

---

## BESPRECHUNGEN

---

*Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis. Hrsg. von Peter REIDEMEISTER. Winterthur: Amadeus Verlag (1984). 278 S., Abb., Notenbeisp. (Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel. VII/1983.)*

Nach dem Sonderband *Alte Musik – Praxis und Reflexion* zum 50. Geburtstag der Schola Cantorum Basiliensis stellt der vorliegende siebte Jahresband das Ergebnis der Jubiläums-Arbeitswoche zum Thema *Improvisation in der alten Musik* vor. Der Herausgeber Peter Reidemeister greift in einem Vorwort die Probleme der heutigen Musikwissenschaft und Musikpädagogik mit der Improvisation auf und fordert gerade für die Musik des Mittelalters und der Renaissance ein Umdenken zugunsten größerer musikalischer Kreativität und Phantasie. Christopher Schmidt beschäftigt sich anhand des Vatikanischen Organumtraktats mit der *Form in der organalen Improvisation*. Aus dem Gegensatz von modalen und nichtmodalen Melosbildung und den melodischen Prinzipien „Wiederholung, Versetzung und Variation“ entwickelt sich für ihn ein „Spiel kontrastierender Gesten“, das wiederum interpretatorische Konsequenzen nach sich ziehen sollte. Leo Treitler (*Der Vatikanische Organumtraktat und das Organum von Notre Dame de Paris: Perspektiven der Entwicklung einer schriftlichen Musikkultur in Europa*) beleuchtet die Notationsgeschichte unter den Aspekten „mündliche“ und „schriftliche“ Komposition, dem „Werden der Schriftlichkeit und der Entstehung einer vor-schriftlichen Kompositionslehre“.

Aus dem modellhaften Gegensatz zwischen traditioneller Musikpflege und schriftloser Musikpraxis entwickelt Wulf Arlt (*Instrumentalmusik im Mittelalter: Fragen der Rekonstruktion einer schriftlosen Praxis*) überzeugende Thesen zur instrumentalen Aufführungspraxis, wobei er die wichtige Bedeutung des Vokalen hervorhebt. Als Anhang stellt der gleiche Autor eine geistvolle Analyse einer Estampie aus dem Robertsbridge-Kodex vor, ausgehend vom Titel des Werks *Retrove*. Als Praktiker plädiert Kenneth Zuckerman (*Improvisation in der mittelalterlichen Musik – eine Suche nach Lernmodellen*) für

eine intensive Beschäftigung mit den musikalischen Quellen und der Improvisation. Aus seiner persönlichen Erfahrung mit der klassischen Musik Indiens stellt er neue Grundlagen in der Ausbildung vor und belegt dies an drei Arbeitsbereichen „Modus, Istampita, Clausula“.

Mit ausgezeichnetem Bildmaterial und einer tiefenpsychologischen Deutung des Instrumentariums zeigt Dagmar Hoffmann-Axthelm (*Zu Ikonographie und Bedeutungsgeschichte von Flöte und Trommel in Mittelalter und Renaissance*) dieses Zwei- bzw. Einpersonensembles im Bereich der Landsknechte, Stadtpfeifer und Spielleute, wobei dem Tanz (Moresca, Schwerttanz, Totentanz) große Bedeutung zukam. Der bekannten Besetzung aus zwei bis drei Rohrblatteinstrumenten und einer Posaune bzw. Zugs Trompete nimmt sich Lorenz Welker an: *Alta capella – Zur Ensemblepraxis der Blasinstrumente im 15. Jahrhundert*. Hervorragende Abbildungen vermitteln neben Untersuchungen zu Instrumentenbau, Spieltechnik und Repertoire (einschließlich der Transkription einer Improvisation über den Tenor *Filles à marier*) ein anschauliches Bild dieses Instrumentalensembles.

Den Aussagen über die Improvisation in Contrapunctus-Lehren spürt Klaus-Jürgen Sachs mit großer Sachkenntnis nach: *Arten improvisierter Mehrstimmigkeit nach Lehrtexten des 14. bis 16. Jahrhunderts*. Wesentlich für die Ausführung ist hier der vorgegebene Cantus firmus, der nur eine „partielle“ Improvisation erlaubt. Veronika Gutmann geht den Fragen zur Entstehung improvisierter Baßvariationen nach. Anhand der Diminutionen über die fünf-stimmige Chanson von Orlando di Lasso *Susanne un jour* von Bartolomeo de Selma y Salaverde (1638), in denen die letzten neun Masureinheiten im Baß Grundlage für elf Variationen bilden, zeigt die Verfasserin den Übergang von der Bearbeitung einer Einzelstimme zur kunstvollen Improvisation über ein Baßmodell.

Ein ausführliches Schriftenverzeichnis zum Arbeitsbereich historischer Musikpraxis 1981/82 rundet den vorzüglichen Eindruck dieses wichtigen Bandes zur Improvisation ab. Ohne Frage steht der Schola Cantorum Basiliensis hier wieder einmal die

wichtige Vordenker-Funktion auf dem Gebiet der musikalischen Aufführungspraxis zu, die dieses Institut in den fünfzig Jahren seines Bestehens zu einem der bedeutendsten europäischen Zentren für Alte Musik werden ließ.

(Dezember 1986)

Helmut Schwämmlein

*LEON PLANTINGA: Romantic Music. A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe. New York-London: W.W. Norton & Company (1984). XVI, 523 S., Abb., Notenbeisp. (The Norton Introduction to Music History.)*

Wenn die anderen Bände einer musikgeschichtlichen Reihe *Renaissance Music*, *Baroque Music* und *Classical Music* heißen, ist der Titel *Romantic Music* für ein Buch über das 19. Jahrhundert nahezu unvermeidlich. Natürlich ist Leon Plantinga bewußt, daß Verdi, Mussorgsky und Bizet keine Romantiker waren; und das vergilbte Problem, ob Beethoven, mit dem das Buch beginnt, ein Klassiker oder ein Romantiker gewesen sei, wird gar nicht erst aufgegriffen. In der Einleitung skizziert Plantinga, ohne sich in Probleme zu verlieren, die Geschichte des Terminus 'Romantik' und zieht dann aus Friedrich Blumes These von der Einheit der klassisch-romantischen Musik die Konsequenz, daß es von geringer Bedeutung oder sogar gleichgültig sei, wo ein Buch über die romantische Musik einsetze. Plantinga entscheidet sich für 1792, das Jahr von Beethovens Übersiedlung nach Wien.

Das Buch ist im Groben, ohne daß die Einteilung begründet, also historiographisch ernst genommen würde, nach Perioden gegliedert: Die erste reicht bis 1830, die zweite bis 1848, und die dritte umfaßt die zweite Hälfte des Jahrhunderts. Bei den einzelnen Kapiteln scheint der Gesichtspunkt, unter dem die Stoffmassen zusammengefaßt werden, zu wechseln: Schubert und das Lied sind ebenso Thema eines Kapitels wie Paris zwischen 1830 und 1848 oder der musikalische Nationalismus. Im Grunde aber besteht das Buch, pointiert ausgedrückt, aus einer Reihe von Monographien über Komponisten. Die übergeordneten Gesichtspunkte bleiben abstrakt. Darüber, ob die englische Musik des 19. Jahrhunderts in einem ähnlichen Sinne „nationalistisch“ sei wie die tschechische oder die russische – was die Disposition suggeriert, der Text aber leugnet –, braucht man nicht zu rasonieren; denn die Problematik des Nationalismus wird von Plantinga zwar skizziert, bestimmt aber nicht die Darstellung im einzelnen.

In den Monographien über herausragende Komponisten – die *poetae minores* müssen sich in der Regel mit wenigen Zeilen begnügen – skizziert Plantinga einen biographischen Umriß und gibt dann einen Überblick über die Werke, wobei er zwischen gattungsgeschichtlichen und personalstilistischen Gesichtspunkten mit Geschick einen Ausgleich findet. Statt der historiographischen Unsitte zu folgen, über eine Vielzahl von Werken mehr oder weniger treffende Epitheta zu verstreuen, analysiert Plantinga von Wagner, Verdi oder Brahms ein einzelnes Werk ausführlich. Die Interpretationen sind allerdings, um mit Hans Keller zu sprechen, eher beschreibend als erklärend.

Daß sich Musikgeschichte als Bündelung von Monographien über einzelne Komponisten präsentiert, läßt sich beim 19. Jahrhundert mit dem Argument rechtfertigen, daß damit der Historiker nichts anderes tue, als sich die Überzeugungen, die in der von ihm geschilderten Epoche herrschten, zu eigen zu machen. Außerdem werde durch die monographische Methode die Forderung erfüllt, die Werke als eigentliche Substanz der Musikgeschichte in den Vordergrund zu rücken, so daß die Musikgeschichte nicht als bloße Illustration der Ideen- oder Sozialgeschichte, sondern als in sich selbst begründeter Prozeß erscheine. Man kann jedoch fragen, in welchem Sinne es sich bei Plantingas Darstellung überhaupt um Geschichtsschreibung, und das heißt: um die Rekonstruktion von synchronen und diachronen Zusammenhängen handelt. Plantinga neigt dazu, Werke dadurch zu charakterisieren, daß er frühere Werke nennt, an die sie unter dem einen oder anderen Gesichtspunkt – er beschränkt sich keineswegs auf thematische Anklänge – erinnern. Musikgeschichte ist jedoch weniger eine Kette von Einflüssen, als daß sie aus Antworten besteht, die Komponisten auf die Herausforderung geben, die die musikalische Überlieferung für sie darstellt.

Plantingas *Romantic Music* ist Teil einer *Introduction to Music History*, muß also als Lehrbuch verstanden werden, dessen didaktische Qualitäten – neben der selbstverständlichen wissenschaftlichen Zuverlässigkeit – ausschlaggebend sind. Und die sinnvolle Selektion des Stoffs, die Übersichtlichkeit der Anlage, der geglückte Ausgleich zwischen monographischer Erzählung und Werkinterpretation sowie der klare, präzise Stil sind wesentliche Vorzüge eines Buches, das primär einen pädagogischen Zweck erfüllen soll. Daß sich Plantinga in der umfangreichen Bibliographie fast ausschließlich auf Bücher und Aufsätze in englischer Sprache

beschränkt, ist schwer verständlich, wenn man nicht annehmen will, daß die Restriktion ein Zeugnis über die Studiengewohnheiten amerikanischer Studenten ist.

(September 1986)

Carl Dahlhaus

*HERMANN DANUSER: Die Musik des 20. Jahrhunderts. Laaber: Laaber-Verlag (1984). 465 S., Abb., Notenbeisp. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Band 7.)*

Auf die Darstellung der Musik des 20. Jahrhunderts im Rahmen des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft* durfte man besonders gespannt sein. Zwar ist die Zahl der Schriften über das, was noch immer mancherorts als „Neue Musik“ bezeichnet wird, seit den Tagen Paul Bekkers und Hans Merkmanns ins schier Unermeßliche angewachsen, und der informative Gehalt mancher dieser Publikationen – auch solcher aus der Feder von Musikkritikern oder Publizisten – ist nicht gering zu veranschlagen. Eine historiographische Konzeption dagegen findet man in kaum einer dieser Schriften durchgeführt. Die bloße Information über Persönlichkeiten, Techniken, Stile, Gattungen und Werke diktiert in der Regel den Modus der Darstellung, Sym- und Antipathien der Autoren traten mehr oder weniger unverhüllt zutage, und sei es auch nur im Totschweigen mißliebiger Tendenzen oder Persönlichkeiten. Oft genug stand der erklärte oder unausgesprochene Wunsch, auf den Gang der Entwicklung Einfluß zu nehmen, der methodologischen Reflexion von vornherein im Wege.

Hermann Danusers Buch liegt die Konzeption einer strukturgegeschichtlichen Darstellung der Geschichte der artifiziellen Musik des 20. Jahrhunderts zugrunde, ein Ansatz, den Carl Dahlhaus in seinen *Grundlagen der Musikgeschichte* (1977) eingehend erörterte. Sozial- und institutionengeschichtliche Funktionszusammenhänge, kompositionstechnische Normen und ästhetische Ideen bilden in ihren vielfältigen Wechselwirkungen den Rahmen der Darstellung des Zeitraums zwischen 1907 und 1970, der mancherorts bis in die jüngste Gegenwart der frühen achtziger Jahre hinein überschritten wird. Danuser gliedert diesen Zeitraum in vier Kapitel („Strukturen“): 1907–1920, 1920–1932, 1932–1950 und 1950–1970; er entgeht der Gefahr, ausschließlich eine Geschichte der „Neuen Musik“ oder der Avantgarde zu schreiben durch Thematisierung der „Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen“. Neben der Dar-

stellung einer progressiven Entwicklung der Kompositionstechnik vermittelt er dem Leser auch, wie die Schatten vergangener Epochen länger werden und auf diese Entwicklung einwirken.

Das Konzept einer übernationalen Musikgeschichte bestimmt die in ihrer Vielfalt vortrefflich ausgewählten Notenbeispiele (darunter auch Skizzen und andere handschriftliche Zeugnisse) und die Abbildungen, deren sorgsame Kommentierung sich vorteilhaft abhebt von der mehr illustrativen Funktion der Abbildungen des alten Bücken-*Handbuchs*. Der übernationale Aspekt zeitigt freilich auch die Konsequenz, daß mancher Komponist nur am Rande (oder überhaupt nicht) einbezogen wird, dessen Werk einer eingehenderen Berücksichtigung wert gewesen wäre. Insgesamt aber erscheint die Auswahl, die zwangsläufig getroffen werden mußte, in sich wohl abgewogen. Sie enthält überdies eine nicht unerhebliche Zahl wenig bekannter und schwer zugänglicher Werke bzw. Materialien. Der positive Eindruck wird bestärkt durch die vorzügliche Ausstattung und gründliche Redaktion des Bandes; lediglich auf S. 190 ist in der Legende zum Szenefoto von Brecht-Eislers *Maßnahme* irrtümlich 1939 (statt 1929) als Aufführungsjahr angegeben.

Ein wenig irritierend wirkt gelegentlich die unterschiedliche Datierung von Bühnenwerken (Aufführungsjahr) gegenüber anderen Kompositionen (Entstehungsjahr). So wird zu Schönbergs *Erwartung* zweimal (S. 43 u. 77) 1924 – das Aufführungsjahr – angegeben; zwar verweist der Kontext hier auf die wesentlich frühere Entstehung (1909), was gerade bei einem solchen Schlüsselwerk unerlässlich ist, aber auch in anderen Fällen zu wünschen bleibt. In einem komprimiert formulierten Text gewinnen Jahreszahlen eine eigene Einprägsamkeit. Hoffen wir also, daß der Studierende, der sich anhand dieses Bandes informiert, Strawinskys *Renard* nicht ausschließlich mit dem Jahr 1922 (S. 94) in Verbindung bringt und daß er den (sehr klein gedruckten) Hinweis auf die Datierungsweise (S. 10) nicht übersieht.

Schwierigkeiten könnte dieser imaginäre Studierende auch bekommen mit einigen tragenden Stilbegriffen Danusers und ihrer dialektischen Verwendung: der Unterscheidung zwischen *Moderne* und „*Moderne*“, *Avantgarde* und „*Avantgarde*“, *Moderne der Neuen Musik*, *Postmoderne*, *Neomodern*, *Nachavantgarde* und ähnlichen Begriffen, die das jeweils Neue an der Neuen Musik zu fassen suchen. Das Glossar im Anhang gibt zwar manche Hilfe zur Aufschlüsselung dieses Netzwerks von Begrifflichkeit-

ten, die z. T. aus anderen Disziplinen übernommen wurden (die sich ihrerseits wiederum gern an der Musik orientierten), doch fragt es sich, ob ihrer Vieldeutigkeit und Unschärfe eine auf die Dauer tragfähige Basis historiographischer Reflexion abgewonnen werden kann. Dem Leser sei jedenfalls empfohlen, Danusers Differenzierung der Begriffe *Moderne* und *Avantgarde* (S. 286) als Basis dieser Reflexionen zur Kenntnis zu nehmen; sie könnten ihm andernfalls – etwa bei isolierter Lektüre eines späteren Kapitels – nicht leicht nachzuvollziehen sein.

Danusers Darstellung sucht nach einer Vermittlung zwischen „zusammenhängender Geschichtserzählung“ und perspektivisch gegliederter Beschreibung der Musik des 20. Jahrhunderts (S. 10). Beide Prinzipien kommen, aufs Ganze gesehen, auch durchaus zu ihrem Recht. Allerdings fragt man sich manchmal doch, ob bei der Anordnung des Stoffes nicht bald der Generationslage, bald der Chronologie der Ereignisse mehr Gewicht hätte beigemessen werden können: etwa, wenn in Kapitel I die Opern von Richard Strauss später behandelt werden als die „Aufbruchswerke“ Schönbergs, Strawinskys und Bartóks, oder wenn im Abschnitt über den Folklorismus Janáček's Spätwerk vor Bartóks *Bagatellen* erörtert wird.

Der sprachliche Stil der Darstellung ist anspruchsvoll und nähert sich nicht selten derjenigen eines philosophischen Diskurses. Sperrig wirken die zahlreichen mit „Insofern...“ eingeleiteten, meist langen und zuweilen schwer überschaubaren Sätze, von denen der Rezensent bekennt, daß er einige mehrfach lesen mußte, um ihres Sinnes habhaft zu werden. Andererseits: wer wollte einem Autor, der es sich selbst so wenig leicht macht, das Recht absprechen, auch von seinen Lesern einige Anstrengung zu verlangen? Schließlich ist es nicht zuletzt diese sprachliche Konzentration, durch die Danusers Buch sich so entschieden und wohlwätzig von dem feuilletonistischen Stil abhebt, der bei der Erörterung „Neuer Musik“ weithin dominiert.

Die souveräne Beherrschung der Materie, sowohl im Blick aufs Ganze wie auch in der Einzelinterpretation von Werkausschnitten, wird auf jeder Seite des Buches erkennbar. Mit Werturteilen verfährt der Verfasser zurückhaltend. Nur zweimal tritt er aus dieser Reserve heraus: bei Schönbergs *Moses und Aron* (S. 239) und bei Pierre Boulez' *Dritter Klaviersonate* (S. 349). Die Hervorhebung gerade dieser beiden unvollendeten Kompositionen als Gipfelwerke entspricht Jürgen Habermas' Auffassung der

Moderne als eines „unvollendeten Projekts“, die Danuser am Ende seines Buches zitiert.

(Februar 1987)

Peter Cahn

*ELKE AXMACHER: „Aus Liebe will mein Heyland sterben“. Untersuchungen zum Wandel des Passionsverständnisses im frühen 18. Jahrhundert. Neuhausen-Stuttgart: Hänssler-Verlag (1984). 257 S. (Beiträge zur theologischen Bachforschung 2.)*

Erwartungen sind kaum zu vermeiden, wenn ein Buch als Titel bedeutsam eine Arie Bachs zitiert. Die Arbeit von Elke Axmacher versteht sich indes als Beitrag zur „theologischen Bachforschung“. Und Mißverständnissen begegnet der Untertitel, der Studien zur Passionstheologie ankündigt. Diese Eingrenzung ist nötig, um den Ertrag des Buchs zu erfassen. Zu seinen Vorzügen gehört die Vielfalt der Ergebnisse ebenso wie die Konsequenz des Verfahrens. Ein erster Teil (Kap. 1–3) geht von Luthers Passionspredigten aus, um sie mit Heinrich Müllers Predigten (Rostock 1679/81) zu vergleichen und dann eine „allgemeine Charakteristik“ der Passionstheologie im 17. Jahrhundert zu umreißen. Dagegen gilt der zweite Teil (Kap. 4–7) den Passionslibretti des 18. Jahrhunderts und mündet in der vergleichenden Analyse der Texte von Barthold Hinrich Brockes sowie der beiden Passionen Bachs. Damit zielt die Disposition auf die Werke Bachs, deren Musik jedoch ausgeklammert bleibt. Zur Begründung heißt es (mit Hans Besch), das Verständnis der Musik als Textauslegung setze den „Weg der Textbefragung“ voraus (S. 8).

So eindringlich wie die Analysen von Luthers Predigten sind auch die Untersuchungen zu Heinrich Müllers Texten. Der Vergleich läßt die Kontinuität erkennen, die das lutherische Passionsverständnis trotz wechselnder Akzente bewahrte. Beindruckend ist nicht nur die souveräne Kenntnis der frömmigkeits- und literarhistorischen Quellen. Gleichermäßen überzeugt auch die Umsicht, mit der theologische und literarische Aspekte gepaart werden. Zu den Einsichten zählt ein differenziertes Bild der geschichtlichen Wandlungen, die in den Passionen der Bachzeit hervortreten. Hilfreich sind auch die Hinweise auf die Variabilität der Stillagen in der geistlichen Dichtung, die eine Unterscheidung zwischen den Passionslibretti erlauben (S. 102 ff.). Während das Passionsoratorium – als Exempel dient Christian Friedrich Hunolds Text – dem hohen Stil zugeordnet wird, entspricht dem niederen Stil

die oratorische Passion. Zur ihr wird neben Bachs Vorlagen auch die Brockes-Passion gerechnet, da der gereimte Evangelistenbericht der „Tradition der paraphrasierenden Bibeldichtung“ folge (S. 121). Wieweit damit einer Scheidung von Gattungen Rechnung getragen wird, wäre freilich erst mit musikalischen Kriterien zu klären. Treffend werden abschließend Tendenzen des Wandels resümiert (S. 204–216). Der lutherische Gedanke vom „Strafleidenden“ Christi wird in den Passionslibretti zum Selbstopfer Jesu für die Menschen reduziert, die anthropozentrische Sicht führt zum Gefühl des Mitleids, Reflexion der eigenen Schuld wird durch subjektive Emotion ersetzt, an die Stelle dialektischer Spannung tritt beruhigte Jesusliebe, und dem Ziel der Bekehrung dient die innere Erschütterung.

Solche Wandlungen werden am Text von Brockes verfolgt, dessen Haltung mit der Formel „Erlösung ohne Versöhnung“ bestimmt wird (S. 142). Dagegen erweist sich, daß der Text der *Johannespassion* – trotz der Anleihen bei Brockes – weit mehr in der Tradition der Passionstheologie gründet. Dem zurückhaltenden Einsatz emotionaler und dramatisierender Mittel entspricht die Textwahl im Eingangsschor, dessen christologische Perspektive dem Johannesevangelium gemäß ist (S. 163 ff.). Ähnlich aber wahr gegenüber Picanders *Erbaulichen Gedancken* (1725) sein Text der *Matthäuspassion* den theologischen Gehalt gerade dort, wo er deutlich an die Predigten von Müller anschließt. Dieser Rückgriff auf Müller wird klar einsichtig, auch wenn die Textparallelen nicht immer gleichermaßen überzeugen. Zwar übergeht Picander theologische Argumente der Vorlage, er eliminiert den handelnden Gott, und er pointiert die Bindung des Ich an Jesus. Doch ist es der Rekurs auf Müller, der das Libretto vor theologischer „Entleerung“ rettet (S. 184). Dazu tragen aber vorab die Choralstrophen bei, die in Picanders Druck fehlen und auf Bachs Anteil deuten. Denn sie zeigen nicht nur Geschick in der Auswahl, sondern sie betonen im Hinweis auf Christi Opfertat den theologischen Kern (S. 197 ff.).

So plausibel die Ergebnisse der Textanalysen sind, so offen lassen sie doch Fragen, die auf die Musik selbst verweisen. Ginge es der Arbeit primär um den Wandel des Passionsverständnisses, so wäre zu begründen, wieso als Beispiele Bachs Vorlagen gewählt wurden. Denn historisch könnten andere Passionstexte, die weiter verbreitet waren, eher repräsentativ sein. Daß die Wahl auf Bachs Texte fiel, ist offenbar durch den Rang der Musik motiviert. Dann aber überrascht die Konsequenz, mit der

die Musik ausgeklammert bleibt. So fehlen nicht nur Hinweise auf neuere Studien zu Bachs Vokalwerk, sondern auch die Traditionen der Texttropierung vor Bach bleiben ungenannt. Dabei kann es auch zu Mißverständnissen kommen, wenn etwa Hunolds Berufung auf das italienische Oratorium als Rekurs auf eine weltliche Gattung erscheint (S. 105 ff.). Wo von Müllers Verhältnis zum Pietismus die Rede ist, fehlt ein Verweis auf die Studien zu *Kirchenmusik und Seelenmusik* von Christian Bunners (1966). Daß Picander als Autor ohne Bachs Musik heute „vergessen“ wäre (S. 166), beweist zwar wieder das Gewicht der Musik, immerhin wäre auch an neuere Arbeiten wie die von Ferdinand Zander (1968), Harald Streck (1971) oder Klaus Häfner (1975) zu erinnern. Wird Picanders Texten der „theologische Substanzverlust“ bescheinigt (S. 184), so erstaunt doch die Gewißheit des Urteils in einer dezidiert historischen Studie. Maßgeblich ist eine genuin lutherische Passionstheologie, der gegenüber spätere Wandlungen latent als Verfall oder Auflösung bewertet werden. Umgekehrt erscheinen kritische Urteile über Brockes bei Chrysander oder Spitta als Irrtümer (S. 117 ff.). Kaum bedacht wird aber die Begründung solcher Kritik, der die Kompositionen nach Brockes nicht nur als historische Quellen, sondern als fortwirkende Werke galten. Spürbar wird der Verzicht auf die Musik zumal, wo die Eingangssätze der Passionen Bachs erörtert werden (S. 163 ff., 189 ff.). Auch bei den Arien kommt aber nicht der Gedanke auf, daß die Straffung der Vorlagen von Brockes oder die Konzentration in Picanders Texten auf kompositorische Formkategorien deuten könnte.

