient ausgeleuchtet hat, indem er das Phänomen terminologisch, sozialgeschichtlich, ästhetisch und strukturell aufarbeitet (*Third Stream*). Noglik gibt einen materialgesättigten und brillanten Überblick über das unübersichtliche Terrain der Konvergenzversuche in Europa, und zwar unter bewußter Ver-

nachlässigung derjenigen Tendenzen, die von Kunstmusiktraditionen ausgehen (*Substreams*).

(Dezember 1987) Jürgen Hunkemöller

KARIN ANDRAE: Ein römischer Kapellmeister im 17. Jahrhundert: Antonio Maria Abbatini (ca. 1600–1679). Studien zu Leben und Werk. Herzberg: Verlag Traugott Bautz (1986). 419 S., Notenbeisp.

In der Forschung zur italienischen und speziell römischen Kirchenmusik des Früh- und Mittelbarocks ist Abbatini lange Zeit übersehen worden. Nun aber erscheinen gleichzeitig sogar zwei umfangreiche Abbatini-Monographien, die zur Schließung dieser Wissenslücke positiv beitragen: außer der hier zu besprechenden Arbeit das Buch *A. M. Abbatini e la musica del suo tempo (1595–1679)*, Perugia 1986, von Galliano Ciliberti, das nicht weniger als 724 Seiten enthält. Wenn auch diese beiden Studien im Ansatz durchaus Unterschiede aufweisen – z. B. verzichtet Ciliberti, im Gegensatz zu Andrae, auf stilkritische Analysen der Werke –, so muß doch, angesichts von soviel Arbeitsaufwand für einen einzelnen Komponisten, daran erinnert werden, daß zu bedeutenden Musikern wie Gregorio Allegri, Antonio Cifra, Stefano Fabri jun., Francesco Foggia, Domenico Massenzio, Virgilio Mazzocchi, Paolo Tarditi und Vincenzo Ugolini, um nur einige der römischen Meister des betreffenden Zeitraumes herauszugreifen, noch keine bzw. keine umfassenden Monographien vorliegen. Im Fall Abbatini ist andererseits klar, daß eine deutschsprachige Dissertation über einen Komponisten, dessen Ruf bis zum Wiener Hof gedungen ist, in jedem Fall ihre Berechtigung aus sich selbst bezieht.

Das biographische Kapitel in Andraes Buch bringt interessante Details zur Musikpflege der großen Kirchen Roms (mit Ausnahme von St. Peter), an denen Abbatini Kapellmeisterstellen bekleidete: vor allem zu Il Gesù, S. Giovanni in Laterano, S. Maria Maggiore und S. Luigi dei Francesi. Aufschlußreich ist dabei der Vergleich mit der Kirchenmusikpflege in der Provinz, nämlich seiner Heimatstadt Città di Castello und Orvieto, wo Abbatini zeitweilig ebenfalls wirkte. Zur umstrittenen Frage des Geburtsdatums beschränkt sich Andrae klugerweise auf die Angabe „ca. 1600“. Diese Frage ist deshalb so schwierig, weil Abbatini offenbar von dem permanenten Drang besessen war, sich für jünger als der Wahrheit entsprechend auszugeben. Wollte man, wie es z. B. Lorenzo Bianconi tut, seine Auto-

biographie in Versen für bare Münze nehmen, so käme man auf die Jahre 1609 oder 1610 als Geburtsdatum. Die direkten Quellen, nämlich die Taufregister der Kathedrale zu Città di Castello, sind am gründlichsten von Ciliberti studiert worden. Dieser bringt einen Eintrag vom 16. Januar 1595 für einen „Antonio“, Sohn eines Masso (aus: Tomasso) und einer Piera, d. h. Vornamen, die zu Abbatinis Eltern passen. Angesichts der weitgehend fehlenden Dokumentation zu Abbatinis Vorfahren ist das Geburtsjahr 1595 jedoch nur als sehr wahrscheinlich, nicht aber schon als voll gesichert zu bezeichnen.

Im Gegensatz zu seiner Kirchenmusik haben Abbatinis Opern (*Dal male il bene*, mit M. Marazzoli, Rom 1654; *Ione*, für den Wiener Hof, 1666; *La comica del cielo*, Rom 1668) in der älteren und neueren Forschung starke Beachtung gefunden. Andrae stellt Abbatinis Bedeutung für die Herausbildung des Secco-Rezitativs anschaulich dar und geht überzeugend auf die lokalstilistischen Unterschiede zwischen den für Rom geschriebenen Opern einerseits und *Ione* andererseits ein. Daß *Ione* in Wien nicht aufgeführt worden sei, stellt Andrae als Faktum dar und beruft sich dabei auf das Fehlen eines entsprechenden Eintrags bei Hadamowsky. Die Quellen zu den Wiener Hochzeitsfeierlichkeiten von 1666/67 (vgl. die Übersicht bei Seifert in ÖMZ 29) sind jedoch derart spärlich, daß einerseits zu den den Titeln nach bekannten Opern von Bertali und Draghi genauere Angaben fehlen, andererseits zu einem Vermerk wie: „Dezember 22. [1666] Comoedie bei Hof (italienisch), auch eine spanische Comoedie und Ballet“ (vgl. DTÖ III/2, Band 6, S. VI) keine Titel bekannt sind. Eine gewisse Chance wird man Abbatinis *Ione* daher einräumen müssen, wobei auch die Möglichkeit einer konzertanten Aufführung des ganzen Werkes oder einzelner Abschnitte durchaus zu berücksichtigen wäre. Abbatini ist offenbar nicht selbst nach Wien gereist, sondern hat die Partitur durch einen Mittelsmann (Carlo Caraffa?, Nuntius Spinola?) überbringen lassen. Man müßte also annehmen, daß eine etwaige Aufführung von einem der Wiener Hofmusiker einstudiert und geleitet worden wäre, was bei einer äußerlich unaufwendigen Partitur wie dieser nicht ausgeschlossen werden kann.

Bei der Analyse der Motetten glücken Andrae interessante Entdeckungen, so z. B. Abbatinis geistreiche Anspielung auf die liturgische Doppelversikelstruktur in der fünfstimmigen Sequenz *Veni, Sancte Spiritus*. Wenn Andrae (nicht-biblische, aber lateinische) Motetten in „Kantatenform“ kurzerhand als „geistliche Kantaten“ bezeichnet, so mag dies in ei-

nem Einzelfall wie hier aus praktischen Gründen hingenommen werden. Vor einer Verallgemeinerung solcher Definitionsweise muß indes gewarnt werden, da es sonst zu Verwechslungen der italienischen geistlichen Kantate mit der lateinischen Motette kommt. Andraes Analysen der geistlichen Musik hätten eine breitere Materialbasis und eine stärkere musiktheoretische Fundierung sicher gutgetan – aber man darf wohl nicht ungerecht sein und von einem Erstlingswerk zuviel verlangen. So jedoch bleibt es im Fall von Andraes Rangbestimmung, daß Abbatinis geistliche Konzerte denen Foggias, Grazianis und anderer ästhetisch nachstünden, bei der Behauptung.

Ein umfangreicher und wertvoller Notenanhang mit Beispielen aus den drei Opern, mit sieben Motetten und einer weltlichen Kantate beschließt die Arbeit.

(Januar 1988)

Wolfgang Witzemann

JOACHIM EISENSCHMIDT: Die szenische Darstellung der Opern Georg Friedrich Händels auf der Londoner Bühne seiner Zeit. Unveränderte Neuauflage hrsg. von Hans-Joachim MARX. Laaber: Laaber-Verlag (1987). XIII, 239 S., XXIV Taf. (Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe. Band 1.)

Das Buch von Joachim Eisenschmidt, mit dem der Autor 1939 in Halle bei Max Schneider, einem Barockforscher und Wagnerenthusiasten, promovierte, war insofern von einem unglücklichen Geschick getroffen, als der größte Teil der Auflage, die in zwei Heften 1940 und 1941 erschienen war, im Kriege vernichtet wurde. Aber auch bei einem guten Buch, das auf eine solche Weise um seine Wirkung gebracht wurde, ist es keineswegs selbstverständlich, daß es noch nach einem halben Jahrhundert eine Neuauflage verdient.

Angesichts eines monumentalen Werkes wie dem von Winton Dean und Merrill Knapp über *Handel's Opera 1704–26* hat Eisenschmidts Darstellung natürlich einen schweren Stand. Aber sie ist, wie Hans-Joachim Marx, der Herausgeber der Neuauflage, von dem wohl auch die Anregung der Ausgrabung ausging, die einzige zusammenfassende Darstellung, deren reiches Material Regisseuren beim Studium von Händel-Opern von Nutzen sein kann. Das Buch ist von Hans Niedeken-Gebhard, einem prominenten Regisseur der Göttinger Händelfestspiele seit den 1920er Jahren, angeregt worden, und es ist von Eisenschmidt zweifellos als Plädoyer für

eine Aufführungspraxis, die sich möglichst eng an der geschichtlichen Überlieferung orientiert, gemeint gewesen. Aber man kann es, da es vor allem eine sorgfältige Rekonstruktion historischer Sachverhalte ist, natürlich auch mit anderen Intentionen lesen. Die Regiepraxis der letzten Jahre ist vielfach dadurch gekennzeichnet, daß man zwar einzelne Momente, für die sich eine geschichtliche Authentizität nachweisen oder wahrscheinlich machen läßt, aufgreift und benutzt, sie aber gewissermaßen in Inszenierungskonzeptionen einfügt oder montiert, die sich von der Theaterwirklichkeit des frühen 18. Jahrhunderts weit entfernen. Einzelheiten, denen das Prinzip der historischen Treue zugrunde liegt, dienen als Partikel, die nach dem ‚Prinzip Collage‘, wie es in der Theorie der Bildenden Kunst bezeichnet worden ist, behandelt werden. Vermutlich wird man also das Buch von Eisenschmidt ausplündern, ohne sich an der Intention, von der es getragen ist, zu orientieren; aber man wird es wohl nicht – man kann das der ausgezeichneten, gut lesbaren Darstellung nur wünschen – unbeachtet lassen.

(Januar 1988)

Sigrid Wiesmann

Carl Maria von Weber. Autographenverzeichnis. Bearbeitet von Eveline BARTLITZ. Berlin: Deutsche Staatsbibliothek 1986. 164 S., Abb. (Deutsche Staatsbibliothek. Handschrifteninventare 9.)

Als die Familie von Weber Anfang der 50er Jahre des vorigen Jahrhunderts die Autographen der großen Opern Webers an die Könige von Preußen und Sachsen und den Kaiser Alexander II. von Rußland verschenkte, um sie „vor den Wechselfällen des Privatbesitzes zu schützen“ (Wurzbach), gelangte die Königliche Bibliothek zu Berlin in den Besitz ihres wohl kostbarsten Weber-Autographs – der Partitur des *Freischütz*. Die damit begründete, anfangs nur kleine Sammlung von Weber-Reliquien (13 Notenautographie und 34 Briefe unterschiedlichster Provenienz) wurde 1881 durch den Erwerb der umfangreichen Bestände des Weber-Enthusiasten Friedrich Wilhelm Jähns (1809–1888) um „5152 Objekte“ erweitert, darunter Autographie zu Webers Bühnenmusiken, Entwürfe zu *Euryanthe*, zahllose Aufsätze, Briefkonzepte u. a. m., so daß bereits damals die bedeutendste Sammlung von Weber-Dokumenten in Berlin vereint war. Glücklicherweise blieben diese Bestände trotz der Kriegseinwirkungen weitgehend und zudem als geschlossene Sammlung erhalten (nur wenige Autographen, darunter eine der

Peter Schmoll-Partituren, die Partitur der *Missa Sancta in Es* sowie Briefe an die Familie Türk werden heute in der Staatsbibliothek Stiftung Preussischer Kulturbesitz in Westberlin aufbewahrt) und wurden nach dem Tode der Urenkelin Mathilde von Weber 1956 um eine dritte, aus Familienbesitz stammende Gruppe von Autographen erweitert, die zunächst als Dauerleihgabe in die Deutsche Staatsbibliothek kamen. Anlässlich des 200. Geburtstages des *Freischütz*-Komponisten wandelte der Ur-Urenkel Hans-Jürgen Freiherr von Weber (Hamburg) diesen bedeutenden Nachlaß (u. a. Autographie der Werke mit Soloklarinette, *Preciosa*, *Oberon*-Skizzen, Webers Tagebücher und die Briefe an seine Frau Caroline) in eine Schenkung um.

Wer sich bisher einen Überblick über die auf diese Weise in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin vereinten autographen Kompositionen, Briefe, Schriften oder sonstigen Materialien Webers verschaffen wollte, war einerseits auf F. W. Jähns' eigenhändigen Katalog seiner Sammlung (ein „kalligraphisches Wunderwerk“), andererseits auf weitere vereinzelte Verzeichnisse der Bibliothek angewiesen. Mit dem vorliegenden Katalog wird nun erstmals ein Überblick über alle autographen Bestandteile der Berliner Weberiana-Sammlung ermöglicht.

In der Einteilung den genannten drei, in ihrer Zusammensetzung und Entstehung von Eveline Bartlitz beschriebenen Akzessionsgruppen folgend, sind im ersten Teil des Katalogs Notenautographie Webers bzw. Abschriften mit autographen Zusätzen sowie seine Tagebücher, Konzepte, Entwürfe und die überwiegend autograph erhaltenen Schriften verzeichnet. Durch die genaue Beschreibung der Autographen, ergänzt um Angaben zum Erstdruck (meist mit Plattennummer) und ggf. zum Vorbesitzer sowie vereinzelte Verweise auf Spezialliteratur, wird der Katalog in diesem Teil zu einer in Zukunft unverzichtbaren Ergänzung des Jähnschen Werkverzeichnisses.

Im zweiten Teil sind dann über 500 autographen Briefe oder Briefentwürfe aus allen Teilen der Weberiana der Staatsbibliothek, geordnet nach dem Alphabet der Empfänger, mit allen nötigen Angaben einschließlich Drucknachweis (soweit zu ermitteln) verzeichnet. Etwa 200 dieser Briefe sind an Webers Braut und spätere Frau Caroline gerichtet (davon hat Eveline Bartlitz im Weber-Jahr 100 Briefe der Jahre 1814–1817 veröffentlicht). Zur Ergänzung sind auch die Briefe Carolines aus dem Jahr 1826 an Carl Maria in London getrennt mit aufgenommen. Eine chronologische Übersicht der verzeichneten

Briefe sowie gedruckter Briefsammlungen schließt sich an.

Als sehr nützlich im Umgang mit dem Katalog erweisen sich die Register: Die Haupteinträge sind nach Opuszahlen, nach den Nummern des Jähns-Verzeichnisses, ferner nach Titel und nach Textanfängen aufgelistet. Hier wie bei dem nachfolgenden Verzeichnis der Personen und Institutionen werden jeweils die Signaturen der Weberiana-Sammlung mit angegeben, wodurch das Nachschlagen einzelner Daten wesentlich vereinfacht wird.

Für die Arbeitserleichterung durch diesen äußerlich unscheinbaren, im Typoskript vervielfältigten und durch drei Abbildungen (darunter ein Faksimile der Schenkungsurkunde Caroline von Webers aus dem Jahre 1851) ergänzten Katalog, den Eveline Bartlitz in mühevoller Kleinarbeit zusammengestellt hat, wird jeder, der sich eingehend mit Weber beschäftigt, der Verfasserin dankbar sein. Zugleich ist dieses Verzeichnis ein wichtiger Baustein zu einer dringend notwendigen Erfassung aller erhaltenen Weber-Autographe.

(Januar 1988)

Joachim Veit

Johannes Brahms: Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis. Hrsg. von Margit L. McCORKLE. München: G. Henle Verlag (1984). LXXVII, 841 S.

Die Erstellung eines thematisch-bibliographischen Verzeichnisses der Werke eines der bedeutendsten Komponisten nach dem neuesten Stand der Forschung ist eine große und vor allem auch verantwortungsvolle Aufgabe. Ein den Werken von Brahms gewidmetes Verzeichnis stellte seit vielen Jahren ein dringendes Erfordernis der Brahms-Forschung dar. Hier gilt es nunmehr ein gewichtiges Werk in schöner Ausstattung, kalligraphisch hervorragend hergestellt, übersichtlich in seinem äußeren Erscheinungsbild angelegt, zu besprechen. Es wurde von Donald M. McCorkle im Jahre 1965 gemeinsam mit seiner Frau begonnen und nach dessen Tode (1978) von ihr fortgeführt, unter Mithilfe von zwei Assistenten und der tatkräftigen Mitarbeit des Verlagslektors Ernst Hertrich sowie den Ratschlägen und Beiträgen verschiedener Fachkollegen. Das Verzeichnis ist mit Ausnahme von Vorwort, Einleitung und Inhaltsverzeichnis, die zweisprachig (deutsch, englisch) vorgelegt werden, in deutscher Sprache abgefaßt.

