

BESPRECHUNGEN

ALEXANDER RAUSCH: *Die Musiktraktate des Abtes Bern von Reichenau. Edition und Interpretation. Tutzing: Hans Schneider 1999. VII, 282 S. (Musica mediaevalis Europae occidentalis. Band 5.)*

Die Wiener Dissertation bietet eine kritische Edition der echten Musiktraktate des Abtes Bern, dazu kommen kurze Beiträge zu Fragen der Authentizität, Chronologie, Quellen, Nachwirkungen und Terminologie sowie eine Vergleichstabelle der Tonartzuweisungen Berns und in zeitgenössischen Tonaren. Als Anhang sind der Tonar Reginos und zwei spätere Bearbeitungen von Berns Tonar abgedruckt.

Für den breit überlieferten *Prologus* hat Rausch ein detailliertes Stemma aufgestellt, das jedoch einer Überprüfung nur teilweise standhält:

Kl kann nicht der Archetyp der interpolierten Gruppe sein, da die Interpolation nach 9,50 für 9,13 das Beispiel „*Apparuit caro suo Iohanni*“ voraussetzt, das in den übrigen interpolierten Handschriften steht, nicht aber in Kl. Prüft man die Stelle genauer, zeigt sich, dass Kl in 9,4-14 nicht den interpolierten, sondern den authentischen Text bietet. Eine Erklärung hierfür wäre noch zu suchen. Hinfällig wird damit auch der von Rausch konstruierte Hyparchetyp für MeR.

In der Gruppe der Kurzversion geht die Zuordnung von Ro₂ zu B₁Vn nicht auf, da sie eine Reihe von gemeinsamen Lesarten von B₁Vn nicht hat (7,2; 7,3; 7,23; 7,28; 7,30; 7,31; 7,34; 8,10; 9,27). Dass Vn nur in Kapitel 7-8 mit B₁ eng übereinstimmt, gemeinsame Fehler mit C (5,14), CM₄ (7,4), MiRo₂ (5,13; 9,10) aufweist, in 5,5 die ursprüngliche Lesart allein, in 6,14 gemeinsam mit C hat, deutet daraufhin, dass Vn stark kontaminiert ist. In geringerem Umfang dürfte dies für die gesamte Gruppe gelten.

In der Gruppe Le₂M₁M₂M₅M₆W₁ muss M₂ als kontaminiert gelten, da sie gemeinsame Fehler mit Le₂ nur in den ersten Kapiteln hat (2,4; 2,12; 2,29-31; 3,2; 3,3), im neunten Kapitel aber gemeinsame Fehler mit W₁ (9,10; 9,20; 9,27) und gelegentlich ursprüngliche Lesarten gemeinsam mit M₆ gegen Le₂M₅W₁ (10,7; 12,4) hat.

Ebenfalls kontaminiert ist T, die zwar eindeutig der interpolierten Gruppe zugehört, aber auch gemeinsame Fehler mit K₂KrLe₁ hat (Epistola 2; 2,2; 2,17). Dagegen beruht Rauschs Behauptung, Ba sei von Kr her kontaminiert, auf Belegen, die nicht hinreichend sind (4,1 „*iniuncti*“) „*iuncti*“ ist eine Haplographie und so nahe liegend, dass sie unabhängig entstanden sein kann; 9,8 und 10,8 sind zu verbreitet, um überhaupt etwas aussagen zu können, 12,4 ist rein orthographisch).

Die Gruppe B₂DK₁O und ihre Zuordnung zu W₁ beruht auf Varianten zweifelhafter Signifikanz. Auch die Anordnung der restlichen Handschriften steht vor dem Problem, dass der Text zu kurz und zu gut überliefert ist, um eine ausreichende Zahl signifikanter Varianten zu bieten.

Auf die Textkonstitution hat dies alles zum Glück kaum Einfluss. Eine Frage, die Rausch nicht stellt, ist die nach einem (vom Original unterschiedenen) Archetyp. Er bejaht sie jedoch implizit dadurch, dass er an einigen Stellen gegen die maßgebliche Überlieferung entscheidet (4,3; 6,7; 9,8), in 11,7 zweifellos zu Recht. (An solchen Stellen hätte man gerne einen positiven Apparat!) Dann sollte man jedoch auch in 11,12 grammatisch korrekt „*delectatur* lesen“, eventuell in 9,11 „*terminatur*“. Das unverständliche *cum* in 12,17 sollte eine *crux* bekommen. In Epistola 7 ist Rauschs Lesart „*ut ait Tullius*“ nur in G belegt; trotz der Qualität dieser Handschrift sollte man dem Konsens der übrigen mit „*ut T. ait*“ folgen. Das „*sui*“ im selben Satz steht zwar bei Cicero, ist aber bei Bern zu schwach belegt.

Zur Darstellung im Apparat ist anzumerken, dass die Einführung je einer Sammelsigle für die interpolierte Gruppe und die Kurzversion die Orientierung erleichtert hätte. Nicht recht verständlich ist, dass in dem ausführlichen Apparat kommentarlos alle Angaben zur Notation fehlen. Ebenfalls fehlt der Hinweis, dass die Beispiele in der Interpolation nach 9,50 zumindest in Kl mit Neumen und Buchstabennotation versehen sind, was für das inhaltliche Verständnis notwendig ist (Abbildungen in Smits van Waesberghes Edition DMA.A.VIb).

In einer der folgenden Abhandlungen begründet Rausch seine Entscheidung, den Bern zugeschriebenen Traktat *De mensurando monochordo*, weil unecht, nicht in die Edition aufzunehmen. Hierin wird man ihm gerne folgen, ebenso in der Zuschreibung der Interpolationen im *Prologus* an Frutolf. Dass *De mensurando monochordo* von Frutolfs *Breviarium* und den *Prologus*-Interpolationen abhängig sei und daher um 1100 datiert werden müsse, bleibt dagegen eine unbelegte Behauptung. Um diese Frage zu klären, wäre erst einmal Frutolfs Kompilation quellenkritisch zu untersuchen.

Insgesamt bedeutet diese Arbeit einen willkommenen Fortschritt gegenüber Gerberts Edition. Insbesondere die Tonarforschung kann Rausch dankbar sein für die erstmalige Veröffentlichung eines der bedeutenden Tonare des 11. Jahrhunderts sowie für die verlässliche Wiedergabe von Reginos Tonar.

(November 2001)

Andreas Pfisterer

Musik-Konzepte. Heft 105. Giovanni Gabrieli. Quantus Vir. Hrsg. v. Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN. München: edition text + kritik GmbH 1999. 125 S., Notenbeisp.

Der Band enthält fünf Aufsätze von Michael Heinemann und Holger Eichhorn zum übergreifenden Thema „Gabrieli und Deutschland“. Diesen schließt sich ein Werkverzeichnis Gabrielis (Eichhorn) sowie eine Auswahlbibliographie und Auswahldiskographie von Andreas Lisius an. Unter verschiedenen Blickwinkeln nähern sich beide Autoren dem Komponisten und Organisten am Markusdom in Venedig und seiner Relevanz für die deutsche Musikkultur. Natürlich steht dabei Heinrich Schütz im Mittelpunkt. Eichhorn geht in „Meinem Praeceptor Johann Gabriel. Heinrich Schütz und Giovanni Gabrieli“ der Frage nach, inwieweit Schütz Nachahmungstendenzen erliegt, und kommt zu dem Ergebnis, dass Schütz nicht so sehr an die überkommenen „Strickmuster“ Gabrielis anknüpft. „Es ist dagegen, wie so häufig bei profilierten und zukunftsorientierten Leistungen, einmal mehr die souveräne Organisation vorgefundener Bauelemente, die in eine geglückt absichtsvolle Zusammenfassung eigener und anderer Gedanken mündet.“ (S. 80). Diese Arabeske untermauert der Autor mit einer breit angelegten

Werkbetrachtung, in der Bearbeitungsformen, Parodien und Zitatetechniken beschrieben werden. Dabei ist ein Aufsatz entstanden, der weniger auf die Quelle und den Oberlauf des venezianischen Gewässers eingeht als auf den Unterlauf und die Deltamündung, verkörpert durch den Dresdner Kapellmeister.

Unter der Überschrift „Kirchenmusik und Modernität. Zum ‚alten Stil‘ in den Meßsätzen Giovanni Gabrielis“ beschreibt Michael Heinemann überzeugend, dass der Organist des Markusdomes in den Messsätzen von 1597 (*Sacrae symphoniae*) „sich zwar an den kirchenmusikalischen Regularien orientierte, doch auf eine eigene Interpretation ebenso wenig verzichten wollte“ (S. 62). So findet in diesen Sätzen die lokale Tradition der Mehrchörigkeit ihre Berücksichtigung. Auf der anderen Seite zeigen imitatorische Satzanfänge, dass Gabrieli die Konventionen der Messkompositionen bewusst waren. Doch gerade die Messkompositionen verdeutlichen, dass Gabrielis Tonsatz am Ende des 16. Jahrhunderts weniger ein Resultat linear konzipierter Stimmen, als vielmehr vertikal-harmonisch konzipiert ist. Heinemann bemerkt zur Aufführungspraxis dieser Sätze, dass eine A-cappella-Ausführung dieser Werke durchaus gebräuchlich war, die den virtuosen Sängern eine gewisse Entfaltungsmöglichkeit bot (S. 70). Der Aufsatz zu Gabrielis Messsätzen ist unabhängig von der „deutschen Thematik“ zu lesen. Dafür arbeitet Heinemann in „Quantus historicus ... Carl von Winterfelds Gabrieli“ die überragende Rolle des deutschen Juristen bei der Wiederentdeckung des venezianischen Komponisten im letzten Jahrhundert sowie von Winterfelds weitere Verdienste um die Musikgeschichtsschreibung heraus. Von Winterfelds Forschungen tragen Früchte bis in unsere Zeit. Seine Arbeit über Gabrieli gilt als ein Klassiker.

Holger Eichhorns „Der deutsche Gabrieli“ befasst sich mit der Überlieferung des Spätwerkes Giovanni Gabrielis in deutschen Quellen des 17. Jahrhunderts, wobei er bei Richard Charteris' Forschungen anknüpfen konnte. Der 105. Band der Musikkonzepte wird mit Eichhorns Beitrag „In aller Welt hochberühmt, Gabrieli: Quantus vir“ eröffnet, der sich in etwas polemischer Form mit den (typischen) Merkmalen des Kompositionsstils Gabrielis befasst. Schade, dass dieser informative Auf-

satz durch seine Sprunghaftigkeit, Launenhaftigkeit und verschachtelten Satzkonstruktionen nicht angenehm zu lesen ist.