Statt einer verdienstvollen Arbeit mangelnde Rücksicht auf musikhistorische Fragen anzulasten, wären die Resultate zunächst in der Musikforschung nutzbar zu machen. Der Schlußteil indes zieht auch „Folgerungen für die theologische Bachforschung“ (S. 216 ff.). Zugestanden wird, daß „biographische Zeugnisse zu Bachs Passionsauffassung“ fehlen, während auf die „einzig direkten Quellen“ – die Vertonungen – „grundsätzlich verzichtet wurde“ (S. 217). Der scheinbare Mangel rechtfertigt sich aber, da die „Deutung“ der Werke auf ein „richtiges Verständnis“ der Texte angewiesen sei: „Methodisch hat daher die Textinterpretation eindeutig den Vorrang“. Welcher Rang aber bliebe dann der Musik als direkter Quelle? Als „indirekte“ Quelle für „Bachs persönliches Passionsverständnis“ erscheinen die Predigten Müllers, die Bach selbst Picander „als Vorlage“ empfohlen habe. Früher jedoch wurde gezeigt,

daß sich Picander primär auf die Texte Müllers bezog, die nicht in Bachs Besitz waren (S. 170). Daher wäre „die Annahme einer Übereinstimmung mit Bachs eigenem Passionsverständnis“ (S. 217) einzuschränken. Unabhängig von der Bewertung der Quellen bleibt jedoch zu fragen, was eine Methode erreichen kann, die sich auf die Texte stützt, um die Musik auszuklammern. Die Musik indes ist kaum allein „historisch“ zu interpretieren, denn ihren geschichtlichen Ort entfaltet sie im Wandel ihres Verständnisses.

(August 1986) Friedhelm Krummacher

*BERND SCHERERS: Studien zur Orgelmusik der Schüler César Francks. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1984. 227 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 138.)*

Mit Bernd Scherers' *Studien zur Orgelmusik der Schüler César Francks* liegt eine Dissertation vor, die vom Standpunkt des praktizierenden Organisten aus den wissenschaftlichen Zugang zur späten französischen Orgelromantik sucht. Scherers legt Wert auf den „Zusammenhang zwischen den musikwissenschaftlichen und den interpretatorischen Aspekten“, und das vorliegende Ergebnis darf als gelungene Synthese beider Bereiche angesehen werden.

Den Untersuchungen zu Kompositionen einzelner Schüler Francks geht eine ausführliche Geschichte der Orgelkomposition und des Orgelspiels im Frankreich des 18. und 19. Jahrhunderts voran. Diese allgemeinen Ausführungen scheinen auf den ersten Blick den Rahmen der eigentlichen Thematik zu sprengen. Jedoch erweisen sie sich als eine komprimierte und lesenswerte Darstellung der französischen Orgelmusik – in all ihren Abhängigkeiten von historischen Ereignissen, sich veränderndem Klangideal und unterschiedlichen Auffassungen über die Funktion der Orgelmusik –, die wesentlich zum Verständnis und zur Einordnung der Schüler Francks beiträgt. Vor allem die Wechselbeziehungen zwischen technischen Neuerungen im Orgelbau (führend auf diesem Gebiet: Cavallé-Coll) einerseits und der durch Hesse und Lemmens eingeführten „manière allemande“ des Pedalspiels, der Bach-Rezeption unter Boëly und der Entstehung der dem neuen Klangideal entsprechenden orchestralen Schreibweise andererseits werden genau beleuchtet. Entstehung und Geschichte des Pariser Conservatoire und der Institution Nationale des Jeunes Aveugles, die quasi „Zulieferungsfunktion“

für das Conservatoire leistet, werden in ihrer zentralen Bedeutung für das französische Orgelwesen des 19. Jahrhunderts gezeigt.

Scherers stellt mit der Auswahl dreier Kompositionsschüler Francks drei unterschiedliche Möglichkeiten der Anknüpfung und Weiterentwicklung der französischen Orgelmusik des 19. Jahrhunderts vor. Dabei sieht er die den Komponisten zur Verfügung stehende Orgel als konstitutiv für die jeweiligen Orgelkompositionen an.

Guy Ropartz (1864–1955) wird als nicht praktizierender Organist angeführt, für den Franck weniger Orgellehrer als Anreger und Begutachter seiner Kompositionen war. Ropartz' Orgelwerk entspricht in der Bevorzugung kleinerer Formen sowohl der ihm in Nancy zur Verfügung stehenden kleinen Orgel als auch einem ästhetischen Ideal, das entscheidend durch die bretonische Folklore geprägt ist. Die der Volksmusik entlehnten Elemente wie irreguläre musikalische Phrasen, Dur-Moll-Wechsel und diatonische Modi werden durch den an Franck erinnernden Gebrauch der Chromatik als Farbwert und durch die Beeinflussung der liturgischen Orgelmusik durch die Gregorianik zu einem individuellen Personalstil ergänzt.

Charles Tournemires (1870–1939) Kompositionen wirken wie „rekonstruierte Improvisationen“ auf der Grundlage gregorianischer Melodien. Scherers weist für Tournemire wie für Vierne, der als dritter angeführt wird, eine enge Beziehung zwischen Klangfarbe und musikalischer Struktur nach, indem er die jeweiligen Orgeldispositionen zu rekonstruieren versucht. Die Verschmelzung von Variationskunst, Gregorianik, symbolischem Konzept und Welt der „Noëlisten“ ergibt die spezifisch Tournemiresche Form der „paraphrase religieuse“, die in seinem Hauptwerk, der *Orgue mystique* von 1928–1936, gipfelt.

Die enge liturgische Anbindung weicht bei Louis Vierne (1870–1937) einer großzügigeren Konzeption, die sich in der Bevorzugung von Symphonie und Fantasiestück widerspiegelt. Für Vierne, in dessen Schatten Tournemire, wie viele zeitgenössische Organisten, zeitlebens stand, ist das Vorbild Widors prägend. Das zeigt sich schon in der Übernahme der symphonischen Form, aber auch in der Konsequenz des formalen Aufbaus. Einflüsse Francks bestehen vor allem auf dem Gebiet der Harmonik und in der Übernahme des zyklischen Prinzips.

Die Ausführungen Scherers' werden durch ein ausführliches Literaturverzeichnis und ein Personenregister ergänzt. Der Notenanhang mit dem

Abdruck des „tableau musical“ *La Procession de la Fête d'un village surprise par un orage* von J. Blanc (1868) lockt zwar einiges Schmunzeln hervor, ist im Grunde aber überflüssig und hätte durch andere, informativere Notenbeispiele ersetzt werden können. Die Werkverzeichnisse an den Kapitelenden sind hilfreich; allerdings sind nur die Daten der Drucklegung angeführt, während unverständlicherweise die Angabe des Verlages grundsätzlich fehlt. Überdies wäre gerade bei der starken „Geschichtslastigkeit“ zugunsten der französischen Orgelmusik vor Franck ein stärkeres Herausarbeiten der Linien, die ins 20. Jahrhundert weiterführen, sinnvoll gewesen. Trotz dieser kleinen Einschränkungen legt Scherers hier ein Buch vor, mit dem sich schon von der formalen Konzeption her sehr gut arbeiten läßt und das inhaltlich in komprimierter Form einen hervorragenden Einblick in die französische Orgelgeschichte gewährt.  
(Juli 1986) Anne-Katrin Nauen

*MANUEL GERVINK: Die Symphonie in Deutschland und Österreich in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1984. 313 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 140.)*

Der Titel *Die Symphonie in Deutschland und Österreich in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen* dieser Dissertation aus Münster läßt offen, ob allgemeine musikhistorische, spezifisch gattungsgeschichtliche, oder eher bibliographische Sachverhalte akzentuiert werden. Überraschenderweise nähert sich Gervink keinem dieser Problemkreise: Weder skizziert er zusammenhängend übergreifende musikhistorische Wandlungen, die sich im Bereich der Symphonik jener Zeit in Deutschland und Österreich niederschlagen, noch stellt er eine spezifisch deutsche oder österreichische gattungsgeschichtliche Situation der Symphonie dar, die sich möglicherweise von der in anderen Ländern unterscheidet, noch bemüht er sich um Vollständigkeit von Komponisten und Werken. Gervink liefert vielmehr fast ausschließlich Werkbeschreibungen, die sich am jeweiligen Verhältnis von Form und Thematik zu orientieren versuchen und greift dabei oft nur paraphrasierend auf die Literatur über die behandelten Werke zurück.

Mangelndes historisches Problembewußtsein, unkritischer Anschluß an die Literatur, unzureichendes analytisches Differenzierungsvermögen

und Unvollständigkeit der untersuchten Werkgruppe mindern nicht nur den Wert, sondern sogar den Sinn dieser Arbeit. Einige wenige Beispiele seien hier angeführt. Die symphonischen Werke der Komponisten Pfitzner, Franz Schmidt und Zemlinsky etwa werden unter dem (völlig verfehlten) Titel „Die ältere Generation: Epigonen der Spätromantik“ (S. 7 ff.) dargestellt, ohne daß Gervink auch nur ansatzweise versucht, die Ambivalenz der Epoche der „Moderne“ zwischen musikalischen „Renaissance-Idealen“ (Walter Niemann) und unabdingbarem musikalischen Fortschritt zu beschreiben, der jene Komponisten entstammen; hier hätte darüber hinaus das Problem der Symphonik bei Reger und Busoni sowie die Bruckner-Rezeption der zwanziger Jahre dargestellt werden können. Eisers hübsche, freilich verspätete und mit ihrer „kritischen“ Intention ins Leere stoßende *Kleine Symphonie* op. 29 (1932) erfährt offensichtlich nur aus dem Grund eine völlig übertriebene Gewichtung (S. 89 ff.), weil über dies Werk eine reiche (apologetische) Literatur existiert. Wenn Gervink schließlich dankenswerterweise z.T. allgemein kaum mehr zugängliche Werke von Jelinek, Erdmann, Schnabel, Höffer oder Pepping berücksichtigt, die als Komponisten kaum die Musikgeschichte unverwechselbar geprägt haben, so bleibt es unverständlich, warum er nicht auch entsprechende Werke von Butting, Gerster, von Bauszner, Josef Marx, Kornauth, Toch, Weismann, Sekles oder Zilcher – um nur einige Komponisten zu nennen – heranzieht oder wenigstens erwähnt (Gervink übersieht auch entsprechende Werke der berücksichtigten Komponisten, etwa Weills *Sinfonia sacra* op. 6, 1922). Und wenn Gervink zudem Werke, die – auch nur wenige Jahre – „außerhalb des Untersuchungszeitraumes“ von 1920–1940 liegen, rigoros nicht zur Kenntnis nimmt, so muß man solch ein Vorgehen, das „arbeitstechnisch“, aber keinesfalls sachlich motiviert werden kann, als borniert bezeichnen.

Aber auch in der Disposition der Arbeit stößt man auf grundsätzliche Mängel. Monographien tendieren stets zur Individualisierung der Werke, und so gerät Gervink denn auch in die Schwierigkeit, seine Untersuchungen sinnvoll nach übergeordneten Kriterien zusammenzustellen. Er wählt die Gliederung nach vier Komponistenschulen („1. Die ältere Generation: Epigonen der Spätromantik“, „2. Die Dodekaphonie und die Neue Wiener Schule“, „3. Der Einfluß der Wiener Schule“, „4. Neoklassik, Neue Sachlichkeit; Paul Hindemith und sein Einfluß“) und ordnet Komponisten auch dann

jeweils einer jener Richtungen zu, wenn seine eigenen Werkbeschreibungen solch eine Zuordnung als geradezu absurd erscheinen lassen, z. B. die Zuordnung der Werke von Jelinek, Dessau, Krenek, Erdmann, Schnabel oder Vogel zum Kapitel „Der Einfluß der Wiener Schule“.

Gervink zeigt sich der Bewältigung seines sehr schwierigen Themas kaum gewachsen, und hier hätten seine musikwissenschaftlichen Lehrer vielleicht doch eingreifen müssen. Seine Arbeit, die man als eine vorläufige Materialsammlung benutzen kann, macht freilich auf eine in ihrer Ambivalenz und Widersprüchlichkeit höchst fesselnde Epoche der Gattung aufmerksam und das allein ist gewiß nicht wenig.

(Juli 1986)

Giselher Schubert

*ARNOLD MÜNSTER: Studien zu Beethovens Diabelli-Variationen. München: G. Henle Verlag (1982). 230 S. (Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. Vierte Reihe: Schriften zur Beethovenforschung VIII.)*

Beethovens *Diabelli-Variationen* sind vergleichsweise spät ins Blickfeld der Analyse gerückt. Die Vermutung indessen, dies habe mit der besonderen Problematik des späten Beethoven zu tun, und deren besseres Verständnis werde angemessene Zugänge öffnen auch zu einem Werk, das mindestens vom Datum des Arbeitsbeginns (1819) her nicht von vornherein dem Spätwerk zugezählt werden könne, bestätigt die vorliegende Untersuchung nicht. Ihr Verfasser, emeritierter Ordinarius der Theoretischen Physikalischen Chemie, hat derlei Bezugnahmen weitgehend vermieden – und nicht zum Schaden einer Untersuchungsweise, welche als Plädoyer für wissenschaftliche Grenzübertritte gelesen werden mag ebenso in der umsichtigen, durchaus detailfrommen Sorgfalt der Darstellung wie im Rekurrenieren auf erste, elementare Eindrücke („Wenn man nach dem Diabelli-Walzer die erste Variation hört, hat man das Gefühl, in eine andere Welt versetzt zu sein“, S. 61). Musterhaft genau hört, liest und beschreibt Münster die Musik zunächst, bevor er sich aufs Deuten einläßt, aller Spekulationsfreude abhold, die sich nicht selten beim späten Beethoven präventiv zutraute, ohne wesentliche kompositorische Sachverhalte zuvor erfaßt zu haben. Ähnliches gilt für die Aufarbeitung des bisher über die Variationen Geschriebenen (Czerny und Tovey fehlen); man ist dankbar z. B. für

die ausgewogene, übersichtliche Darstellung der verschiedenen Großgliederungen (S. 165 f.) und die Ersetzung der – auf Schindler zurückgehenden – Entstehungslegende durch eine Darstellung der vermutbaren Entstehung, welche, durch die Auswertung des Skizzenmaterials gestützt, tiefer in die besondere Problematik der Komposition hinein führt als alle – immer wieder fortgeschriebenen – anekdotischen Ornamente. Dafür nimmt man auch Einseitigkeiten bei der Bestimmung des besonderen Standortes der Variationen in Kauf, etwa die, daß „zwischen den *Diabelli-Variationen* und der 9. *Sinfonie* kaum Beziehungen zu erkennen“ seien (S. 23) oder in einer allzu dichotomischen Gegenüberstellung variativer und sonatenmäßiger Strukturen (S. 27).

Vielleicht hat der Verfasser, indem er dies überaus faire Kompendium bislang vorliegender Untersuchungen gab, deren Maßgaben sich allzu treu unterstellt und damit die von ihm eingangs geschilderten Verlegenheiten (S. 24 ff.) um die Variationen eher festgeschrieben denn aufgelöst, wo nicht gar implicite eingestanden, daß der Kreis der strukturell-architektonischen Deutungen ausgeschritten sei. So liegt die Frage nahe, ob und inwieweit sie die einzigen bzw. der Variationsform angemessenen seien, ob ihre Grenzen nicht gerade aufscheinen anhand eines in vieler Hinsicht enigmatischen Werkes, u. a. einem „bei allem, was es an Ernst und Lyrik, an Geheimnisvollem und Depressivem, an Sprödigkeit und besessener Virtuosität enthalten, ... Kompendium musikalischer Komik“ (Alfred Brendel). Nicht nur, weil z. B. die Kriterien der vorgeschlagenen Gruppierungen weit oberhalb des unmittelbaren Höreindrucks bleiben, muß man fragen, inwieweit sie sich mit den bestimmenden formbildenden Intentionen decken, ob man analysierend nicht stärker bei der besonderen Nähe des Variierens zum Improvisieren anzusetzen und gegenüber der Statik einer übergreifenden Architektur nicht viel stärker die Unmittelbarkeit des musikalischen Prozesses zu beachten habe, auch die Wandlungen dessen, was da variiert wird (der Bezugspunkt der variierenden Phantasie wandert hier gewissermaßen mit, und nicht den geringsten Anreiz mag das Thema für Beethoven darin geboten haben, daß es nach einer „Initialzündung“ noch alles zu tun und aufzubauen übrig ließ), die Stimmigkeit der Anschlüsse und Übergänge, die Direktheit, mit der immer wieder eine Variation auf die vorangegangene reagiert. Zur Erhellung des rätselhaften Ineinanders von struktureller Durcharbeitung und

scheinbarer Willkür könnte so auch beitragen, was über Beethovens Phantasien, Introduktionen o. ä. geschrieben worden ist – u. a. zu einem Verständnis jener Empfänglichkeit gegenüber Akzidentiellem, welches das Mozart-Zitat der 22. Variation nicht ausschließlich daher erklären muß, daß Beethoven sich „herankomponiert“ habe wie an das Händel-Zitat der *Missa solennis*. Zu solchem Komponieren, das die Tuchfühlung mit der Improvisation nicht aufgeben will, würde auch gehören, daß es sich leisten kann, angesichts seiner „punktuellen“ Unmittelbarkeit (wie auffällig die Nähe mancher Variationen zu den Bagatellen!) das für den Diskurs der Sonate charakteristische „Ortsbewußtsein“ – wo man stehe, woher man komme, wohin man gehe – scheinbar zu verlieren, um es später emphatisch wiederzugewinnen: wie es sich am Ende des Zyklus' ereignet auf eine Weise, welche jenen Betrachtern einiges Recht gibt, die von hier aus weiterdachten zur *Arietta* aus op. 111. Tatsächlich läßt sich gut vorstellen, daß derjenige, der bei dem „petit rien“ des Diabelli-Waltzers einsetzte und sich von hier aus durch eine geradehin Jean-Paulsche Bilderfülle an die letzten Arcana seiner Kunst heranphantasiert, auch hier noch nicht haltmacht und auch noch diesen letzten „Epilog im Himmel“ ins Auge faßt. Einer solchen Betrachtungsweise hat sich der Verfasser mit soliden Begründungen verweigert, hat ihr freilich vielerlei Anstöße und Materialien an die Hand gegeben. Wäre dies nicht der Fall, müßte es unbillig erscheinen, ihm vorzurechnen, was er nicht getan hat und nicht hat tun wollen. Unentbehrlich als nunmehr solideste Grundlage für alle weitere Beschäftigung mit den Variationen ist seine Arbeit onedies.

(November 1986)

Peter Gülke

*Brahms-Bibliographie, zusammengestellt und hrsg. von Siegfried KROSS. Tutzing: Hans Schneider 1983. 285 S.*

RENATE und KURT HOFMANN: *Johannes Brahms. Zeittafel zu Leben und Werk. Tutzing: Hans Schneider 1983. V, 286 S. (Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation 8.)*

JULIUS OTTO GRIMM: *Zukunfts-Brahmanen-Polka. Hrsg. von Otto BIBA. Tutzing: Hans Schneider 1983. 5 ungez. Bl.*

*Johannes Brahms Autographs. Facsimiles of Eight Manuscripts in the Library of Congress. Introduction by James WEBSTER. Notes about the Manuscripts by George S. BOZARTH. New York & London: Garland*

*Publishing 1983. XXVI, 286 S. (Music in Facsimile. Volume 1.)*

Eine umfassende Bibliographie der über Brahms veröffentlichten Arbeiten stellte seit Jahren ein dringendes Desideratum der Brahms-Forschung dar. Die von Siegfried Kross vorgelegte *Brahms-Bibliographie* umfaßt 2218 Nachweise selbständiger Publikationen und Beiträge in Zeitschriften, Sammelbänden und Kongreßberichten, auch fallweise Rezensionen bei selbständigen Veröffentlichungen, diese jedoch unvollständig, wobei zwischen Publikationen mit und ohne Autorenangabe (1–2066 a und 2067–2218) unterschieden wird. Innerhalb eines Anhangs werden „Ausstellungen und Gedenkstätten“ (S. 251–253) – die hier angeführte „Brahms-Ausstellung Bremen 1983“ (S. 252) kam nicht zustande –, „Brahms-Feste“ (S. 254–260), „Brahms-Konferenzen und -Symposien“ (S. 261–262) und „Zeitgenössische Rezensionen“ (S. 263–276), nicht aber etwa Aufführungskritiken über Brahms als Interpret älterer Musikwerke, wahrgenommen. Das Werk wird durch ein Sachregister abgeschlossen (S. 277–285), von dem auf die laufenden Nummern des Verzeichnisses verwiesen wird. Die bibliographischen Nachweise werden mit Verfassernamen, Titel, Erscheinungsort und -jahr sowie bei Zeitschriften- und Zeitungs-Artikeln in der Regel mit Angabe der Anfangsseitenzahl, zum Teil auch mit Anfangs- und Endzahl oder ohne Seitenangabe dargeboten.

Die Bibliographie fußt für die frühere Zeit auf dem Verzeichnis von Otto Keller, *Johannes Brahms-Literatur (Die Musik 12 [1912/13], S. 86–101)* mit *Nachtrag zu Otto Kellers ‚Johannes Brahms-Literatur‘* von Artur Seidl (*Die Musik 12 [1912/13], S. 287–289*) und vor allem auf der von Lajos Koch herausgegebenen *Brahms-Bibliographie* (Budapest 1943) (Stand: 1. September 1943). Die seit 1943 verzeichnete Literatur ist das Ergebnis der kompilatorischen Arbeit des Herausgebers. Hierbei sind auch umfassendere Werke einbezogen worden, in denen Brahms oder seinen Kompositionen ein Kapitel oder mehrere Seiten gewidmet sind. Im Ganzen gesehen ist diese Bibliographie, in der nach Möglichkeit Vollständigkeit angestrebt wurde, durchaus als grundlegend und umfassend zu betrachten. Die Zuordnung der laufenden Nummern wurde indes nicht immer konsequent gehandhabt. So sind etwa Übersetzungen zum Teil den Original-Ausgaben zugeordnet, teilweise aber auch gesondert numeriert; ähnlich verschieden wurde mit späteren Auflagen verfahren. Zuweilen wurden Buchpublikationen wie Sammelbände behandelt und sowohl dem Buch als auch

einzelnen Kapiteln eigene Nummern zuerkannt, etwa das Werk *Brahms und Bruckner* von Constantin Floros (Wiesbaden 1980), das auf die Nummern 429, 431, 432, 433, 436 und 437 verteilt ist, so daß die Gesamtzahl von 2218 Nummern nur annähernd der tatsächlichen Anzahl bibliographischer Einheiten entspricht – auch springt die Numerierung von 1317 auf 1325 (S. 155) –, wiewohl andererseits nachträglich aus dem Jahre 1983 hinzugekommene Titel mit Buchstaben-Exponenten versehen sind und die Angaben im Anhang unnummeriert blieben.

Einige Korrekturen und Ergänzungen seien noch angeführt:

Nr. 67: Identisch mit der unter „op. 24“ (S. 265) gemachten Angabe, jedoch bibliographischer Nachweis bei Nr. 67 unzutreffend und auf S. 265 unvollständig. Es muß heißen: *Deutsche Musikzeitung* 3 (1862), S. 323–325, anstatt: *Allgemeine Musikalische Zeitung* (= *AmZ*), N.F., Jg. 1 (1863), S. 626. An dieser Stelle (Sp. 625–628) steht eine Rezension über op. 26. Nr. 68: *AmZ* N.F. 1 (1863), Sp. 461–467, anstatt S. 463. Nr. 282: S. 163–171, anstatt S. 468; ist identisch mit der auf S. 268 unter „op. 52“ gemachten Angabe. Nr. 286: 1869 anstatt 1890. Nr. 368: *Ruch Muzyczny*, anstatt *Ruck* ... Nr. 399: Erste Auflage in Wien, Selbstverlag, nicht Leipzig, Breitkopf & Härtel, erschienen. Nr. 669 ist identisch mit Nr. 679. Nr. 738: Hillman anstatt Hillmann. Nr. 998: Heinrich Adolf Köstlin anstatt Heinrich August ... Nr. 1219: An angegebener Stelle, von Lajos Koch übernommen, nicht auffindbar. Nr. 1385: Erste Auflage 1898 bei Simrock, Berlin, nicht, wie angegeben, bei der 1906 gegründeten Deutschen Brahms-Gesellschaft erschienen. Nr. 1924: *Die Klavierballade um die Mitte des 19. Jahrhunderts*, anstatt *Die Klavierabende* ... – Op. 25 (Wien, 16. November 1862): Zu ergänzen: 3 (1862), S. 375–376. – *Blätter für Musik, Theater und Kunst* 8 (1862), S. 377, anstatt Zellners *Blätter für Musik*. – Op. 29: Sp. 576–577, anstatt S. 576. Zu ergänzen: (S. Bagge), hierin auch op. 30 berücksichtigt. Voraus geht eine Besprechung von op. 31, 1–3, Sp. 573–576 (S. Bagge), die hier fehlt. – Op. 46–49: S. 107–109, anstatt S. 106. – Op. 50: *AmZ* 5 (1870), S. 98–101, 105–107, anstatt 4 (1869). – Op. 52: S. 163–171, anstatt S. 468. Identisch mit Nr. 282. Zu ergänzen wären etwa auch die in der *Deutschen Musik-Zeitung* (Wien) erschienenen Beiträge Carl von Noordens sowie in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* enthaltene Rezensionen zu op. 26, 38, 39 und 40 von Selmarm Bagge und zu op. 23, 25, 34 und 36 von Hermann Deiters. Diese Hinweise sollen den Wert der durchaus verdienstvollen Arbeit von Siegfried

Kross in keiner Weise schmälern.