Bei der Disposition des Verzeichnisses hat vor allem das im gleichen Verlag erschienene Verzeichnis der Werke Beethovens von Kinsky-Halm (München

1955) Pate gestanden, wenn das Brahms-Verzeichnis auch noch umfassender als jenes angelegt ist. Wie beim Beethoven-Katalog bot es sich an, auch das Brahms-Verzeichnis nach Werken mit Opuszahl (op. 1–122) (S. 1–491) und nach solchen ohne Opuszahl anzuordnen – diese sind hier nach Instrumental- und Vokalwerken sowie Volksliedbearbeitungen gegliedert und mit eigenen – von dem Verzeichnis *Die Erstdrucke der Werke von Johannes Brahms* von Kurt Hofmann (Tutzing 1975) abweichenden – Kennziffern (WoO 1–38) versehen (S. 493–609). Diesem Komplex ist ein aus sechs Abteilungen bestehender „Anhang“ angeschlossen: „I Werke anderer Komponisten, bearbeitet von Brahms“, in Bearbeitungen (Nr. 1–18) und Aufführungsmaterialien (Nr. 1–36) unterteilt (S. 615–653); „II Verlorengangene Werke und Bearbeitungen“ (Nr. 1–29 und Nr. 1–7) (S. 657–668); „III Varia, Fragmente und Skizzen“ (S. 671–681); „IV Zweifelhafte und untergeschobene Werke“ (S. 685–692); „V Eigenhändige Sammlungen und Abschriften von Werken anderer Komponisten“, darunter Volksliedsammlungen, Sammel- und Einzelabschriften sowie Textsammlungen des Komponisten (S. 695–746); „VI Werke anderer Komponisten, herausgegeben von Brahms“ (S. 749–753). Ein Literaturverzeichnis (S. 757–770) und ein zehnteiliges Register: Werke nach Gattungen, Textanfänge und Texttitel, Textquellen (will heißen Textverfasser, biblische Texte und Volksliedtexte), chronologische Ordnung der Werke, Bearbeiter, Widmungsempfänger, Verleger, Kopisten, Fundortverzeichnis und allgemeines Namenregister schließen den Band ab.

Ausgangspunkt, ein solches Verzeichnis zu erstellen, war, „die allgemeine Annahme zu überprüfen“, daß „Brahms die Spuren seiner kompositorischen Arbeit durch die Vernichtung fast aller Beweismittel verwischt habe, und das Wenige, das dieser Zerstörung entging, keine wissenschaftlichen Untersuchungen rechtfertige“ (Vorwort, S. XI), eine Annahme, die in dieser Form in der Brahms-Forschung nie vertreten worden ist. Vielmehr war immer nur davon die Rede, daß nach wie vor relativ wenige Skizzen und Entwürfe zu Brahms' Werken überliefert sind, im Gegensatz etwa zu Beethoven. Diese Art von Handschriften, nämlich Skizzen und Entwürfe, hat Brahms in der Regel absichtsvoll vernichtet. Sie haben mehrfach nur dadurch überlebt, daß der Komponist sie auf die Rückseite von Autographen anderer Werke geschrieben hat. So stehen wir vor der Situation, daß nur die späteren Phasen von Brahms' Schaffensprozeß in unterschiedlichem

Maße relativ gut belegt sind. Jedoch sind wir nicht in der Lage, auch nur bei einem Werk einen lückenlosen Entstehungsprozeß rekonstruieren zu können. Diese Tatsache hat sich auch aufgrund des vorliegenden Verzeichnisses, dessen Hauptgewicht auf dem Nachweis handschriftlicher und gedruckter Quellen von Brahms' Kompositionen und Bearbeitungen eigener und fremder Werke liegt, nicht geändert.

Vor allem lag es in der Absicht der Herausgeber, die von Brahms geschaffenen Kompositionen in allen bestehenden Fassungen und allen Überlieferungsformen (Skizzen, Entwürfe, Autographe und Abschriften vollständiger Werke, Erstausgaben, auch zu Brahms' Lebzeiten erschienene weitere Ausgaben und posthum veröffentlichte Erstausgaben) zu verzeichnen, daneben aber auch alle erhaltenen Arrangements und Transkriptionen seiner Kompositionen zu erfassen und hierbei nach möglicher Vollständigkeit zu streben. Im ganzen konnten gegen 2700 Handschriften wahrgenommen werden. Dergestalt vermittelt das Verzeichnis erstmals in aller Breite einen Überblick über die derzeit nachweisbaren, über alle Welt verstreuten Autographe und Handschriften sowie Erst- und Frühausgaben Brahms'scher Werke.

Gegenüber dem *Thematischen Verzeichnis* von Alfred von Ehrmann, erschienen als Ergänzung zu dessen Brahms-Biographie (Leipzig 1933), stellt dieses Verzeichnis ohne jeden Zweifel einen sehr großen Fortschritt dar. Doch sollte man den Wert jenes Ehrmannschen Verzeichnisses nicht unterschätzen. Erstmals mit Fundort-Nachweisen von Autographen ausgestattet, stellte es für die damalige Zeit und noch lange danach ein nützliches Nachschlagewerk dar, und vieles aus ihm ist, ohne immer erwähnt zu werden, auch in das vorliegende Verzeichnis eingeflossen.

Bei der Verzeichnung der einzelnen Werke werden Titel, Gattungsbezeichnung, Incipits mit Taktzahlen, Verfasser der Texte, Tonart, Widmungsempfänger, Opuszahl oder Kennziffer, Ort in der Gesamtausgabe, Entstehung (hier z.T. auch erste Aufführungen), Ort und Datum der ersten Aufführung, Autographe, Aufbewahrungsorte mit Vorbesitzern, überprüfte Abschriften, Anzeigen des Erscheinens, Erstausgaben, Hinweise zur Herausgabe der Werke, Titelaufgabe, spätere Auflagen, Briefbelege, Verzeichnisse und Literaturangaben dargeboten.

Angesichts einer solchen Fülle von Angaben geschieht es in völliger Anerkennung der großen Leistung der Bearbeiterin und ihrer Mithelfer, wenn im folgenden einige Anmerkungen, Korrekturen und

Ergänzungen vorgenommen werden. Bei der Beschreibung von Autographen wird der Begriff der „Verfeinerung“ etwas stereotyp und nicht immer ganz der Sachlage entsprechend angewendet. Zwar habe ich bei meinen Ausführungen über *Tendencies in Brahms's Compositional Process* anlässlich des Internationalen Brahms-Kongresses in Detroit im April 1980, die die Herausgeberin zwar gehört, aber in ihrem Literatur-Verzeichnis unerwähnt läßt, die Tendenz zur Verfeinerung behandelt. Doch stellt sie nur eine unter verschiedenen anderen Tendenzen in Brahms' Schaffensprozeß dar.

Unter den nachweisbaren Autographen sind bei Schubert, *Ellens Zweiter Gesang* D 838 (Anhang Ia, Nr. 17, S. 644), Chorstimmen und Harmoniestimmen, die sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien, befinden, zu ergänzen. Die Partitur war vorhanden, diente dann wahrscheinlich als Druckvorlage und ist seitdem verschollen.

Bei Opus 45, *Ein Deutsches Requiem*, sind bei „(d) Textautograph“ (S. 174) folgende Vorbesitzer einzufügen: Max Kalbeck – Alfred Orel – Fritz Raček.

Bei Opus 54, *Schicksalslied*, müßte die Reihenfolge der Vorbesitzer der autographen Partitur (S. 225) folgendermaßen lauten: Hermann Levi – Frau M. Baling, Darmstadt (= Witwe Hermann Levis, in dritter Ehe mit dem Dirigenten Michael Baling verheiratet) – Paul Gottschalk, New York.

Hinweise auf Faksimile von Autographen oder einzelner autographen Seiten werden nicht durchgehend erbracht. Auch die bei Peter Dedel, *Johannes Brahms. A Guide to his Autograph in Facsimile*, Ann Arbor/Michigan 1978 (MLA Index and Bibliography Series 18), angeführten Faksimile sind nicht immer, wahrgenommen worden. Ebenso blieben nach 1978 erschienene Abbildungen von Autographen z.T. unerwähnt, so etwa die in dem von Christiane Jacobsen herausgegebenen Band *Johannes Brahms. Leben und Werk*, Wiesbaden (1983).

Zur Entstehung der Werke ist zumeist die Biographie über Brahms von Max Kalbeck herangezogen worden. Diese Publikation bildet zwar nach wie vor das umfassendste Werk zu Brahms, ist jedoch erfahrungsgemäß nicht immer zuverlässig. Es ist zu bedauern, aber war vielleicht auch nicht durchführbar, daß die vorliegenden Briefausgaben sowie in öffentlichen Sammlungen vorhandene, aber noch unveröffentlichte Briefe nicht durchgehend mit ihren Hinweisen auf die Entstehung von Werken einbezogen und auch nicht immer erschöpfend ausgewertet worden sind. Ähnliches gilt für Erinnerungen aus dem

Brahms-Kreis, sofern sie authentische Mitteilungen aufweisen, wie etwa die von Richard Heuberger. Im Zusammenhang mit der Entstehung von Kompositionen ist auch nicht immer klar ersichtlich, wo die Grenze zwischen privaten und halb-öffentlichen Erstaufführungen gezogen worden ist. So fehlen beispielsweise Angaben über erste Aufführungen im Musiksaal von Theodor Billroth, während in anderen Fällen solche Aufführungen benannt werden. Einige Ergänzungen seien angeführt:

Opus 34: Private Uraufführung im Hause Hermann Levis in Karlsruhe mit Clara Schumann am Klavier am 6. November 1864.

Opus 74 Nr. 1: Privataufführung der beiden vierstimmigen Teile (I und IV) der Motette aus dem Manuskript im Hause Billroths in Wien am 12. Juli 1878. – Hier sei noch erwähnt, daß diese Motette nicht im „Sommer 1877“ (S. 314 und 804), sondern Ende Juni 1878 vollendet wurde. In Brahms' Kompositionsverzeichnis dürfte bei der Datierung „Sommer 1877“ eine Verwechslung mit Nr. 2 vorliegen, an der der Meister nachweislich noch im Sommer 1877 gearbeitet hat. Da nach Kalbecks Angabe (Bd. III, S. 161) Brahms die Motette Nr. 1 – nicht Nr. 2, wie S. 314 angegeben – im Gedenken an den Tod von Hermann Goetz († 3. Dezember 1876) komponiert habe, wäre immerhin denkbar, daß er die Motette Nr. 1 im Jahre 1877 zu komponieren begann. Übrigens erfolgte die offizielle Auslieferung beider Motetten nicht im Dezember 1878 (S. 316), sondern Anfang Januar 1879. Philipp Spitta erhielt als Widmungsempfänger ein Vorexemplar im Dezember 1878.

Opus 90: Hier ist vor allem die private Voraufführung auf zwei Klavieren durch Brahms und Ignaz Brüll im Klaviersalon von Ehrbar in Wien am 22. November 1883 vor einem Kreis geladener Gäste (Hans Richter, Hanslick, Pohl, Gänsbacher, Robert Fuchs, Kalbeck, Standhartner) anzuführen, bei der Brahms in Hinblick auf die Uraufführung vom 2. Dezember nicht nur Hanslick, sondern hauptsächlich Hans Richter genauer in das Werk einführen wollte (zu S. 370).

Opera 99, 100 und 101: Zu Opus 99 heißt es (S. 406): „Am 20. Oktober [1886] probierte er [Brahms] das Werk mit Hausmann in Richard Fellingingers Haus in Wien“. Dies ist nicht richtig, denn dieses Werk „probierter“ Brahms am Folgetag zunächst mit Hausmann in seiner eigenen Wohnung in der Karlsgasse. Hingegen unterblieb bei Opus 100 und Opus 101 eine derartige Angabe. Nach den Erinnerungen von Richard Fellinginger, *Klänge um Brahms* (Berlin 1933),

spielte Brahms am 20. Oktober 1886 im Hause von Richard Fellinginger sen. in Wien mit der telegraphisch aus Braunau herbeigerufenen Geigerin Marie Soldat die *Violinsonate* op. 100 am Vormittag des 21. Oktober bei sich in der Karlsgasse mit Robert Hausmann die *Cello-Sonate* op. 99, am Nachmittag des gleichen Tages bei Fellingingers mit Marie Soldat und Robert Hausmann zwei Sätze aus dem *Klaviertrio* op. 101, und am Abend des 21. Oktober 1886 erfolgte bei Fellingingers die vollständige Aufführung aller drei Novitäten im Beisein von Hanslick, Dömpke, Billroth und einiger Freunde, bei der es sich somit um die erste Aufführung im Privatkreis handelte, also 5–6 Wochen vor der öffentlichen Erstaufführung der Werke.

Opus 104: Bei der ersten privaten Aufführung der Chöre im Jahre 1888 handelte es sich um den Faberschen Haus-Chor unter der Leitung von Eusebius Mandyczewski.

Opus 105, Nr. 1 und 2: Gegen Ende des Jahres 1886 sang Hermine Spies mit Brahms' Begleitung die Lieder aus dem Manuskript bei Richard Fellinginger in Wien, wobei es sich um die früheste Wiener Privataufführung handeln dürfte.

Opus 112: Am 25. Januar 1892 begleitete Brahms im Wiener Tonkünstlerverein seine neuen Vokalquartette (Uraufführung).

Opera 118 und 119: Am 31. Oktober 1893 spielte Brahms im Wiener Tonkünstlerverein aus den im Sommer in Ischl entstandenen zehn *Klavierstücken*.

Zur Quellen-Überlieferung von Materialien, die Brahms zur Aufführung von Werken anderer Meister benutzt hat, sind einige Anmerkungen zu machen. Die Angaben der aus der Wiener Singakademie erhaltenen Aufführungsexemplare von Brahms aus dessen Zeit als Leiter dieser Institution (1863–1864), die 1978 zu Studienzwecken in das Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien, entliehen worden waren und seitdem dort aufbewahrt werden, sind z.T. unzutreffend. Es haben sich folgende Stimmenmaterialien entgegen Anhang Ib (S. 651 und 653) erhalten:

Nr. 36: Heinrich Schütz: *Sauli Bekehrung* (SWV 415), „Saul was verfolgst du mich“: Sopran I, II, Alto, Tenore, Basso I, II und Chorstimmen.

Nr. 20: Giovanni Gabrieli: *Benedictus* für drei Chöre (Bleistift-Eintragungen von Brahms und teilweise Angabe von Mitgliedern der Singakademie; Bleistift, Blaustift; auf der Rückseite *Saul* von Schütz).

Nr. 32: Giovanni Rovetta: *Salve regina* (5stg.), 1640. Partitur (Sopran, Alt, Tenor, Baß I, II). Bleistift-Notiz auf S. 1: „klingt als ob eine füllende Begl.“

fehlte; (in dieser Form unmöglich)“. Am Ende: „Finis 25.9.“. Dynamische Bezeichnungen mit Tinte eingetragen, entsprechende Stimmen hektographiert.

Weitere in Zusammenhang mit Brahms' Tätigkeit als Leiter der Wiener Singakademie stehende vorhandene Kopien ohne dynamische oder sonstige Einträge, die in Anhang Ib nicht verzeichnet sind:

1. Johannes Eccard: *O Freude über Freud*' (hektographiert).

2. Johannes Eccard: *Marienlied* „Übers Gebirg' Maria ging“ (bei Nr. 18 unerwähnt).

3. Johannes Stobäus: *Am neuen Jahrs-Tage* „Das alte Jahr ist nun vergangen“.

4. Johannes Eccard: *Am Tage der Verkündigung Mariae* „Freu dich, du werthe Christenheit“.

Auch das Aufführungsmaterial zu J.S. Bachs Kantate *Ich hatte viel Bekümmernis* BWV 21 (Anhang Ib, Nr. 4), die Brahms am 15. November 1863 mit der Wiener Singakademie aufführte, befand sich bis zur Vernichtung im Jahre 1979 mit ausgearbeiteter Basso continuo-Stimme (die ersten acht Takte des Basso continuo der „Sinfonia“ sind abgedruckt bei Imogen Fellinger: *Brahms und die Musik vergangener Epochen*, in: *Die Ausbreitung des Historismus*, Regensburg 1969, S. 159–160; fehlt im Literaturverzeichnis) im Archiv der Wiener Singakademie. Dieses Material hat Brahms für seine Aufführung herangezogen, was auf S. 649 unerwähnt blieb. Zu dieser Kantate ist weiterhin zu bemerken, daß das Exemplar der *Alten Bach-Gesamtausgabe* der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien, bei dieser Kantate zwar einige Einzeichnungen mit Blei- und Blaustift aufweist, diese jedoch nicht von Brahms' Hand herühren. Brahms' Exemplar der Kantate in dieser Ausgabe zeigt einige dynamische Hinweise, die wieder ausradiert wurden, ferner Markierungen von Stimmeinsätzen, Begriffe wie „1ste Durchführung“ (S. 4) und „Engführung“ sowie Tonarten-Folgen der Einsätze mit Bleistift (S. 9), auch einzelne Ergänzung von Noten. Doch zeigt dieser Band keine Einrichtung für die Aufführung der Kantate, höchstens den Beginn für eine solche, ganz im Gegensatz zu den anderen von Brahms aufgeführten Bachschen Kantaten.

Bei Anhang Ib, Nr. 1 und Nr. 7, ist irrigerweise Bachs Kantate *Ich habe genug* BWV 82 anstatt Burmeisters Schlußchoral „Es ist genug“ aus der Kantate Nr. 60 angegeben worden, den Brahms in der Bachschen und Ahleschen Fassung (1662) am 7. Dezember 1873 in Wien aufführte. Hier ist auch der Abdruck beider Sätze nach Brahms' Handschriften,

erstmal veröffentlicht durch Karl Geiringer in: *Zeitschrift für Musik* 100, 1933, als Notenbeilage Nr. 5, S. 1–4, zu ergänzen (S. 648f. und S. 719 [26] und [28]).

Der Revisionsbericht zu Brahms' Ausgabe von Mozarts *Requiem* erschien 1886, nicht 1889! Zwar ist der Notenband der *Alten Mozart-Ausgabe* im Jahre 1877 anonym erschienen, Brahms' Name wird jedoch im Revisionsbericht unter „Allgemeine Bemerkungen. / Es redigirten: / ... / Serie XXIV, Nr. 1 J. Brahms, ... /“ genannt (abgebildet bei Imogen Fellinger, *Brahms und Mozart*, in: *Brahms-Studien* 5, 1983, S. 154; zu S. 751). – Brahms' anonyme Erstausgabe von Mozarts Offertorium *Venite populi* KV 248a (260) fehlt hier. Dieses Werk wird nur unter den Aufführungsmaterialien (Anhang Ib, Nr. 29, S. 652) angeführt und die „Erstausgabe“ dort als „von L. Ritter von Köchel“ herausgegeben bezeichnet, obwohl es sich nachweislich um eine Ausgabe von Brahms handelt. (Man vgl. etwa Alexander Weinmann: *J.P. Gotthard als später Originalverleger Franz Schuberts*, Wien 1979, S. 29, und das *Verzeichniss des Musikalien-Verlages (1868–1873) von J.P. Gotthard*, Wien, Graben 21...“; vgl. auch Imogen Fellinger, *Brahms und Mozart*, S. 146–149.)