(September 2000)

Johannes Ring

MICHAEL PRAETORIUS: *Syntagma Musicum*. Band I: Faksimile-Reprint der Ausgabe Wittenberg 1614/15, Band II u. III: Faksimile-Reprint der Ausgabe Wolfenbüttel 1619. Hrsg. u. mit einer Einführung versehen von Arno FORCHERT, Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. Band I: X, 459 S., Band II: 236, XLII S., Band III: 260 S.

Es hieße Eulen nach Athen zu tragen, wollte man die Bedeutung von Praetorius' *Syntagma musicum* näher erläutern. Dass der Bärenreiter-Verlag von dieser für die Musikanschauung des deutschen Frühbarock zentralen Quelle eine auch für Studierende erschwingliche Neuausgabe veranstaltet hat, verdient allemal Anerkennung und Lob. Verglichen mit dem älteren, von Wilibald Gurlitt besorgten Faksimile ist der Satzspiegel nur geringfügig verkleinert worden; die Les- und Studierbarkeit des Textes hat also nicht gelitten. (Bei Tabula II von Band II kann weiterhin jeder, der möchte, das „Rückpositiefflein“ an der richtigen Stelle „ankleistern“.)

Bereichert wird die neue Ausgabe durch ein Vorwort des Herausgebers. Arno Forchert informiert knapp, aber ausführlich genug über den Autor Praetorius, den Aufbau des *Syntagma* und die Schwerpunkte der drei Bände. Bei den Ausführungen zur Biographie konzentriert sich Forchert vornehmlich auf die lückenhaft überlieferten Ereignisse zwischen Praetorius' Studium an der Viadrina und dem Beginn seiner Tätigkeit am Hofe von Heinrich Julius von Braunschweig-Wolfenbüttel. Er macht wahrscheinlich, dass der junge Musiker zwischen 1589 und 1593/94 seine Studien auf Veranlassung des Historikers Reiner Reineccius in Helmstedt fortsetzte und sich danach in Wolfenbüttel niederließ, wo er 1595 Mitglied der herzoglichen Kapelle wurde. Reineccius aber, Verfasser einer *Historia Julia sive Syntagma Heroicum*, beeinflusste nicht nur die Biographie des Praetorius, sondern letztlich auch noch Titel und Disposition des *Syntagma musicum*.

(Dezember 2001)

Walter Werbeck

THOMAS SYNOFZIK: *Heinrich Grimm (1592/93–1637). „Cantilena est loquela canens“*. Studien zu Überlieferung und Kompositionstechnik. Mit Thematischem Werkverzeichnis. Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 2000. VI, 543 S., Notenbeisp.

Wer bislang, gestützt auf das folgenschwere Urteil von Wolfgang Caspar Printz über die drei großen „S“, glaubte, als bedeutende mitteldeutsche Komponisten in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zählten allein Schütz, Schein und Scheidt, der wird sich umorientieren müssen. Thomas Synofzik ist es gelungen, ihnen einen Konkurrenten an die Seite zu stellen: Heinrich Grimm, geboren 1592/93 in Holzminden, Kapellknabe und Schüler von Michael Praetorius am Hofe in Wolfenbüttel, danach, vermutlich von 1616 bis 1631, Kantor am Altstädtischen Gymnasium in Magdeburg und seit 1632 bis zu seinem Tod 1637 Organist an St. Andreas in Braunschweig. Die zahlreichen Zeugnisse, in denen Grimm als einer der bedeutendsten Komponisten und Musiktheoretiker seiner Zeit genannt wird, haben, wie Synofzik zeigen kann, durchaus ihr fundamentum in re: nämlich in den Kompositionen wie theoretischen Schriften seines Meisters.

Wurde der Stand des Wissens über Grimm und seine Werke bislang noch immer weitgehend durch die 1940 vorgelegte Dissertation von Hermann Lorenzen bestimmt, so setzt nun Synofzik neue Maßstäbe, und zwar vor allem in puncto Werkbestand. Die Anzahl der nachweisbaren Vokalkompositionen Grimms beläuft sich dank der intensiven Forschungen des Verfassers nunmehr auf 320 Werke (dazu kommen noch wenige Instrumentalstücke): Das ist mehr als doppelt soviel, wie Lorenzen ermittelt hatte. Außerdem schafft Synofzik Klarheit hinsichtlich der theoretischen Schriften Grimms. Eine angeblich verschollene Solmisationslehre wird als Einleitung zur 2. Auflage von Grimms *Tyrocinia* (1630/32) identifiziert, und außerdem kann Synofzik den Inhalt einer vor allem aus Schriften Johann Georg Ahles bekannten, aber verschollenen Kompositionslehre Grimms weitgehend eruieren.

Zwei Schwerpunkte hat Synofzik sich in seiner Arbeit (die als Dissertation 1998 an der Universität Köln angenommen wurde) gesetzt: Zum einen eine grundlegend neue Dokumen-

tation des Werkbestandes, die in einem ausführlichen thematischen Verzeichnis, dem „HGWW“, gipfelt, und zum zweiten umfangreiche Stilanalysen. Weil die Werke Grimms häufig in anonymen Sammelhandschriften überliefert und deshalb nicht immer leicht zu identifizieren seien, sei „Stilanalyse als notwendige Ergänzung“ (S. 11) unverzichtbar. Auch bei Rekonstruktionen bzw. Ergänzungen unvollständig überlieferter Werke könne man auf eine analytisch gewonnene Kenntnis der grimmschen Satztechnik nicht verzichten.

In allen Aspekten zur Dokumentation von Grimms Kompositionen – vor allem zu den handschriftlichen und gedruckten Quellen, ihrer Verbreitung und Abhängigkeit – erweist sich Synofzik als ein Meister seines Faches. Schon die konzentrierten Ausführungen in Kapitel II liest man mit Gewinn, und das Werkverzeichnis ist bis zum Rand mit Informationen gefüllt. In dessen erstem und wichtigstem Teil sind sämtliche in Quellen des 17. Jahrhunderts Grimm zugeschriebenen Vokalwerke verzeichnet, auch solche, für die andere Komponisten genannt werden, die also nicht eindeutig zuweisbar sind. Geordnet ist das Verzeichnis alphabetisch. Es enthält neben den üblichen Angaben zur Besetzung, zum Text, zu den Quellen und zu späteren Nachweisen vor allem eine entweder detaillierte (bei von Grimm signierten Handschriften) oder pauschale (bei anonymen Manuskripten) Spezifizierung der einzelnen Stimmbücher. Sie wird ergänzt durch Notincipits, die, so die Intention, „das Zuordnen etwaiger neuentdeckter Stimmen“ (S. 273) erleichtern sollen. Gerade bei Mehrfachzuschreibungen spielt das Verzeichnis seine Stärken aus: So kann man beispielsweise den Angaben zu HGWW I/133 und I/134 entnehmen, dass von den zwei achttimmigen Vertonungen von Versen aus Psalm 108 („Gott, es ist mein rechter Ernst“) die erste in Quellen aus Dresden und Berlin nicht Grimm, sondern Schein zugewiesen wird, während für das zweite Stück mehrere Quellen Georg Seidel als Komponisten nennen. Gerade solche und ähnliche Fälle lassen es allerdings um so bedauerlicher erscheinen, dass Synofzik seiner Arbeit kein Namensregister beigegeben hat.

Dem Verzeichnis der Vokalwerke folgen solche der Instrumentalstücke (wiederum mit Incipits der überlieferten Stimmen) und der

Theoretica; eine Diskussion aller Grimm-Zuschreibungen des 19. und 20. Jahrhunderts schließt sich an. In zahlreichen Fällen kann Synofzik bisherige Vermutungen einer Autorschaft Grimms eindeutig bestätigen oder ausschließen. Beigegeben sind endlich drei Quellenregister: eines aller von Grimm veranstalteten Drucke (darunter bekanntlich auch Neuauflagen von Baryphonus' *Pleiades Musicae* und von Calvisius' *Melopoia*), eines aller Sammeldrucke und eines aller handschriftlichen Quellen.

Operiert Synofzik also auf dem Gebiet der Werkdokumentation souverän und beeindruckend, so hinterlassen seine Analysen im 4. Kapitel einen eher zwiespältigen Eindruck. Das hat verschiedene Gründe. Der Verfasser nimmt sich Kantionalsätze, Motetten in wechselnden Besetzungen (bis zur Doppelchörigkeit), Concerti, Choralbearbeitungen und Parodiekompositionen vor, wobei jeweils ausgewählte Stücke Grimms mit solchen meist deutscher Zeitgenossen verglichen werden. Bei einem derart umfangreichen Programm bleibt naturgemäß für ausführliche Untersuchungen nicht viel Raum. Zu erwarten wäre folglich eine Beschränkung auf jeweils wenige, charakteristische und zuvor begründete Aspekte. Doch davon kann bei Synofzik keine Rede sein. Er analysiert, was ihm jeweils wichtig erscheint, wobei er in der Regel protokollarische, gelegentlich auch statistische Verfahren anwendet, deren Validität umstandslos vorausgesetzt wird. Auf eine Diskussion seiner Methoden oder der zu untersuchenden Parameter lässt der Verfasser sich nicht ein, auch eine Einbeziehung bisheriger Forschungsergebnisse fehlt. Stattdessen wird der Leser mit Details überschüttet, hinter denen er den roten Faden meist vergeblich sucht; Resümees, die das Material gewichten und werten, gibt es nicht. Überhaupt sind Interpretationen Mangelware, und wenn, dann fallen sie mitunter fragwürdig aus – dass beispielsweise ein bei Grimm seltenes *b* in dorischen Sätzen „modusspezifischer“ (S. 79) sei als ein häufiges *b* bei Schein, leuchtet so pauschal keineswegs ein –, oder sie bleiben an der Oberfläche stehen, wenn Synofzik etwa bei Concerti die neue Rolle des Basses hervorhebt oder das motivische Wechselspiel der Oberstimmen betont, die sich – was der Verfasser für das „modernste“ hält – bei liegendem

Bass an den Akkordtönen des zugrunde liegenden Klanges orientieren (S. 105 ff.). Man bedauert solche und ähnliche Passagen um so mehr, als sich Synofzik immer wieder auch als scharfsinniger Beobachter erweist, der seinem Ziel, einem differenzierten Profil von Grimms Kompositionsweise, in der Summe recht nahe kommt und davon bei seinen Nachweisen von *Incerta* ebenso wie bei seinen Rekonstruktionen unvollständig überlieferter Stücke zu profitieren weiß. Heinrich Grimm, daran besteht kein Zweifel, hat seinen bislang kompetentesten Forscher gefunden.