Im Rahmen der von Renate und Kurt Hofmann vorgelegten *Zeittafel zu Leben und Werk* von Brahms werden in chronologischer Folge Daten zur Biographie und zum kompositorischen Schaffen des Meisters vorgelegt und in einem Anhang Daten von Uraufführungen seiner Werke gebracht, was sich als durchaus nützlich für den Forscher wie auch für den ernsthaften Musikfreund erweist. Zur Erschließung solcher Daten wurden Biographien, die vorliegenden Briefausgaben, Erinnerungen von Zeitgenossen, in Zeitschriften und Zeitungen erschienene Aufsätze und Berichte, Auktionskataloge, die noch unveröffentlichten Notizbücher von Brahms aus der Stadt- und Landesbibliothek Wien, handschriftliche Notizen Max Kalbecks, die umfangreichen Programm-Sammlungen von Viktor von Miller zu Aichholz in Gmunden und von Kalbeck (Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien) sowie die eigene Sammlung von den Autoren herangezogen. Die Zeittafel, bei der vor allem Gewicht auf nachweisbare Konzerte und Konzertreisen von Brahms gelegt wurde, ist mit einem Personen- und einem Sachregister ausgestattet. Bei den im Anhang als „Uraufführungen“ bezeichneten, nach Opuszahlen und Werken ohne Opuszahl (WoO) angeordneten Daten handelt es sich vielfach nicht um Uraufführungen im eigentlichen Sinne, sondern um erste nachweisbare Aufführungen. Hierbei werden teilweise nur öffentliche Aufführungen, zum Teil aber auch Privataufführungen neuer Werke des Komponisten angeführt. Jedoch ist nicht immer klar ersichtlich, wo hier die Grenze gezogen wurde. Einige ergänzende Daten seien noch genannt: 6. November 1864: Private Uraufführung von op. 34 im Hause Hermann Levis in Karlsruhe mit Clara Schumann am Klavier. 12. Juli 1878: Privataufführung der beiden vierstimmigen Teile (I und IV) der *Motette* op. 74, I aus dem Manuskript im Hause Billroths in Wien. 22. November 1883: Aufführung der *III. Symphonie* op. 90 auf zwei Klavieren durch Brahms und Ignaz Brüll im Klaviersonnen von Ehrbar in Wien vor einem Kreis geladener Gäste (Hans Richter, Hanslick, Pohl, Gänsbacher, Robert Fuchs, Kalbeck, Standhartner). 21. Oktober 1886: Erste vollständige Privataufführung von op. 99, 100 und 101 von Brahms mit Marie Soldat und Robert Hausmann im Hause Dr. Fellingingers in Wien im Beisein von Hanslick, Billroth, Dömpke u. a. 10. Januar 1896: Konzert in Berlin. Im Anschluß an die beiden *Klavierkonzerte* op. 15 und 83 dirigierte Brahms noch seine *Akademische Fest-Ouverture* op. 80 (bei Kal-

beck unrichtig überliefert).

Bei der *Zukunfts-Brahmanen-Polka* für Klavier handelt es sich um eine scherzhaftige Gelegenheitskomposition über die musikalischen Buchstaben des Namens Brahms (B $\ddot{A}$ H $\ddot{R}$ E) von Julius Otto Grimm, die dieser seinem Freund Brahms zu dessen 21. Geburtstag (7. Mai 1854) in Düsseldorf darbrachte. Diese Komposition war bisher nur dem Titel nach bekannt (vgl. Kalbeck I, Berlin <sup>3</sup>1912, S. 170, Fußnote 1, und Franz Ludwig, *Julius Otto Grimm*, Bielefeld und Leipzig 1925, S. 52). Die mit allerlei Anspielungen ausgestattete Handschrift, die Otto Biba im Faksimile mit Transkription und Nachwort vorlegt, stammt aus Brahms' Nachlaß und wird im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien, aufbewahrt.

Eine umfassende Faksimile-Ausgabe ist acht Autographen Brahms'scher Werke aus der Musikabteilung der Library of Congress in Washington gewidmet. Sie enthält das *Streichsextett* op. 18, das *Klavierquintett* op. 34, die *Walzer* op. 39 in originaler und erleichterter Ausgabe, das *Horn-Trio* op. 40, das *Klavier-Trio* op. 87 sowie die *Intermezzi* op. 118, 1 und 119, 1, enthält somit alle originalen Instrumentalwerke dieser Sammlung im Rahmen von Brahms' Klavier- und Kammermusik. James Webster stellt in seiner Einleitung grundsätzliche Überlegungen zur Bedeutung von Autographen an und schließt eine allgemeine Charakteristik Brahms'scher Autographe an, wobei er sich auf die hier vorgelegten Handschriften bezieht. In seinen „Notes about the Manuscripts“ beschreibt George S. Bozarth die Autographe sorgfältig nach Herkunft, Maßen, Beschaffenheit des Papiers, Farbe der Tinte und anderer angewandter Schreib-Utensilien (etwa Blaustift), differenziert die Einträge und gibt in diesem Zusammenhang auch Hinweise auf Brahms' Schaffensprozeß im Rahmen dieser Werke. (Dezember 1986) Imogen Fellingner

**LOTHAR HOFFMANN-ERBRECHT:** *Henricus Finck – musicus excellentissimus (1445-1527)*. Köln: Gitarre und Laute Verlagsgesellschaft 1982. 244 S., Notenbeisp.

Auf sein im Jahre 1964 erschienenenes Buch über Thomas Stoltzer hat Lothar Hoffmann-Erbrecht nun einen Band über Heinrich Finck folgen lassen. Er hat darin wiederum einen deutschen, wenn auch fast fünfzig Jahre älteren Meister zum Gegenstand seiner Untersuchungen gemacht. Mit Stoltzer ver-

bindet Finck das langjährige Wirken im europäischen Osten, die Pflege weitgehend derselben musikalischen Gattungen und Formen, auch eine ähnliche Situation der Überlieferung seiner Werke, vielleicht sogar ein direktes Schüler-Lehrer-Verhältnis; im Hinblick auf eine monographische Untersuchung ist beiden Komponisten jedoch zunächst und vor allem eine überaus schlechte Quellenlage gemeinsam.

Diese letzte Feststellung mag auf den ersten Blick als eine Banalität erscheinen. Eine genauere Lektüre des vorliegenden Buches macht dann allerdings fast bedrängend bewußt, wieviele in Fincks Leben und Schaffen infolge dieser miserablen Quellenlage unklar oder gar unbekannt bleibt. Unter diesem Eindruck möchte man die zugespitzte Aussage treffen, daß sich der Wert einer Finck-Monographie nicht nur an der musikhistorischen Kenntnis und der in die Tiefe vorstoßenden Interpretationsfähigkeit bemißt, mit denen der Verfasser sein Material behandelt; unter den beschriebenen Voraussetzungen entscheidet sich der Wert einer Darstellung besonders auch an der Disziplin und der Selbstkontrolle, mit welcher der Autor die zahllosen Quellenlücken als solche erkennt, darstellt und gegebenenfalls auffüllt. Bei allen Verdiensten, die das vorliegende Werk zweifellos hat, läßt es doch in beiderlei Hinsicht auch Wünsche offen.

1. Doch sei zunächst festgehalten, daß Hoffmann-Erbrechts Buch als Versuch, das heute zur Verfügung stehende Wissen um Fincks Leben und Schaffen festzuhalten und zusammenzufassen, nicht freudig genug begrüßt werden kann. Seit Hans Albrechts Artikel in *MGG* 4 (1955) ist – sieht man einmal von Hoffmann-Erbrechts sonstigen Finck-Arbeiten ab – von kaum einem Autor sonst wesentlich über Finck gearbeitet worden. Zweifellos wird die Musikforschung das vorliegende Werk jederzeit dankbar als Grundlage jeder weiteren Beschäftigung mit Finck anerkennen.

Hoffmann-Erbrechts Band selbst kommt einer solchen Beschäftigung auch durchaus entgegen. Die Quellenlage verbietet es, die Darstellung von Leben und Werk zusammenzufassen und diese sich durchdringen zu lassen. Deshalb disponiert der Verfasser sehr vernünftig und übersichtlich in ein erstes, „Leben und Umwelt“ erfassendes und ein zweites, „Werk und Überlieferung“ darstellendes Kapitel; beide Kapitel sind in sinnvolle Unterabschnitte gegliedert und man fragt hier höchstens, ob die Verbindung von „Rhythmik und Klauseln“ in Abschnitt B. II. 4 zwei wirklich zusammengehörige satztech-

nische Phänomene verknüpft. Willkommen ist auch, daß die beiden großen Kapitel nur äußerlich, aber nicht inhaltlich voneinander gesondert sind: Die Behandlung von „Werk und Überlieferung“ bezieht sich, wo dies nötig und möglich ist, immer wieder auf die gleichzeitigen Gegebenheiten der Biographie Fincks. Schließlich bietet ein letztes, verschiedene „Verzeichnisse“ enthaltendes Kapitel die nötigen Quellen-, Werk- und Literaturlisten sowie Indices, wodurch der Band leicht erschließbar wird (im Literaturverzeichnis vermißt man die Studie von Conradin Bonorand, *Joachim Vadian und der Humanismus im Bereich des Erzbistums Salzburg*, St. Gallen 1980).

2. Die Hindernisse, welche die schlechte Quellenlage aufbaut, werden bereits im ersten Kapitel über „Leben und Umwelt“ unübersehbar deutlich. Die überlieferten Zeugnisse sind nicht nur spärlich an Zahl, sondern leider auch oft chronologisch unklar oder gar unter sich widerspruchsvoll. Natürlich hat sich der Autor bemüht, diese Lage zu entwirren, die Zeugnisse so treffend als möglich zu interpretieren und in ein sinnvolles Verhältnis zueinander zu bringen. Er tut dies erfreulicherweise auch so, daß er immer wieder das historische Umfeld nachzeichnet, in das die Belege gehören. Indessen hat er sich die methodischen Probleme bei der Interpretation der Zeugnisse offenbar nicht immer voll auf bewußt gemacht, so daß diese Interpretation mitunter forciert und ins Spekulative hinein ausgeweitet erscheint. Dazu und zum Lebenslauf Fincks überhaupt seien im folgenden einige Bemerkungen vorgetragen.

Nach der Altersangabe auf Fincks Gedächtnismedaille muß dieser in der Mitte der vierziger Jahre des 15. Jahrhunderts geboren sein; der Verfasser erwägt die Jahre 1443, 1444 oder 1445 (S. 3), schränkt diese dann allerdings ohne weiteres auf 1444 oder 1445 (S. 8), im Titel des Buches sogar auf 1445 allein ein. Wichtiger ist freilich, daß sich im Sommer 1482 an der Universität Leipzig ein „Henricus Finck de Bambergia Bav.“ immatrikuliert hat. In einer der Leipziger Matrikel-Handschriften hat, was Hoffmann-Erbrecht wohl nicht deutlich genug hervorhebt, eine zweite Hand der Zeit diesem Namen den Zusatz „bonus cantor“ beigegeben (freundliche Überprüfung durch das Leipziger Universitätsarchiv). Auf der Grundlage dieses Nachtrags hat Hoffmann-Erbrecht die Identifikation dieses Studenten mit dem Komponisten Finck für erwiesen angesehen und darauf sowie auf in der Folge aus Bamberger Archivalien gewonnenen Informationen sogar

einen Stammbaum der Bamberger Familie Finck aufgebaut, in den nun auch der Komponist — für den es in Bamberg freilich keinen direkten archivalischen Nachweis gibt — eingefügt wird. Gewiß, Hoffmann-Erbrecht bezeichnet alle diese Ausführungen als „Hypothese“ (S. 8), aber er gibt ihnen durch die eindringliche und breite Darlegung der Bamberger Verhältnisse ein Gewicht, das offenbar an die Richtigkeit dieser Hypothese glauben machen soll (vgl. schon S. 3); an späterer Stelle ist aus der Hypothese bereits ein bewiesenes Faktum geworden (z. B. S. 12). Der naheliegende Gedanke, es könnte der Schreiber des Leipziger Matrikelnachtrags sich vielleicht geirrt und einen anderen Heinrich Finck fälschlich als den Komponisten bezeichnet haben, wird nicht ausgesprochen, obschon dieser, was auch Hoffmann-Erbrecht als problematisch, wenn auch nicht ausgeschlossen, ansieht., 1482 ein schon 37 Jahre alter Student gewesen wäre. Man verstehe recht: Die Hypothese des Autors soll und kann hier nicht einfach als unzutreffend bezeichnet, aber es soll das zu wenig Reflektierte daran in Frage gestellt werden. Auch soll auf diese Weise deutlich werden, wie bedrängend schmal und ungewiß die biographische Grundlage ist, die sich aus dem kurzen Leipziger Nachtrag ergibt: Wäre sie irrig, so müßten die umfangreichen Ausführungen über die Bamberger Familie des Komponisten völlig in sich zusammenbrechen.

Ähnlich problematisch bleiben auch einige Belege für Fincks frühe polnische Zeit. Hoffmann-Erbrecht rekonstruiert, zum Teil nach den Angaben des Großneffen Hermann Finck, zum Teil ohne direkten Beleg, frühe Krakauer Jahre Fincks als Kapellknabe, später als Kapellsänger, sodann ein Krakauer Universitätsstudium, ja sogar eine Priesterweihe zwischen 1468 und 1470 (S. 11f.). Auch dies alles wird als „hypothetisch“ bezeichnet; das Universitätsstudium zumindest findet eine gewisse Bestätigung in Fincks Fähigkeit, sich eines humanistischen Brieflateins zu bedienen, vielleicht auch in einem Brief von 1494 (?), in dem Finck den vorher ebenfalls in Krakau tätigen Konrad Celtis als einen vertraten „amicus singularis“ anspricht. Priester war Finck, nach seinem Brief an Vadian von 1524, jedoch gerade nicht („Ego vero pauca principis liberalitate adiutus, non quod *non* prespiterio ordini dedicatus, sed sacelli lucubrationum gratia“, S. 53f.; s. unten).

Spätestens 1494 (1492?) hat Finck nach eigener Aussage Polen und das vorübergehend besuchte Ungarn verlassen und sich in Wien aufgehalten.

Eine Torgauer Notiz, daß 1494/95 „des Königs von polenn singer“ Zehrung gewährt worden sei, wird als „höchstwahrscheinlich“ Finck betreffend bezeichnet (S. 23) und unmittelbar darauf als bewiesen angesehen („Die Wahl des kursächsischen Hofes ist für Finck wiederum sehr charakteristisch“, S. 24). Daß Kompositionen Fincks in eben dieser Zeit in die Handschriften Berlin 40021 und Leipzig 1494 eingetragen werden, macht – streng genommen – den genannten Aufenthalt Fincks im mitteldeutschen Torgau auch nicht gewisser: Eine solche Argumentation übersieht die Leichtigkeit des Austausches und die immensen Verluste von Musikalien aus jener Zeit völlig.

Zwischen 1498 und 1505 war Finck wieder in Polen tätig, und zwar erst unter dem Großfürsten von Litauen, später in der königlichen Hofkapelle. Hier vermag Hoffmann-Erbrecht Regesten auszuwerten, die Hans Joachim Moser 1940 nach polnischen, inzwischen verlorenen Archivalien herstellen ließ; es fällt freilich auf, daß auch in diesen knapp dreißig Rechnungsbelegen Finck niemals mit seinem Familiennamen, sondern nur als „Magister Enricus (senior)“, als „Henricus cantor“ u. ä. bezeichnet wird.

In den Jahren 1510–1512 erscheint Finck sodann am Stuttgarter Hofe Herzog Ulrichs von Württemberg, und nach einer nicht belegten Zeit schreibt er zwischen 1514 und 1516 dem Humanisten Vadian einen Brief, der ihn offenbar als zur maximilianischen Hofkapelle gehörig ausweist; Parallelbelege dazu fehlen. 1517 werden im Brief eines Dritten aus Mühlendorf von ihm Grüße übermittelt; ob dies eine persönliche Anwesenheit voraussetzt, wie Hoffmann-Erbrecht meint (S. 50), ist unsicher; eine danach erwogene, bereits für 1517 gültige Tätigkeit unter Matthäus Lang erscheint jedoch sehr fraglich. Diese ist erst durch Fincks zweiten Brief an Vadian von 1524 erwiesen; übrigens sind die übersetzenden Paraphrasen, die Hoffmann-Erbrecht zu einigen Schlüsselsätzen dieses Briefes gibt, ziemlich mißraten (S. 54; „Ego vero pauca principis liberalitate adiutus, non quod non prespiterio ordini dedicatus, sed sacelli lucubrationum gratia“ = „Denn er [Finck] macht deutlich, daß sein Fürst ihn nicht etwa deshalb unterstützte, weil ihn der ‚Priesterstand ehre‘, sondern weil er ‚Nachtarbeit‘ für die Kapelle leiste“; in Wirklichkeit fühlt sich Finck von Lang wenig gefördert, „nicht, weil ich nicht dem Priesterstand angehöre, sondern wegen der Überlastung mit Kapellarbeiten“. Oder: „Sororii tui negotio fuissem libens functus, nisi Paulus organicen

hoc sibi factu facilius animo pergrato acceptasset“ = „Mit Vadians brüderlicher Hilfe hätte er [Finck] jedoch alles leichter überstanden, so wie der Organist Paul [Hofhaimer] dank seines ausgeglichenen Gemüts mit dem Leben in Salzburg besser zurechtkomme“; gemeint ist aber mit dem „sororii tui negotium“ ein „Geschäft“, ein Anliegen von Vadians Schwager (Bartholomäus Steck), das Finck gerne übernommen hätte, wenn ihm Hofhaimer nicht dankbar zuvorgekommen wäre). Da Vadian Finck, im Gegensatz zu Senfl und Stoltzer, in seinem Poetik-Traktat von 1518 nicht nennt, wird man in beiden Vadian-Briefen Fincks keine für eben diesen zentrale Zeugnisse erkennen dürfen, so aussagekräftig sie wenigstens in Teilen sein mögen; auch diese beiden Belege sind für Finck also sehr schwierig auszuwerten. Dies gilt um so mehr, als Finck nach einer Chronik von 1586 schon seit 1517 wesentlich daran beteiligt gewesen sein soll, im Wiener Schottenkloster – in dem er zehn Jahre später auch verstorben ist – eine Kantorei aufzubauen. Diese Mitteilung ist ebenfalls nicht ohne Probleme und wird, wie es scheint, vom Verfasser nicht hinreichend kommentiert: Wenn Finck spätestens 1525 aus den salzburgischen Diensten bei Lang ausgeschieden ist (S. 57), so hätte Hoffmann-Erbrecht deutlicher sagen müssen, wie man sich die gleichzeitige Wahrnehmung der Aufgaben in Salzburg und im Wiener Schottenkloster von 1525 vorzustellen hätte. Auch zur Gleichzeitigkeit der späten Bestallung Fincks zum Hofkapellmeister Ferdinands I. im Jahre 1527 und zu der offenbar weitergeführten Tätigkeit im Wiener Schottenkloster hätte man gerne eine Erklärung gelesen.

3. Hoffmann-Erbrecht hat zu Fincks kompositorischem Werk und dessen Überlieferung breite Untersuchungen angestellt. Der größte Teil des Materials dürfte dabei namhaft gemacht worden sein. Danach umfaßt dieses Material vier vollständige und drei fragmentarisch erhaltene Messen, fast achtzig größere und kleinere Motetten und Motetengruppen verschiedenster liturgischer Bestimmung (Proprien, Sequenzen, Responsorien, Antiphonen, Magnificat, Hymnen) sowie etwas mehr als dreißig meist weltliche deutsche Lieder; schließlich werden zehn zweifelhafte und etwa gleich viele unechte Werke aufgeführt. Überliefert ist dieses Oeuvre in fast siebenzig handschriftlichen und gedruckten Quellen. Auch dazu seien im folgenden einige Bemerkungen vorgelegt.

a) Von Hoffmann-Erbrecht übersehen worden ist die Motette *Beati estis* zu sechs Stimmen, welche

die Handschrift Regensburg, Proske-Bibliothek, Ms. B 211-215, Nr. 81, überliefert. Das Stück ist im Diskant-Stimmbuch mit der Marke „HF“ gezeichnet, was allerdings schon die (in mancher Hinsicht unzureichende) Arbeit von Peter Mohr verschweigt. Auch die Chance, möglicherweise eine weitere, bisher unbekannte Messe Fincks aufzuspüren, hat sich Hoffmann-Erbrecht entgehen lassen. Das Chorbuch München, Bayerische Staatsbibliothek, Ms. Ms. 65, überliefert Fincks *Missa Dominicalis*. Unmittelbar auf diese und ohne jede Unterbrechung der Eintragungsfolge schließt sich eine anonyme *Missa Ferialis*, ebenfalls zu vier Stimmen, an. Der Verdacht drängt sich auf, daß hier ein Messenpaar für Sonn- und Werktage vorliegt und daß beide Teile von Finck stammen. Die *Missa Ferialis* paßt, wie es scheint, stilistisch durchaus in Fincks Oeuvre (Herrn stud. phil. Jürgen Heidrich danke ich bestens für die Überlassung einer Sparte).

b) Die Handschriften Regensburg, Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek, Ms. Freie Künste Musik 2-3 und 76 Abth. II, sowie Rostock, Universitätsbibliothek, Ms. Mus. Saec. XVI-42 (1-2) sind vom Verfasser als Finck-Quellen offenbar nicht erkannt, jedenfalls nicht aufgeführt worden. Ebenfalls unbekannt ist Hoffmann-Erbrecht das Warschauer Fragment einer Orgeltabulatur aus der Zeit um 1520/30 geblieben, das den Beginn von Fincks Motette *Et valde mane* enthält; dies ist deshalb wichtig, weil sich so vielleicht die von Hoffmann-Erbrecht vorgeschlagene Datierung dieser Motette in Fincks polnische Zeit bestätigen ließe (S. 144). Sodann sind die Handschriften Berlin, ehem. Preußische Staatsbibliothek, Ms. ms. 40013 und 40098 nicht Kriegsverlust (S. 196), sondern in der Biblioteka Jagiellońska in Krakau erhalten; gerettet ist auch wenigstens das Baß-Stimmbuch der Handschrift Königsberg, ehem. Staats- und Universitätsbibliothek, Ms. 1740 (heute in Berlin, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz/ehem. Göttingen, Staatliches Archivlager, Ms. 7). Schließlich ist das Manuskript Basel, Universitätsbibliothek, F. X. 1-4 mit „um 1540“ etwa fünfzehn Jahre zu spät datiert (S. 180 oder 196); entsprechend wäre der Text oben auf S. 181 zu modifizieren.

c) Man fragt sich, ob die Angaben des Neuburger Kapellinventars (Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. pal. germ. 318) nicht hätten etwas weiter verfolgt werden können (S. 73f.), und dies um so mehr, als sie dem Verfasser die Identifikation der *Missa Ave praeclara* von Finck ermöglicht haben (dazu s. unten). So könnte dessen erhaltenes *Alle-*

*luia Caro mea* (S. 204, Nr. 8) zur *Historia De Corpore Christi* des Inventars gehören; und hätten sich nicht in anonymer Überlieferung die bloß erwähnten sechs- und fünfstimmigen Motetten *O venusta gratiosa* (natürlich nicht *O vernista gratiosa*, S. 74) und *Salve conditor caeli* noch aufspüren und dem Komponisten zuweisen lassen? Schließlich: ist der im Inventar dreifach genannte, aber verlorene *Maruscaj Tantz* vielleicht mit dem in einer Krakauer Tabulatur enthaltenen Finckschen Tanz-Satz identisch, dessen Titel *Melchisedeck* so sehr nach Verballhornung einer anderen, unverständlich gebliebenen Textmarke aussieht (S. 216, Nr. 107)? Vielleicht darf an dieser Stelle auch der Hinweis auf das, allerdings zerstörte Stettiner Musikalieninventar des Paul Praetorius erfolgen, das von Finck fünf Messen, ein Magnificat und einen Hymnus aufgeführt hat (vgl. Rudolph Schwartz, *Der Stettiner Ratskantor Paul Praetorius (Schulz) 1520-1597*, Gedenkboek... Dr. D. F. Scheurleer, 's-Gravenhage 1925).

d) Inkonsequent erscheint, daß der durch keine Zuschreibung an Finck gesicherte *Introitus Puer natus* ohne weiteres unter die echten Werke des Komponisten aufgenommen wird (S. 205, Nr. 15), daß aber die Hymnen *Festum nunc celebre, Sit laus deo, Te lucis ante terminum* und *Triumphat ille splendidum*, die ebenfalls nicht aufgrund einer förmlichen Quellenzuschreibung für Finck beansprucht werden, unter den zweifelhaften Stücken rangieren (S. 218, Nr. 118, 123-125). Leider fehlen mitunter auch Angaben, welche rechtfertigen, warum Stücke als zweifelhaft betrachtet werden. Dies gilt etwa für die Lieder *Ich wird erlost* und *In meinem Sinn* (S. 218, Nr. 120 und 121); dieses zweite Lied erscheint übrigens, was Hoffmann-Erbrecht verschweigt, in einer, auf Isaac lautenden Konkordanz in der Amerbach-Tabulatur Basel, Universitätsbibliothek, Ms. F. IX.22). Auch eine grundsätzliche Diskussion der seinerzeit zweifellos Verwechslungen ermöglichenden Initialien „HF“ in den alten Quellen (Heinrich Finck, Hans Fritz/Hans Fries, Heinrich Faber) sucht man vergebens.