Die bestehende Literatur wird nicht vollständig herangezogen und die zitierte Literatur leider nicht immer erschöpfend ausgewertet. So fehlen im Literaturverzeichnis (S. 757–770) Titel von Arbeiten, die sowohl mit der Entstehung Brahms'scher Werke wie auch mit der Herausgabe von Werken anderer Komponisten zu tun haben. Auch ist die dritte Auflage der *Brahms-Texte* von Gustav Ophüls vom Jahre 1923 zu ergänzen (S. 767).

Hinsichtlich der Personennamen sei angemerkt, daß es „Annemari Spengel“ anstatt „Annemarie ...“ (S. 439) und „Maria Fellinger“ anstatt „Marie ...“ (S. XXXVII, LIX, 397ff., 406, 430) heißt. Christian Reinhold Köstlin (Pseudonym: Christian Reinhold) war nicht allein Dichter (S. 834), sondern in erster Linie Jurist und Professor für Strafrecht an der Universität Tübingen.

(August 1988)

Imogen Fellinger

WALTRAUD SCHARDIG: *Friedrich Chrysander. Leben und Werk. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1986. 332 S., Abb. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 32.)*

Daß Friedrich Chrysander (1826–1901) zu den bedeutendsten Gelehrten seiner Epoche gehörte, ist

hinlänglich bekannt: Als einer der ‚Väter‘ unserer modernen Musikwissenschaft steht er neben den Mozart- und Bachbiographen Jahn und Spitta, wobei sich Chrysander vor allem als Händelforscher und -herausgeber sowie als Autor zahlreicher Einzelstudien hochverdient gemacht hat. Mit Hingabe und Hartnäckigkeit hat er sein wichtigstes Lebensziel, die Wiederentdeckung der Musik Händels, verfolgt, wobei ihn Zerwürfnisse mit etablierten Verlegern dazu brachten, die Herstellung der Editionen in die eigene Hand zu nehmen und seiner Bergedorfer Wohnung eine Notendruckerei anzugliedern; ohne je eine feste Anstellung eingegangen zu sein, verdiente Chrysander seinen Lebensunterhalt durch Obst- und Gemüsegärtnerei. Seine ehemalige Privatbibliothek mit ihrer einzigartigen Sammlung von Noten und Büchern bildet heute den Kern der Musikabteilung der Hamburgischen Staatsbibliothek, ebenso wie die Instrumentensammlung im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe auf Chrysanders Initiative zurückgeht. Darüber hinaus stand er in freundschaftlicher Verbindung mit vielen Repräsentanten des damaligen Musik- und Geisteslebens (G. G. Gervinus, Johannes Brahms, Joseph Joachim, Julius Stockhausen, Hans v. Bülow, Fürst Bismarck), und all das rundet das Bild von einer universell gebildeten, vielseitig interessierten Persönlichkeit ab.

Angesichts solcher Tatbestände ist eine Gesamtdarstellung von Chrysanders Werdegang mit einer adäquaten Würdigung seines umfangreichen publizistischen Schaffens – die kümmerlichen Kompositionsversuche patriotischer Kriegslieder sollten schnellstens vergessen werden – schon längst überfällig gewesen. Gestützt auf reichlich vorhandenes Archivmaterial hat sich Waltraud Schardig in ihrer Hamburger Dissertation dieses Themas angenommen.

Nach einleitenden Kapiteln, in denen Chrysanders Biographie sowie das Händelverständnis in Deutschland zu Beginn des 19. Jahrhunderts abgehandelt werden, steht die Darstellung von Chrysanders musikhistorischer Tätigkeit im Mittelpunkt der Arbeit. Dabei zieht es die zugrundegelegte Gliederung offenbar nach sich, daß ähnliche Sachverhalte in jeweils anderem Kontext wiederholt abgehandelt werden, wie dies etwa für Chrysanders Wagner-Urteil gilt (vgl. S. 14 und S. 198, mit unterschiedlichen Datierungen einer Schweriner *Tannhäuser*-Aufführung), mehr noch für seine Beziehungen zu Brahms (S. 147ff. und S. 201ff.). Gut herausgearbeitet erscheinen die Probleme, mit denen sich Chrysander,

bedingt durch unterschiedliche Fassungen der jeweiligen Werke, bei seiner *Händel-Gesamtausgabe* konfrontiert sah; auch die von Robert Franz oder Eduard Hanslick vorgebrachten, vielfach stark polemischen Einwände gegen Chrysanders Auffassung von einer dem historischen Vorbild verpflichteten Aufführungspraxis („auf der Suche nach den wirklichen Traditionen“, S. 102) und einer darauf ausgerichteten Editionstechnik werden erörtert. Ungeachtet solcher inzwischen hinfälliger Vorbehalte sind es aber in der Tat die von ihm postulierten Editionsgrundsätze, denen Chrysander selbst nicht immer gerecht werden kann: Die Kriterien für oder gegen die Aufnahme verschiedener Versionen eines Stückes in die Edition sind ebensowenig frei von subjektiven ästhetischen Bewertungen wie editoriale Eingriffe nicht konsequent als solche bezeichnet wurden. Schardig erkennt dies wohl, beeilt sich aber zu versichern, damit „keine Kritik an Chrysanders Leistung“ aussprechen zu wollen; denn man müsse ihn „historisch sehen und bedenken, daß die heutigen Editionsprinzipien (...) zu Chrysanders Zeit noch nicht üblich gewesen waren“ (S. 223). Sowenig man dies bestreiten kann, hätte man doch eine insgesamt schärfere Herausarbeitung der heute noch zählenden Verdienste Chrysanders als Herausgeber und Musikwissenschaftler erwarten können.

Abgesehen von einem Hinweis auf den Erwerb der Händel-Handexemplare wendet sich die Arbeit nicht jenem Fragenkomplex zu, der zumindest den Rezensenten interessiert hätte: wann und wie nämlich die übrigen, z. T. äußerst wertvollen Musikhandschriften der Chrysander-Sammlung in seinen Besitz gekommen sind. Lediglich aus einem der im Anhang abgedruckten Briefe wird deutlich, daß das jetzt in der Hamburgischen Staatsbibliothek aufbewahrte Manuskript M A/462 (*Wenzelsmesse* von Habermann) von Guido Adler an Chrysander geschickt worden sein dürfte, um vermuteten Entlehnungen Händels bei Habermann auf die Spur kommen zu können (vgl. S. 296–298; vgl. auch S. 93).

Der Eindruck der vorliegenden Studie wird durch auffallende sprachliche Mängel getrübt. Andererseits kann der sehr gründlich aufbereitete Anhang mit seiner Auflistung sämtlicher Chrysanderscher Schriften und der erhaltenen bzw. heute zugänglichen Korrespondenz als brauchbarer Ausgangspunkt für weitere Untersuchungen dieses Themenkreises dienen.

(März 1988)

Wolfgang Hochstein

MATHIAS MATUSCHKA: *Die Erneuerung der Klaviertechnik nach Liszt. München – Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1987. 130 S., Notenbeisp. (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 31.)*

Die vorliegende Arbeit kann als ein Beitrag zur Klavierpädagogik verstanden werden, der einen entscheidenden historischen Abschnitt ihrer Geschichte, das letzte Drittel des 19. Jahrhunderts, behandelt: die Ablösung der auf der reinen Fingerbildung, dem Muskeltraining und einem sturen, mechanischen Drill basierenden älteren Methode (Clementi, Hummel, Czerny, Lebert/Stark) durch die auf Gewichtsverlagerung, der Berücksichtigung physiologischer Gegebenheiten des ganzen Körpers und auf voriger intellektueller Durchdringung der musikalischen Materie basierenden neuen Methode, für die exemplarisch der Name von Rudolf Maria Breithaupt steht.

Einleitend werden zunächst – äußerst gedrängt – die im Laufe des 19. Jahrhunderts sich steigernden spieltechnischen Anforderungen in neuen Klavierkompositionen und die gleichzeitigen bautechnischen Verbesserungen des Klaviers skizziert; sodann wird ein kurzes Schlaglicht auf Franz Liszt geworfen, dessen fulminantes Klavierspiel als Meilenstein virtuoser Technik gilt und dessen klavierpädagogisches Wirken nicht auf die stupide Durchführung eines pianistischen Regelwerkes, sondern auf eine künstlerische Menschenbildung, die schöpferische Entfaltung jedes einzelnen Schülers abzielte und somit am Beginn der Auseinandersetzung mit der älteren Klaviermethodik steht.

Die beiden Hauptkapitel befassen sich dann mit der Entfaltung der Ideen einer erneuerten Klaviertechnik, die zunächst eher als Konglomerat verschiedener, teilweise voneinander unabhängiger Ansätze in Erscheinung trat: Ludwig Deppes Lehre vom koordinierten Einsatz der Schultern und Arme und Gustav Stöwes Bewegungslehre, die experimentellen Untersuchungen zum Anschlag von Marie Jaël und Oskar Raif und die physiologischen Überlegungen von Emil Du Bois-Reymond und Friedrich Adolf Steinhausen. Erst mit Breithaupts Werk *Die natürliche Klaviertechnik* entstand ein umfassendes Lehrgebäude, das von der Muskelphysiologie über die Psychologie des Übens bis hin zu einem ausdifferenzierten System von Anschlags- und Spielbewegungen reichte.

Matuschka legt besonderen Wert auf die ausführliche Darstellung der verschiedenen Ansätze und Theoreme sowie deren Gemeinsamkeiten und Ab-

weichungen, so daß sich seine Arbeit größtenteils eher wie ein breit angelegtes Exzerpt denn wie eine historische Aufarbeitung liest. Die teilweise nebulösen und verquasteten Formulierungen in den von ihm herangezogenen Quellen werden nur selten etwa auf ihren Aussagewert hin befragt, sondern meist in apologetischer Weise für bare Münze genommen. So beschränkt sich die geistesgeschichtliche Einordnung lediglich darauf, den Zusammenhang von Riemanns Phrasierungslehre mit der Untergliederung in einzelne Bewegungsarten aufzuzeigen, und für den Rekurs auf die Physiologie das naturwissenschaftliche Denken des 19. Jahrhunderts verantwortlich zu machen. Die Schriften der klaviertechnischen Neuerer sind zwar ohne die Erkenntnisse der Naturwissenschaften nicht denkbar, ihre Eigenart besteht jedoch in einer eigentümlichen Gedanken-Mixtur, in der Körperkult und Lebensphilosophie einen ebenso großen Einfluß hatten, einer Mixtur zudem, die es weniger auf ihre klaviertechnische und -pädagogische Richtigkeit als auf ihre historische Bedeutung zu untersuchen gälte. Schließlich fragt man sich, ob die neue Klaviertechnik eines Breithaupt wirklich als Vollstrecker Lisztscher Ideen gelten kann, wie der Autor nahelegt; jedenfalls mutet es befremdlich an, daß der Zustand der Entspannung, der bei Breithaupt eine tragende Rolle spielt, die physiologische Entsprechung zur Lisztschen Vorstellung von Freiheit sein soll – ein Vergleich, den der Autor ohne Bedenken im Schlußkapitel anführt (vgl. S. 111f.). (Februar 1988) Andreas Ballstaedt

MARY REMNANT: *English Bowed Instruments from Anglo-Saxon to Tudor Times. Oxford: Clarendon Press 1986. XVI, 182 S., Abb., Notenbeisp.*

Wie von einem Buch der Clarendon Press (Oxford University Press) zu erwarten war, ist auch dieses besonders schön gestaltet und für den Leser eine reine Augenweide. Daß viele Bilder das Buch vervollständigen und Bibliographie und Register sehr sorgfältig erarbeitet sind, erhöht die Lesefreude noch.

Mary Remnant geht mit einem sehr gediegenen ikonographischen Hintergrundwissen an die gewiß nicht leichte Untersuchung zum Streichinstrumentarium in Mittelalter und Frührenaissance heran. Die vielen (155) Abbildungen am Schlusse des Buches sind deshalb für den Benutzer nicht nur interessant, sondern höchst notwendig, denn sie geben einen repräsentativen Querschnitt durch das vorhandene

Material und zeigen die damit verbundenen Probleme auf. Die Autorin hat aber nicht nur ikonographische, sondern auch eine Fülle von literarischen und – in etwas geringerem Ausmaß – archivalischen Materialien in ihrem Buch verarbeitet. Die Probleme, die eine Arbeitsweise aufwirft, die vor allem vom Bildmaterial ausgeht, werden im ersten Kapitel ausführlich behandelt. Ich vermisse hier allerdings einen Hinweis auf den Symbolcharakter, den die Darstellung bestimmter Instrumentengruppen fallweise aufweist. Zwar wird das Problem kurz erwähnt, wenn aber später die Ensemblebildung zur Sprache kommt, wird dieser Aspekt, der manche Zusammensetzungen bzw. Zugehörigkeiten zu bestimmten musikalischen Genres oder sozialen Gruppen erklären könnte, nicht mehr einbezogen.

Mary Remnant behandelt zu Recht ausführlich die Probleme, die aus der völlig uneinheitlichen Namensgebung diverser Instrumente herrühren; manchmal bezeichnen die lateinischen Namen allerdings nur ein nicht näher bestimmtes Streichinstrument, so daß mir ihre Einteilung in Rebec, Crowd, mittelalterliche Gambe, Fiedel, Renaissance-Gambe etwas gesucht vorkommt. Sie rührt eben vor allem von einer modernen Gruppeneinteilung her und ist für die behandelte Zeit (außer für die Crowd) nicht unproblematisch. Mir ist auch immer noch nicht bis in alle Einzelheiten klar, wie mittelalterliche Instrumente wirklich ausgesehen haben. Mangels literarischer Quellen bzw. Bauanleitungen bleibt immer sehr viel Unsicherheit, und auch das ikonographische Material ist nicht immer sehr deutlich. Manchmal kann man jedoch bautechnische Merkmale ablesen, die von der Autorin übergangen werden – ich denke da z. B. an die hohlen Zargen auf Abbildung 86 oder an die Einschnürungen bei der mittelalterlichen Gambe. Diese Einschnürungen haben manchmal Formen, die die Bogenführung erschweren; daß sie eine bautechnische Notwendigkeit (Verstärkungen!) sein könnten, wird leider nicht erwähnt – die Autorin behandelt die Bauweise eben prinzipiell sehr vorsichtig. Auch die Frage, ob es einen Stimmstock gegeben hat, wird zwar aufgeworfen; das interessante Beispiel der Crowd steht aber alleine. Ob auch andere mittelalterliche Streichinstrumente ein verlängertes Stegbein als Stimmstock hatten – was auf dem Kontinent sicher der Fall war –, wird leider ebenfalls nicht weiter erörtert. In diesem Kontext ist es auch schade, daß die Autorin so wenig über die beiden Fiedeln der Mary Rose (sie wurden zusammen mit Pfeife und Trommel gefunden) aussagt. Zwar weist

sie auf einschlägige Publikationen hin, es wäre aber vielleicht nützlich gewesen, eine kurze Beschreibung zu geben, da diese Fiedeln nahezu die einzigen, mit Sicherheit völlig authentisch erhaltenen Streichinstrumente des frühen 16. Jahrhunderts sind.

Trotz der hier angesprochenen Vorbehalte muß gesagt werden, daß das Buch viele Materialien bietet und viele Fragen anspricht, die von den meisten anderen Autoren übergangen werden. Zwar geht die Autorin, wenn sie über Ensemblebildung und Möglichkeiten des sinnvollen Zusammenspiels spricht, m. E. allzusehr von einem modernen, von der heutigen Spielpraxis auf mittelalterlichen Instrumenten bestimmten Standpunkt aus, wobei das Klangbild durch die nachgebauten Instrumente allerdings höchst fragwürdig bleibt; die Listen im Anhang über mögliche Instrumentenkombinationen sind gleichwohl sehr interessant. Hier zeigt sich, daß die Ensembles in den meisten Fällen doch sehr klein waren (zwei bis drei Spieler, ein Bild, das durch Archivalia auch auf dem Festland bestätigt wird), daß sie in der Regel auch stereotyp besetzt waren. Mary Remnant argumentiert hier, daß der Klang bestimmter Instrumente, etwa von Rebec und Fiedel, nicht zueinander passe. Ein besseres Argument (den Klang kennt man ja nur von nachgebauten Instrumenten) wäre m. E. der soziale Abstand zwischen beiden Instrumentengruppen und, damit verbunden, ihre unterschiedliche Bauweise. Bei größeren Ensembles (z. B. Apoll und die Musen) wird die Kombination hypothetischer. Hier fragt sich wieder, inwieweit bestimmte Instrumente zu einem festgefügteten Musizierkreis gehören. Die Rebec z. B. ist eindeutig ein Instrument für Tanzmusik, während die Fiedel vielseitiger einsetzbar ist und eventuell auch in der Kirche gebraucht werden konnte. Es fragt sich natürlich auch, ob es die Gestaltungs- und Klangvielfalt des mittelalterlichen Streichinstrumentariums unbedingt innerhalb einer konkreten Musiziergruppe gegeben haben muß.

Es zeigt sich, daß das ikonographische und literarische Quellenmaterial recht vieldeutig ist und daß zur Erhellung des ganzen Problemkreises vor allem Archivmaterial in Frage kommt, das sich auf reale Begebenheiten bezieht. Diese Forschungslücke wird auch in der Studie von Mary Remnant nicht geschlossen. Das schmälert jedoch in keiner Weise das Verdienst, das sie sich mit der Erschließung des überaus reichen ikonographischen und literarischen Materials erworben hat.