(Januar 2002)

Walter Werbeck

ASTRID LAAKMANN: „... nur allein aus Liebe der Musica“. Die Bückeburger Hofmusik zur Zeit des Grafen Ernst III. zu Holstein-Schaumburg als Beispiel höfischer Musikpflege im Gebiet der ‚Weserrenaissance‘. Münster u.a.: LIT Verlag 2000. XII, 397 S. (Musik in Westfalen. Band 4.)

Die Bückeburger Hofmusik entwickelte sich unter der Regentschaft von Graf Ernst III. zu Holstein-Schaumburg (1601–1622) zu einem für den Beginn des 17. Jahrhunderts in Nord- und Mitteldeutschland repräsentativen Leistungsstand, dem der Dreißigjährige Krieg ein Ende setzte. Den regional und persönlichkeitsbedingten Strukturen dieser Hofmusik nachzugehen, ist allein insofern lohnend, als eine solche Untersuchung die Perspektive auf diesen musikalischen Standort als einem maßgeblich durch Praetorius und Schütz geprägten relativiert. Wie an anderen mittelgroßen Höfen der Zeit florierte hier eine Musik, die sich am internationalen Standard orientierte, ohne durch den Einfluss eines herausragenden Musikers bestimmt zu sein. Vielmehr lebte der Bückeburger Hof in einem Netzwerk verwandtschaftlicher und gesellschaftlicher Beziehungen mit vergleichbaren Höfen, die auch das Musikleben färbten. So formierte sich die von Ernst III. gegründete Hofkapelle auf der Basis von fünf englischen Musikanten aus Kassel, die bei Landgraf Moritz von Hessen, dem Schwager Ernsts, Teil der englischen Komödiantengruppe gewesen waren. Neben den unmittelbar benachbarten Höfen wie Kassel, Lippe und Braunschweig-Wolfenbüttel bestanden Kontakte zum damals vorbildlichen Kaiserhof

Rudolf II. in Prag, den Graf Ernst auf einer Kavaliertour kennen gelernt hatte. Indem er zwei weitere Bildungsreisen nach Italien unternahm und sich für den Ausbau von grafenschaftlichen Bildungseinrichtungen einsetzte, nachdem er selbst die Lateinschule sowie ein Studium der Jura und Artes Liberales absolviert hatte, weist dieser Landesfürst ein für das lutherische Deutschland repräsentatives humanistisches Profil auf, das Voraussetzung für seine Bemühungen um die Hofmusik ist. Das Beispiel Bückeburg belegt demnach auch den konfessionellen Einfluss auf die Zusammensetzung der Musiker am Hof wie auf deren Mobilität. Bückeburg fungierte als Zwischenstation auf einer „Künstlerstraße“ von den damals lutherischen Höfen Stuttgart und Heidelberg im Süden über Gottorf in Schleswig-Holstein bis an den Königshof in Kopenhagen, wo einige Musiker nach Ernsts Tod 1622 eine Anstellung fanden. Dass der Austausch mit dem seit 1605 reformierten Kasseler Hof dabei ebenso rege war, weist auf Widersprüche in den Beziehungen von Konfession und Kultur, die interessante zukünftige Untersuchungen anregen könnten. Solche weiter gefassten, strukturgeschichtlichen Probleme streift Laakmann aber leider nur am Rande, da sie in ihrem Verständnis regionalgeschichtlicher Forschung vor allem auf philologische Arbeitsweisen konzentriert scheint. In diesem Sinn vermisst man vor allem im Bericht zum Forschungsstand (II.) die methodische Diskussion vergleichbarer Untersuchungen zur nord- und mitteldeutschen Hofmusik und eine entsprechende Standortbestimmung, die auch das weitere Vorgehen bereichert hätte. In ihrem klaren Aufbau, der Gewissenhaftigkeit, dem Fleiß, aber auch der Vorsicht, mit der die Verfasserin die in der Einleitung aufgestellten Ziele erarbeitet, gleicht diese überarbeitete Dissertation einem Gesellenstück: Aufbau, Organisation und Umfeld der Bückeburger Hofkapelle werden unter musikhistorischen wie soziologischen Kriterien genau beschrieben, die Bedingungen von Aufführung und Rezeption der musikalischen Darbietung sowie das Repertoire anhand der verfügbaren Archivalien untersucht und dabei mit anderen Institutionen der Hofmusik zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Beziehung gesetzt. Tabellarische Übersichten, ein umfangreicher Quellen-Anhang sowie

Orts- und Personenregister erleichtern den gezielten Umgang mit der Studie.

Dass Graf Ernst keine eigene künstlerische Leidenschaft entwickelte, weder selbst ein Instrument spielte, komponierte oder theaterpassioniert war wie z. B. Moritz der Gelehrte in Kassel, Heinrich Julius oder die spätere Sophie Elisabeth in Wolfenbüttel, mag ein Grund dafür sein, warum es hier nicht gelang, eigenständige musikalische Prinzipien zu etablieren. Letztlich ist „die Förderung der Hofmusik [in Bückeburg demnach] nicht allein ‚... aus Liebe der Musica‘“ zu verstehen, sondern ebenso „den Prestigeanforderungen der Zeit“ (S. 274) verpflichtet. So ein Fazit von Astrid Laakmann, durch das die Titelwahl des Buches allerdings im nachhinein konterkariert wird. Differenziert, wie die Verfasserin insgesamt überkommene Denkweisen und Begriffe hinterfragt, hätte sie gleichfalls den von ihr überzeugend kritisierten Terminus der „Virtuosensstraße“ in der entsprechenden Titelüberschrift (IV.7) meiden können.

Als eine bedauerliche Folge der schlechten Quellenlage an Musikalien können über die in Bückeburg erklangene Musik selbst nur indirekte Aussagen gemacht werden. Laakmann folgend hat man sich geistliche und weltliche Vokal- und Instrumentalmusik für Kammer, Tafel und Gottesdienst vorzustellen, weniger prächtig als in Kassel, vorherrschend in Tradition englischer Consort-Musik, die von Kapellmusikern des Hauses oder der Nachbarhöfe stammte, etwa von William Brade, von Heinrich Schütz und dessen Studienkollegen Johann Grabbe, mehrstimmige geistliche Vokalmusik des Kapellmeisters Konrad Hagius oder die *Musae Sioniae* von Michael Praetorius. (Januar 2002) Sabine Meine

HELMUT LAUTERWASSER: Angst der Hölle und Friede der Seelen. Die Parallelversionen des 116. Psalms in Burckhard Großmans Sammeldruck von 1623 in ihrem historischen Umfeld. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1999. 385 S. (Abhandlungen zur Musikgeschichte. Band 6.)

„[...] wo sonst in der Musikgeschichte könnte man 16 umfangreiche, fast gleichzeitig entstandene Versionen eines Textes miteinander vergleichen“, so die rhetorische Frage des Ver-

fassers im Vorwort seiner Arbeit, der er die passende Antwort folgen lässt: „Für die Musiklandschaft Mitteldeutschland, ja für die gesamte deutschsprachige Motettenkomposition bietet der Großman-Druck hierfür eine einzigartige Möglichkeit.“ Nachdem 1994 Christoph Wolff und Daniel R. Melamed eine Neuausgabe des nach dem Zweiten Weltkrieg lange als verschollen geltenden Drucks veranstaltet hatten (an dem neben zahlreichen Kleinmeistern auch solche Koryphäen wie Michael Praetorius, Heinrich Schütz und Johann Hermann Schein beteiligt waren), liefert Lauterwasser nun mit seiner Göttinger Dissertation die ergänzende Monographie nach (ihr war, ebenfalls 1994, schon die Saarbrücker Dissertation von Edmund Sauer vorangegangen).

Als „Kernstück“ des Buches kündigt der Autor eine vergleichende „Synopsis von insgesamt 20 ausgewählten Abschnitten“ aus den einzelnen Psalmkompositionen an. Darauf muss der Leser allerdings 211 Seiten lang, bis zum letzten Kapitel, warten. Zuvor widmet sich Lauterwasser, wie im Titel seines Buches angekündigt, in großer Ausführlichkeit dem „historischen Umfeld“. Sämtliche Aspekte, die zum Verständnis der Sammlung dienen, werden erörtert. Die Spannweite der Themen reicht von Leben und Werk Großmans sowie Kurzbiographien der Komponisten über eine detaillierte Exegese des umfangreichen Vorworts der Sammlung, philologische Kapitel (die dem Kritischen Bericht einer Neuausgabe entnommen sein könnten) und eine Einordnung der Sammlung in die seit der Mitte des 16. Jahrhunderts zu belegende Tradition deutschsprachiger Psalmotetten bis zur Untersuchung der Geschichte von Luthers Übersetzung des Psalmtextes, seiner jeweiligen Fassungen und seiner Gliederungen durch die einzelnen Komponisten. Lauterwasser holt weit aus, er erhellt nicht allein den musikalischen, sondern auch den literarischen und vor allem den theologischen Kontext der Sammlung. Großmans Druck, so zeigt sich, ist eng vernetzt mit den geistigen Strömungen seiner Zeit und keinesfalls eine nur aus der individuellen Biographie ihres Auftraggebers zu erklärende Kuriosität.

Einige Resultate, die mit der Musik zusammenhängen: 1. Die Reihenfolge der Stücke, die zwischen Frühjahr 1619 und Frühjahr 1621 entstanden, gibt nicht über den Rang der Kom-

ponisten Auskunft, sondern beruht allein auf dem Zeitpunkt ihres Eintreffens beim Auftraggeber. 2. Rogier Michael war beim Beginn der Abfassung des Vorworts noch am Leben, ist also jedenfalls nach Michael Praetorius, vermutlich sogar erst nach Ostern 1623 (S. 128 f.) gestorben. 3. Lauterwasser kann eine schon von Emil Bohn erwähnte anonyme handschriftliche Vertonung des 116. Psalms als gekürzte Fassung von Praetorius' Komposition nachweisen (S. 108 f.), außerdem zahlreiche Parallelfälle zur Großman-Sammlung, also Drucke mit mehrfach vertonten Psalmen, Madrigalen und anderen Texten.