4. Hoffmann-Erbrecht geht bei der Würdigung und Interpretation des kompositorischen Werks von Finck sehr einleuchtend so vor, daß er zunächst an den vollständig erhaltenen Messen Wesentliches für Fincks Stil herausarbeitet: die Technik der Choralbearbeitung, die Vorliebe für Redicta und Sequenz, auch das Besondere an Wort-Ton-Verhältnis und Imitationstechnik sowie schließlich Fincks Umgang mit Rhythmik und Klauseln. Im einzelnen werden hier auch mögliche Vorbilder oder zumin-

dest Vergleichsgrößen diskutiert, etwa Kompositionen von Alexander Agricola für die Wiederholungs- und Sequenzbildung oder von Johannes Regis für die in textarmen Abschnitten zuweilen höchst inkomplex gehandhabte Rhythmik Fincks; es werden auch musikalische Ausdrucksfiguren und Beispiele möglicher Zahlensymbolik vorgeführt. Manches von dem hier Erkannten kann der Verfasser bei der anschließenden Behandlung des vielfältigen Motetten- und Hymnenwerks bereits voraussetzen. Er behandelt dort exemplarisch einige motettische Cantus-firmus-Kompositionen in ihrem frühen, mittleren und späten Stil, sodann Motetten textgeprägter Struktur und schließlich die Hymnen; eben hier werden auch die deutschen Lieder eingeschlossen. Dabei wird jeweils sinnvoll nach den bereits für die Messen formulierten Gestaltungskriterien gefragt. Insgesamt stellt Hoffmann-Erbrecht eine Entwicklung heraus, die von einer, durch unruhige Linienführung der Einzelstimmen und reichen Gebrauch von oft stereotypen „redictae“ gekennzeichneten Haltung über das Bemühen, Satzanfänge und -verläufe durch Imitation und andere Mittel stärker zu integrieren, bis zu einem ausgeglicheneren, auch das Wort inniger berücksichtigenden, technisch virtuosen Stil führt. Diese Entwicklung erfolgt nach Hoffmann-Erbrechts Darlegung unter dem Einfluß großer niederländischer Vorbilder, aber auch des italienischen Laudienstils; der Verfasser betont dabei auch immer die Elemente des Klanglichen, des Rhythmischen und des Konstruktiven in Fincks Satz. Insgesamt demonstriert die geschilderte Entwicklung nicht dessen Absicht, niederländischen Stil förmlich zu kopieren, sondern allein „ihn in Einklang mit der deutschen Tradition zu bringen“ (S. 191). Man ist gerne bereit, dieser Einsicht im wesentlichen beizustimmen und auch eigene Aussagen früherer Zeit in diesem Sinne zu modifizieren. Freilich möchte man in diesem interpretierenden Kapitel zu Hoffmann-Erbrechts Beweisführung und Methode, aber auch zu einzelnen Kompositionen, noch das eine oder andere ergänzen oder kommentieren.

a) Hoffmann-Erbrecht weist für *Kyrie*, *Gloria* und *Sanctus* der dreistimmigen Messe Fincks chorale Melodien des *Graduale Romanum* nach; zu *Credo* und *Agnus* will dies nicht gelingen (S. 88). Zunächst ist es, wie auch in den beiden folgenden Fällen, grundsätzlich zweifelhaft, Vorlagen zu Kompositionen des 15. und 16. Jahrhunderts im modernen *Graduale Romanum* zu suchen und nachzuweisen, denn selbst wenn sich die Melodien hier wiederfinden,

läßt sich ohne Kenntnis der zeitgenössischen Melodiefassungen über die besondere Choralverarbeitung nichts wirklich Sicheres sagen. Sieht man aber von dieser methodischen Frage einmal ab, so deutet die Komposition selbst mit einiger Bestimmtheit darauf hin, daß hier keine Choralmelodien verwendet oder auch nur zitiert worden sind. Die vom Verfasser genannten „Zitate“ bei Finck sind so kurz und werden im ganzen Zyklus so oft wiederholt (vor allem der in die Sext aufsteigende und wieder abfallende Melodiebogen), daß an sich satzweise verändernde chorale Ordinariumsvorlagen nicht gedacht werden kann und deshalb alles dafür spricht, das Stück vielmehr in jene Tradition der dreistimmigen Messen des 15. Jahrhunderts einzuordnen, die burgundisch-niederländische Komponisten gepflegt haben: Diese sind entweder (und seltener) frei komponiert (z. B. Barbingant, *Missa sine nomine*) oder durch gleiche oder variierende Parodie-Elemente meist in mehreren Stimmen der Satzköpfe zyklisch gestaltet (man vergleiche die meisten der dreistimmigen Messen in den Handschriften Berlin 40021 oder Leipzig 1494). Von eben dieser zweiten Ausprägung her und vielleicht sogar als Parodiekomposition erklärt sich Fincks Messe viel natürlicher als mit der These Hoffmann-Erbrechts, es handle sich um eine chorales Material verarbeitende Komposition; übrigens würde sich eine solche neben der sonst so peinlich der choralen Ordinariumsmelodie entlangkomponierenden Messenvertonung, wie sie in mittel- und ostdeutschen Quellen noch bis weit ins 16. Jahrhundert hinein auftritt, höchst ungewöhnlich ausnehmen.

Gegen diese Annahme kann auch Hoffmann-Erbrechts vermeintliches Muster für Fincks Messe kein Argument sein, ein anonymer dreistimmiger Ordinariumszyklus im Apel-Codex (Nr. 158). Einmal handelt es sich bei diesem nicht, wie Hoffmann-Erbrecht meint (S. 122f.), um die Vertonung einstimmiger Choralmelodien oder deren Teile, sondern – und augenfälliger könnte dies gar nicht sein – um eine Parodiekomposition nach einer, freilich bisher nicht bestimmten Chansonvorlage. Der vom Verfasser genannte dreistimmige Satz *Pende chose* im Manuskript Florenz, Biblioteca Nazionale e Centrale, B. R. 229, sodann ist mit Sicherheit nicht Vorlage der Messe gewesen, denn dazu ist die kurze musikalische Entsprechung nur in einer einzigen Stimme viel zu gering. Und selbst wenn sie es gewesen wäre, bliebe Hoffmann-Erbrechts Rückschluß „auf gregorianischen Ursprung“ der Chansonsubstanz unverstänlich: die Erklärung der Textmarke

*Pende chose* als *Pentecostes*, also als „Pfingsten“, ist unhaltbar (S. 123); dieses durchaus weltliche Florentiner Stück muß ursprünglich eine französische Textmarke wie *Bien de choses* oder *Peu de choses* getragen haben, die vom italienischen Schreiber nicht verstanden und verballhornt wiedergegeben worden ist. Hier hat sich der Verfasser durch irrige Ansichten die Möglichkeit verbaut, die Einordnung des Finckschen Werkes gerade innerhalb der burundisch-niederländischen Tradition überzeugend zu vollziehen.

b) Vorbehalte wird man auch zu den Ausführungen anbringen müssen, die Hoffmann-Erbrecht zu Fincks sechsstimmiger *Missa in Summis* vorträgt (S. 89). In dieser sind die Messensätze, mit Ausnahme des *Credo*, nun wirklich auf deutlich verfolgbare und durchlaufende chorale Ordinariums melodien aufgebaut. Die Identifikation, die der Verfasser mit Hilfe des *Graduale Romanum* vollzieht (S. 89), ist aus den vorstehenden Erwägungen wiederum unzweckmäßig, aber in diesem Fall auch deshalb, weil im *Graduale Romanum* die Melodien des *Sanctus* und *Agnus*, entgegen den Verhältnissen in Fincks Messe, differieren. Der Komponist hat vielmehr ein *Kyriale* verwendet, in dem, wie häufig im späten Mittelalter, *Sanctus* und *Agnus* musikalisch übereinstimmen. Wenn die *Sanctus*-Melodie in der von Hoffmann-Erbrecht ebenfalls genannten Stuttgarter Choralhandschrift HB XVII Cod. mus. 2 wirklich zu einer *Missa tempore paschali* gehört, wie – wohl nach Karl Hasse und Otto zur Nedden – zu lesen ist (S. 89), dann wird überdies die Lokalisierung und zeitliche Fixierung der Finckschen Messe in Stuttgart und in die Zeit von 1510/11 in höchstem Maße fraglich. Denn eine Hochzeitsmesse, als welche dieses Stück vom Verfasser mehrfach bezeichnet wird (z. B. S. 42), kann bei der engen Liturgiegebundenheit Deutschlands in jener Zeit ein Oster-*Sanctus* unmöglich aufgenommen haben. Damit wird die besondere Bestimmung des Stücks als Hochzeitsmesse zweifelhaft; wenn die Stuttgarter Vorlage für *Sanctus* und *Agnus* tatsächlich, wie man nach Hoffmann-Erbrecht vermuten muß, mit dem *Sanctus*- und *Agnus*-Formular des *Graduale Romanum* übereinstimmt, dann kann der Zyklus auch deshalb so, wie er vorliegt, nicht in Stuttgart, sondern nur an einem anderen Ort komponiert sein, an dem *Sanctus*- und *Agnus*-Melodie identisch sind. Soviel vorläufig erkennbar wird, ist dies etwa in den Diözesen Passau und Naumburg der Fall gewesen.

Das Ausgeführte macht ein erstes Mal den grundsätzlichen Mangel der Arbeit Hoffmann-

Erbrechts klar, daß eine Auseinandersetzung mit den choralen Vorlagen der Zeit nicht oder nicht eindringlich genug erfolgt ist; auf einen zweiten Fall wird noch hinzuweisen sein. Daß die Bestimmung der ganzen *Missa in Summis* als einer für die Hochzeit Herzog Ulrichs von Württemberg komponierten Messe fraglich ist, geht allerdings auch noch aus zwei anderen Beobachtungen hervor. Die eine deutet der Verfasser selbst an (S. 43f.): Nach einem zeitgenössischen Bericht soll damals die Orgel mit den Sängern alterniert haben – Fincks *Missa in Summis* ist aber nicht alternatim angelegt, sondern durchlaufend vertont. Die andere Beobachtung muß bei der Einsicht Eric F. Fiedlers einsetzen, wonach der Cantus prius factus des *Credo* der weltlichen Liedmelodie *O Venus bant* folgt: Damit könnte positiv auf das festliche Ereignis der herzoglichen Hochzeit angespielt sein. Nun nennt aber das schon genannte Neuburger Kapellinventar „Kirie et in terra, Sanctus De B. virgine. Patrem 7 vocum Finckh.“ (fol. 29). Die Sonderung des *Credo* von den vorstehenden Sätzen einer Marienmesse (?) in dieser Notiz ist augenfällig, und wenn die Eintragung eines vereinzelt „Patrem 7 vocum“ (ebenda, fol. 10) ebenfalls Fincks *Credo* aus der *Missa in Summis* meinen sollte, würde eine ursprüngliche Eigenexistenz dieses *Credo* einige Glaubwürdigkeit gewinnen. Damit müßte dem Gesamtzyklus aber gerade jene Liedmelodie *O Venus bant* verlorengehen, die eine Zuweisung zur Hochzeit am besten stützt; die Selbständigkeit des *Credo* im Ordinariumszyklus ist auch Hoffmann-Erbrecht nicht fremd (S. 89ff.). Man wird somit fragen müssen, ob Finck vielleicht allein das *Credo* in den Jahren 1510/11 komponiert hat; dieses wäre damals oder erst später in einen früher oder später gesondert geschaffenen Zyklus nach choralen Ordinariums melodien eingefügt worden. Eine solche Annahme würde auch die naheliegende Frage beantworten, warum Finck nicht gleich alle Sätze der Messe auf die Melodie *O Venus bant* aufgebaut hat.

c) Fincks vierstimmige *Missa Dominicalis* soll, wie Hoffmann-Erbrecht schreibt (S. 91f.), denselben Choral melodien folgen wie die gleichnamige Komposition Ludwig Senfls. Nachdem Fincks Werk in zwei Münchner Handschriften überliefert ist, hält es der Verfasser für „süddeutsch“ und datiert es, im Einklang mit Fincks Biographie, „vor 1520“ (S. 92). Der geschilderte Mangel, der den Verfasser die Choralvorlagen in zeitgenössischen Quellen nur unzureichend hat untersuchen lassen, wird auch hier erkennbar.

Die von Finck verwendeten Vorlagen sind näm-

lich, wie der Vergleich mit Senfls Messe leicht ergibt, nur teilweise identisch: Fincks *Kyrie* entspricht der Melodie Melnicki Nr. 151 (die im von Hoffmann-Erbrecht wohl nach der Senfl-Ausgabe zitierten Choralmanuskript München Clm 14013 übrigen völlig fehlt), dasjenige Senfls Melnicki Nr. 144; der *Gloria*-Satz Fincks folgt der Melodie Bosse Nr. 48, derjenige Senfls der Melodie Bosse Nr. 43. Es liegt auf der Hand, daß diese Abweichungen, selbst wenn die Vorlagemelodien für *Sanctus* und *Agnus* der beiden Komponisten übereinstimmen, es verbieten, die Messe Senfls ohne weiteres als Orientierungsgröße zur Bestimmung von Entstehungsregion und -zeit der Komposition Fincks zu nehmen. Deren vorgeschlagene Datierung „vor 1520“ kann jedenfalls aufgrund der vom Verfasser vorgetragenen Argumentation nicht glaubhaft erscheinen.

d) Der Fund, der Hoffmann-Erbrecht vor einigen Jahren mit Fincks *Missa Ave praeclara* geglückt ist, bedeutet eine äußerst wichtige Ergänzung zum Messenschaffen des Meisters. Das gilt vor allem deshalb, weil Finck sich hier einer Werkanlage bedient hat, wie sie „niederländischer“ kaum denkbar ist: Nachdem die Melodie der ersten Strophe der Sequenz *Ave praeclara* in der Hauptstimme des *Kyrie* erklingen ist, wird der Anfang dieser Strophe auch in den Folgesätzen und -satzteilen immer wieder zitiert, obwohl die neun Sequenzstrophen in diesen als *Cantus prius facti* sukzessive hörbar werden. Daß das oben ausgeführte Anlageprinzip der dreistimmigen Messe Fincks auch von eben dieser Wiederholungspraxis her leichter verständlich wird, mag hier nur beiläufig festgehalten werden; wichtiger ist, daß die Gleichzeitigkeit von abschnittweiser Vorlagemelodie und von den zyklischen Zusammenhalt betonender Wiederholung des Melodiekopfs gewiß keine Erfindung Fincks sein kann, sondern vielmehr auf niederländische Anregungen zurückgehen muß. Ein auf die Spitze getriebenes Beispiel solcher Kombinationsanlagen ist etwa in Obrechts *Missa Sub tuum praesidium* erhalten geblieben, und es ist denn auch schwer verständlich, daß hier Name und Werk gerade Obrechts vom Verfasser nicht genannt oder herangezogen werden, und zwar nicht einmal dort, wo er über mögliche „kompositorische Vorbilder“ der *Missa Ave praeclara* handelt (S. 93ff., 125f.). In Obrechts Messenwerk hätte sich auch sonst ein besonders geeignetes Vergleichsmaterial angeboten; seine Heranziehung hätte gewiß Übereinstimmungen, aber auch das Eigenständige an Fincks Messe besonders deutlich machen können. Ihre Nähe zum „Niederländi-

schon“ wäre dabei noch klarer ans Licht getreten, zumindest in der Anlage; im „Idiomatischen“ hätte sich wohl Fincks Individualstil stärker profilieren lassen, obgleich satztechnische Phänomene wie „*redictae*“, Sequenzen und Ostinatobildungen gerade auch bei Obrecht große Bedeutung haben.

e) Ein besonderes Wort gelte hier auch den Schlußsteigerungen, die mit ostinat wiederholten oder sequenzierten Elementen arbeiten (z. B. S. 102, 175). Solche Gestaltungen sind zwar noch nicht systematisch untersucht, aber sie sind offenbar ein von den Niederländern geliebtes Mittel, einen Satz oder einen Satzteil gewissermaßen mit einer kräftigen „*Stretta*“ abzuschließen; sie finden sich auch bei Isaac immer wieder. Auch hierin wird man eine entschiedene Bemühung Fincks erkennen dürfen, niederländischen Modellen zu folgen.

f) Zur Würdigung des Motettenwerks durch Hoffmann-Erbrecht soll hier nur wenig gesagt sein; manches hierzu Ausgeführte ist willkommen und einleuchtend. Das, was vielleicht am ehesten als fraglich erscheinen muß, sind Überlegungen zur Datierung der Entstehung von einzelnen Stücken: Sie lassen gelegentlich durchblicken, daß hinter ihnen die Vorstellung einer organischen und konsequenten stilistischen Entwicklung, ja Vervollkommnung Fincks steht: „... zeigt ein ... Satz ... so bemerkenswerte kompositorische Fortschritte, daß er wohl sicher [...] der Gruppe der in den neunziger Jahren entstandenen Werke zugeordnet werden kann“ (S. 131); „... die Antiphon *Salva nos* ... , die erst um 1541 ... singular überliefert wird, aber zweifellos [...] schon in den neunziger Jahren entstanden sein dürfte [...]“ (S. 134). Oder: „Da sich dieses *Magnificat* überdies durch hohe stilistische Meisterschaft auszeichnet, darf es mit Sicherheit der späten Schaffenszeit zugeordnet werden“ (S. 147). Offenbar sind solche Feststellungen denn auch die Grundlage für eine Finck nachgesagte „Bereitschaft, sich ständig weiter zu vervollkommen“ (S. 187). Gewiß hat es auch bei Finck so etwas wie eine allgemeine kompositorische Entwicklung gegeben, eben etwa jener Art, wie sie oben unter 4. referiert worden ist. Daß sich jedoch jedes seiner Stücke in diese Entwicklung ohne weiteres und widerspruchlos eingefügt hätte, ist fraglich, denn genauso wie andere Komponisten könnte auch Finck einmal zu einem späteren Zeitpunkt stilistisch „zurückgegriffen“ haben (wer würde Mozarts *Kleine Nachtmusik* allein aus stilistischen Erwägungen für später geschrieben halten als die kleine *g-moll-Symphonie*). Auch bei Finck stehen an Orientierungshilfen in der Regel zunächst nur

jene Termini ante quos zur Verfügung, wie sie mit den Entstehungszeiten der entsprechenden Quellen gegeben sind; es ist bedauerlich, daß die Forschung gerade in älterer Musik vielfach dazu gezwungen ist, Datierungen aufgrund stilistischer Kriterien besser nur als Vorschläge, nicht als ein für alle Male feststehende Einsichten zu bezeichnen.

5. Einige kleinere Irrtümer bedürfen der Berichtigung: Die Bamberger Motettenhandschrift entstammt nicht dem frühen 13. Jahrhundert und dem Bamberger Bereich (S. 4); Isaac ließ sich spätestens 1515, nicht 1512, für immer in Florenz nieder (S. 49); Erasmus Lapidica und der in den italienischen Quellen des frühen 16. Jahrhunderts auftretende „Rasmo“ sollten besser nicht als derselbe Komponist identifiziert werden (S. 56); Wioras Bezug des Luther-Wortes über Josquin auf den abgerichteten Finken im Käfig erscheint nach wie vor als sehr fraglich (S. 63f.); die Angaben von Peter Mohr über die Schreiber von Regensburg, Ms. B 216-219 sind weitgehend falsch und durch Martin Staehelin, *Die Messen Heinrich Isaacs*, 1, S. 77f., längst einer ersten Klärung zugeführt (S. 81); der Komponist Agricola ist Alexander, nicht Martin Agricola (S. 90); die angeführte Sonderform der vielstimmigen Klausel bekommt in beiden Stimmen das beschriebene Subsemitonium oder in beiden Stimmen gerade kein Subsemitonium (S. 119); die beiden Hinweise im Apel-Codex sind von Hoffmann-Erbrecht nicht nur frei, sondern auch falsch verstanden und übersetzt: „Suspirium esse videtur omissum“ und „forte sic ponendum“ meint nicht, wie hier suggeriert wird, der Sänger, sondern der Schreiber: „die Pause scheint ausgelassen zu sein“ und „vielleicht muß man so schreiben“ (S. 131); Anlehnungen und Zitate lassen um 1500 nicht „in der Regel auf ein Lehrer-Schüler-Verhältnis schließen“ (S. 150); Kontrafakturen – und das meint Hoffmann-Erbrecht, wenn er hier von Parodien spricht – vom Weltlichen ins Geistliche oder umgekehrt sind natürlich auch nach 1500 noch zu beobachten (S. 167); die Behauptung schließlich, daß das in den Hymnus *Veni creator spiritus* in München 3154 miteingefügte „alte Tannhäuser-Lied *Tannhäuser, ihr seid mir lieb*“ den „in die Sünde verstrickten Tannhäuser den Grundgedanken des Pfingstfestes für jeden Gläubigen sinnfällig unterstreichen“ lasse, ist widersinnig, wenn man weiß, daß dieses Incipit in den alten Liedfassungen ausgerechnet der Frau Venus in den Mund gelegt wird (S. 172).

6. Hoffmann-Erbrechts Sprache ist im allgemeinen leicht verständlich formuliert. Gelegentlich

sind Leichtfertigkeiten oder Unklarheiten stehen geblieben; auf sie und auf verschiedene Druckfehler sei im einzelnen hier jedoch nicht eingegangen. Zusammenfassend wird man feststellen, daß Hoffmann-Erbrechts Buch über Finck als Ganzes durchaus seine Verdienste hat, daß der Verfasser aber an einzelnen Stellen sich hätte methodisch bewußter, sachlich korrekter und mehr in die Tiefe dringend äußern sollen. An anderen Stellen hätte er die Schwierigkeiten der schlechten Quellenlage vielleicht gerade dadurch besser gemeistert, daß er sich eher zurückgehalten und Unsicheres oder Unklares weniger spekulativ dargelegt hätte.

(März 1986)

Martin Staehelin

*GEORG KNEPLER: Karl Kraus liest Offenbach. Erinnerungen, Kommentare, Dokumentationen. Wien: Löcker Verlag 1984. 256 S.*

Daß gerade Georg Knepler die Beschäftigung von Karl Kraus mit dem Werk Jacques Offenbachs ins Zentrum eines Buches rückt, ist eigentlich nicht überraschend: zum einen kannte der Autor Kraus persönlich und begleitete diesen in den Jahren 1928 bis 1931 bei einigen seiner Offenbach-Vorlesungen am Klavier, zum anderen hat er sich schon früher einmal, in seiner *Musikgeschichte des XIX. Jahrhunderts*, mit Offenbach auseinandergesetzt.

Im Vorwort werden hohe Ziele anvisiert: der Leser soll etwas „über Offenbach, über Karl Kraus, über die Operette, über das Theater und über die Welt erfahren“ (S. 9). Bei einem solchen Vorsatz ist es nicht verwunderlich, daß Knepler nicht nur eine Fülle von Material ausbreitet (u. a. eine Liste aller Offenbach-Vorlesungen, seltene Rezeptionsbelege zu Kraus' *Theater der Dichtung*, unzählige, teilweise erstmals veröffentlichte Zeitstrophen, die der Autor singender- und klavierspielenderweise auf der beiliegenden Platte zum Leben erweckt; daß das Buch freigiebig mit Notenbeispielen und einem Bildteil ausgestattet ist, erscheint dann fast schon selbstverständlich), sondern auch die verschiedensten Aspekte anschneidet (etwa wenn er dem heutigen Leser nahezubringen versucht, wie Kraus, der musikalische Laie, Offenbach vorlas und -sang, oder wenn er in einer weitgespannten historischen Rundschau fordert, die Geschichte des „Lachtheaters“ in ihrer Eigenständigkeit und relativen Selbständigkeit zu betrachten). Im Prinzip verfolgt das Buch jedoch drei Fragenkomplexe: Wie stellt sich im Falle Offenbachs das immer wieder problemati-

sierte Verhältnis von Komponist und Gesellschaft dar (S. 18-84, 200-210)? Wie hat Kraus sich mit Offenbachs Operetten auseinandergesetzt (S. 90-181)? Und wie ist Kraus in seinem letzten Lebensjahrzehnt 1926-1936 weltanschaulich einzuschätzen (S. 84-90, 181-195, 237-249)?

Knepler sieht den „Schlüssel zum Verständnis“ Offenbachs in einer Art „balzacischem Verhalten“, „das heißt, daß er künstlerisch formulierte, was er nicht ganz durchschaute“ (S. 74). Ausführlich exemplifiziert er seine These an den Opéras bouffes, die nach 1866 entstanden sind und auf die Kraus später großenteils zurückgegriffen hat. Natürlich enthalten diese Werke Parodien auf die bürgerliche Gesellschaft der Zeit, ohne jedoch das Publikum, von dem Offenbach letztlich ökonomisch abhängig war, zu vergraulen. Knepler entdeckt jedoch unter der auf Zeitereignisse bezogenen Oberfläche ein grundsätzliches kritisches Moment. Fast allen Operetten ist das Motiv „des sozialen Rollentausch“ (S. 20) gemeinsam: sozial tieferstehende Figuren schlüpfen in die Rollen von sozial höherstehenden und sind den eigentlichen Rollenträgern menschlich überlegen. Offenbach übersetzt diese soziale Differenz in eine kompositorische, indem er die negativen Akteure, die Höherstehenden, martialisch-mechanische Couplets singen, dagegen die positiven Figuren, die kleinen Leute, mit graziös-melodischen Weisen auf die Bühne kommen läßt.

Während in diesen „utopischen Rollentauschstücken“ zumindest noch mit der Idee eines sozialen Wandels gespielt wird, sieht Knepler in *Hoffmanns Erzählungen* den Gegensatz von bürgerlicher Gesellschaft und Menschlichkeit als unüberbrückbar dargestellt. In beiden Fällen reagierte Offenbach in seinem Werk auf gesellschaftliche Erfahrungen, ohne daß er sich dessen bewußt gewesen sein muß. Bestechend ist, wie Knepler mit analytischem Scharfblick der Musik Offenbachs Bedeutungen abgewinnt, etwa wenn er am Verhältnis von Melodie und Begleitung in den Couplets das Moment der Satire erläutert oder Offenbachs „Kunst der Beschränkung“ analysiert. Eine ernstzunehmende Offenbach-Forschung – Knepler selbst bedauert zu Recht den absolut desolaten Zustand unseres Wissens über Offenbach; noch nicht einmal die rudimentärsten Vorarbeiten (Werkverzeichnis, Briefe, Rezeptionsbelege etc.) sind bisher geleistet – wird an diesen Überlegungen nicht vorbeikommen und sie am „ganzen“ Offenbach erproben müssen.

Der zweite Fragenkomplex des Buches kreist um die von Knepler in drei Phasen gegliederte Ausein-

andersetzung von Kraus mit Offenbachs Operetten. Dabei zeigt sich, daß die Offenbach-Vorlesungen eng verknüpft waren mit den Kampagnen, die Kraus seinerzeit führte und die ihren Niederschlag in rund 350 Zeitstrophen zu Offenbach-Couplets fanden. Knepler entschlüsselt kenntnisreich die verschiedenen historischen Bezüge und zeigt, wie sich öffentliche Ereignisse auf die Wahl der vorzulesenden Operetten auswirkten. Spannend geschrieben, ist dieser Teil des Buches mit seiner Informationsfülle geradezu erschlagend; selbst eingefleischte Kraus-Kenner dürften hier noch Neues finden. Welcher Stellenwert der singulären Leistung von Kraus innerhalb der Offenbach-Rezeption insgesamt zukommt, läßt sich wohl erst abschätzen, wenn wir mehr über Offenbachs „Weiterleben“ auf der Bühne wissen.