(Januar 1988)

Greta Moens-Haenen

ROBERT W. WASON: *Viennese Harmonic Theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg*. Ann Arbor: UMI Research Press 1985. 202 S., Notenbeisp.

Es ist kein Zufall, daß ein amerikanischer Musiktheoretiker sich mit Grundlagen und Voraussetzungen von Schenkers und Schönbergs theoretischen Schriften befaßt: „The importance of the Schenker and Schoenberg works need not be stressed to American theorists. Schenker's ideas were introduced into this country by his students, and Schoenberg himself educated a generation of American musicians, adapting many ideas from the *Harmonielehre* for American usage in *Structural Functions of Harmony*“ (S. 116). Zeitliche Distanz sowie der Umstand, daß der Verfasser seine Studie als Beitrag zur Geschichte der Musiktheorie versteht, gestatten – unter Verzicht auf Polemik – eine sachliche Darstellung.

Das Buch gliedert sich in vier Teile: I. Generalbaß und Harmonielehre in Wien während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts; II. Simon Sechter und der Fundamentalbaß; III. Wiener Fundamentalbaß-Theorie in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts; IV. Ihr Einfluß zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Zwar gibt es zum vorliegenden Thema – vor allem hinsichtlich der ersten Hälfte und Mitte des 19. Jahrhunderts – bereits eine Reihe von Spezialstudien (u. a. von Ulf Thomson, Manfred Wagner, Walter Zeleny) sowie einen kursorischen Überblick von Ernst Tittel über die *Wiener Musiktheorie von Fux bis Schönberg* (in: *Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 1966), auf die sich Wason – neben der hauptsächlich herangezogenen Primärliteratur – stützen konnte. Auch der von kirchlicher Tradition und Sozialstruktur abhängige Konservatismus der Wiener Musiktheorie sowie die Grundzüge ihrer Entwicklung im 19. Jahrhundert sind bekannt. Aber eine neue Blickrichtung, die Wasons Arbeit auszeichnet und Details in neuem Licht erscheinen lassen, verdient Aufmerksamkeit. Eine Andeutung findet sich bereits im Titel seines knapp zuvor erschienenen Aufsatzes *Schenker's notion of scale-step in historical perspective: non-essential harmonies in Viennese fundamental bass-theory* (in: *Journal of Music Theory* 27, 1983). Der Untertitel dieses Aufsatzes verrät zugleich ein zentrales Anliegen des Verfassers, nämlich die Unterscheidung zwischen „essential“ und „non-essential harmonies“, die Schenker zur Neufassung des Stufenbegriffes veranlaßte, in den Wiener Generalbaßschulen und Harmonielehren zurückzuverfolgen.

Die unterschiedlichen Auffassungen der Theoretiker, „non-essential harmonies“ einerseits als Akkordbildungen, andererseits als Durchgangsgebilde zu bewerten, werden in ihrem entwicklungsge- schichtlichen Zusammenhang dargestellt. Dadurch gewonnene Aspekte modifizieren Wert und Bedeutung musiktheoretischer Erkenntnisse. Sechters harmonisches Zwischenfundament wird nicht einfach als „Denken mit nichtexistenten Tönen“ (Tittel) abgelehnt, sondern „Musical memory does exist, and the ear does hear apparently different progressions in similar categories. The problem with Sechter is more properly the nonthinking with nonexistent tones; that is, the dogmatic and uncritical extension of ‚principles‘ with no empirical checks“ (S. 43). Bruckners Übernahme und teilweise Veränderungen von Sechters Lehre dienen als Beispiel für „the critical state in which music theory in general found itself at the end of nineteenth century“ (S. 84). Wichtiger ist der Hinweis auf den bislang als Theoretiker kaum beachteten Josef Schalk, dessen z. T. unveröffentlichte Schriften einen gangbaren Weg zur Erklärung einer in der Diatonik wurzelnden Chromatik bieten und manche Gedankengänge in Schenkers *Harmonielehre* (1906) vorwegnehmen. Daß solche auch bei Louis/Thuille begegnen, deren *Harmonielehre* nicht eigentlich zur Wiener Musiktheorie zählt, wies ich bereits vor über 25 Jahren nach (*Bemerkungen zum Verhältnis von Harmonik und Stimmführung bei J. S. Bach*, in: *Festschrift H. Bessler*, Leipzig 1962), was indessen Wasons ähnliche Feststellungen nicht überflüssig macht. Im Schlußteil werden die gegensätzlichen Positionen von Schenker und Schönberg knapp umrissen und dazu festgestellt, daß „many of the points upon which Schenker and Schoenberg disagreed continue to be controversial among music theorists today“ (S. 143). Im Gegensatz zu Schönberg, dessen *Harmonielehre* Sechter verpflichtet ist, knüpft Schenker jedoch an die Generalbaßlehre C. Ph. E. Bachs an. Den Einfluß der Fundamentalbaß-Theorie auf Schenker dürfte Wason daher überschätzen, wenngleich nicht geleugnet werden soll, daß auch Sechter die Chromatik auf eine diatonische Basis bezieht.

Die mit zahlreichen Anmerkungen, einer Bibliographie sowie einem Namen- und Sachindex versehene Arbeit bezeugt den hohen Stand musiktheoretischer Forschung in den USA. Auch der fast fehlerfreie Druck (S. 124, Example 13–2c: fälschlich I statt V) verdient Anerkennung.

(Februar 1988)

Hellmut Federhofer

ERICH MORITZ VON HORNBOSTEL: *Tonart und Ethos. Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie.* Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1986. 380 S., Notenbeisp. (Reclams Universal-Bibliothek. Band 1169.)

Von Hornbostel, der so bedeutende Forscher, hat zwar kein eigenes Buch veröffentlicht, jedoch 94 Aufsätze, darunter etliche von beträchtlichem Umfang. Sie sind verstreut in verschiedensten Zeitschriften und Sammelbänden erschienen, auch in ganz anderen als musikwissenschaftlichen, z. B. die Abhandlung über *Musikalische Tonsysteme* in einem Handbuch der Physik und die *Psychologie der Gehörserscheinungen* in einem Handbuch der Physiologie. Die nunmehr vorliegende verdienstliche Sammlung besteht aus einer handlichen Zusammenstellung von zwölf dieser Aufsätze, einer chronologisch angeordneten Bibliographie, welche auch die übrigen Schriften verzeichnet (S. 369–377), und einem ausführlichen Vorwort (S. 5–39). Die Bibliographie, die an N. Christensens Verzeichnis in Hornbostels *Opera omnia* von 1976 anschließt, umfaßt auch Schriften über nicht musikwissenschaftliche Themen, die der ungemein vielseitige Forscher behandelt hat, z. B. über optische Inversion, Geruchshelligkeit, Einheit der Sinne.

Die Auswahl der abgedruckten Aufsätze beschränkt sich, wie es im Untertitel heißt, auf solche zur Musikethnologie und Musikpsychologie. Über Musikpsychologie im eigentlichen Sinne gehen allerdings die *Systematik der Musikinstrumente* und die *Psychologie der Gehörserscheinungen* hinaus. Musikethnologie andererseits wird hier wie im Vorwort (S. 5) mit Vergleichender Musikwissenschaft gleichgesetzt, während von Hornbostel in der Benennung seiner Vorlesungen an der Berliner Universität ausdrücklich diese Disziplin von Musikalischer Völkerkunde unterschieden hat. Im grundlegenden programmatischen Vortrag *Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft*, dem ersten Aufsatz der vorliegenden Sammlung, stellt er sie neben die vergleichende Sprachwissenschaft, vergleichende Anatomie und andere Disziplinen, in denen der Terminus ‚Vergleichen‘ einen unalltäglichen besonderen Sinn hat. Sie gehe über monographische Untersuchungen einzelner Völker und Kulturen hinaus und führe durch methodische Erforschung von Zusammenhängen und Unterschieden zu allgemeinen Fragen nach der Entwicklung und dem Wesen der Musik (S. 40f. und 56).

Im Vorwort wird gesagt, es seien die wichtigsten Schriften von Hornbostels, welche in dieser Samm-

lung herausgegeben werden (S. 5). In der Tat liegen hier einige der bedeutendsten vor, so die *Psychologie der Gehörserscheinungen*. Doch andere scheinen mir zu den schwächeren zu gehören, so der Aufsatz, nach dem das Buch in seinem Obertitel benannt ist, nämlich *Tonart und Ethos*. Von Hornbostel war naturwissenschaftlich geschult und ist in Chemie als Hauptfach promoviert worden. Dagegen lagen ihm eingehende historische und archäologische Studien fern. Dies ist ein Grund für seine spekulativen Vorstellungen von der unbegrenzten Verbreitung kosmologischer Maßnormen in der Musik des Altertums und ihrem Ursprung „im westlichen Zentralasien des 4. oder 5. Jahrtausends v. Chr.“ (S. 104f.).

Das Vorwort gliedert sich in zwei Teile. Im ersten gibt Erich Stockmann einen guten biographischen Abriss mit einer Charakteristik der Arbeitsweise von Hornbostels und einer Würdigung seiner Persönlichkeit und seiner Bedeutung für die Entwicklung der ethnologischen, vergleichenden und systematischen Musikwissenschaft. Dabei weist er auf den grausamen Abbruch dieses fruchtbaren Schaffens hin, der durch die erzwungene Emigration aus dem vom Nationalsozialismus unterjochten Deutschland sowie durch ein schweres Herzleiden verursacht wurde; von Hornbostel starb im Alter von nur 58 Jahren.

Im zweiten Teil des Vorwortes sucht Christian Kaden von Hornbostels Stellung aus „Grundkonstellationen der Wissenschaftsgeschichte“ zu verstehen. Nicht überzeugend sind die Parallelen zur Relativitätstheorie und zur Quantenmechanik in der Physik. Der Ansatz der vergleichenden Musikwissenschaft beruhe „methodisch und konzeptionell die Umrisse einer Relativitätstheorie der Musik in sich“ (S. 22 ff.). (Januar 1988) Walter Wiora

EVA-MARIE HEYDE: *Was ist absolutes Hören? Eine musikpsychologische Untersuchung.* München: Profil Verlag (1987). 536 S. (Reihe Wissenschaft: Schwerpunkt Psychologie. Band 4.)

Seit mehr als 100 Jahren versucht man, eine Erklärung für das Phänomen des absoluten Hörens, das mit der Stimmtone-Normierung im 19. Jahrhundert verstärkt sichtbar wurde, zu finden. Eva-Marie Heydes Studie ordnet sich ganz bewußt in diesen historischen Kontext ein: Knapp die Hälfte des Buches nimmt eine sehr gründliche Literaturlaufarbeitung ein. Der verbleibende Teil ist dann ihren eigenen Untersuchungen gewidmet.

Nach einer allgemeinen Einführung in das Thema bespricht Eva-Marie Heyde die reichhaltig vorhandene Literatur zunächst in chronologischer Reihenfolge, um anschließend zur Diskussion spezieller Punkte überzugehen, bei denen deutlich wird, „daß bereits die ersten Autoren alle wesentlichen Aspekte zum absoluten Hören ansprechen und zu Ergebnissen gelangen, die später unter strengeren Versuchsbedingungen bestätigt werden“ (S. 3). In einer abschließenden Bemerkung zum Literaturüberblick wagt sie dann eine Definition: „Wie läßt sich also absolutes Hören beschreiben bzw. definieren? – Wohl letzten Endes immer noch in der Art, wie es schon vor rund einhundert Jahren eingegrenzt worden ist: als eine spezifische Fähigkeit des Langzeitgedächtnisses, begründet in erster Linie in der Merkfähigkeit und der richtig erlernten Zuordnung eines Ton(art)namens zu einer bestimmten Tonhöhe, die wiederum wesentlich, aber nicht ausschließlich durch die Grundfrequenz eines Tones bestimmt wird“ (S. 203).

Auch in den sich anschließenden eigenen Untersuchungen kommt die Autorin nicht zu wesentlich anderen Ergebnissen. Der experimentelle Teil verfolgt folgende Ziele: Es soll überprüft werden, inwieweit das musikalische Umfeld Einfluß auf die Entstehung und Art des absoluten Hörens hat. Um umfassendere Aussagen machen zu können, wird vornehmlich in der Praxis auftretendes, den Hörgewohnheiten der Versuchspersonen entsprechendes Klangmaterial untersucht. Das in der Forschung vernachlässigte Tonartenhören setzt die Autorin – und darin unterscheidet sich ihre Studie von den bisherigen – dabei mit der Tonidentifikation in Beziehung. Als weiteren wichtigen Faktor einer praxisorientierten Untersuchung wird den Stimmtonschwankungen in der musikalischen Praxis, die das Hörurteil beeinflussen könnten, Rechnung getragen.

Die Gesamtuntersuchung basiert auf fünf Versuchen und zwei Fragebögen. Aus den im ersten Fragebogen abgefragten Selbsteinschätzungen der Versuchspersonen soll abgelesen werden, wie differenziert ihr absolutes Gehör ausgebildet ist; außerdem werden Sozialdaten und Angaben über Art und Anzahl der gespielten Instrumente erhoben. Der zweite Fragebogen verschafft Hintergrundinformationen über die Absolut- und Relativhörer, die am fünften Versuch teilnehmen, in bezug auf ihr musikalisches Hörverhalten, ihre musikalischen Präferenzen, Ausbildungen und Fähigkeiten. Versuch 1 beinhaltet die Vorgabe von 24 Klaviertönen der kleinen und eingestrichenen Oktave; Versuch 2 zielt auf

die Identifikation der 24 Dur- und Molltonarten anhand von Ausschnitten aus Orchesterwerken und Klavierkadenzen. Die Versuche 3 und 4 fragen Tonhöhen und Tonarten in normaler, zu hoher und zu tiefer Stimmung ab. Versuch 5 erfaßt die unterschiedliche emotionale Wirkung der Musikausschnitte bei verschiedenen Stimmtönen.

Die statistische Auswertung der Daten führt zu dem Ergebnis, daß das Hörvermögen vom musikalischen Umfeld bzw. von der musikalischen Praxis geprägt wird. Es schälen sich gewisse Polaritäten heraus: Dur-Tonarten werden besser identifiziert als Moll-Tonarten, Kreuz- besser als B-Tonarten, Tonarten mit wenigen Vorzeichen besser als solche mit vielen Vorzeichen, und Töne auf weißen Tasten besser als die auf schwarzen. Unterschiedliche Ausprägungen von Absoluthörern treten auf, wobei manche kaum noch von Relativhörern zu unterscheiden sind. Der Stimmung kommt eine untergeordnete Rolle zu, und Stimmtonveränderungen um +/- 40 Cents schlagen sich bei Absolut- wie Relativhörern nicht in der emotionalen Beurteilung nieder.

Allgemein läßt sich bei diesem Buch hervorheben, daß es alle Aspekte sehr ausführlich beschreibt, für manchen vielleicht auch schon etwas zu ausufernd. Wer sich nur einen Überblick zum Thema verschaffen will, sollte das Kapitel 2.2.9 und die sehr gute Zusammenfassung lesen und sich das (wenn auch interessante) Durchkämpfen der 536 Seiten ersparen. Ansonsten ist das Buch als Nachschlagewerk mit vielen Stichwörtern zum Thema außerordentlich brauchbar und nützlich. Die einzigen Eintrübungen sind die zuweilen unleserlichen, weil zu kleinen Abbildungen, was aber durch die schönen und übersichtlichen Tabellen in der Versuchsauswertung wettgemacht wird.

(Dezember 1987)

Claudia Bullerjahn

KARIN POPPENSIEKER: Die Entwicklung musikalischer Wahrnehmungsfähigkeit. Mainz – London – New York – Tokyo: Schott (1986). 152 S., Abb., Notenbeisp. (Musikpädagogik. Band 23.)

In ihrem Buch befaßt sich Karin Poppensieker auf sehr persönliche Weise in theoretischer und praktisch-empirischer Hinsicht mit dem Problem von Kindern, invariante melodische Strukturen zu erkennen.

Über einen Abriß der klassischen Psychophysik und des gestaltpsychologischen Ansatzes, die beide sehr anschaulich dargestellt werden, gelangt die Autorin im ersten Teil ihrer Publikation zu der ökologi-

schen Wahrnehmungstheorie von J. Gibson. Dieser stellt sie dann den strukturalistischen Ansatz des Schweizer Entwicklungspsychologen J. Piaget gegenüber. Den beiden Letztgenannten ist der Begriff der Invarianz gemeinsam, den die Autorin besonders hervorhebt. Gibson bezeichnet als Invarianten Parameter höherer Ordnung, wie Reizproportionen und Intensitätsverhältnisse, die trotz raum-zeitlicher Änderungen existieren. Bei dem Piagetschen Invarianzbegriff unterläuft der Autorin eine Vereinfachung der Sachverhalte. Bei Piaget geht es um die gleichzeitige kognitive Verarbeitung zweier sich verändernder Dimensionen und nicht um einen Kausal-schluß, wie ihn die Autorin impliziert (S. 47f.). Der in der anglo-amerikanischen Literatur als ‚Conservation‘ bezeichnete Vorgang bedeutet die Erhaltung von Größen, Flächen und Volumina bei Veränderung. Dies setzt eine Dezentrierung der Wahrnehmung von einem zu zwei Wahrnehmungsaspekten voraus. Vielleicht wäre es für die Arbeit dienlicher gewesen, den Akzent auf das von Piaget als „Reversibilität“ bezeichnete Phänomen zu legen und es im Sinne von M. L. Serafine (1980) nutzbar zu machen.

Teil II der Arbeit behandelt die Funktion und Entwicklung der Wahrnehmung musikalischer Gestaltungsmerkmale. Hier fächert die Autorin klar durchdacht und systematisch die Literatur zum Thema auf. Die Beziehung von Sprache und Musik wird ebenso thematisiert wie die Wahrnehmung rhythmischer und metrischer Strukturen.