Bei der Synopse, dem erklärten Hauptstück des Buches, lässt der Autor sich von der Überzeugung leiten, für alle Stücke sei das Verhältnis zwischen Wort und Ton von zentraler Bedeutung (S. 309). Genuin musikalische Strukturen finden demnach keine oder nur geringe Beachtung (fundierte satztechnische Analysen etwa sucht man vergeblich). Lauterwasser konzentriert sich ausschließlich darauf, nacheinander jeweils einzelne, aus ihrem Kontext isolierte textgleiche Abschnitte miteinander zu vergleichen. Ausgewählt sind sie allein nach textlichen Kriterien, und zwar nach metaphorischen Wendungen, die, so Lauterwasser, von den Komponisten durch „Besonderheiten“ hervorgehoben seien, extreme Intervalle etwa, Vorhaltsbildungen, Melismen oder auch Textwiederholungen: alles Dinge, die Lauterwasser gerne mit den Termini der musikalisch-rhetorischen Figurenlehre etikettiert. Fehlen solche „Besonderheiten“, so handelt es sich um „normale“ Stücke. (Das Eingeständnis, es sei nicht immer eindeutig zu beurteilen, wo die Abweichung vom „Normalen“ beginne, bleibt ohne Konsequenz.)

Bewusst verzichtet wird (unter Verweis auf die Arbeit von Sauer, wo gerade dieses geleistet werde) auf die Untersuchung größerer, zusammenhängender Passagen der einzelnen Werke. Ob Lauterwasser gut damit getan hat, erlaubt sich der Rezensent zu bezweifeln. Denn seine Methode führt letztlich zurück zu einem längst überwunden geglaubten Verstehen von Vokalmusik des frühen 17. Jahrhunderts, nämlich als Reihung von Abschnitten, die allein oder doch wesentlich durch den Text bzw. durch entsprechend textausdeutende Figuren charakterisiert sind. Wieder einmal wird deutlich, wie sehr die

Fixierung auf die Figurenlehre (von der auch noch Lauterwasser überzeugt zu sein scheint, dass sie den Kern der Kompositionslehre bildete) ein gründliches Verständnis der Musik nicht etwa erleichtert, sondern eher erschwert, weil sie gerade nicht, wie der Verfasser meint, „Besonderheiten“, sondern Selbstverständlichkeiten in den Blick nimmt und das tatsächlich Ungewöhnliche, Besondere ausblendet. Lauterwassers Einsicht, die mit Figurennamen bezeichneten Sachverhalte gehörten im Grunde zum traditionellen „Gebrauchsgut“ der Komponisten (S. 320), kommt zu spät.

Wer sich also über das musikalische und theologische Umfeld von Großmans Sammlung, ihre engeren biographischen und weiteren musikalischen Voraussetzungen sowie über die äußeren Fakten des Druckes informieren will, wird Lauterwassers Arbeit mit Gewinn benutzen. Wer sich jedoch in erster Linie für die Musik interessiert und hier über die Methoden musikalischer Textabbildung hinaus etwas über motettisches, generalbassloses Komponieren zu Beginn der 1620er-Jahre in Mitteldeutschland erfahren möchte, über die unterschiedlichen, mehr oder weniger sinnvollen Möglichkeiten, ohne die Mittel des neuen und zunehmend attraktiveren Concerto große Textmengen musikalisch gliedern und auch formal bewältigen zu können, dem wird man Lauterwassers Buch kaum empfehlen können.

(März 2001)

Walter Werbeck

JOHANN DAVID HEINICHEN: Neu erfundene und Gründliche Anweisung ... zu vollkommener Erlernung des General-Basses. Reprint der Ausgabe Hamburg 1711. Hrsg. v. Wolfgang HORN. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. 27, 284 S. (Documenta Musicologica. Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles XL.)

Der Kompositionslehrer Johann David Heinichen muss zukünftig nicht mehr allein nach seinem umfangreichen Dresdner Generalbasstraktat von 1728 (*Der General-Baß in der Composition ...*) beurteilt werden. Man kann jetzt auch seine Anfänge genauer studieren: anhand eines Reprints von Heinichens *Neu erfundenen und Gründlichen Anweisung ... zu vollkommener Erlernung des General-Basses*, die bereits 17 Jahre zuvor in Hamburg veröffentlicht worden war.

Was den Leser bei der Lektüre erwartet und wie er das Werk in den musikhistorischen Kontext zu Beginn des 18. Jahrhunderts im Allgemeinen und in denjenigen des Lebens und Schaffens von Heinichen im Besonderen einordnen muss, darüber informiert eine ausführliche und exzellente Einführung aus der Feder des Herausgebers Wolfgang Horn. An der Bedeutung schon der frühen Schrift Heinichens, so Horn, bestehe kein Zweifel, zähle sie doch zu den „wenigen originellen Texten ihrer Zeit, die das Denken der jungen deutschen Komponisten in den durch vielfältige Beziehungen miteinander verbundenen musikalischen Zentren Mittel- und Norddeutschlands dokumentieren“ (S. 22). Zudem könne sie „neben und vor Matthesons *Neu-eröffnetem Orchestre*“ als „das wichtigste Zeugnis über die Ansichten der ‚galanten‘ deutschen Musiker in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts“ (S. 21) gelten.

Horn bietet in seinem Vorwort zunächst eine Übersicht über den Aufbau der *Anweisung*, die zu Unrecht „immer im Schatten“ des späteren Dresdner Traktats gestanden habe. Mehrfach sind kurze, instruktive Vergleiche zwischen beiden Schriften eingestreut, die die Abhängigkeiten, aber auch die jeweiligen Eigenständigkeiten näher beleuchten. Bei der Besprechung des 3. Kapitels aus dem 2. Teil der *Anweisung* kann Horn den bei Heinichen anonymen Komponisten derjenigen Kantate nennen, die ihm zur Exemplifizierung seiner Regeln diene: Es ist der römische Geiger und Komponist Carlo Francesco Cesarini (um 1664 – um 1730). Horn gibt den Text der Kantate im italienischen Original sowie in deutscher Übersetzung wieder.

Im Weiteren informiert der Herausgeber über Heinichens Vita mit besonderer Berücksichtigung seiner frühen mitteldeutschen Jahre und über den Ort seiner frühen Schrift „im Geflecht der studentischen Musizierpraxis und der deutschen Opernbemühungen“ (S. 16), wobei insbesondere Heinichens Kontakte zur Hamburger Oper erhellt werden. Wie eng die Verbindungen zur norddeutschen Metropole waren, lässt sich auch daran ablesen, dass der Hamburger Verleger Benjamin Schiller die Schrift des als Autor bis dahin unbekanntes Heinichens herausbrachte: der gleiche Verlag, der zwei Jahre später Matthesons *Neu-Eröffnetes Orchestre* publizierte.

Die Reihe *Documenta Musicologica*, in deren

erste Serie das neue Faksimile aufgenommen wurde, bürgt für eine tadellose Qualität und Aufmachung des Bandes.

(Dezember 2001)

Walter Werbeck

Über Leben, Kunst und Kunstwerke: Aspekte musikalischer Biographie. Johann Sebastian Bach im Zentrum. Hrsg. von Christoph WOLFF. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt 1999. 343 S., Abb., Notenbeisp.

Der Titel lässt nicht nur Bach-Kenner aufhören, ist er doch angelehnt an Johann Nikolaus Forkels 1802 erschienene Biographie *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Forkel hatte damit Bachs Leben erstmals ausführlich beschrieben und gleichzeitig den Grundstein für die Musikerbiographie in Deutschland gelegt.

Der von Christoph Wolff herausgegebene Band ist einem Wissenschaftler gewidmet, der sich in den vergangenen Jahrzehnten wie kaum ein zweiter um die Bach-Forschung verdient gemacht hat: Hans-Joachim Schulze, dem langjährigen Direktor des Leipziger Bach-Archivs.

Die bewusste Anspielung auf Forkels Werk weist auf das Konzept der Festschrift hin: So werden in vielfältiger Weise Leben, Kunst und Kunstwerke verschiedener Komponisten betrachtet. Natürlich steht Johann Sebastian Bach dabei im Zentrum, entweder als Ausgangspunkt, indem weitere Forschungen zu seiner Person und seinem Werk geleistet werden oder als Bezugspunkt, indem das Verhältnis des Thomaskantors zu Vorläufern und Zeitgenossen bzw. sein Einfluss auf spätere Komponistengenerationen erörtert wird. Auf diese Weise bietet der Band reichhaltige Erkenntnisse zu bekannten und unbekannteren Musikern des 17. bis frühen 20. Jahrhunderts, von Schütz und Rosenmüller über Mattheson, Händel und Vivaldi, die Bachsöhne Carl Philipp und Johann Friedrich Christoph bis hin zu Mozart, Beethoven, Schumann, Meyerbeer und Mahler. Zusätzlich haben einige Autoren ihre Texte zu theoretischen Reflexionen über die Form der musikwissenschaftlichen Biographie genutzt.

Fünf Beiträge sollen hier kurz umrissen werden, stellvertretend für die 22 hochkarätigen Texte.

Martin Petzoldt verfasst eine lexikographische Zusammenstellung von Persönlichkeiten,

die mit Johann Sebastian Bach in theologischer Interaktion standen. Die 47 Kurzbiographien von Pastoren, Lehrern und Professoren, Kantoren und Dichtern verweisen auf die theologischen Einflüsse an den einzelnen Lebensstationen Bachs.

Über das von Carl Philipp Emanuel Bach angelegte Verzeichnis seiner Clavierwerke berichtet Christoph Wolff. Erst im Sommer 1999 hatte er dieses Dokument als Teil des Notenarchivs der Singakademie zu Berlin in Kiew aufgefunden. Das Verzeichnis enthält 168 Kompositionen, die Carl Philipp zwischen 1733 und 1772 verfasst hat und belegt damit, dass er sich um eine angemessene Katalogisierung seiner eigenen Werke bemühte.