Der letzte Fragenkomplex, Kraus' politische und weltanschauliche Haltung in seinem letzten Lebensjahrzehnt, liegt Knepler besonders am Herzen. Er behauptet allen Ernstes, daß Kraus angesichts seines Entsetzens über den Ersten Weltkrieg und seines Bruchs mit der österreichischen Sozialdemokratie Mitte der 20er Jahre sich der „Gedankenwelt des wissenschaftlichen Sozialismus“ (S. 89) und „den theoretischen Positionen, des Kommunismus (S. 240) genähert habe, daß er „das Konzept des Kommunismus mehr als ein Mal über das der Sozialdemokratie gestellt“ habe (S. 90) und daß er für eine revolutionäre Umgestaltung der „Bürgerwelt“ durch die Arbeiterschaft eintrat (S. 188f.). Eines garantieren solche Überlegungen sicherlich: sie stechen erst einmal aus der schier unerschöpflichen Flut an Literatur über Kraus hervor, weil bisher noch niemand auf die Idee kam, den genialen Egoemanen und „Nörgler“ großbürgerlicher Abkunft, den selbsternannten „Abgeordneten der Menschheit“ und späteren Dollfuß-Befürworter in die Nähe des Sozialismus zu rücken. Um seine Thesen belegen und damit die von Widersprüchen bestehende Person Kraus' beerben zu können, muß sich Knepler der Kunst des Zurecht-Lesens bedienen. Man wird dabei den Verdacht nicht los, daß er sich ähnlich selektiver Rezeptionsmethoden bedient, wie er sie der bürgerlichen Kraus-Literatur vorwirft.

Gehen wir, notgedrungen, ins Detail: Knepler legt Kraus, teilweise als Zitat, z. B. folgende Aussage in den Mund: „man könne den Kommunismus ‚sub specie aeternitas‘ nicht in einem Atem mit der Sozialdemokratie nennen“ (S. 240). Wenn man Kraus jedoch ungekürzt, im Original liest, schrumpft die

bedeutungsschwangere Ewigkeit, und der Satz ändert seine Tendenz: „Gewiß darf man den Kommunismus sub specie aeternitas, mag diese auch zunächst nur auf fünf Jahre veranschlagt sein, nicht in einem Atem mit der Sozialdemokratie nennen, die immer sein wird“ (*Die Fackel*, Nr. 890-905, 1934, S. 201). Nur wenige Zeilen vorher schreibt Kraus, was er offenbar von den weltanschaulichen Differenzen innerhalb der Linken damals hielt: „Ein größeres Wagnis wäre es, sich auf die Dummheitsunterschiede zwischen den Linksgruppen einzulassen, die noch heute wännen, daß die Bretter vor den Stirnen die Welt bedeuten“ (ebda). Dieser Satz findet sich in Kneplers Belegstellen natürlich nicht. An anderer Stelle zitiert er eine der wenigen Stellen, wo Kraus auf Marx, und hier durchaus wohlwollend, zu sprechen kommt (S. 89), übergeht jedoch Kraus' Credo, das nur eine Seite weiter folgt: „Er [i. e. Kraus] weiß, daß ihm hienieden nichts zu leisten bleibt, als, frei von Marx, bloß mit den Mitteln und im Spiegel der Sprache und der Stimme Formen der Abirring darzustellen [...] und Formen der Vollen dung zu erstreben“ (*Die Fackel*, a. a. O., S. 44). Sicher hat auch Kraus in den Schriften von Marx gelesen – welcher Intellektuelle hätte eine solche Phase nicht gehabt? –, aber aus dem verbalen Antikapitalismus, der bei Kraus temporär aufscheint, auf seine weltanschauliche Haltung und Überzeugung zu schließen, scheint problematisch. Was Knepler für die Interpretation von Offenbach forderte, ihn nicht zu sehr auf eine Perspektive zurechtzuschneiden, gilt um so mehr für eine so schillernde Person wie Kraus. Ironie des Themas: gerade Offenbach, so Kraus, habe ihn vor diversen geistigen Kinderkrankheiten, für die Namen wie Marx, Wagner, Nietzsche, Freud und Heine stehen, bewahrt (vgl. *Die Fackel*, a. a. O., S. 46). (März 1986) Andreas Ballstaedt

JÜRGEN J. LEUKEL: *Studien zu Puccinis „Il Tritico“. Il Tabarro – Suor Angelica – Gianni Schicchi. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzschichler 1983. 172 S., Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 18.)*

Schenkt man von seiten der deutschen Musikwissenschaft bzw. Musikgeschichtsschreibung den „Ahnherren“ des Verismo, wie Mascagni, Leoncavallo oder Giordano etc., nach wie vor kaum Beachtung, so läßt sich bei Puccini, dem wohl bedeutendsten Vertreter dieser Operngattung (oder etwas unvernünftiger ausgedrückt, der sog. „scuola giovane“

Italiens) ein erfreuliches Ansteigen der Literatur feststellen – angefangen von den Arbeiten W. Seiferts, H.-J. Winterhoffs und N. Christens bis herauf zu jenen E. Krauses und G. Haffners, um nur einige Autoren zu nennen. In diese Reihe von teils Gesamtdarstellungen, teils Untersuchungen zu einzelnen Werken reiht sich auch Jürgen Leukels Buch, eine Auseinandersetzung mit dem in *La Fanciulla del West* sich schon deutlich anbahnenden und in *Il Tritico* schließlich zum Durchbruch gelangenden Stilumschwung im musikdramatischen Schaffen Puccinis. Der Verfasser, ein Kompositionsschüler Heinrich Sutermeisters, also ein Praktiker – was einer primär analytischen Arbeit, wie in vorliegendem Falle, besonders zugute kommt –, befaßt sich intensiv mit Harmonik, Melodik, dem Verhältnis zwischen Musik und Sprache sowie den Libretti der drei Einakter, wobei es ihm im speziellen um die dramaturgischen Funktionen bestimmter, hier zur Anwendung kommender Typica von Puccinis musikalischem Sprachvokabular, wie Orgelpunkt, Ostinatotechnik, Mixturen, Sequenzbildung etc., geht. Zur Sprache kommen aber auch die auffällige Reduzierung der Kantabilität in diesen Werken und das im Handlungsablauf z. T. bewußte Loslösen von der sinnlichen Liebe und deren Hebung auf eine höhere Ebene. (Letzteres hat dann ja bekanntlich seine Erfüllung in der *Turandot* gefunden, von der Adorno einmal nicht zu Unrecht gesagt hat, daß Puccini mit ihr „seinen Parsifal“ geschrieben hätte, jene Oper Wagners, die er am meisten liebte und die er sich immer nur aktweise anhörte.)

Ist dieser analytische Teil sehr befriedigend und überzeugend dargestellt, so hätte man sich auf historischer Seite vielleicht ein etwas intensiveres Eingehen auf die Frage gewünscht, wieso Puccini erst so spät zur Form des Einakters überhaupt gefunden und nicht unmittelbar – wie viele seiner italienischen Kollegen – an die Vorbilder *Cavalleria rusticana* oder *I Pagliacci* angeknüpft hat, insbesondere, warum er seine Absicht, Vergas *La Lupa* zu vertonen, nicht verwirklichte. Wenig wahrscheinlich erscheint hier die von Leukel u. a. vertretene Ansicht, daß Puccini mit seinem Triptychon auch den Mißerfolg von *Le Villi* beim Concorso-Son-zogno (1883/84) „kompensieren“ wollte, denn dies hatte der damals schon weltberühmte Komponist wohl kaum mehr nötig. Darüber hinaus weiß man ja heute auch längst, daß Puccini bei jenem Wettbewerb nicht wegen mangelnder musikalischer Qualität oder gar an der Unleserlichkeit seiner Partitur (so die damals offizielle Version), also an seinem eige-

nen Unvermögen scheiterte, sondern an Veranstalter und Geldgeber Edoardo Sonzogno, der sich trotz massiver Befürwortung von Ponchielli und Boito das Recht der letzten Entscheidung vorbehielt und bekanntlich einem anderen Komponisten den ersten Preis verlieh. Fraglos zu Recht besteht hingegen Leukels Feststellung, daß Puccinis „handwerklich-technischer Reifeprozess“ und die „neuen Strömungen der Zeit“ einen großen Anreiz zur Wahl der Form der Einaktigkeit darstellten, wobei (und dies sei hier ergänzend bemerkt) auf der musikalischen Seite sicherlich auch Strauss' *Salome* und *Elektra*, für die der Komponist großes Interesse und Bewunderung zeigte, und auf dem literarischen Sektor im speziellen (nachweislich) die Pariser Theatermode des *Grand Guignol*, mit ihrer unmittelbaren Aufeinanderfolge von drei stimmungsmäßig gänzlich verschiedenen, aber dennoch zusammengehörenden Stücken, in besonderer Weise Einfluß ausübte. Was letzteres betrifft, so sind doch der dramatische *Mantel*, die lyrische *Schwester Angelica* und der burleske *Gianni Schicchi* nichts anderes als drei musikalische Varianten über das Thema Liebe und Tod. (November 1986) Josef-Horst Lederer

S. xxx 2

**MARTIN MÖLLER:** *Untersuchungen zur Satztechnik Max Regers. Studien an den Kopfsätzen der Kammermusikwerke. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1984). 232 S., Notenbeisp. (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn-Bad Godesberg. Band III.)*

Bei wohl kaum einem anderen, im landläufigen Sinn als „noch tonal“ geltenden Komponisten seiner Generation stellt sich die Frage nach dem Tonsatz dringlicher als bei Max Reger. Dies um so mehr, als der vielfach recht pauschal in das diffuse Licht der Spätromantik gerückte Musiker die analytischen Bemühungen um grundlegende Erkenntnisse seines Schaffens an zwei diametrale Ausgangspunkte drängt: an den eines (mit dem Blick auf das 19. Jahrhundert verstandenen) Primats der Harmonik und den eines (an Regers eigenen Bachbeziehungen orientierten) polyphonen Grundanspruchs. Die kontroverse Diskussion um die Kompositionspraxis Regers, auf die er gleich zu Beginn seiner Arbeit mit generellen Zitaten verweist und mit der er sich im weiteren Verlauf wiederholt kritisch differenzierend auseinandersetzt, hat Martin Möller zu seinen *Untersuchungen zur Satztechnik Max Regers* animiert. Konnte es dem Autor nicht darum gehen, schlüssige Beweise für die Richtigkeit der einen

oder anderen These beizubringen, so lag die Annahme näher, daß die zuweilen äußerst komplexe Satzstruktur Regers nur in der wechselseitigen Durchdringung gegenläufiger Prinzipien verstehbar ist. Dies und die Grundeinsicht, daß der methodische Inhalt einer Theorie nur bedingt für die Analyse einer fertigen Komposition brauchbar ist, hat den Autor Verfahrensweisen entwickeln lassen, die außer der Musiktheorie Hugo Riemanns (des Lehrers von Reger) als „Folie“ auch andere Kompositionslehren in analog modifizierter Form einbeziehen. Konnte und sollte daraus kein neues geschlossenes System entstehen, so doch ein flexibel gehandhabtes definitorisches Instrumentarium für die Untersuchung der (als Materialauswahl gut begründeten) „Kopfsätze der Kammermusik für zwei und mehr Instrumente“.

Die auf bemerkenswertem Niveau angestellten begrifflichen Überlegungen erhärten die Grundkonzeption, daß trotz der Unterscheidbarkeit analytischer Ansätze die tatsächliche Untrennbarkeit der stets aus Zusammenklängen und Stimmführung sich konstituierenden Struktur im Blick behalten werden muß, daß letztlich „der Sinn des analytischen Ansatzes ... vom Gegenstand der Analyse“ abhängt. Diese Prämisse erst erlaubt es Möller, in seinen Analysen bei der Stimmführung anzusetzen, die zusammen mit dem anderen Terminus „Stimmigkeit“ wie ein roter Faden die Untersuchungen durchzieht. Wird Stimmführung (unabhängig von kontrapunktischer Ausprägung) als „selbständiges Moment des Tonsatzes“ und damit als möglicher Gestaltungsfaktor auch im homophonen Satz erkannt, dann gewinnt auch das Begriffspaar Homophonie/Polyphonie differenziertere Konturen. Fragen nach Kriterien für „Stimmigkeit“ (dem „melodischen Charakter“ einer Stimme), die sinngemäß in solche nach Klassifizierungen von Kontrapunkt und Dissonanzen münden, zielen schließlich auf die getrennte Darstellung homophoner, von „Polyphonisierungstechniken“ durchzogener Satzanlage als erstem analytisch erfassbaren Komplex vor derjenigen grundständiger Polyphonie.

Möller zeigt, daß selbst in den seltenen Fällen akkordischer Homophonie Regerscher Musik die stimmungsführungstechnische Dimension nie vernachlässigt wird. Die vielfältige Polyphonisierung im homophonen Satz – als ästhetische Aufwertung verstanden und als „Verschleierung“ der homophonen Satzanlage vom Komponisten bewußt bis an die dem Hören gesetzte Unterscheidbarkeitsgrenze gegenüber eigentlicher Polyphonie getrieben – zeitigt

auch jene charakteristische Erscheinung kaum individualisierter Stimmen, deren große Beweglichkeit sie nur als Verbund akustisch wirksam werden läßt. Als „Alternative“ dazu gleichen später Individualisierung der Stimmen und geringer bewegte Melodie eine erhöhte harmonische Komplexität aus. Reicher bestellt als das unter dem Oberbegriff des homophonen Satzes subsumierte Feld verschiedenartiger Techniken ist erwartungsgemäß das der polyphonen Satzanlage zugeordnete. Allein schon deshalb, weil in diese nicht nur – im Umkehrverfahren – homophone Elemente in Gestalt von Ergänzungsakkorden und -stimmen eingearbeitet sind, sondern letztere oftmals ihrerseits Polyphonisierungstechniken aufweisen. Methodisch gliedert Möller seine Analysen, tradierter Disposition folgend, in zweistimmigen (ober- bzw. außenstimmenbezogenen), dreistimmigen und vierstimmigen Kontrapunkt, jeweils als Satzgrundlage verstanden. Die durch das Hinzutreten von Ergänzungsstimmen aufkommenden Fragen stimmlicher Selbständigkeit oder Zuordnung diskutiert er mit definitorischer Akribie. Nicht ausbleiben können dabei alternative Deutungsmöglichkeiten verschiedenen Komplizierungsgrades, in die rhythmisch-metrische und melodische Kriterien (Reduzibilitätsproblem) ebenso eingehen wie Fragen nach Motivbildung, Phrasierung, Klangfarbe oder „vertikaler Stabilität“. Widmet Möller auch der Anwendung des Hindemithschen Begriffs „Neutralstil“ auf Regers Übergänge zwischen Satzweisen gebührende Aufmerksamkeit, so zeigt er anhand eines klug gewählten seltenen Beispiels „Regers außerordentliche Begabung“, selbst „das Ideal eines Verbundes von freien gleichberechtigten Stimmen“ (den „polyphonen Satz ohne Ergänzung“) realisieren zu können. Untersuchungen über die Verteilung der Satzweisen im Zusammenhang mit Regers Sonatensatzgestaltung und eine abschließende Diskussion um den Vorrang harmonieorientierter oder linearer Gestaltung im Regerschen Satz (den er überwiegend auch mit Akkordanalysen begleitet hat) runden die recht beachtliche Arbeit ab.

(April 1986)

Günter Weiß-Aigner

*Verdi's Macbeth. A Sourcebook, ed. by David ROSEN and Andrew PORTER. Cambridge usw.: Cambridge University Press (1984). XVI, 527 S.*

In Danville (Kentucky) fand im November 1977 der 5. Internationale Verdi-Kongreß statt, der der

Oper *Macbeth* gewidmet war und in dessen Rahmen eine Inszenierung der Originalversion von 1847 zur Aufführung kam. Diese Fassung ist im Vergleich zu der von Verdi 1865 für Paris vorgenommenen Überarbeitung immer noch benachteiligt. In dem Widmungsbrief an seinen Schwiegervater schreibt der Komponist: „Hier ist also nun der *Macbeth*, den ich all meinen anderen Opern vorziehe.“ Obwohl dem Werk ein durchschlagender Erfolg versagt blieb, ist seine Wichtigkeit für Verdis weiteres Schaffen immer wieder betont worden. Einige Gründe dafür lassen sich in dem sieben Jahre nach dem Kongreß erschienenen *Sourcebook* nachvollziehen, das mehr ist als ein Kongreßbericht. In ihm werden nicht nur viele der damals gehaltenen Referate abgedruckt, sondern auch Briefe und Lebenserinnerungen vom Komponisten, von Sängern, Verlegern oder Freunden, sowie Zeitungskritiken zu beiden Fassungen. Damit steht der Benutzung des Buches im Hinblick auf die in der Einleitung erklärten Ziele der Herausgeber nichts im Wege: Die Ergebnisse aus den Vorträgen sollen in Verbindung mit der breit angelegten Materialsammlung den Leser zu eigenen Gedanken anregen.

Daß dies durchaus auch interdisziplinär gemeint ist, zeigt z. B. der Beitrag von H. Robert Cohen über Bühnen- und Kostümentwürfe zur Pariser Aufführung. Aufschlußreich sind Verdis Wünsche an die Bühneneffekte in den „übernatürlichen“ Szenen, wie sie Marcello Conati in seinem Artikel darstellt. In diesem Zusammenhang dürfte ein Vergleich Verdischer Auffassungen von 1847 und 1865 interessant sein, scheint es doch, als hätte sich der „Theaterpraktiker“ Verdi von seiner anfänglichen Begeisterung für Bühneneffekte distanziert und in späteren Jahren die Musik in den Vordergrund gestellt.

Die Rezensionen zur Florentiner Uraufführung (kritisch bewertet in dem Aufsatz von Leonardo Pinzauti) bemängeln neben der Qualität des Librettos die übernatürlichen, fantastischen Szenen und vergleichen sie mit zeitgenössischen Opern von Donizetti, Bellini und Meyerbeer. Die wirklichen Hauptstücke der Oper (das Duett *Lady Macbeth* – *Macbeth* im ersten und die Schlafwandelszene im vierten Akt) werden dagegen als gelungen bezeichnet und zu Verdis besten Einfällen gezählt.

Ausführlich wird die Entstehung des Librettos behandelt. In dem handschriftlich angefertigten Entwurf sind die Korrekturen des Shakespeare-Übersetzers und Freundes Verdis, Andrea Maffei, kenntlich gemacht und können mit den entsprechenden Briefstellen an den Librettisten Piave und

dem endgültigen Text von 1847 verglichen werden. William Weaver behandelt Verdis Shakespeare-Kenntnis und beweist schlüssig, daß neben Rusconi, Maffei und Piave zu den Helfern und Übersetzern auch Giuseppina Strepponi, Verdis zweite Frau, zu zählen ist.

Im Rahmen der musikalischen Analysen behandelt Julian Budden die Unterschiede in der Instrumentation: Das „konzertante“ Element wird in der zweiten Fassung weitgehend entfernt. Instrumentenkombinationen werden benutzt, nicht um dekorativ, schön oder neu zu sein (wie bei der von sechs Celli begleiteten „preghiera“ in *Nabucco*), sondern zur Verdeutlichung der Situation; bemerkenswert ist z. B. die Instrumentation beim ersten Zusammentreffen von Macbeth mit den Hexen: Ob., Trp., Klar., Fag., Pos. Verdis Versuch, in der Bankett-Szene zum ersten Mal eine Großform zu schaffen, die über ein herkömmliches „Finale“ hinausgeht, wird von John Knowles beschrieben. Ein Vergleich macht deutlich, daß Verdi das Muster in späteren Opern wieder aufgegriffen hat, so z. B. in *Rigoletto*, *La Traviata*, *Les Vêpres Siciliennes*.

Der spezifische Gebrauch der Tonarten – also Verdis Tonartencharakteristik – wird von Martin Chusid verdeutlicht. So benutzt Verdi für die übernatürlichen Erscheinungen die Tonart *E-dur*; ist das Auftreten des Todes- oder Mordgedankens mit einer Schuld verknüpft, steht die Stelle in *Des-dur*, bei Darstellung des Todes als Wahrheit und Wirklichkeit dagegen in *D*. Auch hier ist der Vergleich wichtig, denn in der Pariser Fassung achtet Verdi noch mehr auf den Sinn der Worte und transponiert einige Arien in die „richtigere“ Tonart. So wird auch seine Weigerung verständlich, Transpositionen nur aus klanglichen oder Stimmumfangsgründen vorzunehmen.

Mit den psychoanalytischen Strukturen im Drama erklärt Daniel Sabbeth Verdis (unbewußtes?) Bestreben, die Auftritte von Macbeth und Macduff harmonisch ähnlich zu gestalten; obwohl sie gleichsam Gegenpole darstellen – Mörder und Held –, stehen beide für die Redensart „a bad son will make a bad father“.

Mit dem Buch ist aufgrund der vielen Querverweise gut zu arbeiten; die Begeisterung für Verdis *Macbeth* als seinem ersten Versuch, etwas sowohl musikalisch als auch für die Opernbühne völlig Neues zu schaffen, ist auch in den hier nicht referierten Aufsätzen zu spüren. Der Anhang enthält unter anderem eine Zusammenstellung sämtlicher Aufführungen bis 1981, Hinweise auf andere Ver-

tonungen des Macbeth-Stoffes sowie ein knappes Personenlexikon.

(Juni 1986)

Uwe Schlottermüller

**MANFRED HERMANN SCHMID: Musik als Abbild. Studien zum Werk von Weber, Schumann und Wagner. Tutzing: Hans Schneider 1981. 368 S., 16 Bildtaf., Notenbeisp. (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 33.)**

Das Anliegen dieses Buches wird eigentlich gegen Ende erst unmißverständlich ausgesprochen: „aus dem Werk eine Anschauung von Wagners Musik und ihrem Platz in der Musikgeschichte zu gewinnen“ (S. 285). Trotz des auf drei Komponisten bezogenen Untertitels handelt es sich im Grunde um ein Wagner-Buch. Hintergrund ist die Überzeugung, daß in Wagners Musik „alle Brücken zur überkommenen, gegenständlichen Musik ... abgebrochen seien“. In diesem Sinn identifiziert sich der Autor mit Nietzsches Diktum, Wagner gehöre „woandershin als in die Geschichte der Musik“, so weitgehend, daß er es „wirklich“ für „unmöglich“ hält, „Wagners Werke in engerem Sinne historisch zu verankern, auch wenn es Anknüpfungspunkte gibt ...“ (S. 288). Zwar hatte Nietzsche an dieser Stelle eigentlich nur gemeint, Wagner gehöre statt in die Geschichte der Musik in die nach seiner Ansicht viel umfassendere der Schauspielkunst, aber die Akzentuierung von Wagners „unheimlichem“ „Instinkt“ für das „Elementarische“ tendiert in der Tat in die Richtung einer Auflösung von Geschichte. Es ist nicht leicht, einem Buch auf musikhistorischer Argumentationsebene gerecht zu werden, dessen Autor es für nötig hält, „die andere, die historisch gebundene Wirklichkeit auf(zu)geben“, um „in Wagners Welt ein(zu)treten (und) sich selbst dafür (zu) disponieren“ (S. 290). In einer solchen Perspektive nehmen sich die Teilhaber am vorausgegangenen musikhistorischen Prozeß zwangsläufig als Wegbereiter für dessen Vollender und Liquidator aus. Und der Hinweis auf die unterschiedlichen Voraussetzungen der drei Komponisten und ihre daraus resultierende Unvergleichbarkeit verstärkt eher die Irritationen. Vollends die teilweise Rehabilitation der formalistischen Wagner-Exegese von Alfred Lorenz sowie deren und der „Romantischen Harmonik“ von Ernst Kurth Erhebung zu den auch heute noch wirksamen Polen der analytischen Beschäftigung mit Wagners Musik könnte den Eindruck erwecken, das Buch stelle sich quer zu allen

Bemühungen der Musikwissenschaft in den letzten Jahrzehnten, die Beschäftigung mit Wagner zu einem Gegenstand der historischen Untersuchung zu machen wie andere auch. Kündigt sich hier eine „Wende“ an?

Ausgangspunkt der Untersuchung ist ein zentrales Problem der Musik des 19. Jahrhunderts: Wie ist eine Musik beschaffen, die ihr Erscheinendes transzendiert, die auf Bedeutungen verweist, die außerhalb ihrer selbst liegen, ohne doch selbst wieder der Welt der Erscheinungen anzugehören; eine Musik also, die weder in sich selbst vollendete Bewegungserfüllung eines kohärenten Zeitablaufes noch Programmmusik ist. Als zentrales Ereignis, das die Erscheinung der Musik in diesem Sinn veränderte, wird die Auflösung zweier Eindeutigkeiten erkannt: Auf der tonalen Ebene weiche die Eindeutigkeit des punkthaft bestimmten Einzeltones und der aus den Einzeltönen zusammengesetzten melodischen Linie dem räumlich erweiterten und diffusen, vielfach aus der Ferne kommenden Klang; und auf der zeitlichen Ebene trete an die Stelle des durch eindeutige metrische Gliederung bestimmten Takt- und Periodenablaufes die rückblickend-erinnernde oder auch vorausweisende subjektive Verfügung über die musikalische Zeit, woraus sich einerseits vielfache Überlagerungen von Zeitebenen ergeben und andererseits der Primat vom eindeutig zielgerichteten Ereignisablauf an die Zeitdauer des Einzelereignisses übergehe, was bis hin zum Eindruck des „Stillstehens“ der Musik führe. Dabei verweise die Musik vermittels solcher veränderter Zeitstrukturierung auf sich selbst bzw. auf solche Musik, in der der kohärente Zeitverlauf intakt ist, die damit der Wirklichkeitssphäre angehöre. Die Musik des 19. Jahrhunderts wird also wesentlich unter die Kategorien des Zitierens, damit des „Indirekten“ subsumiert und ihre Beziehung auf die unmittelbare, „direkte“ Musik als erinnernd oder im Vorgriff gekennzeichnet: Der Bezugspunkt des Realen könne sowohl durch den konkreten Tanz als auch durch das Lied oder auch lediglich durch das von ihm abstrahierte Formschema der Periode repräsentiert werden. Diese Grundidee wird nun in exemplarischen Analysen entfaltet, deren hoher Wert in ihrem neuartigen methodischen Ansatz und in der Subtilität liegt, mit der die Musik durchgehört wird. So wenig man die Prämissen, die die Auswahl der betrachteten Werke bestimmen, akzeptieren mag, so wenig wird man andererseits auf Einsichten verzichten können, die insbesondere auf einem neuartigen analytischen Zugriff auf die Orchester-

farben gewonnen werden. Die am *Freischütz* (namentlich am *Ouvertüren*-Beginn und am Übergang des *Walzers* in die Szene des Max) minutiös dargestellten orchestral-harmonischen Strukturen repräsentieren eine wesentliche Seite eines neuen kompositorischen Denkens und bedeuten einen fruchtbaren Ansatz zu einer längst fälligen intensiveren analytischen Beschäftigung mit Weber. Auch die Neigung zum „Perspektivenwechsel“, d. h. zu einer Veränderung des rhythmisch-harmonischen Zusammenspiels im Sinne von Rückblick und Erinnerung, ist ein wesentliches Moment der Musik des 19. Jahrhunderts, das es weiter zu verfolgen gilt. Die Vorstellung allerdings, ein einzelnes Stück wie jener szenische Übergang im *Freischütz* habe bis zu Schumanns *Rheinischer Sinfonie* und Wagners *Tristan* nachgewirkt, erscheint nicht ohne weiteres plausibel. Hier handelt es sich doch wohl eher um einen allgemeinen Wandel des musikalischen Bewußtseins, an dem sehr viele Komponisten mehr oder weniger intensiv beteiligt sind. Und es ist darüber hinaus wahrscheinlich, daß das Verfahren, das Weber im *Freischütz-Walzer* anwendet, seinerseits auf ältere Traditionen zurückgeht.