Im dritten Teil stellt die Autorin eine eigene Untersuchung mit folgender Fragestellung vor: Wie entwickelt sich die Fähigkeit, invariante Strukturen zu erkennen? Versuchspersonen waren 280 Kinder zwischen 5 und 13 Jahren. Es wurde ein Hörtest entworfen, der das Erkennen invarianter melodischer Strukturen bei Klangfarbenvariation, rhythmischer Variation, Transposition und gleichzeitiger Variation mehrerer musikalischer Parameter erforschen sollte. Das Experiment ist aus o. g. Gründen nicht als Piaget-Versuch zu bezeichnen, sondern als ‚conservation-type‘-Experiment. Vorher wird eine Sichtung der piagetnahen Literatur vorgenommen, ohne jedoch explizit die Kritik von M. L. Serafine aufzunehmen (S. 72ff.). Der Versuch selber zeigt eine hohe Flexibilität in der methodischen Vorgehensweise, besonders mit kleinen Kindern. Die etwas kurz geratene Diskussion bringt das Ergebnis zutage, „daß die Entwicklung der musikalischen Wahrnehmungsfähigkeit der Komplexität musikalischer Strukturen angemessen verläuft“ (S. 112). Das Erfassen konstanter Strukturen bei variiertem Kon-

text, wie die Untersuchung besser überschrieben worden wäre, gelingt mit steigendem Alter immer besser. Es wird jedoch nicht klar, welche Bedeutung den ‚attentional skills‘ zukommt, die man auch als Erklärung für die Ergebnisse hätte heranziehen können.

Auch wenn häufiger die Basis von Prozentzahlen in der Auswertung fehlt (z. B. S. 105), so sind doch die Ergebnisse, nicht zuletzt aufgrund des klaren Stils Karin Poppensiekers, nachzuvollziehen. Zwei Fallstudien aus den Einzeluntersuchungen bescheinigen der Autorin Beobachtungsgabe und erhellen dem Leser anschaulich die Art der Vorgehensweise. Insgesamt zeigt die Studie, daß es möglich ist, kindgerechte Methoden anzuwenden, die dem ganzheitlichen Charakter der Wahrnehmung dieser Altersgruppe Rechnung tragen. Karin Poppensiekers engagierte Arbeit könnte zu einem neuen Überdenken der Piagetschen Theorie in ihrer Anwendbarkeit auf die Musik führen. Der theoretische Teil ist eine anregende Lektüre für jeden ‚musikalischen Entwicklungspsychologen‘.

(Dezember 1987)

Andreas Lehmann

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Der Briefwechsel mit dem Verlag Schott. Hrsg. vom Beethoven-Haus Bonn. München: G. Henle Verlag (1985). XXVI, 106 S.

Bei dem vorliegenden Band handelt es sich um den ‚Probelauf‘ für ein vielbesprochenes Desiderat der Beethoven-Forschung, die Gesamtausgabe seiner Briefe. Einerseits vielfältig genug in der Aufgabenstellung für die quellenkritische Erarbeitung, und für die Kommentierung, andererseits begrenzt genug, um ein halbwegs in sich einheitliches Corpus zu bilden, mußte sich der Schott-Briefwechsel als nahezu ideales Objekt für einen Pilotband anbieten – er zählt 72, darunter 21 nur vermutete Briefe, und so sicher auf diese und ihre Themen rückgeschlossen werden kann, so sicher auch darauf, daß wenig verlorengegangen ist. Auch eine so kleine Sammlung lehrt, zumal in so vorzüglicher redaktioneller Aufbereitung (Martella Gutiérrez-Denhoff), wieviel Nähe zu den Protagonisten derlei Dokumentensammlungen noch der besten biographischen Untersuchung voraushaben: Wie das Klima des Briefwechsels sich wandelt, nach anfänglicher Förmlichkeit sich erwärmt und an Vertraulichkeit gewinnt, wie Verstimmungen und Mißverständnisse eintreten und abfangen, eher verdrängt als endgültig ausgeräumt werden, wie der große Mann sich, teils geniert, teils

selbstbewußt fordernd, auf dem Gebiet der materiellen Banalitäten bewegt, wie Mißtrauen und oft ironisch verpackte Vertraulichkeiten zuweilen (nicht selten auf Kosten anderer) unmittelbar nebeneinanderstehen, wie Beethoven da einmal Anlaß empfindet zu der Versicherung „n i e habe ich etwas schlechtes begangen“ (S. 23), – all das – bis hin zu dem am 17. September 1824 formulierten Satz „... ist es mir doch, als hätte ich kaum einige Noten geschrieben ...“ – schafft eine in der Unmittelbarkeit nur eben durch die Musik selbst überbotene Nähe. Übrigens bestätigt sich anhand dieser Briefe der auch anderwärts naheliegende Eindruck, das zuweilen unfair anmutende Pokern mit Doppelangeboten neukomponierter Werke habe nicht nur schöne kommerzielle Gründe (welche durch die ungesicherten Verhältnisse mehr als halbwegs entschuldigt werden), sondern mindestens in zweifacher Hinsicht sehr subjektive: insofern, als Beethoven sich Tüchtigkeit beweisen will in einem Bereich, den er eigentlich verachtet; und insofern er – immer geneigt, eine Aufgabe für schneller lösbar zu halten, als sie sich dann erwies – sich damit selbst unter Druck setzte. Wieder einmal, darin Unternehmungen vergleichbar wie der Ausgabe der *Konversationshefte*, beweist ein Band wie der vorliegende, daß man es keineswegs mit bloßer Aufbereitung von gegebenem Material zu tun hat, sondern mit Forschungsarbeit, die, anders als manche präventiöser auftretende, ihre Objekte sich nicht aussuchen kann und im Dickicht der Details oft einen kombinatorischen Scharfsinn, Phantasie und zugleich Treue zu den gegebenen Fakten beweisen muß, welche schwerer wiegen als mancher spekulative Höhenflug. Der Band, von Martin Staehelin und Sieghard Brandenburg als den Verantwortlichen der neuen Ausgabe (deren Richtlinien er größtenteils befolgt und erprobt) kompetent eingeleitet, gibt genug Anlaß, dies herauszustellen. Hält das große Unternehmen, was der Probelauf verspricht, so wird die Musikwelt sich beglückwünschen können und den Bearbeitern viel zu danken haben.

(Februar 1988)

Peter Gülke

GEORG VON ALBRECHT: Vom Volkslied zur Zwölftontechnik. Schriften und Erinnerungen eines Musikers zwischen Ost und West, hrsg. von Michael von ALBRECHT. Frankfurt/M. – Bern – New York – Nancy: Verlag Peter Lang (1984). 207 S. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart. Band 3.)

Seit 1984 erscheint die Gesamtausgabe der Kompositionen Georg von Albrechts (1891–1976). Parallel zum ersten Band hat der Herausgeber und Sohn des Komponisten eine Sammlung der Schriften seines Vaters vorgelegt. Dabei handelt es sich einerseits um elf kleinere Gelegenheitsarbeiten, andererseits um Lebenserinnerungen. Die Studien, Essays und Vorträge, die zum Teil in russischer Sprache abgefaßt waren und vom Herausgeber eigens übersetzt wurden, erscheinen hier zum ersten Mal vollständig im Druck. Die Erinnerungen sind dem Sohn im Lauf der Jahre diktiert worden. Dieser Gesamtkomplex wurde vom Autor sorgfältig überprüft. So ist ein umfassendes und vorzüglich gesichertes Quellenwerk entstanden, das das kompositorische Werk von Albrechts erhellt und ergänzt, darüber hinaus aber für die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts dokumentarische Qualität hat. (Vermißt werden eine Zeittafel und ein Personenregister als Hilfen, die den Nutzen der Publikation gefördert hätten.)

Durch Herkunft und Lebensumstände ist der Deutsch-Russe von Albrecht extrem in den Strudel der Umwälzungen dieses Jahrhunderts geraten. Das macht ihn zu einem eindringlichen Zeitzeugen und zu einem Brückenbauer zwischen Ost und West, zwischen byzantinischer und lateinischer Welt, zwischen Volksmusik am östlichen Rand Europas und europäischer Kompositionstradition. In seinem Leben spiegeln sich die letzten Jahrzehnte des Zarenreiches und die Erschütterungen durch die Revolution von 1917, in ihm wird aber auch ein halbes Jahrhundert deutscher Geschichte transparent.

Stichworte zur Biographie: Studien in St. Petersburg, Moskau und Stuttgart bei Glasunow, Tanejew und von Pauer; Lehrtätigkeit als Professor in Jalta, Moskau, Stuttgart, Trossingen und Heidelberg; die berufliche Arbeit eines Nonkonformisten in zwei totalitären Staaten; Begegnungen mit Prokofjew, Skrjabin, Strawinsky, Rebikow und Hindemith ...

Für Komponisten sind Lebenserinnerungen immer auch Rechenschaftsberichte. Die von Albrechtschen Erinnerungen machen auf ihre Weise bewußt – sie werden darin unterstützt von den Studien, Essays und Vorträgen –, daß es neben den geschichtsmächtigen Positionen der Reihentechnik und des Neoklassizismus und neben dominanten Einzelgängern wie Bartók und Strawinsky gleichsam Juxtapositionen gibt. Auf dem festen Grund der Kunstwerkästhetik und der Diatonik arbeitend, läßt sich von Albrecht von der Idee weiträumiger Evolutions- und Synthesen leiten. Mit gewissen Sympathien für Steiner und unverhohlenen Antipathien gegen-

über Adorno greift er, der in seiner Heimat russische, griechische und asiatische Volksmusik gesammelt und bearbeitet hatte, die Obertonkonstellationen Skrjabins auf, verfolgt die Möglichkeiten der Polytonalität und setzt sich schließlich mit der Dodekaphonie auseinander. Das geschieht jedoch nicht im Einklang mit den originären Absichten Skrjabins, Milhauds oder Schönbergs, vielmehr in dem Bestreben, den traditionellen Texturen Steigerungsmittel einweben zu können, ohne den Geist dieser Texturen zu desavouieren.

Für von Albrecht liegt „die Zukunft der Tonkunst nicht im Entdecken und noch weniger in dem Anhäufen immer neuer klangtechnischer Mittel, sondern in ehrfurchtsvoller und vertiefterer Behandlung und Ausschöpfung der in der Natur des Tones und des Klanges gegebenen Möglichkeiten.“ „Ob man tonal oder atonal, in der ‚Obertontechnik‘ oder in der ‚Zwölftontechnik‘ schreibt – man soll Faßbares schreiben; was aber das ‚Protokollieren‘ der sogenannten Zerrissenheit des heutigen Menschen anbelangt, so dürfte man auch die Bedeutung des Ich, dem die Musik entspringt, die Bedeutung der Persönlichkeit, die die auseinanderstrebenden Kräfte des Triebmenschen zusammenzuhalten berufen ist, nicht vergessen“ (1959, S. 27).
(Dezember 1987) Jürgen Hunkemöller

HUBERTI NAICH: Opera Omnia. Edidit Don HARRÁN. Neuhausen – Stuttgart: American Institute of Musicology / Hänssler-Verlag 1983. LVII, 197 S. (Corpus Mensurabilis Musicae 94.)

Durch die Ausgabe der *Opera Omnia* von Hubert Naich ist das *Corpus Mensurabilis Musicae*, das im Lauf von nunmehr etwa vierzig Jahren uns so viele wertvolle Musik der Renaissance wieder erschlossen hat, um einen weiteren gewichtigen Band vermehrt und bereichert worden. Wir können diesen neu erschienenen Band als eine editorisch hervorragende Leistung begrüßen. Ein gehaltvolles Vorwort bietet alle für Naichs Leben und Wirken bisher bekannten Daten: Naich wird uns wieder sichtbar als einer jener „Oltremontani“, die im Lauf des 16. Jahrhunderts sich schon früh nach Italien gewandt und sich dort in großem Ausmaß – oder in vorliegendem Fall: fast ausschließlich – der Vertonung italienischer Lyrik, gewöhnlich bezeichnet mit dem Sammelnamen ‚Madrigal‘, gewidmet haben. Naichs offenbar nur sehr kurzer Lebensweg führt, soweit wir ihn aufgrund der bis dato vorliegenden Zeugnisse verfolgen können, aus der Heimatstadt Lüttich zu-

nächst nach Venedig(?) und nach Florenz, wo Naich, bedeutsam genug, im Zusammenhang mit Philipp Verdelot erwähnt wird. In Rom, seinem letzten uns bekannten Wirkungsort, wird Naich der musikalische Leiter einer der frühesten ‚Akademien‘ des 16. Jahrhunderts, der „Accademia degli Amici“. Hier in Rom erschien auch die einzige Sammlung, die ausschließlich Werke Naichs enthält: das um 1540 gedruckte *Exercitium seraficum*.

Das Repertoire dieses Druckes bildet somit auch den Hauptteil der von uns zu besprechenden Ausgabe; sieben anderswo überlieferte Werke – vier Madrigale, eine Chanson und zwei Motetten – sind am Ende beigefügt; eine Anzahl weiterer, schon früher in *CMM 73* publizierter Madrigale wurde befreiflicherweise nicht wieder aufgenommen.

Der Qualität des Vorworts entspricht die ebenso knappe wie übersichtliche Darlegung der für die Edition maßgebenden Richtlinien (S. IX). Des weiteren gibt ein ausführlicher Kritischer Bericht für jedes Werk, dessen Text – samt englischer Übersetzung –, den Dichter – falls eruierbar – sowie die Quellen des Werkes und deren Varianten wieder. Als hervorragender Kenner der Formen italienischer Lyrik des Cinquecento macht der Herausgeber auch die dichterische Form eines jeden von Naich vertonten ‚Madrigals‘ namhaft (s. S. XXVf.; für die Motette *Ave regina caelorum* ist auf S. XXVI allerdings nicht „Hymn“, sondern „Marian antiphon“ zu lesen). Als weiterer ‚Pluspunkt‘ der Ausgabe zu vermerken ist endlich, daß, wenn vorhanden, auch alle ‚Parallelvertonungen‘ erwähnt werden; bildet doch der Vergleich der Komposition desselben Textes durch verschiedene Meister eine der fruchtbarsten Methoden zur Erkenntnis persönlicher Stile sowie zur Bestimmung des künstlerischen Rangs der betreffenden Werke.

Den bisher gewürdigten Vorzügen der Ausgabe von Naichs *Opera Omnia* gegenüber steht indessen ein gravierender Mangel. Der Herausgeber hat – an und für sich löblicherweise – den Werken Naichs auch einen „Index of Modes“ beigefügt (s. S. XXVIIIf.). Das Studium dieses ‚Tonarten-Katalogs‘ zeigt allerdings, daß Harrán sich hiermit auf ein Gebiet gewagt hat, das für ihn eine ‚terra incognita‘ darstellt. (Sollte wirklich, wie auf S. IX zu lesen, alle bis 1978 erschienene Literatur berücksichtigt worden sein?) Infolgedessen sieht sich der gutgläubige Benutzer dieses ‚Katalogs‘ immer wieder in die Irre geführt: Kein Wort verlautet von der Unterscheidung authentischer und plagaler Modi (nicht einmal bei Verwendung eines Gregorianischen Chorals wie in

der Motette *Ave regina caelorum*; kein Wort auch von den verschiedenen Stimmen-Dispositionen – „a voce piena“, „a voci pari“ oder Mischformen beider Dispositionen –; kein Wort auch von der Problematik, welche sich bei den zuletzt genannten beiden Dispositionen für die -ruierung des für das Ganze gültigen Modus – nach dem Verlauf des Soprans oder dem Verlauf des Tenors? – stellt. Kein Wort verlautet ferner über das Prinzip, nach welchem der Editor seine Tonart-Zuweisung vorgenommen hat; und vergleichen wir diese Zuweisungen mit den Werken selbst, so zeigt sich, daß der Herausgeber den Modus eines Werkes bald nach dessen Schlußton bzw. Schlußdreiklang bestimmt hat, bald aber – und zwar, ohne dies expressis verbis zu begründen – auch nach dem, was ihm, um die Worte Zarlinos zu gebrauchen, als die „forma tutta contenuta nella cantilena“ erschienen sein mag. Infolge dieses durch Schwanken und Unsicherheit gekennzeichneten Verfahrens entstehen zahlreiche Mißdeutungen, indem reguläre Schlüsse als irregulär, irreguläre Schlüsse als regulär bezeichnet werden. So weist Harrán z. B. die Madrigale Nr. 3 und 4 dem „Ionian“ zu, obwohl beide Werke nach Anfang, Mitte und Schluß den Normen des auf *g* fundierten plagalen Modus (alias „Hypomixolydius“) entsprechen. Ebenso erscheinen die Madrigale Nr. 6 und 31 als „Aeolian“, obgleich sie offenkundig auf der ‚Haupttonstufe‘ *e* fundiert sind. In den Madrigalen Nr. 7 und 20 wird hingegen die Ultima einer durch den Text – „... da me lontano?“ bzw. „... il mio tormento acerbo e rio“ – motivierten regelwidrigen Schlußkadenz als für das *g a n z e* Werk maßgebend angesehen – mit der Folge, daß diese tatsächlich dem (nicht-transponierten) 1. Modus zugehörigen Werke als „Aeolian“ erscheinen. Auch der Schluß des im hochtransponierten 2. Modus (Finalis *d'* bzw. *d''*) stehenden *Madrigals Nr. 16* wird nicht als irregulär, d. h. als durch die Frageform der letzten Zeile motiviert erkannt. Gleich unerkannt bleiben auch andere ‚ratione verborum‘ eingeführte tonartliche Regelwidrigkeiten: so etwa in den *Madrigalen Nr. 20* (Finalis *d*, normale Stimmen-Disposition, 1. Modus) und Nr. 31 (Finalis *e*, Sopran: 4. Modus) die durch ‚heitere‘ Text-Episoden veranlaßte ‚Commixtio‘ eines auf *g* fundierten Modus (s. die Takte 84–101 und 16–19 der genannten Werke); im *Madrigal Nr. 14* (Finalis *f*, normale Stimmen-Disposition, 5. Modus) die ‚Commixtio‘ eines auf *f* transponierten 1. Modus (kenntlich am konsequenten Gebrauch der Tonstufen *es* und *as*) zur Textstelle „l'anima tolta“ (Takt 37–42); im *Madrigal Nr. 7* (1. Modus) eine ‚Mixtio Secundi Toni‘

(Abstieg des Soprans bis *a*) zu „dell' indurato core“; endlich der modal abnorme Verlauf des *Madrigals Nr. 5*, motiviert durch den vorwiegend ‚negativen‘ Charakter des hier vertonten Textes. (Man beachte auch das Umgehen fast aller vollen Kadenzierungen sowie den ‚Quartsextakkord‘ in Takt 60, 1.) Einer Erwähnung wert gewesen wären endlich auch Wortausdeutungen anderer, nicht auf modale Normen sich beziehender Art, wie etwa die Einführung eines ‚Bastards‘ von ‚Kadenz in *mi*‘ und ‚Kadenz in *re*‘ zu der doppeltextigen Stelle „dolore“ (Baß) und „di fuore“ (übrige Stimmen; S. 101, Takt 22–24), desgleichen der Gebrauch von Vorhaltsdissonanzen zu den Textstellen „Lasso, vien meno el foco De l'ardente desire“, „Io moro“, „mio duol“ und „O estrema di morte“ (S. 30f., 37, 88 und 114): zeigen doch auch diese Anomalien Naich als einen Meister, der in seinem Streben nach Ausdruck auf der Höhe seiner Zeit steht.