Ein Jahrzehnt nach der Veröffentlichung seiner Vivaldi-Biographie macht sich Karl Heller „Nachgedanken“ über den wissenschaftlichen Umgang mit musikalischen Lebensläufen. Wenn der Autor am Beispiel Vivaldis über die Probleme der Quellenüberlieferung spricht oder die Schwierigkeit andeutet, eine treffende Persönlichkeitsstruktur zu formulieren, so bringt er wichtige methodische Fragen ins Gespräch, die beim Verfassen zukünftiger biographischer Arbeiten eine Rolle spielen sollten.

Peter Gülke analysiert ausführlich die *Zweite Symphonie* von Robert Schumann. Er weist auf zahlreiche musikalische Verbindungen hin, deutet inhaltliche Bezüge und diskutiert die Tendenz der Komposition zur musikalischen Autobiographie.

Den in einer Geburtstagsfestschrift durchaus angebrachten feinen Humor besitzt ein Beitrag in besonders origineller Weise: Robert L. Marshall setzt sich mit der Frage auseinander, was geschehen wäre, „wenn Mozart länger gelebt hätte.“ Am Schluss seiner „wissenschaftlichen Fantasie“ kommt er zur Feststellung, dass Mozart wohl um 1810, von der politischen Atmosphäre abgestoßen, Wien verlassen hätte und einer Einladung Lorenzo da Pontes nach New York gefolgt wäre, um dort seinen ersten richtigen Job zu erhalten, den eines Musikprofessors an der Columbia University.

Das angestrebte Konzept ist dem Herausgeber und der Redaktion hervorragend gelungen. Trotz der vielen unterschiedlichen Themen ergibt sich ein homogenes Bild, die Lektüre des Bandes ist höchst anregend.

(Januar 2001)

Bernhard Schrammek

Bach und die Nachwelt, Band 2: 1850–1900. Hrsg. von Michael HEINEMANN, Hans-Joachim HINRICHSEN. Laaber: Laaber 1999. 464 S., Abb., Notenbeisp.

Nachdem der erste Band der Reihe *Bach und die Nachwelt* den Rezensenten zu einigen grundsätzlichen Bemerkungen zu Gesamtkonzeption und Disposition des Werkes veranlasst hat (vgl. *Mf* 2/2000, S. 203 ff.) belegt nun der zweite Band, dass die Herausgeber ihrem einmal eingeschlagenen Weg, den zur Mitarbeit herangezogenen Autoren anscheinend weitestgehende Freiheiten bei der Ausarbeitung ihrer Texte zu lassen, weiter gefolgt sind. Im Ergebnis liegt hier – trotz oder gerade wegen dieser Entscheidung – ein Band vor, der in sich geschlossener wirkt als der erste. Wenngleich dies mit dem nicht zu unterschätzenden Umstand zu tun haben mag, dass hier nicht 100, sondern nur 50 Jahre Wirkungsgeschichte ‚abzuarbeiten‘ waren, so hat auch das anscheinend gute Zusammenspiel der einzelnen Autoren untereinander erkennbar mit dazu beigetragen, dass nun das eine bruchloser in das andere greift als im ersten Band, dass mithin einige ‚Kinderkrankheiten‘ der Reihe besiegt sind – einige, nicht alle.

Das Buch deckt wesentliche Teilgebiete der Bach-Rezeption in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ab: die Ausbreitung des bachschen Werkes in Frankreich und Russland, die Rezeption durch maßgebliche Komponisten (Liszt, Wagner, Brahms), Gattungsästhetisches (zur Aufführungspraxis der Vokalwerke, zur Klavier-, vor allem aber zur Orgelmusik) sowie unter den Stichworten „Der deutsche Bach“ und „Im Mittelpunkt: Der Thomaskantor“ mehr allgemein gehaltene Ausführungen zur Bach-Wirkung.

Die Länder-Kapitel von Sven Hiemke (Frankreich) sowie Zanna Knjazeva und Lucinde Braun (Russland am Beispiel Sankt Petersburg) sind sorgfältig und solide gearbeitet, halten eine Reihe von Hintergrund-Informationen vor allem zur Bach-Pflege bereit, widmen sich exkursartig auch scheinbar entlegenen Seitenwegen der Rezeption, wirken mitunter aber auch etwas spröde, und zwar vor allem dort, wo – vergleichsweise selten – auf unmittelbare kompositorische Rezeption rekurriert wird. Der Schwerpunkt liegt eindeutig auf der sukzessiven Ausbreitung (und bisweilen

auch Nicht-Ausbreitung) des bachschen Werkes außerhalb von Deutschlands Grenzen.

Die Kapitel zu den einzelnen Komponisten von Michael Heinemann (Liszt), Christian Tharau (Wagner) und Reinhard Schäfertöns (Brahms) enthalten neben vielem Nützlichen und Wissenswerten nicht selten auch frag- oder zumindest diskussionswürdige Hypothesen, die jedoch in der Regel als erwiesenes Faktum behandelt (und verkauft) werden. So kann der Rezensent die hier erneut vorgetragene These Heinemanns, Liszts Variationen *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* dokumentierten (auch) die kompositorische Auseinandersetzung mit der Kantate BWV 21, durchaus nicht glauben und weiß sich damit nicht allein (vgl. *Musik & Kirche* 6/96, S. 386). Die Darstellungen Tharaus und Schäfertöns' erhellen sehr viel Unbekanntes oder in Vergessenheit Geratenes; besonderes Interesse verdienen Tharaus Ausführungen über „Bachs unendliche Melodie“ und deren Weiterwirken bei Wagner (S. 174–184) sowie – ein nur scheinbar marginaler Punkt – die „Bach-Rezeption unter dem Eindruck der Musik Wagners“ (S. 192–195). Schäfertöns trägt seine Überlegungen an den Gattungen orientiert vor und betont besonders die Bedeutung Bachs in Brahms' „Vervollkommnung durch Studium“ (S. 207–210).

Die drei nachfolgenden Kapitel von Hans-Joachim Hinrichsen (Aufführungspraxis der Vokalwerke bzw. Umgang mit Bachs Instrumentalmusik) und Andreas Sieling (Orgelmusik) erfordern vom Leser einen langen Atem, aber die Mühe lohnt sich. Vor allem Hinrichsen hält eine Fülle von interessanten Details bereit, indem er es versteht, vermeintlich trockene Wissenschaftsgeschichte immer auch als musikalische Rezeptionsforschung zu behandeln und somit auch Fragen der direkten musikalischen Umsetzung (wie auch des zeitgenössischen Musiklebens) bruchlos in die Argumentation mit einbeziehen zu können. Beispielhaft seien seine Darlegungen „Interpretation contra Urtext“ am Beispiel der *Chromatischen Fantasie und Fuge* BWV 903 genannt; sie treffen einfühlsam und detailgenau einen zentralen Punkt dessen, was heute mit dem Schlagwort Aufführungspraxis belegt ist; die seinerzeit geführte Kontroverse zwischen den verschiedenen Herausgebern hat im Grunde nichts von ihrer Aktualität eingebüßt.

Trotz einiger äußerer Schönheitsfehler – in Gestalt der zum Überblättern geradezu herausfordernden nachgereichten Anmerkungen, nicht aufgelöster Literaturkürzel (S. 289), eines lieblos ‚angeklebten‘ Registers sowie bisweilen ungleicher Druckstärke – darf abschließend noch einmal herausgestellt werden, dass die beiden bislang vorliegenden Bände der Reihe eine empfindliche Lücke schließen. Der Umstand, dass bislang zu keinem anderen Komponisten ähnliche Dokumentationen vorliegen, zeigt nur, dass wir viel mehr solcher Bücher brauchen.

(Dezember 1999)

Ulrich Bartels

Hof- und Kirchenmusik in der Barockzeit. Hymnologische, theologische und musikgeschichtliche Aspekte. Hrsg. von Friedhelm BRUSNIAK und Renate STEIGER. Sinzig: Studio 1999. 301 S., Abb., Notenbeisp. (Arolser Beiträge zur Musikforschung. Band 7. Tagungsbericht der 13. Arolser Festspiele 1998.)

Gleich vier verschiedenen Themenkreisen war die 7. Wissenschaftliche Tagung im Rahmen der 13. Arolser Barock-Festspiele 1998 gewidmet. Für den Tagungsband entschloss man sich zur Dokumentation der Referate von immerhin drei Themenkomplexen, die jedoch nur sehr wenig miteinander korrespondieren. Unter dem Titel „Hof- und Kirchenmusik in der Barockzeit“ vereinen sich Beiträge über die deutsch-skandinavische Musikgeschichte, das grundsätzliche Verhältnis von Hof- und Kirchenmusik sowie den waldeckischen Dichter Philipp Nicolai.

Vier Texte (nicht fünf, wie im Vorwort, S. 10, angegeben) befassen sich mit der „Musiklandschaft Skandinavien“. Joachim Kremer weist in seinem einführenden Beitrag auf die engen Verbindungen zwischen deutschen und skandinavischen Musiktraditionen im 17. und 18. Jahrhundert hin. Friedhelm Brusniak diskutiert die Biographie des waldeckischen Prinzenenerziehers Joachim Christoph Nemeitz, der stark durch das Studium der schwedischen Geschichte, Politik, Kultur und Musik geprägt war. Karim Hassan fragt hingegen nach der unterschiedlichen Gluck-Rezeption in Stockholm und Berlin und bringt dabei den Kapellmeister Bernhard Anselm Weber als einen Mittler zwischen den beiden Metropolen ins Gespräch.

Der Authentizität der berühmten Bezeichnung bachscher Musik als „fünftes Evangelium“ ist Anders Jarlet auf der Spur, indem er Äußerungen des schwedischen Erzbischofs Nathan Söderblom über Bach zitiert und interpretiert.

Wenig zusammenhängend präsentieren sich die Beiträge des zweiten Themenblocks, der sich mit dem Verhältnis von Hof- und Kirchenmusik beschäftigt. Laurenz Lütteken beschreibt in seinem grundlegenden Text die zunehmende Differenzierung von Hof- und Kirchenmusik im 18. Jahrhundert. Keiner der folgenden Texte knüpft jedoch an diese Überlegungen an. Stattdessen findet man u. a. eine aufschlussreiche Gegenüberstellung der Kantaten Telemanns und Bachs zum 10. Sonntag nach Trinitatis von Ute Poetzsch bzw. Don Franklin.