Überzeugend sind die Ausführungen zur Orchestertechnik Schumanns, die von dem Bestreben her erklärt wird, den „Quasi-Charakter“ des Klaviertones, die Uneindeutigkeit der Baßfunktion und die Verdunklung des Klanges auf das Orchester zu übertragen. Von daher wird das Plädoyer für die zweite Fassung der *d-moll-Sinfonie* (entgegen dem Votum von Brahms und anderen) einsichtig.

Der umfangreichste Teil der Arbeit ist Werken Wagners, vor allem dem *Tristan*, gewidmet. Anhand des *Nachtgesanges* des 2. Aktes sowie des *Liebestodes* werden die Stadien des kompositorischen Prozesses eingehend auf der Grundlage von Quellen diskutiert, wobei sich die Untersuchung auf die erstmals teilveröffentlichte Kompositionsskizze zum 2. Akt stützen kann. Das funktionale Verhältnis von Singstimme und Orchester im Wagnerschen Musikdrama wird im Zusammenhang mit der veränderten Zeitstruktur und der Auflösung der tonalen Eindeutigkeit in ein allgemeines „Tonartengefühl“ grundlegend neu durchdacht; hierbei kommt es zu den bereits angedeuteten Schwierigkeiten, deren detaillierte Diskussion allerdings den hier gebotenen Rahmen bei weitem sprengen würde.

(Januar 1987)

Arnfried Edler

f1  
 ← A XXX B?

ROBIN STOWELL: *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Cambridge-London-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1985). XVI, 411 S., Abb., Notenbeisp.

Die Dialektik, die die Geschichte eines Instruments färbt – daß klangliche Gegebenheiten dem Musikmachen neue Impulse zuführen, wie umgekehrt ein Konzeptionswandel in der Musik nach neuen Klangmöglichkeiten suchen läßt –, sie hat der Violine in den Jahrzehnten um 1800 ein neues Gesicht gegeben. Diese technologische, klangliche und spieltechnische Evolution ist nie umfassend aufgearbeitet worden.

Hier setzt der Verfasser an und leuchtet einen historischen Raum aus, der die Wiener Klassik und die Zeit der ihr folgenden sozialen und ästhetischen Wandlungen einschließt, d. h. er zielt auf die Musikgeschichte von 1760 bis 1840 aus dem Blickwinkel der Violine im Interesse der Violinmusik. Sich diesem Zeitraum zuzuwenden ist in doppelter Weise vernünftig: zum einen aufgrund seiner Bedeutung, zum andern weil ein solches Projekt auf den Arbeiten von David D. Boyden aufbauen kann, der seine Untersuchungen um 1760 abbricht (*The History of Violin Playing from its Origins to 1761*, 1965). Der konzeptionell ähnliche Ansatz ist denn auch bewußt gesucht worden, ließ sich aber wohl nur bewältigen, weil der Verfasser über vorzügliche praktische Kenntnisse als Geiger verfügt. In ihren Grundzügen geht die Monographie auf eine Dissertation zurück (Cambridge 1978), die sie allerdings weitet und rundet.

Der Wert der Arbeit liegt – außer in ihrer Ausrichtung auf den Zeitraum 1760–1840 – darin, daß sie ebenso umfassend wie penibel quellenorientiert ist. Mit zahlreichen Abbildungen, Notenbeispielen und Quellenzitaten (die aus den Originalsprachen eigens übersetzt wurden) besticht im übrigen auch die Ausstattung. Der Wert der Monographie liegt vor allem aber in der „Praxisbezogenheit“, denn die Intentionen des Verfassers richten sich auf die moderne Aufführungspraxis und somit auf ein Interpretieren, das sich seiner historischen Kontinuität allzu gewiß ist. Für diese Aufführungspraxis wird eine historisch verpflichtete, materialgesättigte „Geschäftsgrundlage“ erarbeitet.

Vergleichsweise knapp sind die organologischen und die anatomisch-physiologischen Themenaspekte behandelt; das zentrale Interesse gilt der Musik und ihrer „richtigen“ Interpretation. Dabei werden die Lehrwerke bevorzugt konsultiert, analy-

siert und ausgewertet, die Kompositionen aber als komplementäre Quelle genutzt. Im einzelnen geht es um den Geigenton, um Grifftechnik, um die Ausführung von Strich- und Artikulationsarten, um Phrasierung und Ornamentik sowie um die Verbindlichkeit der Notentexte, also auch um Improvisationspraktiken. Der Anhang bietet eine nützliche Zusammenstellung der einschlägigen Lehrwerke und eine synoptische Tabelle der Ornamente samt ihrer Erläuterung durch die Autoren der Lehrwerke. (Februar 1987)

Jürgen Hunkemöller

*Musikpsychologie. Empirische Forschungen – Ästhetische Experimente. Jahrbuch der deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie Band 1. Hrsg. von Klaus-Ernst BEHNE, Günter KLEINEN, Helga de la MOTTE-HABER. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1984. 166 S.*

Der interdisziplinäre Vergleich wissenschaftshistorischer Entwicklungen zeigt vielfach, mit welcher Art von Problemen spezielle Fachbereiche, die sich thematisch und methodisch zwischen etablierten Disziplinen ansiedeln, zu kämpfen haben. Zum Ringen um eine theoretische Fundierung gesellen sich meist auch wissenschaftsorganisatorische und -publizistische Barrieren. Deshalb kann es für die Entwicklung einer Disziplin sehr bedeutsam sein, ein eigenes fachspezifisches Publikationsorgan zu schaffen, in dem einschlägige Forschungen veröffentlicht werden können und das zudem als Kommunikationsmedium der vorerst meist kleinen Wissenschaftlergemeinschaft dient.

Abgesehen von Einzelpublikationen in Buchform fand die Musikpsychologie des deutschsprachigen Bereichs vor allem in den wenigen Periodika und Reihen der Systematischen Musikwissenschaft Publikationsmöglichkeiten vor. Mit diesem ersten Band des Jahrbuchs der im Jahre 1983 gegründeten Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie hat sich diese ein eigenes Publikationsorgan für ihren engeren Fachbereich geschaffen.

Eine knappe programmatische Skizze über die inhaltliche Ausrichtung findet sich auf dem Buchumschlag. Der Inhalt des vorliegenden Bandes zeigt an, daß die Initiatoren allen Themata von musikpsychologischer Relevanz prinzipiell positiv gegenüberstehen. Für Buchrezensionen ist hier ebenso Platz wie für abschließende „Nachrichten“, die über den Inhalt laufender musikpsychologischer Arbeiten, vorwiegend Dissertationen, knapp informieren.

Der Hauptteil beinhaltet „Forschungsberichte“ vorwiegend von empirisch arbeitenden Musikpsychologen: über ein neurophysiologisches Entwicklungsmodell zu Musik und Sprache (Nils L. Wallin), über musikbezogene Gedächtnisrepräsentation (Christa Nauck-Börner) und die Abhängigkeit des Melodiegedächtnisses von Darbietungsmethoden (Marie L. Moats). Selten werden methodische Probleme quasi-experimenteller Designs mit „weichen“ Daten so selbstkritisch reflektiert wie bei Klaus-Ernst Behne (*Befindlichkeit und Zufriedenheit als Determinanten situativer Musikpräferenzen*). Günter Kleinen (*Massenmusik und Alltagskulturen*) resümiert wesentliche Ergebnisse seiner 1983 veröffentlichten, methodologisch der „verstehenden Soziologie“ verbundenen Arbeit über die Musik im Distributionsprozeß der Massenmedien. Das massenmediale Musikangebot wirkt unmittelbar und mitunter permanent in die Lebenswelt und Alltagskultur der Perzipienten hinein. Diesen Kontext zu analysieren, verlangt nach einer Methodologie qualitativer Sozialforschung. Kleinen macht mit seinen abschließenden „Fragestellungen künftiger Untersuchungen“ bewußt, wie wenig wir eigentlich über den Kommunikationsprozeß auf der Rezipientenseite wissen.

Sigrid Flath-Becker/Vladimír Konečni skizzieren Begriffe, Methoden und theoretischen Ansatz der „Neuen Experimentellen Ästhetik“. Nach ihrem (in Strukturschemata gut illustrierten) Modell bedingen (a) die strukturellen Eigenschaften dargebotener Musik, deren ästhetische Eigenschaften nicht unproblematisch in verbalen Gegensatzpaaren als kollative Variable (= unabhängige Variable) erhoben werden, (b) unter bestimmten situativen Rahmenbedingungen: das sind soziale, emotionale und kognitive Faktoren (= unabhängige, interagierende Mikro-Variable), die affektiven Reaktionen (= abhängige Variable) auf Musik. Die speziellen Untersuchungsergebnisse zum Einfluß von emotional und/oder kognitiv induziertem Streß werden vor dem Hintergrund eines von Konečni (1979) entwickelten „kognitiv-emotionalen Modells“ diskutiert.

Der begrifflich-theoretische Rahmen der „Neuen Experimentellen Ästhetik“ ist gewissermaßen die Grundlage für die Vergleichbarkeit von Untersuchungsmethoden und -ergebnissen, wobei sich der Vergleich von experimentellen Ergebnissen, die durch Darbietung „konstruierter Musik“ (synthetischer Weg) oder „realer Musik“ (analytischer Weg) gewonnen wurden, als besonders schwierig erweist. Gerade aber die Vergleichbarkeit von Detailfor-

schungen und die darauf gründende Extrapolation verallgemeinbarer Aussagen über Musikhörverhalten und affektives Rezipientenverhalten sind entscheidende Schritte für eine Disziplin, die sich zumindest als implizite Zielorientierung die Entwicklung von Theorien und Theoriesystemen vorgegeben hat.

(Juli 1986)

Alois Mauerhofer

*BONNIE C. WADE: Khyāl – Creativity within North India's classical music tradition. Cambridge-London-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1984). XXI, 314 S., mit zahlreichen Abb. und Musiktranskriptionen. (Cambridge Studies in Ethnomusicology.)*

Diese Arbeit spürt einem Genre klassischer Musik Nordindiens nach, das sich eigentlich einer genaueren Festlegung entzieht; denn der *khyāl*, wörtlich „Phantasie“ oder „Imagination“, entstand aus einer Reaktion auf den strengen, höfischen Dhrupad-Stil, dessen Vortragsregeln von einigen Musikern im 18. Jahrhundert als Fesseln für ihre freie künstlerische Entfaltung empfunden wurden. Zwar tastete dieser Freiheitsdrang die traditionsreichen Grundlagen indischer Musik, also Rāga-Melodiebildung und Tāla-Metren nicht an, doch erweiterte er in virtuoser Weise die musikalischen Formen sowie die Ausprägung und Ornamentierung der klingenden Linien. Große Musiker, denen die Schaffung eines persönlichen Stils gelang, haben ihre Kunst an Nachkommen und fernere Sippenmitglieder, später auch an blutsfremde Schüler weitergegeben. So entstanden die *gharānā*, Zentren oder Schulen, die die Pflege und Weiterführung des ererbten Stils als ihre Aufgabe betrachtet haben. Wie die ererbten, zum Muster erhobenen Darbietungsweisen entstanden und wie sie beschaffen sind, sucht Bonnie Wade in der vorliegenden Publikation zu ergründen.

Sie beginnt mit einem Blick auf die geschichtliche Entwicklung Indiens seit den ersten islamischen Herrschern in Delhi und ihrem Hofpoeten Amir Khusrau im 13. und 14. Jahrhundert, geht dann auf die Bildung der *Gharānā*-Schulen ein und definiert im zweiten Kapitel das Genre „Khyāl“. Als grundlegend erfaßt sie neben Rāga und Tāla den *cīz*, das sind die Verse für den Anfang eines Musikstücks und die hierzu komponierten Melodien in *Sthāyī* und *Antarā* (S. 14). Darauf beschreibt sie die Arten

oder Teile der Improvisation, und diese sind 1. *ālāp* – die Einleitung, 2. *fān* – schnelle Tonfolgen auf dem Vokal *ā*, 3. *bolfān* – Tonfolgen mit Worten aus den *ciz*-Versen, 4. *bolbant* – Textworte zu melodisch-rhythmischem Spiel, 5. *sargam* – mit Tonbezeichnungen unterlegte Passagen, und 6. *nom-tom* – rhythmisches Pulsieren durch Tonrepetitionen, besondere Ornamentation und Silbenaussprache (S. 27 ff.). Angaben über die Anordnung dieser Teile bei Khyāl-Darbietungen und über die Ensembles beschließen das Kapitel. Dann folgt der Hauptteil des Buchs, die Beschreibung der Ghārānā von Gwalior, Agra, Sahaswan/Rampur, Alladiya Khan, Kirana und Patiala in den Kapiteln 3 bis 8. Hinzu kommt Kapitel 9, „On individuality“, das einzelnen berühmten, keinem bestimmten Gharānā angehörigen Sängern, aber auch dem nicht immer anerkannten Delhi-Gharānā gewidmet ist.

Die Artikel über die verschiedenen Schulen sind nach einem stets gleichen Schema gegliedert. Auf eine Skizze der politisch-kulturellen Umgebung, mit „The Context“ überschrieben, folgen die Biographien der bedeutendsten Sänger einschließlich je einer Tafel, die die Blutsverwandtschaften und die Schülerlinien wiedergibt. Dann betrachtet Bonnie Wade die Stileigenheiten des betreffenden Gharānā, ausgehend von Urteilen indischer Autoren und konkretisiert durch die Beobachtung von Klangaufnahmen, aus welchen sie viele kurze Partien in je einer Niederschrift indischer Art und Transkription auf Notenlinien einblendet. Die Ergebnisse werden am Schluß jedesmal in einem „Summary“ vorgeführt, so daß sie sich über die Kapitel hinweg miteinander vergleichen lassen. Tabellarisch sind sie innerhalb der „Conclusion“, Kapitel 10, auf Seite 276–77 erfaßt, doch der Leser würde dem Buche nicht gerecht, wenn er allein diese Tabelle in Anspruch nähme. Vielmehr bietet die Autorin – in Angleichung ihrer 1971 eingereichten Dissertation über Khyāl an Daniel M. Neumans musiksoziologische Studie *The life of music in North India* (Detroit 1980) – einen biographischen und musikologischen Aufriß, der die verzweigte Welt der klassischen Musik Nordindiens mehr als bisher durchleuchtet. Dabei stützt sie sich vielfach auf Publikationen von indischen Gelehrten, aber auch auf Interviews, die sie mit indischen Musikern geführt hat. Eindrucksvoll umrissen ist z. B. das Los der Brüder Haddu und Hassu Khan, die im 19. Jahrhundert am Hof von Gwalior wirkten und dort den ältesten Khyāl-Gharānā etablierten. Ihre Schülerlinien umfassen so illustre Namen wie Vishnu Digambar Paluskar

(1872–1931), den Lehrer des vielseitigen Musikers und Theoretikers Omkarnath Thakur (1897–1967), und Krishnarao Shankar Pandit (geb. 1894), der gleich Vishnu Digambar Paluskar viele Schüler unterrichtet hat. Darbietungen dieses Sängers, der die weitgespannten *fān*-Klanglinien mit ihren oft großen Sprüngen in höchster Meisterschaft vortrug, ist mehr als die Hälfte der Beispiele aus der Schule von Gwalior entnommen.

Während die Musiker in Gwalior die Neuerungen weit vorangebracht und dabei einen ausgeglicheneren Stil gefunden haben, blieben die Vertreter der Agra-Gharānā nahe am Dhrupad-Gesang. Sechs Generationen konnte Bonnie Wade ermitteln, und als zentrale Gestalt erscheint Faiyaz Hussein Khan oder kurz Faiyaz Khan (1886–1950), eine attraktive Erscheinung, der seine Zuhörer zutiefst beeindruckte und viele nachfolgende Sänger prägte. Die mitgeteilten Beispiele von Faiyaz Khan und anderen Sängern aus Agra heben sich mit ihren engräumigeren, oft einfacheren Melodiezügen in langsamerem Tempo deutlich von den Proben aus Gwalior ab.

Die Sänger in Rampur stammten aus Sahaswan, beides Orte im Osten von Delhi, und am Hofe von Rampur herrschte noch im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts ein sehr reges Musikleben, dem der bedeutendste Sänger dort, Mushtaq Hussein Khan (ca. 1878–1964), in seinen späteren Lebensjahren nachtrauerte. Die Musik in Rampur hatte wohl Strömungen aus Gwalior aufgenommen. Ebenso war Alladiya Khan, die zentrale Gestalt des nach ihm benannten Gharānā, besonders von einem Sänger aus Gwalior beeinflusst, und doch schuf er einen Khyāl-Stil, der dem Dhrupad nahesteht, dazu viele technische Schwierigkeiten einschließt. Unter Alladiyas Schülern finden sich bekannte Namen, so Mallikarjun Mansur samt den Sängerinnen Kesarbai Kerkar und Moghubai Kurdikar. Von den beiden letztgenannten Gharānā geht der eine, in Kirana, gleichfalls auf einen Sänger aus Gwalior zurück. Dort sind viele Schüler ausgebildet worden; berühmtester Vertreter ist Bhimsen Joshi (geb. 1922). Die andere Schule, in Patiala, umfaßt mehrere Generationen nur einer Familie mit Bade Ghulam Ali Khan als zentraler Gestalt.

Diese wenigen Bemerkungen mögen die Glanzpunkte der Arbeit andeuten; denn neben diesen Sängern sind zahlreiche andere erwähnt, die das Glück hatten, durch Zugehörigkeit zu einem Gharānā legitimiert zu sein und im Fürstendienst zu stehen. Ihre Namen finden sich im Register der

Publikation, doch bilden sie wohl nur einen kleinen Teil all derer, die bisher den Khyāl-Gesang pflegten. Andererseits illustrieren die Musikbeispiele nur die Eigentümlichkeiten der einzelnen Schulen hinsichtlich der Improvisation. Zwar sind im zweiten Kapitel eine Anzahl *ciz*-Verse, doch nirgendwo die zugehörigen oder sonstwie komponierten Melodien mitgeteilt. Infolgedessen kann man auch nicht erkennen, welchen Stellenwert die notierten Ausschnitte im gesamten Verlauf eines Musikstücks einnehmen, es sei denn, man hätte die in einem Anhang erwähnten Kassetten-Einspielungen zur Hand. Diese hat der Verlag aber zur Rezension nicht mitgeliefert. So bleibt das Buch, dem eine kurze Diskographie und eine gute Bibliographie beigegeben ist, eine treffliche Einführung und ein nützliches Nachschlagewerk zum Khyāl-Gesang in Nordindien.

(September 1986)

Josef Kuckertz

*ULRICH WEGNER: abūdīya und mawwāl. Untersuchungen zur sprachlich-musikalischen Gestaltung im südirakischen Volksgesang. 2 Bände. Hamburg: Verlag Karl Dieter Wagner 1982. 294 S., 217 S. (Beiträge zur Ethnomusikologie. Band 12.)*

Der erste Band dieser höchst beachtlichen Studie enthält die Untersuchungen zum Thema, der zweite bietet die Landkarte des Untersuchungsgebiets, die Gesangstexte, Untersuchungen des Textmaterials mit forminterpretierenden und linguistischen Aufschlüsselungen sowie Erläuterungen der Dichtungsgattungen, Transkriptionen, diese geordnet nach geographischen Regionen, Tabellen zur strukturellen Beschaffenheit der Texte (I-X) und zum sprachlich-melodischen Gerüst der untersuchten Beispiele (XI-XXXI).

Musikethnologische Studien zur Musik des Irak sind rar. „Weiße Flecken“ zu tilgen durch systematische Untersuchungen, solchermaßen die Landkarte der Musikstile und -dialekte durch Formen und Farben anzureichern, dürfte sich heute angesichts der derzeitigen politischen Situation im Irak verbieten. Auch deswegen darf man für diese äußerst sorgfältig angelegte Arbeit dankbar sein, die zur Hauptsache auf eigenen, vom Autor 1978 durchgeführten Feldforschungsarbeiten basiert (I. Einleitung, S. 7ff.). Berücksichtigt werden Gesangsformen bäuerlicher Landbewohner, die im Euphrat-Tigris-Gebiet südlich von Bagdad Bewässerungsfeldbau betreiben und in kleinen Dorfgemeinschaften

leben. Außerdem bezieht der Autor die in größeren Ansiedlungen des Südens lebende arabische Bevölkerung in seine Untersuchungen ein. Er schildert kurz Schichtung, Gruppierung, Betätigungsfelder der von ihm untersuchten Volksgruppen, geht auf den Forschungsstand sowohl der einschlägigen orientalistischen Fachliteratur zu den Texten wie auf den der Musikethnologie ein.

Die Feststellung, dem Gesamtphänomen dichterisch-musikalischer Gestaltung sei bisher nicht in gebotener Ausführlichkeit Rechnung getragen worden, liefert ihm den Forschungsansatz: er setzt seinen Untersuchungen das Ziel, „anhand von vier im Südirak beheimateten Gesangsformen, die dort als ‚Volksgesang‘ ... eingestuft werden, Möglichkeiten für eine solche textlich-musikalische Analyse aufzuzeigen“ (S. 15). Abūdīya, hier Sammelbezeichnung für drei der zu untersuchenden Gruppen von Klangdokumenten, bedeutet „Mann des Schmerzes“ und kennzeichnet Melancholie, Trauer, Todesnähe, Kummer, psychische Belastungen somit, wie sie von jedem Individuum erlebt werden. Daher scheint es naheliegend, daß der abūdīya-Sänger „das Musikleben im Mittel- und Südirak in entscheidendem Maße“ prägt (S. 18). Für die Gestaltung der Gesänge wird schlüssig belegt, daß, abweichend von Forschungsergebnissen aus anderen Bereichen vorderorientalischen Singens, der Sänger auf die dichterische Gestaltung der Texte keinen Einfluß ausübt, daß also für die textliche Vorlage Improvisation keine Rolle spielt (vgl. jedoch unten die Ausführungen über sog. Haupt- und Nebentexte!), wohl aber in der gesanglichen Ausführung. Sie besteht in nicht metrisierten und melismenreichen Melodielinien, die der Sänger in seltenen Fällen ganz ohne Begleitung vorträgt. Oft wird er von einer Sängergruppe in seinen Vortragspausen ergänzt. Auch wird dieser Solostimme „eine fest-metrisierte Begleitung zur Seite gestellt“ (S. 29), bestehend aus Fingerschnalzen, Hackenstampfen, Händeklatschen, Zungenschnalzen. Die Begleitung durch Schlaginstrumente ist ebenfalls bekannt, wie auch die Ausführung rhythmisch-formelhafter Schläge auf Gebrauchsgegenstände.

Im Glaubensleben der Schiiten hat die abūdīya ihren festen Platz (S. 37ff.). Die überlieferte Gewohnheit, die Gesangsstile der abūdīya mit Namen von Städten und Regionen, Namen von Sängerinnen und Stammesverbänden zu bezeichnen, entspricht allgemein-vorderorientalischer, traditioneller Gepflogenheit – ähnlich werden ja auch Rhythmen, Melodiemodelle u. a. nach diesen au-

Bermusikalischen Gegebenheiten benannt. Diese Beobachtung wie die folgenden zur Person des Sängers, seines (auch halbberuflichen) Engagements, zum Einfluß auf seine Stellung durch Rundfunk und Schallplatte sind mit Verhältnissen in anderen vorderorientalischen Regionen vergleichbar.

Im dritten Kapitel setzt sich der Autor mit den poetischen Formen von *abūdīya* und *mawwāl* auseinander, wichtig vor allem, „um später einen Einblick in das Verhältnis gewinnen zu können, in dem Text und Gesang zueinander stehen“ (S. 93). Die *abūdīya*-Gedichtstrophe ist im wesentlichen immer gleich strukturiert: sie besteht aus vier Zeilen, deren letzte in Anklang an die Gattungsbezeichnung immer auf „-īya“ endet. Diese wie andere wiederkehrende Erscheinungen in den Textstrukturen bezeichnet der Autor als „Konstituenten“. Im auffälligen Unterschied zur *abūdīya*-Form zeigt das auch in anderen Teilen des Vorderen Orients verbreitete *mawwāl*-Gedicht sich in drei verschiedenen Erscheinungsformen, als Vier-, Fünf- und Siebenzeiler. Aufschlüsse über Geschichte und unterschiedliche Bedeutungen von *ġinās* (in der hier untersuchten *abūdīya*- und *mawwāl*-Dichtung von Wegner als „Techniken des Wortspiels zwischen zwei oder mehr Sprachkörpern“, S. 74, definiert) und über die Metren in den beiden Dichtungsgattungen könnten in den entsprechenden Kapiteln der vorliegenden Arbeit anhand sehr gut aufbereiteter Grundlagen, erarbeitet nach der Beobachtung ihres Gebrauchs im Südirak, gewonnen werden, d. h. von den hier dargelegten Erkenntnissen her wären historische Linien gut zurückzuverfolgen. (Zur mehrdeutigen Erscheinung von *Ġinā* vgl. A. Shiloah, *The Theory of Music in Arabic Writings (c. 900-1900)*, RISM B 10, München 1979.) Und die Äußerung Wegners zur Frage der Metren (hier bezogen auf die beiden behandelten Dichtungsformen), „die Äußerungen europäischer Orientalisten und arabischer Autoren zu diesem Thema differieren nicht unerheblich voneinander“ (S. 84), läßt sich durchaus auch auf arabische Autoren allein, vor allem aus relativ weit auseinanderliegenden Epochen der Geschichte, beziehen: bei ihnen ist die Anwendung bzw. Interpretation mnemotechnischer Sprachkörper bzw. Folgen mehrerer solcher Einheiten als sprachliche Einkleidung von Versfüßen (S. 85ff.) bzw. davon abgeleiteter rhythmischer Gebilde in der Musik nicht einheitlich dargestellt (vgl. hierzu Ibn Sīnās *Kitābu’ š-šifā’*, d’Erlanger, *La musique arabe* II, Paris 1935, S. 200ff., und Šafiyu-d-Dīn, *Kitāb al-Adwār*, ebda., Bd. III, S. 469ff.; auch

Shiloah, op. cit.). Die Unterschiedlichkeit der Auffassungen wird damit zusammenhängen, daß die hochsprachliche Dichtung der Araber und die an Ethnie, an deren geographische Verbreitung und an kontinuierliche oder diskontinuierliche historische Prozesse gebundenen Dialektpoesien in verschiedenen Regionen in hohem Maße divergieren – wie ja letztlich jeder durch Sprachgebrauch lebendige „Dialekt“ (sprich Volkssprache) in jedem Teil der Welt ständigen Wandlungen unterliegt. Wegner läßt diese Folgerung anklingen, wenn er ausführt, daß bestimmte, in der hochsprachlichen Dichtung der Araber verhaftete Begriffe der Gestaltungsprinzipien auf das Gebiet der Dialektpoesie nicht zu übertragen sind (S. 94).