Seien wir indes, trotz aller dieser Einwände, nicht ungerecht: Die philologisch wie auch typographisch so wohl gelungene Ausgabe der Werke Hubert Naichs erschließt dem an der Geschichte des frühen italienischen Madrigals Interessierten ein umfangreiches Corpus lehrreicher, aber auch in künstlerischer Hinsicht achtbarer Werke.
(Januar 1988) Bernhard Meier

GIOVANNI ANTONIO PANDOLFI MEALLI: Sonate à Violino solo op. III, Innsbruck 1660. Vorgelegt von Ernst KUBITSCHKE. Innsbruck – Neurum: Edition Helbling (1986). 52 S. (Musik am Hofe zu Innsbruck. Heft 1.)

Der Komponist, dessen Geburts- und Sterbedatum unbekannt sind, war knapp vor 1660 am Innsbrucker Hof als Kammermusiker engagiert, muß also ein solistisch herausragender Geiger gewesen sein. Vor seinem Abgang aus Innsbruck ließ er zwölf Sonaten für Violine und Bc. in zwei Heften als Opera III und IV erscheinen, sie liegen als Unikate im Civico Museo von Bologna. Titel nach Sartori:

Sonate / à Violino solo, / per chiesa e camera. / Di / D. Gio. Antonio Pan- / dolfi Mealli Musico del Serenissimo / Ferdinando Carlo / Arciduca d'Austria, &c. / Consacrate / All'Altezza di Madama Serenissima / l'Archiduchessa Regnante / Anna / d'Austria, Etc. Opera Terza / Anno M.DC.LX / Inspruch [sic], Appresso Michele Wagner.

Die Sonaten tragen Titel, die meist auf Kollegen am Innsbrucker Hof hinweisen:

- I *La Stella* Padre D. Benedetto Stella Monaco Cesterziense e Priore di S. Gio. Battista di Perugia;
- II *La Cesta* wohl Marc'Antonio Cesti gewidmet, der seit 1652 in Innsbruck tätig war;
- III *La Melana* ein erzherzoglicher Kammermusiker, der ebenfalls bei Wagner publizierte;
- IV *La Castella* der Innsbrucker Hofkaplan und -organist Antonio Castelli;
- V *La Clemente* die zwei Kastraten Antonio Clemente und Pompeo Sabbatini,
- VI *La Sabbatina* die in Innsbruck verpflichtet waren.

Die Sonaten sind einsätzig, die einzelnen Teile schließen ohne Unterbrechung aneinander an, z. B. *Sonata seconda*: Adagio bis T. 33 / Allegro bis T. 64 / Adagio bis T. 111 / Presto bis T. 125 / Adagio bis T. 154. In den langsamen Teilen stützt der Baß auf weite Strecken die Oberstimme nur harmonisch, in den Allegri aber ist er häufig motivisch gleichwertiger Partner.

So verdienstvoll die Ausgrabung eines bisher den Spielern nicht zugänglichen Werkes ist, so muß man doch dem Herausgeber einige Fragen stellen. Während in der ersten Sonate der Baß ausgesetzt ist, sind die weiteren fünf nur mit Oberstimme und Baß gegeben, zwischen beiden ist ein System freigelassen. Er sagt: „Dem improvisatorischen Charakter der Sonaten entsprechend wollte der Bearbeiter die Phantasie der Begleiter in keiner Weise beengen – und so wurde auch von einer ausgeschriebenen Aussetzung des Generalbasses abgesehen.“ Nach meinen Erfahrungen braucht aber der Generalbaßspieler die schriftliche Aussetzung; es gibt nur sehr wenige Spieler von Tasteninstrumenten, die ohne Aussetzung zurechtkommen, die Mehrzahl von ihnen muß dann das mühsame Geschäft des Aussetzens in die freie Zeile besorgen.

In der ersten Sonate sind dem Herausgeber neben vielen Oktavparallelen (die den Klang verdicken, zumal die rechte Hand relativ tief liegt) auch einige Quinten passiert (T. 11, 58 und 79).

(Januar 1988) Walter Kolneder

JOSEPH HAYDN: *Werke. Reihe XI, Band 1: Streichtrios 1. Folge.* Hrsg. von Bruce C. MacINTYRE und Barry S. BROOK. München: G. Henle Verlag 1986. XI, 210 S.

Die Herausgabe der Streichtrios Joseph Haydns in der Gesamtausgabe seiner Werke zieht sich nun über dreißig Jahre hin. Kurz nach der Gründung des Joseph Haydn-Instituts in Köln begann Hubert Unverricht 1956 mit der Aufarbeitung des Quellenmaterials, doch aufgrund der überaus großen Schwierigkeiten mit der Quellenlage wurde das Vorhaben bald zurückgestellt. Die Ausgabe der *Joseph Haydn Werke* disponierte man dann so, daß zunächst andere Werkkomplexe in Angriff genommen wurden, die bei sicherer und übersichtlicher Quellenlage schneller sichtbare Erfolge und Tätigkeitsnachweise versprachen. Unter solchen Bedingungen war es klug, die Problemfälle mit langem Atem und wie immer mit großer Sorgfalt und Umsicht anzugehen. Die Hauptschwierigkeit ergab sich von vornherein durch das Fehlen der Autographe. Als Quellen standen nur Abschriften und Drucke zur Verfügung, die auf vielgestaltige Weise voneinander abhängig sind, aber auch voneinander abweichen und überdies in ganz Europa verstreut aufbewahrt werden. Von den 21 Streichtrios für zwei Violinen und Baß, deren Incipits im *Entwurf-Katalog* eingetragen sind und somit als echt zu gelten haben, liegen jetzt 18 in einem ersten Teilband vor. Die Nummer 8 sticht durch die abweichende Besetzung mit Bratsche statt zweiter Violine heraus. Die restlichen drei Trios Hob. V: 5, 9 und 14 gelten als verschollen.

Im Vorwort steuern die beiden Herausgeber des Teilbandes auf der Grundlage bisher unbekannter Überlieferungsdaten neue Überlegungen zur Datierung der Trios bei. Sie nehmen jetzt 1752/53 bis 1766 als Entstehungszeit an, halten also die geläufige Vermutung für unbegründet, Joseph Haydn könne die meist anspruchsvolle erste Violinstimme nur für den tüchtigen Aloisio Luigi Tomasini – er war ab 1762 Konzertmeister in der fürstlichen Kapelle in Eisenstadt – komponiert haben. Spätestens an dieser Stelle geraten die beiden Unterzeichner freilich in Spekulation wie frühere Autoren, wenn sie auch gute Gründe anführen, denn als frühestes überliefertes Datum können auch sie nur das Jahr 1762 belegen (Hob. V: 15; Abschrift Göttweig). Bis nicht neue Quellen auftauchen, bleibt dies weiter im Dunkeln, genauso wie auch die tatsächliche Reihenfolge der Entstehung, die ja nicht durchweg der Reihenfolge der Eintragungen im *Entwurf-Katalog* entsprechen muß.

Der umfangreiche Kritische Bericht, der, einer neuen Fassung der Editionsrichtlinien folgend, seit 1980 in die jeweilige Partitur eingebunden wird, ist neben der bekannten Qualität des Notentextes die

Besonderheit dieser Ausgabe. Übersichtlich und prägnant werden hier die überaus zahlreichen Quellen beschrieben. Bei der Quellenbewertung wird zu jedem der 18 Divertimenti die genaue Filiation der Quellen in einem Schaubild (Stemma) und einem Kommentar der Lesarten mitgeteilt. Da wurde nicht nur brillant recherchiert, sondern dies ist auch klar und faßlich in der Darstellung. Die Fülle der aufeinander bezogenen Einzelfakten, die sich beim Kollationieren der Quellen ergaben, verlangten von den Herausgebern eine ebenso große Zahl von Entscheidungen, die schließlich zu dem virtuellen Archetyp einer Partitur führten, von der angenommen wird, daß sie Haydns Absicht am nächsten kommt. Die Herausgeber legten dabei vorrangig Quellen Wiener Provenienz zugrunde, auch wenn im Einzelfall andere Materialien den Ausschlag geben mußten. So wird bei allen offen gebliebenen Fragen, Unsicherheiten oder Zweifeln, deren sich die beiden Herausgeber durchaus bewußt sind, hier der beste Text, der heute möglich ist, geboten. Auf den zweiten Teilband, der zur Zeit vom selben Herausgeber-Team vorbereitet wird, darf man nun gespannt sein; hier stehen dann vor allem Echtheitsprobleme mit den nicht in den Haydn-Katalogen aufgeführten Streichtrios im Vordergrund.

Vielleicht waren alle diese Umstände ein innerer Grund, warum man auf die Idee kam, die Edition von Studenten des Musikwissenschaftlichen Seminars der City University of New York vorbereiten zu lassen. Unter der Leitung von Barry S. Brook, Howard Brofsky und Edward Downes kollationierten sie im Jahre 1975 die Quellen, rezensierten den Notentext und lieferten so Material für die Quellenbeschreibung und das Lesartenverzeichnis und je einen Entwurf für das für jedes einzelne Trio zu erstellende Stemma. So wurden sie praxisnah direkt mit erstklassigem Anschauungsmaterial an bestimmte Probleme der Haydn-Überlieferung herangeführt.

Für die Herausgeber bedeutete eine derartige Verquickung von Forschung und Lehre wahrscheinlich nicht nur Arbeitsteilung und -entlastung, sondern in manchen Bereichen auch ein erhebliches Maß an Mehrarbeit. So sollte dann die Revision der vorgelegten Ergebnisse und die eigentliche Herausgabe der Streichtrios bis zur Drucklegung weitere zehn Jahre in Anspruch nehmen.

(Januar 1988)

Ulrich Mazurowicz

ARNOLD SCHÖNBERG: Sämtliche Werke. Abteilung IV: Orchesterwerke. Reihe A, Band 14, 1: Orchesterwerke III. Hrsg. von Nikos KOKKINIS und Jürgen THYM. Mainz: B. Schott's Söhne / Wien: Universal Edition AG 1983. X, 188 S.

Der vorliegende Band der Reihe A der *Schönberg-Gesamtausgabe* enthält die Partituren zu den „auf normale Besetzung reduziert(en)“ *Fünf Orchesterstücken* op. 16, der *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene* op. 34 und zu *Thema und Variationen für Orchester* op. 43 B. Mithin ‚mischt‘ auch er (wie der Band 12 der Reihe A) Originalfassungen und Eigenbearbeitungen, was der Bedeutung der jeweiligen Werkgestalten im wesentlichen gerecht wird.

Im Falle von *Thema und Variationen* (1943) muß die hier vorgestellte Orchesterfassung gegenüber der ursprünglichen Fassung für Blasorchester (op. 43 A) mindestens als gleichrangig, wenn nicht gar als gelungener bezeichnet werden. Zeitweilig parallel zur Bläserfassung konzipiert und im selben Jahr wie diese fertiggestellt, gelingt es in der Orchesterversion deutlich besser, den komplexen Tonsatz der Komposition darzustellen und ihre differenzierten kontrapunktischen Vexierspiele in einen angemessenen instrumentalen Rahmen zu integrieren. So sehr man auch bei der Bläserfassung den Eindruck gewinnt, als hätte die Idee eines Werkes für Blasorchester zu einer instrumentatorischen Notlösung geführt, der die kompositorische Gestaltung insgesamt zuwiderläuft, so überzeugend ist das Werk in der Fassung für symphonisches Orchester. Dieses wird zualtererst daran liegen, daß Schönberg sich hier nicht im geringsten um die Konventionen jener zahlreichen amerikanischen ‚Wind Bands‘ bekümmerte, für die sein Werk ja eigentlich gedacht war. (Daß die Tatsache der tonalen Konzeption in dieser Hinsicht ebenfalls kein Zugeständnis darstellt, bedarf keiner Erklärung.) Statt dessen schuf er mit *Thema und Variationen* ein ‚kleines‘ Meisterwerk, das durchaus nicht aus dem Rahmen seines künstlerischen Denkens fällt und demnach – wie auch die anderen tonalen Werke seines späten Schaffens – keinerlei Anzeichen einer Abkehr von den Prinzipien eines unabhängigen und integren Komponierens zeigt. Schönbergs eigenes Diktum, es handele sich bei diesem Werk „nicht (um) eines meiner Hauptwerke“, da es „keine Komposition mit zwölf Tönen“ sei (Schönberg, *Briefe*, S. 233), führt insofern in die Irre, als es zweifellos auch kein Nebenwerk ist. Bei genauerer Betrachtung wird man in ihm vielmehr eine jener typischen Schöpfungen erkennen, die Schönbergs späte Auseinandersetzung mit der Tonalität kenn-

zeichnen. Daß er hierbei manchmal auch augenzwinkernd zur Seite schauen konnte, mögen jene zwei Stellen belegen, in denen Schönberg (zumindest für den Rezensenten ganz klar) auf einen Kollegen anspielt, den man als ‚verschwiegenen Gast‘ innerhalb einer Schönbergschen Partitur kaum vermuten würde, nämlich George Gershwin (vgl. T. 83f. sowie den Schluß T. 274ff.).

Anders als bei der Orchesterfassung von *Thema und Variationen* handelt es sich bei der Bearbeitung der *Fünf Orchesterstücke* op. 16 für „normale Besetzung“ nicht um eine eigenständige Version, die einen annähernd gleichen Rang wie die Originalfassung beanspruchen darf. Bald vierzig Jahre nach dieser entstanden, ging es Schönberg bei der Bearbeitung aus dem Jahre 1949 einzig darum, die Orchesterstücke auch für solche Orchester spielbar zu machen, die möglicherweise nicht über jene große Besetzung verfügen, wie sie in der Partitur von 1909 vorgesehen ist. Entsprechend gestaltete der Komponist die Bearbeitung, wie er selbst notierte, als „Reduktion für Standard-Orchester“ (Josef Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, S. 13), die vor allem eine Verkleinerung der Bläserbesetzung verzeichnet. Insgesamt bildet die „Reduktion“ der Orchesterstücke ein Zugeständnis Schönbergs, das keine einzige neue Facette dieses großartigen Schlüsselwerkes erschließt, sondern vielmehr eine wenig überzeugende Vereinfachung der ursprünglichen Klangdisposition darstellt. Insofern steht sie außerhalb jener Bearbeitungen (zu nennen wären hier vor allem diejenige der *Ersten Kammer-symphonie* op. 9 B oder auch die oben besprochene von op. 43), die als selbständige Fassungen gelten müssen. Daß die „Reduktion“ freilich ihren eigenen Stellenwert innerhalb der *Schönberg-Gesamtausgabe* beanspruchen darf, muß dennoch außer Frage stehen, zeigt sie doch einmal mehr im Detail, welche Bedeutung Schönberg seinen *Orchesterstücken* noch in seinen letzten Lebensjahren beimaß; er wollte sie eben auch von den „Standard-Orchester(n)“ gespielt wissen. Diese jedoch sollten auf die Fassung von 1909 zurückgreifen und den guten Willen des Komponisten in diesem besonderen Fall einmal grundsätzlich nicht beachten!