Überzeugend gelang jedoch die Gestaltung des dritten, eng umgrenzten Themenkreises. In fünf Aufsätzen wird darin der Liederdichter Philipp Nicolai gewürdigt. Matthias Richter führt zunächst in den „Freudenspiegel“ Nicolais, einer sprachschönen Abhandlung über das ewige Leben, ein, bevor Ada Kadelbach die geistlichen Lieder Nicolais im Lichte der Akrostichtradition betrachtet. Schließlich stammen von Meinrad Walter, Lothar Steiger und Renate Steiger ausführliche musikalische und theologische Erläuterungen zu den nach Nicolais berühmten Chorälen verfassten Bach-Kantaten *Wachet auf, ruft uns die Stimme!* und *Wie schön leuchtet der Morgenstern*.

Die Texte des Tagungsbandes enthalten viele wertvolle Anregungen, die zur Vertiefung von speziellen wissenschaftlichen Diskursen beitragen können. Allerdings erweist sich die Wahl von drei vollkommen verschiedenen Themenkreisen für einen Tagungsbericht als nicht besonders praktikabel, zumal der sehr allgemein formulierte Titel kaum auf den tatsächlichen Inhalt hinzuweisen vermag.

(Januar 2001) Bernhard Schrammek

GEORG FEDER: *Joseph Haydn: Die Schöpfung*. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. 276 S., Notenbeisp. (Bärenreiter Werkeinführungen.)

Der schweren Aufgabe, interessierten Laien wie Fachleuten gleichermaßen zu dienen, sind die *Bärenreiter Werkeinführungen* verpflichtet. Die klare dreiteilige Gliederung und der übersichtliche Darstellungsmodus der vorliegen-

den Publikation erfüllen die Anforderungen an eine derartige Textgattung in jeder Hinsicht. Die Ausführungen zu den einzelnen Teilen des Werkes beschreiben in allgemeinverständlicher Diktion die kompositorischen Abläufe und wenden sich weniger an das Fachpublikum. Dennoch gelingen Feder interessante analytische Einzelbeobachtungen zu Details der Kompositionstechnik Haydns, die auch das Interesse des Fachmannes finden dürften.

In wünschenswerter Vollständigkeit ist die Werkgeschichte in allen ihren Facetten dargestellt. Die Zusammenstellung der einschlägigen Dokumente durch Feder lässt aber auch deutlich werden, dass die Forschung im Hinblick auf die Bewertung der Quellen, insbesondere zur Aufführungs- und Wirkungsgeschichte, noch kaum sichere Kriterien zu deren Bewertung entwickelt hat. Den Interpreten gewiss willkommen sind Feders Ausführungen zur zeitgenössischen Aufführungspraxis. Der synoptische Abdruck des deutschen und des englischen Textes mit gründlichen Quellenachweisen im III. Teil stellt ein wichtiges Auskunftsmittel für die eingehendere Beschäftigung mit der *Schöpfung* dar. Ohne den insgesamt positiven Eindruck zu trüben, stößt das Werk doch bei den Bemerkungen Feders zum „Weltbild“ (S. 16 ff.) und zu „Gattung und Stil des Textes“ (S. 19 ff.) an seine Grenzen. Das Phänomen der Physikotheologie wird ebenso wie die Kategorie des Erhabenen nur gestreift. Dabei ist doch weitgehend unbestritten, dass die Synthese des Erhabenen und des Anmutigen, oder in den Kategorien der traditionellen Stillehre, die Zusammenführung des hohen und des mittleren Stils eines der, wenn nicht das Verdienst Haydns in der *Schöpfung* ist. Wünschenswert bleibt ein vergleichbares Werk zu den *Jahreszeiten*, die, der Rezeptionsgeschichte des Werkes folgend, in der Forschung weit geringeres Interesse gefunden haben.

(Februar 2001)

Michael Zywiets

MANFRED HERMANN SCHMID: *Orchester und Solist in den Konzerten von W. A. Mozart*. Tutzing: Hans Schneider 1999. 384 S., Notenbeisp. (Mozart Studien. Band 9.)

Es gehört zum Charakteristikum der *Mozart Studien*, dass sich deren Herausgeber Manfred

H. Schmid in jedem Band mit einem eigenen Beitrag zu Wort meldet. Aus einem solchen geplanten Aufsatz zur Reprise in Mozarts Konzerten heraus ist gemäß dem Vorwort nun eine 384 Seiten starke Monographie zu Mozarts Konzerten entstanden. Der Ausgangspunkt bedingt, was der Titel verschweigt: Erneut stehen die Kopfsätze im Mittelpunkt, auf die sich schon bisher die meisten Untersuchungen konzentriert haben. In den Kopfsätzen manifestiert sich das Reprisesprinzip am deutlichsten. Lediglich diejenigen der langsamen Sätze, die dem Sonatenprinzip folgen, werden in einem ergänzenden Kapitel gestreift. Für die Schlusssätze steht eine entsprechende umfassende Studie weiterhin aus. Wie vor ihm Konrad Küster (*Formale Aspekte des ersten Allegros in Mozarts Konzerten*, Kassel 1991) bezieht Schmid alle Konzerte Mozarts, angefangenen von den Konzertbearbeitungen bis zum *Klarinettenkonzert KV 622*, in seine Untersuchung ein. Die souveräne Kenntnis der Literatur ermöglicht Schmid zudem erhellende Ausblicke auf die Zeitgenossen, vor allem Johann Christian Bachs und Joseph Haydns Klavierkonzerte, und gattungsübergreifende Überlegungen. Nachdem terminologische Fragen des Kopfsatzes in den letzten Jahren erschöpfend diskutiert wurden, rollt Schmid dies nicht nochmals auf, sondern wählt undogmatisch eine schlichte Zählung von Ritornellen und Soli. Insbesondere verwirft er den Begriff der Exposition, wohingegen ihm die Bezeichnung „Durchführung“ am „wenigsten problematisch“ (S. 28) erscheint. Die Beschränkung des Terminus „Durchführung“ auf ihren harmonischen Aspekt ist jedoch m.E. irreführend, da – wie Siegfried Schmalzriedt im *HmT* konstatiert hat – die „Technik der thematisch-motivischen Arbeit als der Inbegriff der Durchführungstechnik zu gelten hat“ (S. Schmalzriedt „Durchführung“, in: *HmT* 1979 S. 9; vgl. auch ebda. S. 11: „Als ursprüngliche und allgemeine Funktion, der die Sonatendurchführung ihre Existenz, nicht aber ihren Namen verdankt, darf die modulatorische Überleitung zur Reprise angesehen werden.“).

Schmid folgt in seiner Studie im Wesentlichen den Stationen des Formablaufs im Kopfsatz, fasst dabei vornehmlich sog. „Scharnierstellen“ ins Auge, d.h. tonale Wechsellpunkte, wie beispielsweise den Übergang zur Domi-

nante im Seitensatz des ersten Solo und sein Verhältnis zum eröffnenden Orchesterritornell, oder auch die Nahtstellen zwischen Ritornell und Solo. Auch dem Auftritt des Solisten und den musikalischen Zwischenzonen vor dem Eintritt des ersten Themas im ersten Solo (Jutta Ruile Dronke und Robert Forster sprachen von „Eingang“) widmet Schmid ein eigenes Kapitel.

Von zentraler Bedeutung für die Ritornelltechnik in Mozarts Konzerten sind „syntaktische Differenzierungen“, d. h. die Unterscheidung zwischen offenem und geschlossenem Bau musikalischer Glieder, denen Schmid auf dem Gebiet der Oper bereits in seiner Studie „Italienischer Vers und musikalische Syntax in Mozarts Opern“ (*Mozart Studien* 4, Tutzing 1994) nachgegangen war. Schon in den frühen Konzertbearbeitungen und im Unterschied zu seinen Zeitgenossen verankert Mozart seine Ritornelle fast ausnahmslos in der Takteins. Während er in der Themenbildung syntaktisch frei ist, bindet er sich damit für die Tutti-funktion syntaktisch und legt sich auf offenen, flächigen Orchestersatz fest. Die entsprechenden Tutti-partien muss er bereits im Eingangsritornell bedenken.

Bei den Betrachtungen zur Reprise konstatiert Schmid verschiedene Formmodelle, wobei mir der Begriff der „doppelten Reprise“, mit dem Schmid die Wiederholung des ersten Themas in Orchester und Solo am Beginn der Reprise bezeichnet, aufgrund seiner Analogie zur „doppelten Exposition“ in der älteren Literatur (worunter das gesamte erste Ritornell und das erste Solo zusammengefasst wurden) nicht glücklich gewählt erscheint. In den Wiener Klavierkonzerten ab KV 466 zeigt sich Mozarts Bestreben, drittes Solo und Schlusstutti zu einem gemeinsamen Formabschnitt zu vereinen. Schmid spricht hier von „integrierender“ Reprise. Diese Entwicklung findet ihren Höhepunkt im letzten *Klavierkonzert KV 595*. Dass es Mozart gelingt, auch in einem formal scheinbar konventionellem Werk wie dem *Klarinettenkonzert KV 622* wieder Neues zu schaffen, weist Schmid in seiner abschließenden Beschreibung dieses Werkes nach.

Zusammenfassend bleibt festzustellen, dass Schmid seiner im Vorwort bescheiden formulierten Zielsetzung, dem bisher „Erarbeiteten einen neuen und eigenen Aspekt“ hinzuzu-

gewinnen, in vollem Umfang gerecht wird. Insbesondere versteht er es, über die Analyse formaler Aspekte hinaus den Blick des Lesers immer wieder auf das theaterhafte Agieren und Reagieren von Solist und Orchester zu lenken, das Mozarts Konzerte auszeichnet.