Die Unterscheidung von „Haupttext“ und „Nebentext“ in den Dichtungen ist Gegenstand des vierten Kapitels. Die als Nebentexte bezeichneten Abschnitte fügt der Sänger in mehr oder weniger großem Umfang dem Haupttext (i. e. die vom Dichter entworfene poetische Vorlage) hinzu (S. 107). Der Haupttext kann vom Sänger durch Auswahl des Gesangsstils mitgestaltet werden, den er ist an keinen vorgegebenen *abūdīya*-Gesangsstil gebunden. Dagegen gibt es für die Gestaltung der Nebentexte (Satzwürfe) durchaus stilspezifische Auswahlkriterien. Kompliziert sind die Verflechtungen von Haupt- und Nebentexten, die zur Charakteristik der vorgetragenen Stücke selbst wie auch zur individuellen Ausprägung durch den einzelnen Sänger erheblich beitragen.

Das fünfte Kapitel ist der textlichen und musikalischen Gestaltung einzelner Gesangsstils sowie der Gegenüberstellung der textlichen wie musikalischen Strukturen zur Feststellung von Gemeinsamkeiten einerseits, Abweichungen bzw. trennenden Merkmalen andererseits gewidmet. Mit Akribie wird die musikalische Gestaltung der einzelnen unterscheidbaren Abschnitte und Teilabschnitte („Perioden“, „Periodenglieder“, „Periodengruppen“) bei *mawwāl* und *abūdīya* analysiert (S. 165-233), wobei der Autor, entsprechend der Zielsetzung der Arbeit, der Verbindung von musikalischer und textlicher Struktur jeweils besondere Bedeutung beimißt. Überall ist das Bemühen erkennbar, dichterisch, zuweilen auch musikalisch festgelegten modellhaften Teilen die „freien“, d. h. der Gestaltung durch den Ausführenden anheimgegebenen Abschnitte auch strukturell gegenüberzustellen. Angesichts der zahlreichen und auch vielseitigen, im textlichen wie im musikalischen Material erkennbaren, aber sich wechselseitig durchdringenden Verflechtungs-

möglichkeiten erweist sich diese Zielvorstellung als hoher Anspruch, dem der Autor in überzeugender Weise gerecht wird. In Vergleichen ausgiebiger und sorgfältig ausgewählter eigener Transkriptionen exemplifiziert er zudem Übereinstimmungen wie Abweichungen von melodischen Formeln und auch von Melodiemodellen, die sich im Verlaufe der Ausführungen herauskristallisieren.

Die Frage, ob denn „eine Text und Musik gleichermaßen berücksichtigende Analyse neue, umfassendere Einblicke in das Wesen vorderorientalischen Volksgesangs zu geben in der Lage“ (S. 282) sei, darf nach dem hier versuchten neuen Arbeitsansatz und den erzielten Ergebnissen durchaus bejaht werden (vgl. hierzu auch H. H. Touma, *Die Musik der Araber*, Wilhelmshaven 1975; auch ältere Autoren). Und ob es stimmt, daß von hier aus „sicher keine Verallgemeinerungen im Hinblick auf andere Bereiche vorderorientalischer Gesangspflege“ zuzulassen sind (S. 282), ist in übergreifenden Studien neu zu überdenken. Sie sollten sich freilich des hier erfolgreich erprobten Forschungsansatzes bedienen. Ich halte die Möglichkeit der, wenn auch vorsichtig vorzunehmenden, „Verallgemeinerung“ nach dieser beispielhaften Studie für sehr wahrscheinlich.

(April 1986)

Ellen Hickmann

*ALEXANDER PILIPCZUK: Elfenbeinhörner im sakralen Königtum Schwarzafrikas. Bonn: Verlag für Systematische Musikwissenschaft 1985. 136 S., zahlreiche Abb. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Band 42.)*

136 Seiten umfaßt das schmale Buch, von denen 50 Seiten auf den Abbildungsteil und noch einmal 40 Seiten auf den ausführlichen Anhang mit Bild- und Quellennachweis, Literaturangaben sowie Personen-, Orts- und Sachregister entfallen. Es verbleiben demnach rund 45 Seiten für den Hauptteil, die Darstellung des Themas. Aber auch hiervon nimmt die Vielzahl der Anmerkungen pro Seite insgesamt noch einmal ein knappes Drittel des Raums in Anspruch. Damit ist bereits klar, daß der Autor keine musikethnologische Abhandlung beabsichtigt.

Alexander Pilipczuk, Mitarbeiter des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe, legt, wie er selbst angibt, „eine chronologische Untersuchung von Aussagen der Reisenden und Entdecker über das Elfenbeinhornblasen in westafrikanischen König-

reichen“ (S. 5) vor, und dabei handelt es sich, dem kurzen Vorwort zufolge, um die erweiterte Fassung eines Referates mit dem Titel „Funktionelle und symbolische Bedeutung der Elfenbeinbläser im sakralen Königtum Schwarzafrikas, dargestellt anhand von europäischen Schrift- und Bildquellen des 16. bis 19. Jahrhunderts“. Leider fehlt dann im Textteil gerade ein Eingehen auf die funktionellen und symbolischen Aspekte des Hornblasens weitgehend; der Autor beschränkt sich meist auf die Schilderung des jeweiligen sozialen Kontexts, also die Umstände, bei denen das Blasen der Hörner beobachtet werden konnte. Überhaupt ist die vorliegende Arbeit weniger eine Untersuchung, als vielmehr eine akribisch zusammengestellte und äußerst sorgfältig dokumentierte Darbietung relevanter Exzerpte des vorliegenden Quellenmaterials und der Literatur.

Leitfaden der systematisch nicht weiter untergliederten Arbeit von Pilipczuk sind die Reiseberichte in chronologischer Reihenfolge. Von B wie Jacques Barbot bis Z wie Hans Jakob Zur Eich hat der Verfasser eine beeindruckende Vielzahl berühmter, aber auch unbekannter Afrika-Reisender ausgewählt und exzerpiert. Insbesondere die Arbeiten Philipp Paulitschkes und Walter Hirschbergs zur historischen Quellenlage in Afrika dienen dem Autor als Basis seiner Ausführungen. Als gleichermaßen bedeutsam erwies sich die vielzitierte *Allgemeine Historie der Reisen ... oder Sammlung aller Reisebeschreibungen ... in Europa, Asia, Africa und America ...* (genauer Titel im aufgeführten Quellenmaterial, S. 101).

Das Interesse des Autors liegt ganz offensichtlich mehr im historisch-dokumentarischen als im musikethnologischen Bereich; und da, wo von Musikinstrumenten die Rede ist, belegt er seine organologische Sachkenntnis überwiegend mit Beispielen aus dem europäischen Kulturraum. Neuere Literatur im Bereich afrikanischer Musikinstrumente wurde kaum berücksichtigt. Nachlässig – ganz im Gegensatz zu der sonst augenfälligen Sorgfalt bei der Gestaltung – fällt auch die bibliographische Arbeit aus: „Nkeria“ statt „Nketia“, „Schaeffer“ statt „Schaeffner“, „Balini Sározi“ anstelle von „Balint“, und aus Jean-Noel Maquet wurde gar sein Vater, Jacques (der allerdings kein „N“ im Namen führt) – sind es zufälligerweise gerade Musikethnologen, deren Namen da zu leiden haben? Wie dem auch sei, das Buch ist eine gehaltvolle Quelle weitverzweigter früher Afrika-Literatur und präsentiert einen gut zusammengestellten, informativen Bild-

teil. Dem Musikethnologen jedoch kann das kaum genügen, auch dann nicht, wenn die historische zu seinen Perspektiven gehört.

(Februar 1987) Barbara Schmidt-Wrenger

*The Berkeley Manuscript. University of California, Music Library, MS. 744 (olim Phillipps 4450). A new critical text and translation on facing pages, with an introduction, annotations, and indices verborum and nominum et rerum by Oliver B. ELLSWORTH. Lincoln-London: University of Nebraska Press (1984). 317 S. (Greek and Latin Music Theory.)*

Im Jahre 1965 konnte die University of California in Berkeley auf einer Londoner Auktion ein aus der Sammlung Phillipps stammendes Manuskript mit musiktheoretischen Traktaten des späten 14. Jahrhunderts erwerben. Seit diesem Besitzerwechsel ist der Codex entschieden leichter zugänglich geworden als vorher: Nach einem ersten gedruckten Hinweis auf die Handschrift durch Richard Crocker haben sich Margaret Bent, Oliver B. Ellsworth und Christopher Page zu dem Manuskript geäußert; Ellsworth ist 1969 in Berkeley aufgrund einer Dissertation über den Codex promoviert worden, und im vorliegenden Band hat er, die Vorarbeiten der Dissertation ausnutzend, nun eine Edition und englische Übersetzung des Gesamttextes vorgelegt.

Der Inhalt des Manuskripts besteht aus einer Einleitung und fünf Traktaten, welche die musikalischen Modi und Verwandtes, den Kontrapunkt, die mensuralen Noten, die Tongeschlechter und Skalen sowie die Ganztonteilung behandeln. Die ersten drei Traktate gehören, als Texte zur *Musica practica* und aufgrund der Lagengestalt des Codex sowie der Konkordanzverhältnisse, wohl ursprünglich zusammen; das am Ende des dritten Traktats erscheinende Kolophon fixiert die Kompilation des bis dahin notierten Textes in Paris und ins Jahr 1375.

Den Traktaten II und III liegen weitgehend die *Ars contrapuncti* und der *Libellus practice cantus mensurabilis* zugrunde, die nach den Quellen „secundum Johannem de Muris“ formuliert sein sollen. An Gewährsleuten sind auch Boethius und ein Jacobus de Montibus, vermutlich Jakob von Lüttich, genannt; dem von Page aufgrund eines vermuteten Akrostichs als Verfasser von Traktat IV vorgeschlagenen Johannes Vaillant steht Ellsworth mit Recht vorsichtig gegenüber. Vielleicht hätte es sich jedoch gelohnt, den im Konkordanzmanuskript Catania als Autor der Traktate I-III genannten „Exi-

mius Doctor Gostaltus francigena“ in Paris, über die wenigen in der zeitgenössischen Musiktheorie gegebenen Namenszitationen hinaus, auch biographisch-archivalisch weiterzuverfolgen.

Der Edition und Übersetzung geht eine knappe Einführung des Herausgebers voran, die Quellen, Inhalt und Editionsprinzipien vorstellt. Das Corpus des Bandes bietet in synoptischer Anordnung jeweils links lateinischen Text und rechts englische Übersetzung; an den Fußenden der beiden parallelen Seiten stehen textkritischer Apparat und, soweit notwendig, inhaltliche Anmerkungen. Der lateinische Text folgt in der Schreibweise der mittelalterlichen Orthographie; er löst natürlich die Abbreviaturen auf und ergänzt eine moderne Interpunktion. Die Edition, die ja einer bestimmten Quelle gilt, favorisiert das von dieser Handschrift Berkeley Gebotene, und nur, wenn diese offensichtlich irrt oder unbrauchbar ist, werden Lesarten der Konkordanzquellen vorgezogen. Dieses Verfahren führt im Ganzen zu einem vernünftigen Wortlaut; allerdings ist es bei solchen Texten, deren Abschriftspraxis in vielen Einzelheiten anscheinend eher einer verändernden, als einer bewahrenden Überlieferung unterworfen ist, nicht leicht, einen mit Sicherheit „authentischen“ Text herzustellen. Die Varianten, welche die Konkordanzquellen zu den Diagrammen und Notenbeispielen der Traktate anbieten, sind in einem ersten Anhang zusammengefaßt; ein zweiter Anhang gibt über Handschriften verwandten Inhalts Auskunft.

Die Übersetzung ins Englische hält sich tunlichst an die Vorlage und achtet auch auf konsequent gleiche Behandlung der Fachbegriffe; einen zusätzlichen Vorzug der insgesamt sehr hilfreichen und willkommenen Edition macht die Beigabe eines Index verborum sowie eines Namens- und Sachregisters aus.

(September 1986)

Martin Staehelin

*AURELIO AURELI/FRANCESCO LUCIO: Il Medoro. Partitura dell'opera in facsimile. Edizione del libretto. Saggio introduttivo a cura di Giovanni MORELLI e Thomas WALKER. Milano: G. Ricordi (1984). CXCIV, 207 S. (Drammaturgia Musicale Veneta 4.)*

*GIUSEPPE FOPPA/GAETANO ANDREOZZI: Amleto. Partitura dell'opera in facsimile. Edizione del libretto. Saggio introduttivo a cura di Marcello CONATI. Milano: G. Ricordi (1984). LXVIII, 323 S. (Drammaturgia Musicale Veneta 26.)*

Die beiden Bände verbinden in glücklicher Weise den Reiz der Faksimile-Ausgabe, eine Partitur gleichsam in ihrer Urgestalt vorzufinden, mit Einleitungen, die gleichermaßen fachkundig und gründlich in die gesamte geistige, d. h. die literarische, musikalische und gesellschaftliche Umwelt der Werke einführen. Durch sie werden beide Opern, gerade weil sie keine Spitzenwerke ihrer fast einhalb Jahrhunderte voneinander entfernten Zeiten sind, zu deren Prototypen – der Notenteil erscheint als klingende Erläuterung des lebendigen Bildes, das in dem umfangreichen Vorspann beider Bände von dem vielschichtigen Leben auf italienischen Bühnen beider Epochen gezeichnet wird.

In der Einleitung zu *Medoro* werden Libretto und Komposition getrennt und daher besonders ausführlich behandelt. Unter dem Titel „Fare un libretto. La conquista della poetica paraletteraria“ gibt Giovanni Morelli anhand der verschiedenen Darstellungen von Ariosts Geschichte von Angelika und Medoro bis zu dem vorgelegten Werk von Aureli einen Überblick über die Entwicklung der Librettistik in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Diese „paraliterarische“ Gattung wird dabei behutsam von ihrer „literarischen“ Umgebung abgehoben und ihr dadurch ein Sonderstatus zuerkannt, der freilich in dem Maße, in dem sich die Oper von der favola pastorale zum dramma musicale wandelte, immer bizarrere Formen annahm. Für dieses Stadium der venezianischen Operndichtung ist das Schaffen des fruchtbaren Aurelio Aureli, dessen *Medoro* hier vorgelegt wird, besonders charakteristisch.

Ein ausgezeichnete Gedanke Morellis, sicherlich mit aus dem Geiste des modernen Regie-Theaters heraus geboren, war es, in diesem Zusammenhang auch ausführlich auf Angelo Ingegneris *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche* von 1598 in Verbindung mit dem erst kürzlich veröffentlichten Manuskript *Il Corago* aus den 1630er Jahren einzugehen, in denen beiden die Wichtigkeit der szenischen Wiedergabe hervorgehoben wird. Die Tätigkeit des Librettisten wird dadurch von einer neuen Seite her beleuchtet, seine Bedeutung für die Gesamtwirkung des Werkes in begrüßenswerter Weise ins rechte Licht gesetzt. Der Benutzer der Ausgabe wird so von vornherein gezwungen, den Weg zu gehen, der zur Entstehung der Oper geführt hat, den Weg vom Libretto zur Partitur.

Die Einführung hierzu, „Ubi Lucius? Thoughts on Reading Medoro“, von Thomas Walker steht der

literarischen Ausführlichkeit nicht nach, nur daß sie das Schwergewicht mehr auf den Komponisten und das Werk selbst legt. Voran geht eine Faksimile-Ausgabe von Lucios *Arie a voce sola* von 1655, anhand derer der Verfasser die Echtheit zweier Lucio zugeschriebener Opern, deren Textbuch aber keinen Komponistennamen enthält, nachweist und die er zum Schluß auch zur Unterstreichung gewisser retrospektiver stilistischer Eigenheiten in *Medoro* heranzieht. Ausführlich setzt sich der profunde Kenner der venezianischen Operngeschichte dann mit der fragwürdigen Zuschreibung der 1649 in Venedig aufgeführten Oper *Orontea* an Lucio bzw. Antonio Cesti auseinander, wobei die ganze Problematik der Gattungsüberlieferung und damit der Erforschung der Operngeschichte jener Zeit zum Ausdruck gebracht wird.

In dieser Umgebung erscheint dann Lucios unumstrittene letzte Oper *Il Medoro*, deren Quelle, die Sammlung Contarini der Biblioteca Marciana in Venedig, ausführlich beschrieben wird; stellt sie doch mit ihren 112 Partituren aus rund 45 Jahren ein nahezu vollkommenes Spiegelbild der vorwiegend venezianischen Oper des 17. Jahrhunderts dar. Die abschließende, sehr eingehende Betrachtung der Komposition geht von der Unterscheidung zwischen rezitativen und ariosen Partien aus, die nicht immer textlich bedingt ist und darum am deutlichsten Rückschlüsse auf Lucios Verhältnis zum Textinhalt zuläßt. Auch die Arien werden nicht allein auf die Vielfalt ihrer Formen, sondern vor allem auch auf den Abwechslungsreichtum ihres Ausdrucksgehaltes untersucht – alles unter Hinweis auf entsprechende Abschnitte der Partitur, die auf diese Weise gleichsam von selbst musikalisch-dramatisches Leben gewinnt.

Nur wer es vor vielen Jahrzehnten unternommen hat, über die Oper jener Zeit zu arbeiten, kann ermessen, welche Erleichterung Ausgaben wie die vorliegende für die Forschung bedeuten. Es ist kein Wunder bzw. es ist eine Freude, zu sehen, wie sich mehr und mehr Spezialkenntnisse häufen und das lange Zeit verworrene Bild der Oper des 17. Jahrhunderts dadurch fest gerahmt und klar umrissen erscheint.

Nicht weniger problematisch ist die Auseinandersetzung mit der Oper *Amleto* von Foppa/Andreozi, einem Werk aus der Zeit, als die metastasianische Oper vor allem inhaltlich an Faszination verlor, während sich der Übergang von der „Nummernoper“ zur „Scena ed Aria“ musikalisch nur zögernd vollzog. Mit dieser Problematik

beschäftigt sich der Herausgeber Marcello Conati in seiner Einleitung „Un ‚Sackspear‘ per ‚Jommellino“ (Andreozzi war ein Neffe und Schüler von Jommelli) sehr ausführlich, wobei er dem Librettisten und seinem Werk die ihm gebührende gleiche Aufmerksamkeit zuwendet wie dem Komponisten. Zunächst gibt er einen Überblick über den Hamlet-Stoff auf der italienischen Opernbühne von Zeno an über Foppa hinweg bis zu Romani/Mercadante (1822) und widmet dann, anschließend an ein umfangreiches Verzeichnis der Libretti und von deren Komponisten, etwa die Hälfte der Einleitung der Würdigung von Foppas Schaffen. Er betont dessen Bedeutung für die Entwicklung einer neuen, vorromantischen Librettistik im allgemeinen und die Unabhängigkeit seines *Amleto* von anderen Behandlungen des Shakespearschen Dramas im besonderen. Die in diesem Werk vollbrachte Leistung des Librettisten erscheint im Hinblick auf die Unmenge von Komödien, Tragikomödien und vor allem Farsen, die das Werkverzeichnis enthält, in besonders hellem Licht.

Das Bild, das der Verfasser vom Schaffen des Komponisten zeichnet, ist dem des Librettisten ebenbürtig. Nicht nur, daß Andreozzis Biographie auf den neuesten Stand der Forschung gebracht wird – er wird auch, unter Berufung auf Teile des anschließend vorgelegten *Amleto*, als Meister des Übergangs charakterisiert, der bestrebt war, die Arie mit dramatischem Leben zu erfüllen und sie so, in Verbindung mit dem Akkompagnato-Rezitativ, der „Scena“ anzunähern; dies wird in gesonderten Analysen jeder einzelnen Szene hervorgehoben, wo immer es sich machen läßt. Einleuchtend ist hierbei vor allem der häufige Verzicht auf ein Da Capo, wenn auch freilich oft der Eindruck einer „opera seria“ alten Stiles mit den virtuosen Darbietungen ihrer Arien überwiegt. Schließlich war der Darsteller des Protagonisten nicht umsonst der berühmte Sopranist Girolamo Crescentini.

So ist jedenfalls auch dieses Faksimile (der Biblioteca del Conservatorio „Pollini“ di Padova, Fondo Archivio Musicale Teatro Verdi) ein lebendiges und instruktives Abbild seiner Zeit, auch wenn und gerade weil das Werk den – zwiespältigen – Rahmen dieser Zeit nicht überragt.

(Januar 1987) Anna Amalie Abert

*LOUIS COUPERIN: Pièces de Clavecin. Publiées par Paul BRUNOLD. Nouvelle révision par Davitt*

*MORONEY. Les Remparts, Monaco: Éditions de L'Oiseau-Lyre (1985). 224 S.*

Davitt Moroney bezeichnet seine Ausgabe der Werke Louis Couperins (1626-1661) als umfassende Revision der Edition von Paul Brunold, Paris 1936 (S. 8). Paul Brunold war wie Louis Couperin Organist an der bedeutenden Pariser Kirche Saint-Gervais, er erkannte den Rang des früh verstorbenen und im Schatten seines Neffen François (le grand) stehenden Louis Couperin und legte dessen *Œuvres complètes* für Cembalo, Orgel und Violine vor. Auch spielte er öffentlich dessen Werke auf einem Cembalo aus dem 18. Jahrhundert. Sein in die Zukunft weisendes Engagement blieb dennoch wenig beachtet; erst die Edition von Thurston Dart *Pièces de Clavecin de Louis Couperin; publiées par Paul Brunold et revues d'après le manuscrit Bauyn* (Monaco 1959) fand weite Verbreitung.

Die Hauptquelle, Ms. Bauyn, ist als Faksimileausgabe (Hrsg: François Lesure) allgemein zugänglich (Genf 1977). 1969 wurde eine weitere wichtige Quelle, das Ms. Parville, entdeckt; schon 1970 veröffentlichte Alan Curtis in der Reihe *Le pupitre* eine Auswahl von Cembalostücken, die vor allem auf diesem Manuskript basieren (*Pièces de clavecin*, Paris).

In Moroneys Edition sind die Kompositionen von Louis Couperin für Cembalo, Orgel und Violine publiziert, wobei nicht nur alle bis heute bekannten Quellen – insgesamt sechzehn –, sondern auch die Ergebnisse des thematischen Kataloges von Bruce Gustafson *French harpsichord music of the 17th century* (Ann Arbor 1979) berücksichtigt wurden. Couperin war in erster Linie Organist und Violenspieler, dennoch sind vor allem Stücke für das Cembalo erhalten geblieben, die das Kernstück der Ausgabe bilden (Nr. 1-131 bzw. 134); daran schließen die Werke für Orgel (Nr. 135-141) und die Kompositionen für Violine (Nr. 142-146) an. Nach Daten zu Louis Couperins Leben folgt die Einführung in englischer und französischer Sprache. Ausführlich informiert Moroney über die bereits erschienenen Ausgaben und das Ms. Bauyn, das für die Anordnung der Stücke herangezogen wurde.

Zu den berühmtesten Werken Couperins zählen die vierzehn *Préludes non mesurés*, die für den Spieler eine große Herausforderung darstellen. Davitt Moroney hat sich mit der Thematik der partiellen Notierung, bei der rhythmische Angaben gänzlich fehlen, lange beschäftigt. Er schrieb den diesbezüglichen Artikel im *New Grove* (Vol. XV) und vertritt teilweise eine andere Meinung als Alan Curtis

(*Unmeasured preludes in French baroque instrumental music*, master's thesis, Urbana, University of Illinois 1956) und Paul Prevost (*Le Prélude non mesuré pour clavecin en France dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle*, thèse pour le doctorat, Université de Strasbourg 1982). Seinen Standpunkt legt er in fünfzehn Thesen anschaulich dar. Couperin hat keine Angaben zur Ornamentik hinterlassen, weder Bauyn noch Parville sind autographe Handschriften; auch gedruckte Stücke von Zeitgenossen können nur Anhaltspunkte geben. In zwei Tafeln zur Verzierungskunst stellt Moroney an siebzehn Beispielen Notation und Interpretation einander gegenüber, wobei er die Angaben von Chambonnières (1670), Lebègue (1677) und d'Anglebert (1689) zum Vergleich heranzieht.

Im Redaktionsbericht bezeichnet Moroney seine Veröffentlichung als neue Edition (S. 21). In dreizehn Punkten nimmt er zu verschiedenen Fragen Stellung und legt seine eigenen Verdienste deutlich dar. Um das Umblättern zu erleichtern, ist die Zahl der Systeme pro Seite variabel gehalten, nicht alle Seiten sind gänzlich ausgefüllt. Moroney weist darauf hin, daß dies auch im 17. und 18. Jahrhundert so praktiziert wurde. In der Numerierung der Stücke folgt er dem Ms. Bauyn und dem thematischen Katalog von Gustafson. Beachtung verdienen die Ausschnitte aus Evrard Titon du Tillet's *Le Parnasse françois* (1732) und aus dem Brief von Mr. Le Gallois an Mademoiselle Regnault de Solier (1680), die das Zusammentreffen Couperins mit Chambonnières schildern bzw. sein Ansehen als Musiker, eine Generation nach seinem Tode, würdigen.