Schließlich enthält der Band auch eine wichtige Komposition, die weder Bearbeitung noch Sonderfassung darstellt. Schönbergs *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene* op. 34 aus den Jahren 1929/30 bildet zusammen mit den Opera 30–32 jene Gruppe von Werken, die im Hinblick auf die Zwölftontechnik eine gewisse Befreiung von der äußerlich-technischen und -formalen Begrenzung zeigt, die die er-

sten Reihenkompositionen in manchem noch aufweisen, wobei freilich auch diese in keinem Moment ihre Selbständigkeit als bedeutende Kunstwerke aufgeben oder gar als theoretische Versuche angelegt sind. In der *Begleitungsmusik* ging es Schönberg in erster Linie nicht mehr darum, die kompositionstechnischen Möglichkeiten der „Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ zu erkunden, sondern um deren Nutzung innerhalb eines Genres, das als Ausgangspunkt für ein strikt dodekaphon konzipiertes Werk zunächst ungewöhnlich erscheinen mußte. Daß Schönberg, der zeitlebens an Neuerungen auf verschiedensten Gebieten großen Anteil nahm, auch Interesse an der Entwicklung der Filmkunst zeigte (erinnert sei in diesem Zusammenhang nur an den von ihm verfolgten Plan einer Verfilmung der *Glücklichen Hand* um 1913, vgl. Schönberg, *Briefe*, S. 40ff.) kann nicht verwundern. Gleichwohl führte ihn sein Selbstverständnis als Komponist zu der ungewöhnlichen Idee, eine Filmmusik zu schreiben, die vollkommen unabhängig von den Zwängen und Gegebenheiten der Filmindustrie sein konnte. So wurde die *Begleitungsmusik* zu einer nur imaginären *Lichtspielszene* konzipiert, als eine Filmmusik, zu der der Film erst hätte gedreht werden müssen (was Jean-Marie Straub dann 1972 in seinem wichtigen Film zur *Begleitungsmusik* tatsächlich tun sollte). Die Partitur zeichnet die Umrisse des von Schönberg selbst skizzierten imaginären Szenenablaufs (*Drohende Gefahr. Angst, Katastrophe*) dramaturgisch äußerst präzise und mit jenem Sinn für die kompositorischen Details nach, der eben auch jedem anderen Werk Schönbergs eigen ist. Es entstand ein Werk, das, wenngleich auch zunächst praktisch nicht genutzt, sowohl den Ansprüchen seines Genres als auch denen einer Komposition von hohem künstlerischen Rang in jeder Hinsicht gerecht wird.

Der hier vorgestellte Band zeigt alle Qualitäten, die die *Schönberg-Gesamtausgabe* auszeichnen und zu einem Vorbild ihrer Art machen. Die Partituren sind übersichtlich gestaltet, hervorragend im Druck und insgesamt großzügig in der Ausstattung. Da der Kritische Bericht zu den Partituren zum Zeitpunkt der Besprechung noch nicht vorlag, mußte auf entsprechende Erörterungen verzichtet werden. In der Vergangenheit waren es vor allem die dodekaphonen Werke, deren Notentexte auch innerhalb der *Gesamtausgabe* Probleme offenlassen und bestimmte Lesarten, zumal der Tonhöhen, in den Kritischen Berichten zur Diskussion stellen mußten. Gleichwohl weiß jeder Benutzer der *Schönberg-Ge-*

samtausgabe, daß die Herausgeber in jedem Fall mit der größtmöglichen philologischen Akribie vorgehen und die vorgelegten Notentexte zusammen mit den Kritischen Berichten (die manchenmal eben zur erneuten Textkritik einladen) eine verlässliche Grundlage für die Beschäftigung mit den Werken darstellen.

Ein Detail zu den Lesarten der Notentexte sei hier noch abschließend erwähnt: Entgegen der Originalfassung der *Fünf Orchesterstücke* verzeichnet der Erstdruck der „Reduktion“ (1952) gleich zu Anfang des ersten Stückes eine Korrektur, die die ‚Begleitung‘ des ersten thematischen Elements (T. 1ff.) zu einer reinen Quintfolge (gegenüber der Unterbrechung durch eine kleine Sext in T. 2 in der Fassung von 1909) verändert (Klarinetten, ebda.), was Jan Maegaard dazu veranlaßt hat, auch die Originalfassung entsprechend zu korrigieren (Maegaard, *Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg*, Band 2, Kopenhagen 1972, S. 209, Anm. 167). Die Herausgeber des vorliegenden Bandes nehmen diese Korrektur zurück, was angesichts der Tatsache, daß Schönberg sie weder in seiner Revision der Originalfassung von 1922 noch in den Bearbeitungen von Webern (für zwei Klaviere, 1913) und Felix Greissle (für Kammerorchester, 1925) angebracht hat und bei Drucklegung der „Reduktion“ bereits verstorben war, zwingend erscheint.

(Dezember 1987)

Michael Mäckelmann

GEORG VON ALBRECHT: Gesamtausgabe, Band 6: Streichquartett und Streichtrio mit einem Facsimile von op. 52. Nach den Handschriften erstmals hrsg. von Michael von ALBRECHT. Frankfurt – Bern – New York: Verlag Peter Lang (1986). Partitur 101 S., Stimmen. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart. Band 8.)

Quellenforschung, die sich auf die ungehobenen Schätze der Vergangenheit richtet, übersieht leicht, daß dieses Jahrhundert Teil der Geschichte ist und ebenfalls über ungehobene Schätze verfügt. Die 1984 begonnene Gesamtausgabe der Kompositionen des Deutsch-Russen Georg von Albrecht (1891–1976), eines Schülers von Glasunow und Tanejew, ist ein Exempel. Das breit gefächerte, doch quantitativ überschaubare Werk von Albrechts war durch mancherlei Umstände durchweg im Manuskript verborgen geblieben; es findet nun erstmals und ungeschmälert sein Forum.

In Rußland und an den Musikhochschulen Stuttgart und Heidelberg hat von Albrecht mehr als vierzig Jahre lang Studenten in Musiktheorie und Komposition unterrichtet. Seine kompositorische Arbeit bewegte sich zwar nicht im Hauptstrom des Jahrhunderts, sie stellte sich ihm jedoch und kontrapunktierte ihn auf selbstbewußte Weise. Ästhetisch fest in der Tradition verwurzelt und der Spekulation im weiten Feld zwischen Skrjabin und Steiner nicht abgeneigt, suchte der Komponist zeitlebens die Synthese.

Der Band gibt einen guten Einblick in die kompositorische Welt von Albrechts, denn er präsentiert Arbeiten aus allen Lebensphasen, in verschiedenen Fassungen und mit Intentionen unterschiedlichster Art. Er enthält die *Streichquartette* op. 31 (1926/27) und op. 52 (in den Fassungen 1947/48 und 1969) und das *Streichtrio* op. 79 (1970). Die Charakteristika seien stichwortartig gefaßt: die Sonatensidee als kompositorisches Axiom; konventionelle Viersätzigkeit (op. 31 und 79) und unkonventionelle Einsätzigkeit (op. 52); ein hohes Maß an klanglicher Transparenz; entschiedene kontrapunktische Orientierung, die der „Einheit des musikalischen Raumes“ (Schönberg) verpflichtet ist; Polytonalität (op. 31) und Dodekaphonie (op. 79) in osmotischer Rückbindung an die Diatonik.

Die Edition kann sich auf ideale Voraussetzungen stützen: auf den unmißverständlichen Willen des Komponisten; auf ebenso ausgezeichnet lesbare wie sorgfältig präparierte Autographen; auf den Sohn als Herausgeber, der gleichsam in der Werkstatt des Komponisten aufgewachsen ist und das Werk des Vaters – als renommierter Philologe und gelernter Musiker – archivalisch betreut. Die Gesamtausgabe ist doppelgleisig konzipiert: Als kritische Edition enthält sie einen kritischen Kommentar, aber auch eine Skizze des Herausgebers zu Leben und Werk des Komponisten (in deutscher, englischer, russischer und japanischer Sprache); und indem sie auf die Praxis zielt, ist ihr separat das Stimmenmaterial beigegeben. Typographisch und editorisch besticht der vorliegende Band durch Makellosigkeit.

(Dezember 1987) Jürgen Hunkemöller

JOHANN SEBASTIAN BACH: Overtüre D-Dur BWV 1069. Hrsg. von Hans GRÜSS. Kassel – Basel – London: Bärenreiter (1985). 40 S.

Seit Heinrich Besseler im Jahr 1967 im Rahmen der *Neuen Bach-Ausgabe* (Serie VII, Bd. 1) die vier *Overtüren* Johann Sebastian Bachs herausgegeben

hat, sind mittlerweile über zwanzig Jahre vergangen. Jetzt hat Hans Grüß, Besslers damaliger Mitarbeiter, die vierte *Ouvertüre D-dur* BWV 1069 als Einzelausgabe neu ediert.

„Die vorliegende praktische Ausgabe der *Ouvertüre D-Dur*, BWV 1069, enthält außer dem vollen Notentext der *Neuen Bach-Ausgabe* eine Reihe von Zusätzen, die der Herausgeber für eine der Intention des Komponisten entsprechende Aufführung als unentbehrlich erachtet“, schreibt Hans Grüß im Vorwort. Es kann hier also nicht darum gehen, eine nachträgliche Besprechung zu Besslers Ausgabe von 1967 zu liefern (meines Wissens brachte *Die Musikforschung* seinerzeit keine Rezension), sondern darum, die Zusätze und Anmerkungen von Hans Grüß zu erörtern.

Die quellenmäßige Überlieferung zu der *Ouvertüre* BWV 1069 ist recht spärlich. Die *NBA* stützt sich ausschließlich auf Abschriften. Aus dem 18. Jahrhundert sind allein zwei Stimmensätze auf uns gekommen (der eine davon unvollständig), aus dem 19. Jahrhundert eine Partiturhandschrift von 1839 und der Erstdruck des Jahres 1881 (*NBA*, Kritischer Bericht VII/1, S. 10f., 38f., 83–87). In Kenntnis dessen muß sowohl die Bezeichnung „Urtext“ (Umschlag) wie auch der Begriff „Intention des Komponisten“ von vornherein fragwürdig erscheinen. Zudem wurzelt die klingende Notation von Trompeten und Pauken gar nicht in den genannten Quellen, sondern in den Editionsrichtlinien der *NBA*. Sie wird gerade in einer praktischen Ausgabe als störend empfunden, da jeder Dirigent in der Lage ist, die Notation transponierender Instrumente zu lesen.

Die von Grüß angebrachten „Zusätze sind typographisch gekennzeichnet (durchbrochene Bögen, Kleinstich, Zusatznoten über den jeweiligen Stellen, Kursivschrift)“ (Vorwort). Teilweise finden sich in Fußnoten auch verbale Erklärungen oder Verweise auf das Vorwort. Alle diese Zusätze beziehen sich auf die Ausführung, u. a. von Punktierungen (auch Punktierungen gegen Triolen), Vorhalten und Staccato-Punkten. Die Wiederaufnahme des A-Teiles am Ende des ersten Satzes ist mit „tempo primo“ überschrieben. Die Zusätze sind durchweg wohlüberlegt und auf der Basis einer soliden Quellenkenntnis angebracht. Das Notenbild wird kaum zusätzlich belastet. Bedauerlicherweise geht aber Grüß mit keinem Wort auf die Problematik der Bogensetzung im Mittelteil des ersten Satzes ein. Er übernimmt die Version der *NBA*, die jeweils Gruppen von drei Achteln bindet, und ergänzt weitere Bögen. In der Hauptquelle zu BWV 1069, der Stimmenabschrift Penzels,

ist jedoch die Bogensetzung keineswegs so eindeutig, wie die Ausgabe suggeriert (vgl. *NBA*, Kritischer Bericht VII/1, S. 92 und 78). Die *Alte Bach-Ausgabe* hatte sich deshalb an der Kantate *Unser Mund sei voll Lachens* BWV 110 orientiert, deren Eingangsschor die *Ouvertüre* BWV 1069 parodiert. Dort sind nur jeweils die ersten beiden Achtel der Dreiergruppen gebunden. Mir scheint diese Version – sie lag auch der 1969 erschienenen Harnoncourt-Einspielung zugrunde – aus den folgenden Überlegungen heraus plausibler:

- Werden je zwei Achtel gebunden, ergibt sich eine sinnvoll analoge Artikulation zu den Punktierungen der anderen Stimmen ().
- Im 9/8-Takt ist es bogentechnisch problematisch, je drei Achtel zu binden, weil die Takte dann abwechselnd mit Ab- und Aufstrich beginnen müssen.
- Die Bogensetzung ist in der Überlieferung von BWV 110 weitaus sicherer (es liegen Originalpartitur und -stimmensatz vor) als in BWV 1069 (*NBA* I/2, Kritischer Bericht).

Die Intention des Herausgebers ist klar erkennbar. Solche Zusätze sollen den Aufführenden helfen, dem noch immer weit verbreiteten Mißverständnis zu begegnen, eine Partitur Bachs sei in ihrer Notation auch exakte Ausführungsvorschrift. Ungewollt begibt sich Grüß jedoch selbst auf diese Ebene, da er es wohl kaum verhindern kann, daß seine Ausgabe jetzt als exakte Ausführungsvorschrift angesehen wird. Die Länge eines Vorhalts wird z. B. immer bis zu einem bestimmten Grade Interpretation bleiben. Geht aber eine Interpretation ins Notenbild ein, kann dies zu Mißverständnissen führen. So ist auch Grüß der Auffassung, seine Zusätze bedürften „weiterer sachkundiger Ergänzung durch den Leiter der jeweiligen Aufführung“. Genau aber in dieser Aussage sehe ich das Problem dieser Neuausgabe. Es bleibt zu fragen, woher der Leiter einer Aufführung das Wissen zu weiterer sachkundiger Ergänzung beziehen soll. Grüß nennt „spieltechnische Anweisungen des 18. Jahrhunderts“. Diese Angabe scheint mir zu allgemein und damit nicht ausreichend. Es wäre ein leichtes gewesen, wenigstens einige der Hauptquellen für die Aufführungspraxis der Musik des 18. Jahrhunderts anzugeben. Ein Musiker, der seinen ‚Quantz‘ oder ‚C. Ph. E. Bach‘ gelesen hat, kann aber dann – werden diese Gedanken konsequent weitergedacht, bleibt dies als bittere Erkenntnis – auf die Zusätze in der Grüß-Ausgabe durchaus verzichten.

Trotz der genannten Überlegungen soll der Edition keine generelle Absage erteilt werden. Sie kann mit Gewinn benutzt werden, wenn sie als Gegenstand kritischer Auseinandersetzung mit der Bachschen Komposition und ihrer Aufführung betrachtet wird (z. B. Ausführungsvarianten der Vorhalte in Bourrée II – nicht Bourrée I, wie im Vorwort angegeben). Auch erleichtern die eingetragenen Doppelpunktierungen in der *Ouvertüre* dem Dirigenten den Überblick und können ihm eigene Eintragungen ersparen. Die Verantwortung für eine sinnvolle Artikulation (hier besonders Bogensetzung) kann diese Ausgabe dem Leiter einer Aufführung nicht abnehmen.

(Januar 1988)

Franz Körndle

WOLFGANG AMADEUS MOZART: *Sinfonie in D KV 181 (162b)*. Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe. Hrsg. von Hermann BECK. Kassel – Basel – London – New York: Bärenreiter (1986). VI, 18 S. (Bärenreiter Studienpartituren. TP 74.)

WOLFGANG AMADEUS MOZART: *Sinfonie in Es KV 184 (166a, KV^o: 161a)*. Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe. Hrsg. von Hermann BECK. Kassel – Basel – London – New York: Bärenreiter (1986). V, 22 S. (Bärenreiter Studienpartituren. TP 72.)

WOLFGANG AMADEUS MOZART: *Konzert in B für Fagott und Orchester KV 191 (186e)*. Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe. Hrsg. von Franz GIEGLING. Kassel – Basel – London – New York: Bärenreiter (1986). IV, 32 S. (Bärenreiter Studienpartituren. TP 253.)

WOLFGANG AMADEUS MOZART: *Konzert in G und Andante in C für Flöte und Orchester KV 313 (285c), KV 315 (285e)*. Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe. Hrsg. von Franz GIEGLING. Kassel – Basel – London – New York: Bärenreiter (1986). IV, 58 S. (Bärenreiter Studienpartituren. TP 250.)

WOLFGANG AMADEUS MOZART: *Konzert in C für Oboe und Orchester KV 314 (285d)*. Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe. Hrsg. von Franz GIEGLING. Kassel – Basel – London – New York: Bärenreiter (1986). IV, 36 S. (Bärenreiter Studienpartituren. TP 252.)

WOLFGANG AMADEUS MOZART: *Konzert in D für Flöte und Orchester KV 314 (285d)*. Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe. Hrsg. von Franz GIEGLING. Kassel – Basel – London – New York: Bärenreiter (1986). IV, 36 S. (Bärenreiter Studienpartituren. TP 251.)

WOLFGANG AMADEUS MOZART: *Konzert in d für Klavier und Orchester KV 466*. Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe. Hrsg. von Hans ENGEL und Horst HEUSSNER. Kassel – Basel – London – New York: Bärenreiter (1986). VI, 90 S. (Bärenreiter Studienpartituren. TP 147.)

WOLFGANG AMADEUS MOZART: *Konzert in c für Klavier und Orchester KV 491*. Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe. Hrsg. von Hermann BECK. Kassel – Basel – London – New York: Bärenreiter (1986). VIII, 78 S. (Bärenreiter Studienpartituren. TP 63.)

WOLFGANG AMADEUS MOZART: *Konzert in C für Klavier und Orchester KV 503*. Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe. Hrsg. von Hermann BECK. Kassel – Basel – London – New York: Bärenreiter (1986). VIII, 92 S. (Bärenreiter Studienpartituren. TP 64.)

Die Königliche Akademie für Kirchenmusik in Berlin hatte zwischen 1895 und 1899 in ihrer Reihe *Urtext classischer Musikwerke* erstmals den Begriff ‚Urtext‘ verwendet, doch sollten noch runde fünfzig Jahre vergehen, bis der Verleger Günter Henle seit 1948 im großen Stile daran ging, den Notentext musikalischer Werke möglichst in seiner originalen Gestalt wiederzugeben. Allerdings sind die wissenschaftlichen Gesamtausgaben, wenn sich ihre Editionsrichtlinien im Laufe der Zeit auch wandelten, ihrer ‚Textsorte‘ nach schon immer Urtexte gewesen, obwohl sie sich selten so bezeichnen: Sie nennen als ihr Hauptziel, auf der Grundlage des ursprünglichen Textes z. B. das Werk eines Komponisten vollständig mitzuteilen oder musikalische Denkmäler einer Region oder Zeit zu vermitteln. Dagegen ist für praktische Ausgaben der Begriff ‚Urtext‘ durchaus geläufig, und die hier zu besprechenden Studienpartituren wollen solche Ausgaben zum Zwecke des Studiums sein. Ihr Serientitel soll lediglich darauf hinweisen, daß hier genau der für die *Neue Mozart-Ausgabe* erarbeitete Text (in fotomechanischer Verkleinerung) geboten wird.