Ein ausführliches Literaturverzeichnis, sowie ein Register der Namen und eines der zitierten Werke Mozarts schließen das Buch ab. (Mai 2000) Marion Brück

M. ELIZABETH C. BARTLET: *Etienne-Nicolas Méhul and Opera: Source and Archival Studies of Lyric Theatre during the French Revolution, Consulate and Empire*. Heilbronn: Musik-Edition Lucie Galland 1999. 2 Bände, 912 S. Notenbeisp. (*Etudes sur l'opéra français du XIXe siècle. Volume IV.*)

Nur schwer lässt sich heute noch ermessen, in welchem Ausmaß die jüngeren Untersuchungen zur französischen Operngeschichte der Revolutionszeit auf M. Elizabeth C. Bartlets bereits 1982 vorgelegter monumentaler Dissertation aufbauen, die bis vor kurzem nur in wenigen fotokopierten Exemplaren in einigen Bibliotheken einsehbar und auch nicht über die *University Microfilms International (U. M. I.)* erhältlich war. Als Bartlet in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre damit begann, die Bestände der Pariser Bibliotheken und der Archives Nationales auf ihren Gegenstand hin systematisch zu durchforsten, war kaum abzusehen, dass sie neben den Quellen zu Méhul unzählige weitere Dokumente aus dem Pariser Opernbetrieb dieser Zeit einer erstmaligen systematischen Auswertung unterziehen und damit – gemeinsam mit den etwa gleichzeitigen Arbeiten von Jean Mongrédien und David Charlton – der Erforschung dieses Kapitels der französischen Musikgeschichte den Boden bereiten würde. Mit der verspäteten Publikation von Bartlets Arbeit (für die sich wohl aus Umfangsgründen zunächst kein Verleger finden ließ) ist nun ein wichtiges Standardwerk endlich allgemein zugänglich gemacht worden. Der erste Teil der Arbeit steht unter der Überschrift „The Parisian theatrical milieu and the sources for opera“ und bildet eine grundlegende Darstellung des Produktionssystems der verschiedenen Pariser Musiktheater während der Revolutionszeit. Bartlet behandelt hier detailliert zunächst die

Arbeitsweise der Institutionen, die vertragliche Position und die Honoraransprüche der Komponisten und Librettisten, die Repertoire- und Spielplangestaltung sowie den Probenbetrieb, ehe sie die einzelnen Quellenarten der Bühnenwerke (gedruckte und handschriftliche Libretti, Partiturmanuskripte, vom Komponisten autorisierte Partiturdruke, Stimmen, Autographe, Skizzen, u. a.) im Zusammenhang und in ihren grundsätzlichen Problemen diskutiert. Der zweite Teil behandelt in sechs chronologisch gegliederten Abschnitten die Quellen zu jedem der insgesamt 37 Bühnenwerke Méhuls (einschließlich der fragmentarischen und nachgelassenen Opern). Zu jedem Werk folgt nach einem Quellenverzeichnis eine Übersicht der einzelnen Musiknummern mit synoptischer Zuordnung der vorliegenden Quellen, eine Rekonstruktion der Entstehungs-, Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte sowie die Erörterung von Revisionen, Datierungsproblemen und Spezialfragen. Drei umfangreiche Appendices runden die Arbeit ab. Der erste katalogisiert und kommentiert die erhaltenen Autographen der übrigen Werke Méhuls, in erster Linie weltliche und geistliche Vokalwerke sowie die Symphonien. Ein weiterer Anhang präsentiert die Archivquellen zu den beiden Vertonungen der Oper *Adrien* (1792 und 1799). Sie spiegeln exemplarisch die komplexen politischen Hintergründe der öffentlichen Kontroversen um dieses Werk in zwei besonders dramatischen Phasen der Französischen Revolution. Der dritte Anhang bringt eine Auswahl von Briefen sowie unterschiedlichen Archivadokumenten zu einzelnen Aufführungen (Projekte und Pläne der Theateradministration, Denkschriften, Polizeiberichte u. a.). Die Bibliographie wurde für die Buchfassung aktualisiert, die sich daneben noch in weiterer Hinsicht von der ursprünglichen Dissertation unterscheidet. Hinzugekommen sind zahlreiche neue Quellenfunde der Verfasserin, darunter der des Partiturmanuskripts von *La Caverne*, jener unveröffentlichten Oper Méhuls, die sich angesichts des immensen Erfolges des gleichnamigen Werkes von Jean-François Lesueur seinerzeit nicht durchsetzen konnte. Für die Buchausgabe gänzlich gestrichen wurden indes die relativ summarischen musikalischen Analysen, die den letzten Teil der Dissertation bildeten und hinsichtlich ihres Gewichts in einem gewissen

Missverhältnis zu den vorangehenden Teilen standen. Stellt dieser – angesichts des ohnehin gewaltigen Umfangs der Publikation verständliche – Verzicht zweifellos eine drastische Lösung dar, so unterstreicht er mit Nachdruck, dass trotz dieser Arbeit sowie zahlreicher weiterer Spezialuntersuchungen der Verfasserin der Forschungsgegenstand Méhul keineswegs als erschöpft angesehen werden kann. Ganz im Gegenteil bietet sich hier nun auf dem Fundament einer exzellent erschlossenen Quellen-situation eine vergleichsweise komfortable Ausgangslage, um die Musik eines der zentralen Komponisten der europäischen Oper um 1800 weiter intensiv studieren und in ihren vielfältigen Querverbindungen interpretieren zu können.

(Februar 2001)

Arnold Jacobshagen

AXEL SCHRÖTER: „Der Name Beethoven ist heilig in der Kunst“. Studien zu Liszts Beethoven-Rezeption. Sinzig: Studio 1999. Teil 1: VIII, 434 S., Teil 2: VI, 164 S., Notenbeisp. (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Band 6.)

Die Sammlung und Sichtung der in Frage kommenden Quellen ist für rezeptions-geschichtliche Themen Bedingung und Crux zugleich, denn die Menge der Zeugnisse lässt leicht eine Materialschlacht entstehen, die nicht leicht zu bewältigen ist. Mit großem Fleiß und viel Sorgfalt hat Axel Schröter die Quellen der Beethoven-Rezeption Franz Liszts zusammengetragen und in sechs zeitliche Abschnitte gegliedert. Damit erfasst er wichtige Veränderungen in Liszts Beethoven-Auffassung, die er vor allem aus Liszts Arrangements, Editionen und Interpretationen (als Pianist und Dirigent) ableitet. Ihnen gibt Schröter den Vorzug vor verbalen Äußerungen, und entsprechend eingehend und ausführlich legt er die analytischen Betrachtungen vor allem der Bearbeitungen an. Letztlich strebt er die Darstellung eines Gesamtzusammenhangs an, in dem Interpretation seinen ganzheitlichen Sinn ohne Aufsplitterung in musikalische und verbale Techniken wiedergewinnt.

Damit finden auch die verbalen Zeugnisse die notwendige Beachtung. Neben Liszts eigenen Äußerungen werden „glaubhafte authentische Berichte“ besonders berücksichtigt und deutlich von später verfassten Darstellungen

geschieden, die auf eine Verbreitung des Liszt/Beethoven-Mythos abzielten. Hier historisches Geschehen von Legendenbildung zu unterscheiden, ist gewiss wichtig, dennoch sollte die über das Selbstverständnis einer Persönlichkeit Aufschluss gebende Funktion der Legenden nicht unterschätzt werden. Es ist nicht Sache einer historischen Betrachtung, vordergründig Falsches einfach zu streichen, vielmehr kann seine Funktion (beispielsweise im Zusammenhang mit einer persönlichen Geschichtsphilosophie) scharf herausgearbeitet werden.

In den einzelnen, sinnvoll gewählten Zeitabschnitten geht der Autor in bester Anwendung der Quellenkritik sorgfältig die überlieferten Dokumente durch und arbeitet nicht nur in der frühen Zeit des Klavierunterrichts bei Carl Czerny die gesicherten Fakten heraus, was erwartungsgemäß eine bedeutende Reduktion traditionell überlieferter Aussagen bedeutet. Wenig später wird das Musikleben von Paris mit seiner romantischen Entdeckung Beethovens prägend für Liszt als einer Zeit der „auditiven Reflexion“ und interpretatorischen Auseinandersetzung als Pianist in einer dem Zeitgeschmack verhafteten freien Weise. 1836/37 beginnt eine neue Phase einer „von Selbstdarstellung freien Interpretation“ und eigener Transkriptionen, Liszt erarbeitet sich ein pianistisches Grundrepertoire. Ab 1842 tritt die Direktion beethovenscher Werke hinzu, dabei werden vor allem Werke aufgeführt, die schon zuvor transkribiert worden waren. Eine Sonderstellung nimmt Liszts *Beethoven-Kantate* von 1845 ein, eine freie Bearbeitung ebenso wie eine eigenständige Komposition im Rückgriff auf Beethoven. Für Liszts Weimarer Zeit stellt Schröter einen Rückgang der Aufführungsdaten von Werken Beethovens fest, die jedoch mit der Entwicklung einer Geschichtsphilosophie Liszts auf Grundlage einer bewussten Beethoven-Nachfolge einhergeht. Mit der kompositorischen Beethoven-Rezeption Liszts befasst sich der Autor nicht näher, dies ist ein eigenes Thema. Insgesamt ist die spätere Auseinandersetzung Liszts mit Beethoven tendenziell stets auf das Gesamtwerk ausgerichtet.

Liszts Weg der Beethoven-Interpretation und -Bearbeitung zwischen virtuos-freiem Umgang mit den Werken und ihrer streng werkgetreuen Behandlung wertet Schröter – meist unterschwellig – ganz im Sinne einer traditionellen

Musikgeschichtsschreibung, die in Werktreue Authentizität und Fortschritt sieht, in Virtuosität und Rücksicht auf ein Publikum „Rückschritt“ und künstlerischen Verrat. Dies ist weniger dem Autor anzulasten als einer Fachtradition, in der es immer noch keine Selbstverständlichkeit darstellt, verschiedene und auch konkurrierende Kunstrichtungen in ihrer Eigenständigkeit darzustellen und ohne Entscheidung für die „richtige“, „wahre“ Kunst zu würdigen. Es stellt sich die Frage, ob damit nicht gerade die Persönlichkeit Liszts in ihrem Grundverständnis verfehlt wird.

Dazu kommt die Tendenz, sich ganz dem Notentext zu verschreiben und um kulturhistorische oder soziokulturelle Bezüge wenig zu bemühen. Wünschenswert wären wenigstens ansatzweise Vergleiche mit Bearbeitungen anderer Komponisten, um den besonderen Umgang Liszts mit Beethoven aus einem größeren Zusammenhang heraus zu verstehen. Und erwartet der Leser vom Buchtitel her eine Auseinandersetzung mit Liszts Religiosität oder etwa dem Phänomen der Kunstreligion, so wird er völlig allein gelassen. Doch bleibt in jedem Fall eine beeindruckende Fülle sorgfältig gesamelter und gesichteter Rezeptionsdokumente, deren qualifizierte Auswertung für jede weitere Beschäftigung mit der Thematik grundlegend bleibt.