Im Notentext enthalten sind einzelne Abschnitte aus den Mss. Parville und Bauyn, die Moroneys Editionsarbeit in Einzelaspekten nachvollziehbar machen. Das Fehlen einzelner Stücke (123, 130, 132-134) wird in der Einführung und vor allem im Kritischen Bericht ausführlich begründet. Bei den Préludes Nr. 123 und 130 bezweifelt Moroney die Authentizität; die Allemande Nr. 132 und die beiden Couranten Nr. 133 und 134 sind im Ms. Oldham, das bis heute unveröffentlicht ist (Moroney bekam die Erlaubnis, die Stücke einzusehen).

Eine Bibliographie, die Literatur und Ausgaben exakt und übersichtlich angibt, rundet die Publikation ab. Moroney hat für *Harmonia mundi* 1983 *Louis Couperin: Intégrale de l'Oeuvre de Clavecin* (HM 1124 - 8) eingespielt. Seine Ausgabe wendet sich denn auch sowohl an den praktizierenden Musiker als auch an den Wissenschaftler. Ein klares Notenbild und umfassende, gut lesbare Informatio-

nen unter Berücksichtigung der aktuellen Literatur und sämtlicher heute verfügbaren Quellen sind die Vorzüge dieser Edition, der eine weite Verbreitung zu wünschen ist.

(Juni 1986)

Susanne Staral

*GEORG FRIEDRICH HANDEL: The Roman Vespers of 1707. Edited by Ian CHEVERTON, Robert COURT (principal editor), Robin STOWELL. Edition supervised by H. C. Robbins LANDON. Cardiff: University College Cardiff Press 1985. 254 S.*

Vorliegende Ausgabe beruht auf einem Gedanken des englischen Händelforschers James S. Hall. Ihn hatte die vielzitierte Notiz des römischen Chronisten Francesco Valesio über das Orgel-Gastspiel des 21jährigen Komponisten in der päpstlichen Hauskirche San Giovanni in Laterano am 14. Januar 1707 zu der Frage veranlaßt: „Who allowed him to play there?“ und als Antwort darauf zu folgender Hypothese geführt: Kardinal Carlo Colonna habe den Weg gebahnt, aber als Gegenleistung kompositorische Beiträge zum Fest der Madonna del Carmine in der Karmeliter-Kirche Madonna di Monte Santo auf der Piazza del Popolo am 16. Juli 1707 verlangt (das die Familie Colonna auszurichten pflegte). Im Gefolge dieses Auftrags seien unter anderem die drei Vesperpsalmen *Dixit Dominus*, *Laudate pueri* und *Nisi Dominus* (HWV 232, 237 und 238), die Motette *Saeviat tellus* (HWV 240), die Antiphonen *Haec est Regina Virginum* (HWV 235), *Te decus virgin[e]jum* (HWV 243) und das *Salve Regina* (HWV 241) entstanden. Tatsächlich wendet sich der Motettensingtext, Kernstück der Beweisführung, an die Carmeliter und ihren Orden, hatte der Manuskript-Sammler Edward Goddard bis auf *Dixit Dominus* alle genannten Werke oder Werkteile aus der alten Colonna-Bibliothek erworben, existiert ein Vesper-Formular für das Fest in der genannten Kirche aus dem Jahr 1700, das die beiden Antiphonen und die drei Vesperpsalmen anführt (James S. Hall, *The Problem of Handel's Latin Church Music*, in: *MT* April 1959, S. 197-200; ders., *Handel among the Carmelites*, in: *The Dublin Review*, Juli 1959, S. 121-131).

Wie von Hall vorgeschlagen, ordnen die Herausgeber das Material in zwei große Teile. Im ersten, den sie - seltsam genug - zwar als „First Vespers“, aber gleichzeitig als „to a certain extent, free“ auffassen, bringen sie in fünf Teilen eine Ouvertüre (Introduzione zur geistlichen Solokantate *Donna*,

*che in ciel*, HWV 233), die Motette (HWV 240), eine Antiphon (HWV 235), das *Salve Regina* (HWV 241) und die Orgel-Orchester-Sonate aus *Il trionfo* (HWV 46a, Nr. 10). Im zweiten Teil – „Second Vespers“ – erscheinen die drei Psalmen gemäß ihrer Folge in der Vulgata. Daß sie künstlerisch zusammengehören, wäre erst noch zu beweisen und kann aus eben dieser ‚natürlichen‘ Reihe auch in den drei englischen handschriftlichen Quellen nicht begründet werden. Einen angeblichen dritten Festgottesdienst vom 16. Juli 1707, „a grand [great] Mass“ (Goddard), hatte schon Hall nicht mehr mit Händel verbinden können.

Als erstes stellt sich die Frage nach der Liturgie dieses Tages. Eine neu herangeführte Äußerung Valesios über das Karmeliterfest 1708 – prächtige Musik auf Colonnas Kosten, aber Einsparungen bei der Festarchitektur und -beleuchtung und geringer Publikumsbesuch (Vorwort, S. VII) – erläutert nur die Rahmenbedingungen. Und im damals noch opernlosen Rom hatten viele Kirchenfeste einen opernmäßigen Anstrich. Leider wird das von Hall nur referierend mitgeteilte Vesperformular von 1700 nicht gründlicher ausgewertet. Es unterscheidet die Vesper am Vorabend (und nennt dafür gleich als erste die beiden von Händel vertonten Antiphonen) und die am Festtag mit den Psalmen. Wenn aber davon sogar fünf vermerkt sind (auch *Laetatus sum* und *Lauda Jerusalem*), so bedeutet das nicht, daß tatsächlich nur oder sogar die drei aus Händels Feder erhaltenen umfangreichen Vertonungen hintereinander dargeboten wurden. Und was ist eine Vesper ohne Magnificat? Zu dieser zentralen Gattung fällt nun kein Wort. Andererseits scheint ein *Salve Regina* (Nr. IV der Ausgabe) in dem Vesperformular nicht vorgesehen. (Händels Komposition „gehörte“ einem seiner anderen Gönner: Francesco Maria Ruspoli.) Auch die Motette fehlt im Verzeichnis. Gab es ihren Text 1700 noch nicht? Oder wurde er im Hauptgottesdienst gebracht, zur „Mass“? (Graham Dixon rechnet gleichfalls mit dieser Möglichkeit: *Handel's Vesper music 2*, in: *MT* 126, 1985, S. 395.) So muß man wohl die *Roman Vespers* von 1985 weithin als Phantasiegebilde bezeichnen (und ebenso „the first performance in modern time“ vom 16. März 1985 „at St. Matthew's Cathedral, Washington DC, USA“).

Aber gesetzt den Fall, sie ließen sich liturgisch „verbessern“ – wie händelisch sind sie? Darf man sie mit dem Namen eines damals noch längst nicht europäisch berühmten, jugendlichen Meisters derart verbinden, daß damit ein römisches Händelfest für

den 16. Juli 1707 entsteht, aufwendiger noch als das Orgelkonzert am 14. Januar 1707? Die so formulierte Frage provoziert Gegenthesen: 1) An dem genannten Fest (drei Gottesdienste) waren außer Händel noch andere Komponisten beteiligt. 2) Etwa die Hälfte der in dem Band gesammelten Kompositionen galt anderen „Gelegenheiten“. 3) In Colonnas Bibliothek befand sich auch Kirchenmusik Händels, die der Kardinal ohne Aufführungsabsicht erworben hatte. So schrumpft der sichere kompositorische Beitrag Händels wieder zusammen auf die Solomotette *Saevia tellus* und auf die beiden Antiphonen, die durch alte Manuskripteinträge und durch das Vesperformular von 1700 mit der „Madonna del Carmine“ verbunden sind. Ferner kommen beide Male Versperpsalmen in Betracht. Über den Meister des Magnificat kann man nur spekulieren, und zu den Eröffnungs- und Schlußgesängen der beiden Vespers wissen wir überhaupt nichts. (Sicher erklangen sie – wie üblich – choraliter.)

Von den drei verbürgten del Carmine-Stücken Händels bietet der Band nur zwei. Die Antiphon *Te decus virgin[e]um* ist in authentischer Fassung (mit eigenhändigen Korrekturen des Autors) erhalten, aber nicht verfügbar. Das gleiche gilt für die beiden anderen Kompositionen, die zwar aus anderen Quellen ersetzbar, aber nicht wissenschaftlich-kritisch edierbar sind. (Zur gegenwärtigen Quellenlage auch Watkins Shaw, *Handel's Vesper Music 1*, *MT* 126, 1985, S. 392f.). Die Solomotette ist eine vierteilige Kantate mit vielen Borrowing-Bezügen zu anderen Werken dieses Komponisten. Die Antiphon, nach derselben (Mailänder) Quelle kürzlich ebenfalls von Roberto Gorini in Wiesbaden vorgelegt, fällt daneben merklich ab. Diese zweiteilige Komposition mit ihrem etwas mechanisch montierten kurzatmigen Hauptmotiv scheint – anders als ihr derzeit unzugängliches Schwesterwerk – in keinem anderen Händel-Tonsatz nachzuklingen.

Alle sonstigen Bestandteile der *Roman Vespers of 1707* liegen schon in älteren Neuausgaben vor. Stichproben bestätigen die philologische Zuverlässigkeit Friedrich Chrysanders. Der neue Notentext legt Unisoni auseinander und enthält mancherlei Ausführungsvorschläge.

(Juli 1986)

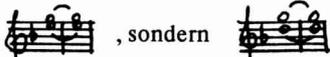
Werner Braun

JOSEPH HAYDN: *Sinfonie Nr. 104 D-Dur. Taschenpartitur. Einführung und Analyse von Hubert UNVERRICHT. Originalausgabe. München: Wilhelm*

Goldmann Verlag/Mainz: B. Schott's Söhne (1984). 133 S.

So begrüßenswert es ist, wenn Partituren großer Werke der Musik auch auf dem Taschenbuchmarkt Verbreitung finden: die verlegerische Aufgabe, nicht nur eine verlässliche Interpretation vorzulegen, sondern auch den richtigen Notentext auszuwählen, wird manchmal unterschätzt. In der Goldmann/Schott-Reihe erschien erstmals ein Werk Joseph Haydns, seine letzte Sinfonie. Der Titel-Aufdruck „Originalausgabe“ läßt an die Gesamtausgabe denken, zumal Hubert Unverricht die *Sinfonie* Nr. 104 im Rahmen der Reihe *Joseph Haydn Werke* I/18 (Londoner Sinfonien, 4. Folge) 1963 ediert und deren Reproduktion als Bärenreiter-Taschenpartitur 1965 mit einem Vorwort versehen hat. Es liegt aber der 1936 von Ernst Praetorius besorgte Text der Eulenburg-Partitur zugrunde, was Verlag und Herausgeber verschweigen. Praetorius hatte seinerzeit nach dem Autograph revidiert, dazu aber – vor allem für die Artikulation – den nicht nachweislich autorisierten André-Druck herangezogen. Unverricht sucht jetzt diese Artikulation als „Londoner Tradition“ zu rechtfertigen.

Sieht man von einigen ausgewechselten Fußnoten ab, so ändert Unverricht die Praetorius-Ausgabe nur im Finale an einer überlieferungsmäßig unklaren Klarinettenstelle (T. 147-150), aber nicht im Sinne der Konjektur in der Gesamtausgabe (T. 147 bis 148), der H. C. R. Landon in seiner Philharmonia-Partitur folgt, sondern in Anlehnung an eine Korrektur in den Londoner Uraufführungsstimmen. „Diese Leseart“, so Unverricht auf S. 88, „ist musikalisch die beste und wurde hier zum ersten Male in die Partitur übernommen“. In Wirklichkeit ist Unverrichts Lesart nicht nur musikalisch anfechtbar, sie entspricht auch nicht der Quelle: In Klarinette II der Londoner Stimmen wird T. 145-146 wiederholt, in Klarinette I dagegen T. 149-150 vorausgenommen, also lautet die Korrektur in T. 147-148 nicht



Die *Sinfonie* Nr. 104 gehört zu den bevorzugt analysierten Werken Haydns. Unverricht belegt das mit einer umfassenden Literaturliste. Nachgetragen werden soll hier die Unverricht noch nicht zugängliche Faksimileausgabe der autographen Partitur aus dem Besitz der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (Leipzig 1983), aber auch eine frühe Würdigung der Sinfonie durch Ernst Ludwig Gerber in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* vom 14. Juli 1813. Geber demonstriert durch Gegenüberstellung des

Haydnschen Allegro-Themas und des Finalthemas aus Mozarts *Streichquartett* KV 464, was der Empfänglichkeit des Publikums entgegenkommt (Haydns Sinfonie) und was sich nur Eingeweihten erschließt (Mozarts Streichquartett).

Unverricht entfaltet seine durch Notenbeispiele belegten analytischen Betrachtungen in kleinen überschaubaren Kapiteln; er reflektiert den formalen Aufbau, die Strukturelemente, die kontrapunktische Technik und – als Resümee – die Popularität dieser Sinfonie, ihre klassische Grundidee. Dabei setzt er die Versuche jüngerer Veröffentlichungen fort, aus den Intervallschritten der langsamen Einleitung (Quinte, Quarte und Sekunde) die Thematik aller Sätze abzuleiten.

Mehrseitige Reproduktionen aus Stimmendrukken illustrieren Unverrichts Thesen zur Überlieferung der Erstausgaben. Von den informativeren Handschriftenfaksimiles sind die auf S. 82 und 85 im Druck vertauscht.

(Juni 1986)

Horst Walter

*FRANZ SCHUBERT: Drei Sinfonie-Fragmente D 615, D 708A, D 936A. Mit Beiheft: Umschrift der Fragment-Skizzen. Partitur und Kommentar von Peter GÜLKE. Frankfurt: Edition Peters (1982). 104 S.*

Zum Gegenstand: Das Konvolut von Sinfonie-Skizzen aus der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, durchweg als Particell entworfen auf zwei Systemen mit einigen Vermerken zur Instrumentierung, bis Mitte der 70er Jahre für zusammengehörig gehalten als Entwurf für eine *Sinfonie in D* unter dem Datum der frühesten der Blätter: Mai 1818. Erst Ernst Hilmar's Arbeit an den Beständen der Bibliothek (*Catalogus Musicus*, Kassel 1978, S. 82-83) brachte die Differenzierung, die dann sogleich Eingang fand in die Neufassung des *Deutsch-Verzeichnisses*: Es handelt sich um drei zu verschiedenen Zeiten für verschiedene Werke angelegte Skizzen, außer der frühen D 615 eine zweite, D 708A, aus der Zeit noch vor der *Unvollendeten* und eine weitere aus den allerletzten Monaten, wenn nicht Wochen des Komponisten im Spätsommer/Herbst 1828.

Gülke konnte sich 1978 bereits auf die Faksimile-Ausgabe und Kommentierung aller drei Entwürfe durch Ernst Hilmar und das dadurch allseits anschwellende Interesse einer breiten Öffentlichkeit stützen, als er es unternahm, zunächst einzelne Teile, schließlich die Skizzen zu allen drei Sinfonien zu instrumentieren und daraus gewonnene Einsich-

ten vorzutragen (Kongresse in Detroit und Minneapolis im November 1978; Schallplattenproduktion mit der Staatskapelle Dresden 1979). Damit hat er Anstöße gegeben zu ähnlichen Versuchen und Publikationen (u. a. Brian Newbould, Paul-Gilbert Langevin).

Die Edition bei Peters liefert Material zu diesen Arbeiten nach: Die Partituren von allen drei Bearbeitungen Gülkes (bis auf den zweiten Satz von D 615, den Gülke aus der Skizze nicht zu instrumentieren wagte, und einige Zeilen aus dem ersten Satz, die wohl einer Abrundung entgegenstanden; dafür mit etlichen Teilen aus den anderen Skizzen, die Schubert eindeutig verworfen hat, dazu unten mehr) mit reichhaltigem Kommentar, und – in einem Beiheft – eine Umschrift der Skizzen, die so eng wie möglich am Erscheinungsbild bleiben will und dazu auch Zeilen- und Seitenfolge beibehält.

Gülke leistet diese Arbeit als Offenlegung dessen, was er zu unternehmen gewagt hat. Das Konzept überzeugt und möchte als vorbildlich registriert werden: Die Umschrift bietet den Ausgangspunkt, das Gegebene aus Schuberts Feder, den Fixpunkt; der Benutzer ist in die Lage versetzt, Gülkes Realisation als Orchestermusik an jenem zu messen – dafür kann diese sehr „frei“ sein und darf verzichten auf vielfache, wie immer denkbare Kennzeichnung des Ergänzen oder Veränderten. Dazu gibt der Kommentar Hinweise auf das Verfahren der Ausarbeitung, mehr noch: Er leistet Analyse und verbindet in Anlehnung oder Gegenüberstellung mit den anderen, früh publizierten Sinfonien oder Sinfonie-Fragmenten Schuberts. Hierin unterscheiden sind Ausgangs- wie Zielpunkte: Was Schubert offensichtlich für immer liegen ließ (D 615, D 708A), fordert die Suche nach den Gründen dafür heraus und die Darstellung von Anhaltspunkten für das Scheitern im Zuge der in die Krise geratenen Entwicklung. Dort kreist Gülkes Überlegung um die Spannung aus dem Zuviel an Exponiertem und dem Zuwenig an Einlösung, deren Weg noch nicht gebahnt war. Was dagegen der frühe Tod zu vollenden gehindert hat (D 936A), gilt vornehmlich als Vorstoß in das noch nicht Ausgelotete, verlockt, Verbindungslinien zu formulieren zu Späterem, Nach-Schubertischem, das Unfertige aus der Logik zu deuten, in der einzelne Abschnitte sich formaler Einbindung noch versagen. Dabei mögen den Dirigenten Gülke die Erfahrungen mit den Partituren Mahlers beflügelt haben bei aller Vorsicht und selbst auferlegten Warnung. Und bei beiden Argumentationsschienen: Die Frage ist thematisiert,

zum Teil aufgeschlüsselt, wie weit der Weg sei vom Entwurf zur Ausführung, wie verschieden in jedem der einzelnen Sätze, welches Maß oder welche Maßlosigkeit zu ergreifen ist als Wagnis, die Linien auszufüllen, das auf Orchester-„Klang“ Zielende auch wirklich klingen zu lassen.

Jedoch eines leistet der Kommentar nicht oder nur ganz unzulänglich: Die Erläuterung zunächst einfach des Vorgefundnenen, als Hilfestellung insbesondere bei nicht kontinuierlich fortfahrender Notierung; bei der Diskussion strittiger Anschlüsse ist auf das Erscheinungsbild kaum verwiesen, das auch die Umschrift – oft erhellend – bietet, dafür aber sehr rasch auf ein schlüssiges Theorem, das die Erwägung alternativer Lesemöglichkeiten, gelegentlich anderer formaler Einordnung vor aller Sichtung hinter sich läßt.

Dazu wenige Beispiele: Daß im Entwurf D 936A von den beiden Ansätzen zum ersten Satz für die Zusammenfügung eines ersten mit einem zweiten Komplex, dem des Seitensatzes, beide Entwürfe Verwendung finden, ist wohl kaum fraglich, für den Kommentierenden aber auch nicht verzeichnenswert; wo nun aber als Fortsetzung dieses zweiten Komplexes – immerhin auf der Rückseite des Blattes mit dem Entwurf ohne Seitensatz – ein Andante-Einschub notiert ist, bei Gülke mystifiziert als „Grabesmusik“, werden dem ängstlich um das Problem des Anschlusses Besorgten mit dem Schlüssel einer „Allegorie der Vergänglichkeit“ die Augen geöffnet. Dazu genügt dann der Nachweis von übereinstimmendem Ausgangsmaterial in Seitensatz und Andante-Abschnitt – nicht ist gesehen, daß dieser ebensogut als ein Plädoyer dienen mag für das Gegenstück: Austausch oder auch Entwurf für entlegenen Durchführungsteil. Über die Frage, inwieweit im dritten Satz dieses letzten der Sinfonie-Entwürfe D 936A zu den verschiedenen Ansätzen Spuren von Schuberts Mängeln im Kontrapunkt sichtbar seien, vergißt Gülke, Kriterien anzugeben, nach denen aus sechs Seiten Manuskript die endgültige Folge der Abschnitte auszumachen sei nach Schuberts drittem Ansatz (Hilmar hatte immerhin nur deren zwei gefunden). Ärgerlich wird das Manko an Erläuterung nun allerdings, wo eine gewisse Knappheit der Argumentation mit Fehlern in der Umschrift zusammengeht: Dort sind Ausstreichungen Schuberts, also eindeutig getilgte Abschnitte, mal als solche gekennzeichnet, ein andermal nicht, ein drittes Mal nur zum Teil und nicht in der deutlich erkennbaren Dauer. Da verdrießt es denn doch sehr, wenn der Autor – aus welchen Erwägungen

immer – die letzten 32 Takte des Entwurfs zum zweiten Satz in D 936A für die Bearbeitung verwenden will, dieses für absolut der Diskussion unwert erklärt und zugleich in der Umschrift die Takte als getilgt gar nicht erst kenntlich macht. Ein – vielleicht nur unachtsames – Vorgehen, das natürlich das oben gerühmte Konzept einer Offenlegung kompromittiert. Daran ist leider alle Mühe krank: Die Umschrift als allen zugänglich gemachte und so als „Schubertscher Kern“ hingenommene Quelle genügt den Anforderungen nicht. Die Häufung von kleineren Übertragungsfehlern (unerklärlich konzentriert im ersten Satz der Skizze D 615 und dort auch vielfach unkorrigiert geblieben für die Bearbeitung) fällt da weniger ins Gewicht als die Vernachlässigung von Anschluß- und Trennzeichen bei den zahlreichen Unterbrechungen der fortlaufenden Niederschrift (zweite und dritte Sätze in D 708A und D 936A), so daß gelegentlich das Faksimile leichter lesbar ist als die Umschrift. Das mindert nun erheblich den Ertrag des „Apparates“ insgesamt: Der Kommentar als weitausholende Übersicht und Problemauflistung ist abgekoppelt von der Umschrift als unerläßlichem Hilfsmittel, Gülkes Arbeit einzuschätzen und zu würdigen. Das Konzept durchzuhalten war um so wichtiger, als die Partituren – bei aller Anlehnung an die Modelle der anderen, fertigen Sinfoniesätze Schuberts – sich keine Fesseln auferlegen von Schubertscher Notierungsweise, sondern – frei für heutige Realisation bezeichnet – als Beleg dienen mögen für Gülkes Anliegen und Verdienst: Vermittlung und Umsetzung des nur Skizzierten ins Klangliche, Verbreiterung des Weges, auf dem wir Schubert am Werk sehen, die „große Sinfonie“ zu schaffen.

(Dezember 1986) Werner Aderhold

*IGOR STRAWINSKY: L'Oiseau de Feu. Faksimile des Manuskripts von 1909/1910 im Besitze des Konservatoriums Genf. Genève: Minkoff 1985.*

Die Editions Minkoff in Genf, die sich durch die Erschließung von musikalischen Quellen im Reprint besonders verdient machen, haben mit der Publikation der Partitur von Strawinskys *Feuervogel* einen Prachtband im Großformat herausgegeben, der Beachtung verdient. Nicht nur ist Strawinskys Handschrift eine Augenweide, sondern es wird nun möglich sein, diese Reinschrift mit des Komponisten Korrekturen des Erstdrucks zu vergleichen, der sich in der Paul Sacher Stiftung, Basel, befindet. Der

Band ist reich kommentiert: Jean-Jacques Eigeldinger gibt einen in dieser Vollständigkeit bisher nicht existierenden Überblick über die Entstehung des Werkes, während Louis Cyr, der sich schon um die Vervollständigung und Korrektur von Eric W. Whites Strawinsky-Biographie in der dritten, diesmal französischen Fassung verdient gemacht hat, den philologischen Kommentar beisteuert, der durch eine synoptische Tafel aller vorhandenen Skizzen und Bearbeitungen nebst Strawinskys Übertragungen auf das Pianola ergänzt wird. Pierre Wissmer gibt am Schluß noch eine kurze Würdigung der Komposition, namentlich von deren Kunst der Orchestration. Diese begleitenden Texte sind alle in Französisch und Englisch gedruckt, wobei das große Format des bibliophilen Bandes die mühelose Lektüre nur unwesentlich behindert. Es wäre auf alle Fälle auch sehr problematisch gewesen, die Kommentare in einem Beiheft zu publizieren; so wie es die Editions Minkoff entschieden haben, bleiben der begleitende Text und die schöne Schrift Strawinskys, dieses Meisters der klaren Ordnung, untrennbar zusammen. Noch ein kurzer Nachtrag: Der Komponist schreibt sich schon hier mit einem Ypsilon am Schluß seines Namens; die in letzter Zeit auftauchende Form Strawinskij bedeutet eine späte und unwillkommene Re-Russifizierung, die einem so universalen Komponisten nicht ansteht.

(Juni 1986)

Theo Hirsbrunner

## Diskussion

Zur Rezension meines Buches *Akkord und Stimmführung in den musiktheoretischen Systemen von Hugo Riemann, Ernst Kurth und Heinrich Schenker* durch Peter Rummenhöller in *Mf* 39, 1986, S. 383 ff.

Der Rezensent beschränkt sich auf ein Plädoyer für Riemann und Kurth. Gerne nehme ich zur Kenntnis, daß die II. Stufe in Moll von Funktionstheoretikern nicht als Sp bezeichnet wird. Rummenhöller schlägt als Bezeichnung  $S_6^6$  de la Motte  $S^6$ , Riemann  $S^{VII}$  (für  $II^6$ ) vor. Aber die mir in diesem Zusammenhang zgedachte Ehre der Kritik muß ich Kurth gönnen. Gemeint ist ein von Letztgenanntem herangezogenes Beispiel aus dem ersten Satz der *d-moll-Violinsonate* op. 108 von Johannes Brahms (vgl. *Romantische Harmonik*, S. 250) mit drei im Baß abwärts gerichteten Terzschriften. Kurth polemisiert