Die vorliegenden Studienpartituren kamen alleamt 1986 auf den Markt, während die entsprechenden Bände der *Neuen Mozart-Ausgabe* teilweise bereits ein Vierteljahrhundert früher erschienen waren: die Salzburger Sinfonien (KV 181 und 184) im Jahre 1960, die Klavierkonzerte 1961 (KV 466), 1962 (KV 491) und 1963 (KV 503), die Bläserkonzerte (KV 191, 313 und 314) allerdings erst im Jahre 1981. Obwohl die Erstveröffentlichung der Urtexte also schon geraume Zeit zurückliegt, fanden bisher nur die Klavierkonzerte in der *Musikforschung* (Jg. 28,

1965, S. 110–112) durch Hans Ferdinand Redlich eine Würdigung. Natürlich kann eine Sammelbesprechung von Studienpartituren keine angemessene Würdigung der *Neuen Mozart-Ausgabe* sein, will auch nicht an ihre Stelle treten, sondern nur die Besonderheiten dieser erneuten Ausgabe beleuchten.

Neuausgaben bieten vor allen Dingen die Chance, korrigierend einzugreifen, sei es durch die Berücksichtigung des aktuellen Forschungsstandes, sei es durch Vereinheitlichen und Anpassen oder durch die reine Fehlerberichtigung. Solche Möglichkeiten wurden bei den Studienpartituren weitgehend genutzt, insbesondere durch die neuen, kürzeren Vorworte, die sich ja gegenüber den Sammelbänden der *Neuen Mozart-Ausgabe* hier immer nur auf ein Werk zu beziehen haben. Die Quellenlage, die Bewertung der Quellen, Datierungsfragen und die speziellen Probleme im Zusammenhang mit der Überlieferung des Werkes bieten sich dem Studierenden nach neuem Forschungsstand übersichtlich und kompakt, was das Studium bestimmt erleichtert. So wird z. B. bei den beiden Sinfonien als „Nachtrag 1986“ auf eine neue Schriften-Chronologie hingewiesen, was dann jeweils zu einer Abänderung des Datierungsvermerks über dem ersten Satz gegenüber der *Neuen Mozart-Ausgabe* führt. Die Änderungsvorschläge, die Hans Ferdinand Redlich 1965 beim *Klavierkonzert c-moll* (KV 491) angeregt hatte (*Mf* 28, 1965, S. 111f.), sind jedoch nicht alle berücksichtigt worden. Während die linke Spalte des Vorworts auf S. III ganz offensichtlich einen Reflex auf Redlichs Rezension darstellt, führten dessen Zweifel an den Lesarten (1. Satz, T. 354 und 359–361) nicht zu einer Änderung im Notenteil, obwohl der Kritiker sich auf das Autograph bezog. Dies hängt mit dem rigorosen Standpunkt der Editionsleitung der *Neuen Mozart-Ausgabe* zusammen, bei Neuaufgaben von Notenbänden und Taschenpartituren aufgrund veränderter Quellsituation notwendige Änderungen nicht im Notentext selbst vorzunehmen, sondern solche Fälle in das Lesarten-Verzeichnis der Kritischen Berichte aufzunehmen (vgl. *Neue Mozart-Ausgabe. Bericht über die Mitarbeitertagung in Kassel 1981*, Kassel 1984, S. 20f. und 73). Was dem Studierenden zunächst wie eine Erschwernis oder gar als Nachteil erscheinen mag, geschieht hier jedoch mit Rücksicht auf einen einheitlichen Notentext in allen Ausgaben und Auflagen. Dadurch hat der Benutzer einer solchen Studienpartitur eine zitierfähige Vorlage für seine wissenschaftliche Arbeit und gleichzeitig noch Einblick

in die von Fall zu Fall unterschiedlich komplizierte Problematik der Quellenüberlieferung und der Editionstechnik: Er kann nämlich die Kritischen Berichte der *Neuen Mozart-Ausgabe*, soweit sie erschienen sind, problemlos heranziehen.

Neben den Urtexten der *Neuen Mozart-Ausgabe* hat der gleiche Verlag auch die Urtexte der *Neuen Bach-Ausgabe*, der *Beethoven-Werke*, der *Hallschen Händel-Ausgabe* und der *Joseph Haydn-Werke* als Taschen- bzw. Studienpartituren vorgesehen. Es scheint geradezu, daß das Wort ‚Urtext‘ wie eine magische Formel Käuferschichten anziehen vermag, was für die Werke Mozarts und natürlich auch der anderen genannten Komponisten eine größere Verbreitung bedeuten kann und deswegen prinzipiell als verdienstvoll anzusehen ist.

(Januar 1988)

Ulrich Mazurowicz

Fanny Hensel

FANNY HENSEL geb. MENDELSSOHN BARTHOLDY: *Ausgewählte Klavierwerke. Erstausgabe. Nach den Autographen hrsg. von Fanny KISTNER-HENSEL. München: G. Henle Verlag (1986). X, 45 S., 1 Abb.*

Das Interesse für das umfangreiche, bis heute immer noch nicht vollständig überschaubare Schaffen von Mendelssohns ältester Schwester Fanny, seit 1829 Frau des preußischen Hofmalers Wilhelm Hensel, ist in den letzten Jahren kontinuierlich gewachsen. Viele ihrer Werke, vor allem Lieder, Klavierstücke, Chöre und das *Oratorium nach Bildern der Bibel*, sind, teilweise sogar mehrfach, auf Schallplatten erschienen, die aber leider selten über ein interpretatorisches (oder auch aufnahmetechnisches) Mittelmaß hinauskamen und meist unzureichend kommentiert wurden. Während die Edition von Tagebuchaufzeichnungen und Briefen (*Fanny Mendelssohn: Italienisches Tagebuch, hrsg. und eingeleitet von Eva Weissweiler, Darmstadt – Neuwied 1985 [Sammlung Luchterhand 607]; Fanny Mendelssohn: Ein Portrait in Briefen, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Eva Weissweiler, Frankfurt – Berlin – Wien 1985 [Ullstein-Taschenbuch 30171]*) immerhin für einiges Aufsehen sorgte und nicht ohne berechtigten und unberechtigten Widerspruch blieb, beschränkte sich die Publikation von Noten auf einige Reprints der Erstausgaben (mit meist sehr dürftigen Vor- oder Nachworten), bei denen teilweise trotz gegenteiliger Beteuerungen nicht einmal die zahlreichen alten Stichfehler beseitigt wurden und eine quellenkritische Diskussion vollkommen unterblieb (*Klaviertrio d-moll op. 11, München-Grä-*

feling: Wollenweber 1984; *Six Mélodies pour le Piano op. 4 und 5*, Berlin-Lichterfelde: Lienau 1982; *Lieder für das Pianoforte op. 2 und 6, Pastorella A-Dur*, Berlin – Wiesbaden: Bote & Bock 1983; *Lieder für eine Stimme mit Begleitung des Pianoforte op. 1 und 7*, ebda. 1985).

Man wird selbst diese Notbehelfe dankbar annehmen, zumal mit ihnen Kostbarkeiten romantischer Musik für die Praxis zugänglich wurden, die vorliegende Auswahl von elf bisher unveröffentlichten Klavierstücken aus den Beständen des Mendelssohn-Archivs in Berlin aber mit um so größerer Freude begrüßen. Erstmals liegt eine sauber edierte und mit Sorgfalt erstellte Neuauflage von Fanny Hensels Werken vor, übrigens fast gleichzeitig mit einer ebenfalls vorzüglich gestalteten und wesentlich umfangreicheren Auswahl von Klavierwerken Clara Schumanns, der neben Fanny Hensel bedeutendsten Komponistin des 19. Jahrhunderts (*Clara Wieck-Schumann: Ausgewählte Klavierwerke. Nach Autographen, Abschriften und den Erstaussagen hrsg. von Janina Klassen. München: G. Henle Verlag 1987*). Zu den Merkmalen editorischer und verlegerischer Qualität, deren rapider Verfall andernorts nicht zu übersehen ist, gehört auch das knappe, aber informative und kenntnisreiche Vorwort von Rudolf Elvers, der es bei dieser Gelegenheit nicht versäumt, auch aus noch unpublizierten oder weithin unbekanntenen Quellen zu schöpfen und dabei stillschweigend etliche Irrtümer bisheriger Forschungen zum Thema zu korrigieren. Daß er in das übliche feministische Lamentieren über die arme, vom Vater und Bruder in ihrer musikalischen Kreativität so überaus grausam unterdrückte Fanny nicht einstimmt, ist sehr wohlthuend, obwohl das Problem wohl doch etwas vielschichtiger ist, als man es allgemein darstellt: Sie wurde zwar nicht am Komponieren gehindert, aber ihr berühmter und erfolgreicher Bruder sah es ungern, daß sie ihre Kompositionen auch veröffentlichen wollte, so daß erst 1846/47, kurz vor ihrem allzu frühen Tode die Opera 1–6 erscheinen konnten. Eine kurze Diskussion der einschlägigen, oft zitierten, aber von Elvers wohl bewußt gemiedenen Briefstellen wäre vielleicht angebracht gewesen. Sehr erfreulich ist dagegen die Tatsache, daß der Band den korrekten Namen „Fanny Hensel“ und nicht die unsinnige, wohl nur aus werbetaktischen Gründen immer wieder verwendete Form „Fanny Mendelssohn-Hensel“ trägt.

Über die Auswahl der Stücke läßt sich, zumal bei so reichem Quellenmaterial, natürlich leicht und trefflich streiten. Der Rezensent gesteht, einige Kla-

vierwerke der Komponistin zu kennen (z. B. einen hübschen Sonatensatz *E*-dur von 1822, den anspruchsvollen Zyklus *Das Jahr* von 1841), die ihm geeigneter und interessanter erscheinen als z. B. die unpersönlichen, recht trockenen und allenfalls technisch aufschlußreichen Nummern 1–3 und 10 (Übungsstücke *C*-dur und *g*-moll, unbetitelt *g*-moll, *Allegretto d*-moll). Daß Nr. 9 (*O Traum der Jugend, o goldner Stern*) nur eine geringfügig abweichende, statt in *Fis*-dur in *F*-dur stehende Variante des von Fanny Hensel als op. 6 Nr. 3 selbst veröffentlichten *Liedes* ist, wurde offenbar übersehen: Hier hätte ein noch vollkommen unbekanntes Stück Platz gehabt. Andererseits enthält der schmale Band einige sehr reizvolle und profilierte Stücke (z. B. Nr. 5: *Notturmo g*-moll; Nr. 6: *Abschied von Rom a*-moll; Nr. 7: *Allegro molto c*-moll; Nr. 11: *Allegro vivace A*-dur), die zwar den bereits bekannten keine neue Facette hinzufügen, jedoch meist technisch leichter zu bewältigen sind als jene und im Konzert wie im Unterricht gleichermaßen ihren Platz finden könnten. Es zeigt sich dabei aber auch, daß Fanny Hensel 1846/47 mit großer Sicherheit gerade die besten Stücke zur Publikation ausgewählt hat und daß sie eine sehr gute Pianistin gewesen ist.

Wenn auch berücksichtigt werden muß, daß die neu vorgelegten Kompositionen von der Autorin mit Sicherheit noch überarbeitet worden wären, wenn sie selbst sie veröffentlicht hätte, so gilt für sie doch noch heute das Urteil des Rezensenten der *AmZ*, der am 2. Juni 1847 über die Klavierwerke op. 2, 4, 5 und 6 meinte, es seien keine „dilettantischen Erstlingsgenüsse“, sondern „reife, sorgfältig ausgewählte Früchte eines reichen, künstlerischen Lebens“. Er fährt dann fort: „Keine starken Affekte sind hier dargestellt, doch überall fühlt man den Fluß einer wahren, weichen Empfindung ...; die harmonischen Verbindungen sind geistreich, oft überraschend. Lebendige Bewegung ohne Unruhe, schöne Empfindung in der Melodie und reizende Mannichfaltigkeit in der Figuration gewinnen jedes Ohr“. Sehr treffend sind auch seine Bemerkungen zum schon damals bis zum Überdruß strapazierten Hinweis auf „eine Familienähnlichkeit der Compositionen“ im Vergleich zu ihrem Bruder Felix. Er schreibt: „Man würde irren, wenn man Frau F. Hensel zu den Nachahmern ihres Bruders zählen wollte“ und urteilt schließlich im Hinblick auf die *Lieder ohne Worte* Mendelssohns: „Die Lieder der Frau F. Hensel sind complicirter; der Phantasie ist hier freiere Bewegung gestattet, die Form breiter angelegt, nicht selten auch durch

einen antithetischen Mittelsatz grössere Mannichfaltigkeit erzielt ...“.
(Januar 1988) Joachim Draheim

ALFRED E. LEMMON: *La música de Guatemala en el siglo XVIII. Antigua, Guatemala: Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica/South Woodstock, USA: Plumsock Mesoamerican Studies (1986). 174 S.*

Der mit einer spanischen und englischen Einleitung versehene Quellenband beinhaltet kirchenmusikalische Werke des 18. Jahrhunderts, die aus dem Musikarchiv der Kathedrale von Guatemala stammen. Vierzehn Kompositionen werden hier zum ersten Mal in moderner Partitur-Umschrift auf der Grundlage der Originalmanuskripte herausgegeben. Es handelt sich dabei um vier Werke des „maestro de capilla“ Manuel José de Quiroz (im Amt 1738–1765) und um neun Kompositionen seines Neffen und Nachfolgers Rafael Antonio Castellanos (im Amt 1765–1791). Eine zusätzliche Komposition *Levanten Pendones* von Joseph Coll, zu dem keine biographischen Daten bekannt sind, wurde wegen ihrer historischen Bedeutung in den Quellenband aufgenommen. Dieses Werk wurde in der Kathedrale von Guatemala zu Ehren der Krönung von Karl III. aufgeführt.

Die Quellenausgabe ist eine Auswahl aus den an der Kathedrale von Guatemala vorhandenen Beständen und lehnt sich eng an die originalen Manuskripte an, verwendet allerdings moderne Violin- und Baßschlüssel. Der „bajo continuo“ wurde mit Absicht nicht ausgesetzt, da seine Interpretation ohnehin subjektiven Charakter aufweisen würde (S. 8). Glücklicherweise ist von Castellanos in der Komposition *Para que te disfrayas* (SATB, V. I/II, Continuo) der Basso continuo (als einziger Beleg) voll ausgeschrieben, so daß für die damalige Spielpraxis eine aufschlußreiche Interpretationshilfe überliefert ist.

Lemmons Quellenedition listet zudem in einer Übersicht die in der Kathedrale von Guatemala vorhandenen Manuskriptbestände zu den insgesamt 28 Kompositionen von Quiroz sowie zu den insgesamt 149 Werken von Castellanos auf (S. 11–16). Die Kompositionen sind nach ihrer vokalen Besetzungsart von ein bis sieben Singstimmen geordnet. Unter ihnen befinden sich auch drei „obras para dos coros“.

Ist die Besetzung der wiedergegebenen Werke von Quiroz nur auf ein Continuo allein oder in zusätzlicher Begleitung von erster und zweiter Violine bezogen, so zeichnet sich in den Werken von Castel-

lanos nebst der obligaten Streicherbesetzung (V. I/II und Continuo) eine zunehmende Tendenz zur Erweiterung durch Bläser ab (zusätzlich Fl. I/II oder Fl. I/II und Ob. I/II oder Fl. I/II und Tr. I/II oder Fl. I/II, Ob. I/II und Tr. I/II). Die erweiterte Quartettbesetzung der Streicher (V. I/II, Vc., Basso und Acc.) finden wir erst in Joseph Colls *Levanten Pendones*, wo der Vokalsatz von S. I/II, ATB allerdings nur mit zwei Trompeten bereichert ist.

Ohne Zweifel markiert diese Quellenausgabe zum 18. Jahrhundert Guatemalas einen wichtigen Baustein zur Kenntnis der kolonialen Kirchenkomposition unter dem Einfluß der iberoamerikanischen Schultradition. Mit Ausnahme von Colls *Levanten Pendones* und Quiroz' *Laudate Pueri Dominum* handelt es sich ausschließlich um spanisch textierte Werke. Im Blick auf Samuel Claros *Antología de la Música Colonial en América del Sur* (Chile 1974) wird hier für Mittelamerika ein Korpus vorgestellt, der für vergleichende Ansätze wichtige Grundlagen hergibt. Gerade im Hinblick darauf, daß zur kolonialen Musik des 18. Jahrhunderts bis jetzt nur wenige Quellenausgaben vorliegen, ist diese Arbeit besonders hervorzuheben. Da die beiden Komponisten Quiroz und Castellanos auch Werke von Mexico City acquiriert haben, wird eine Untersuchung dieser Wechselbeziehungen noch zu unternehmen sein. Einzelne der Werke gelangten durch den Grupo Tempore sowie durch die Orquesta de Cámara de Bellas Artes von Mexiko bereits zur Aufführung, ganz im Sinne des Vorworts von Lemmon: „While their music is deserving of scholarly examination, it is also worthy of modern performances. Then, and only then, will the full importance of both Castellanos and the musical activity of the Guatemala Cathedral be fully understood“ (S. 8).
(Januar 1988) Max Peter Baumann

Eingegangene Schriften

ANETTE INGENHOFF: *Drama oder Epos? Richard Wagners Gattungstheorie des musikalischen Dramas*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1987 IX, 139 S.

Jaarboek van het Vlaamse Centrum voor Oude Muziek. Jaargang III: *Muziek aan het hof van Margaretha van Oostenrijk. Music at the court of Marguerite of Austria*. Peer: Musica 1987 119 S., Abb., Notenbeisp.

Jahrbuch für Opernforschung 1985. Hrsg. von Michael ARNDT und Michael WALTER. Frankfurt–Bern–New York: Verlag Peter Lang (1985). 214 S.