(März 2001)

Helmut Loos

ANNA WIĘCLEWSKA-BACH: Das polnische katholische Kirchenlied in oberschlesischen Gesangbüchern von 1823 bis 1922. Sinzig: Studio 1999. 304 S., Notenbeisp. (Edition IME. Reihe 1, Schriften. Band 2.)

Mit dieser Kölner Dissertation verfolgt Anna Więclewska-Bach das Ziel, „ein möglichst geschlossenes Bild polnischer Kirchenlieder auf dem damaligen geschichtlichen, sozialen und religiösen Hintergrund zu vermitteln“ (S. 13). Der zeitliche Rahmen der Darstellung ergibt sich dabei sinnvoll aus der päpstlich verfügten Neueinteilung der Breslauer Diözese am Beginn und der politischen Teilung Oberschlesiens am Ende des Untersuchungszeitraums. Dass dabei nur das Kirchenlied in polnischer Sprache Berücksichtigung findet, mag zunächst als Einschränkung erscheinen, ist doch Oberschlesien eine Region, in der die polnische und

die deutsche Bevölkerung in engem kulturellen Austausch standen. Die Studie freilich belehrt darüber, dass dieser Austausch zumindest auf dem Gebiet des Kirchenliedes nicht eben offenkundig ist und das polnische Liedgut in dieser Zeit durchaus einen weitgehend autonomen Korpus bildet.

Die Arbeit ist in drei größere Teile gegliedert. Auf einen ersten Teil, in dem die Geschichte Oberschlesiens im fraglichen Zeitraum dargestellt und die politische und kirchliche Zugehörigkeit der Region, die nationale und konfessionelle Struktur der Bevölkerung sowie die Entwicklung des oberschlesischen Druckereiwesens dargestellt werden, folgt ein zweiter Teil, in dem Anna Więclewska-Bach die Quellen, unterschieden nach notenlosen Gesangbüchern und Liederbüchern mit Melodien, in historischer Ordnung vorstellt und kommentiert. Von dem weitaus umfangreicheren Bestand an notenlosen Gesangbüchern findet dabei nur eine repräsentative Auswahl Berücksichtigung. Die Liederbücher mit Melodien hingegen sind möglichst vollständig erfasst, unter ihnen nehmen die Sammlungen mit Orgelbegleitung einen recht breiten Raum ein, während die Liederbücher mit einstimmigen Melodien „meist Kurzfassungen der ‚großen‘ Kirchenliedsammlungen“ (S. 96) darstellen.

Der umfangreiche dritte Teil der Studie ist einer Analyse des Liedrepertoires gewidmet, in dem die Texte und Melodien der Lieder sowie die Verwandlungen der Lieder untersucht werden. Die Ordnung folgt dabei der Zugehörigkeit der Lieder zu bestimmten Festen, Festkreisen oder besonderen Anlässen; den Analysen liegt ein konsequent beherzigtes Schema zugrunde, das Form, Rhythmus, Melodie und Tonsystem der Lieder untersucht. Überlegungen zur religiösen Bedeutung der Melodien fußen auf diesem Schema, bleiben aber dennoch notwendigerweise bisweilen Mutmaßungen. Der Anhang liefert neben 145 Notenbeispielen (zwar sind 146 nummeriert, doch Nr. 18 sucht man vergeblich) auch ein alphabetisches Verzeichnis von 1.375 Liedern und Gesängen mit Konkordanzangaben.

Steht der quellenkundliche Wert der Arbeit damit außer Frage, lassen das starre Schema der Analysen und die kompilatorische Darstellung der Ergebnisse die Lektüre aber mitunter doch etwas umständlich werden. Beobachtun-

gen wie „In erster Linie werden die Melodien der Fastenlieder durch Dur- und Molltonarten charakterisiert. Die restlichen Melodien basieren auf Kirchentonarten, [...]“ (S. 151) wird man kaum widersprechen können. Doch bedarf dieser Befund wohl kaum der Erwähnung, zumal offen bleibt, wie Anna Więclewska-Bach die Kirchentonarten bestimmt, und warum sie beispielsweise wiederholt in G-Dur stehende Lieder mit dem Ambitus einer Quinte wie *O Gospodzie uwielbona* (Bsp. 2 auf S. 215) als mixolydisch bezeichnet (S. 142), oder wo sie den Unterschied zwischen Dur und Ionisch respektive Moll und Äolisch annimmt. Einen großen Nutzen hätte es auch bedeutet, die Provenienz der Lieder und ihrer Melodien – zumindest die von den Herausgebern selber schon gemachten Angaben – nicht in den fortlaufenden Text oder gar in die Fußnoten, sondern vielmehr in das Verzeichnis im Anhang zu integrieren.
(November 2001) Andreas Waczkat

Bericht über den 3. Deutschen Edvard-Grieg-Kongress 1. bis 4. Juni 2000 in der Stadtsparkasse Lengerich/ Westf., veranstaltet von der Edvard-Grieg-Forschungsstelle an der Westf. Wilhelms-Universität Münster. Hrsg. von Ekkehard KREFT. Altenmedingen: Hildegard-Junker-Verlag 2001. 191 S., Abb., Notenbeisp.

Der Bericht besticht durch inhaltliche Vielfalt, die gleichzeitig die gegenseitige Bezogenheit fast aller 14 Referate durch übergreifende musiktheoretische und musikästhetische Problemstellungen einschließt. Eine zentrale Thematik ist die Volksmusik als Quelle innovativen Schaffens. In diese Fragestellung werden außer Kompositionen Edvard Griegs auch Werke von Frederyk Chopin und Jean Sibelius in eigenen Referaten vergleichend einbezogen.

Griegs Verhältnis zur norwegischen Volksmusik (Arvid Vollsnes) wird besonders an denjenigen seiner Werke erläutert, in denen das Interesse für die Volksmusik seiner Heimat mit seinen harmonischen Neuerungen verschmilzt. Dies betrifft vor allem seine *Norwegischen Bauertänze* op.72 (1902/03). Kenntnisse über Entstehung, Gestaltung und Wirkung von Griegs op. 72 vertieft Vollsnes mit detaillierten Angaben zu Spiel und Ausdruck originaler norwegischer Bauertänze auf der Hardanger-Geige und zu Griegs kunstvoll-sen-

siblen Übertragungen auf das Klavier, mit denen er weit in Neuland vorstieß.

Der folkloristische Bezug ist in Chopins Musik nicht an Bearbeitungen originaler Volksmusik oder an Zitaten festzumachen. Er beruht im Wesentlichen auf der Übernahme von Rhythmen folkloristischer Quellen, wie Mazurka und Krakowiak, was Joachim Gudel an einigen Mazurkas und den Schlusssätzen der beiden Klavierkonzerte demonstriert. Noch weiter als Chopin ist Sibelius von der Imitation der Volksmusik seiner Heimat entfernt, jedoch ließ er sich von ihr zu neuartigen Strukturen und Motiven anregen. Tomi Mäkelä, der sich auch mit entsprechenden Erscheinungen bei Béla Bartók und Leoš Janáček auseinandersetzt, spricht von artifizieller Volkstümlichkeit bei Sibelius. Interessant ist die Position des Komponisten zu seiner Musik: Sibelius betonte, dass das spontane Schaffen in der Volksmusik vorbildhaft gewesen sei, im Unterschied zu den aus seiner Sicht übertrieben komplizierten Kompositionstechniken in der Moderne seiner Zeit.

Ekkehard Krefts Vergleich von drei folkloristisch inspirierten Finalsätzen, Griegs *Klavierkonzert* a-Moll op. 16, Chopins *Klavierkonzert* e-Moll op.11 und Sibelius' *Violinkonzert* d-Moll op.47 erweist sich als geeignet, einige Gemeinsamkeiten und Unterschiede hinsichtlich des folkloristischen Aspekts zu kennzeichnen.

Heinrich W. Schwabs Studie über die Beziehung zwischen Grieg und seinem Kopenhagener Lehrer Niels W. Gade begründet auf breiter Quellengrundlage das letzten Endes bei aller Hochachtung Griegs vor den frühen Werken und der Persönlichkeit Gades ambivalente Lehrer-Schüler-Verhältnis aus ihrer unterschiedlichen Gewichtung der norwegischen Volksmusik für das eigene kompositorische Schaffen. Eine Ergänzung erhält dieser Beitrag durch Michael Kubes Überlegungen zu den Gründen für Griegs Verbot der Aufführung seiner einzigen Symphonie von 1863/64, die auf Anregung Gades entstanden war.

Griegs schöpferische Auseinandersetzung mit der norwegischen Volksmusik hat sich nach seinem eigenen Urteil besonders in seiner Harmonik niedergeschlagen. Dementsprechend enthält der Kongressbericht eine Reihe von Referaten, die sich schwerpunktmäßig mit seiner avancierten Harmonik befassen. Patrick

Dinslages detaillierte Untersuchungen zu Griegs frühen Aufzeichnungen für das Fach Musiktheorie 1858/62 am Konservatorium Leipzig (sie liegen in sechs Arbeitsbüchern vor und stellen einen vollständigen Lehrgang in Musiktheorie dar) lassen bereits Anzeichen von relativ kühner Harmonik und einen unbekümmerten Umgang mit Chromatik und Modulation erkennen. Analysen zu einzelnen Gattungen und Werkgruppen Griegs aus späterer Zeit demonstrieren innovative harmonische und satztechnische Lösungen. Hierzu gehören Untersuchungen zur Durchführung des Kopfsatzes der dritten Violinsonate op. 45 (Axel Bruch), zu dem lyrischen Klavierstück „Sommerabend“ op. 71, Nr.2 (Friedhelm Loesti), zu Chormusik (Beryl Foster) und zu den sieben als „Albumblatt“ bezeichneten Klavierstücken (Joachim Dorfmüller).

Der Band enthält zwei Beiträge, die die Breite der Rezeption von Griegs Musik in der Gegenwart bezeugen. Anknüpfend an eine auf dem 2. Deutschen Edvard-Grieg-Kongress 1998 vorgetragene Thematik werden unter dem Titel „Peer Gynt goes Hollywood. Ellington spielt Grieg“ (Walter Lindenbaum) eine Reihe von Kompositionen Griegs, besonders „In der Halle des Bergkönigs“ und einige andere Stücke aus den *Peer-Gynt-Suiten*, in z. T. originellen Versionen der Rockmusik analysiert.

Besonderes Gewicht haben die Ausführungen zu dem in Deutschland zunehmend erfolgreich verbreiteten Projekt „Grieg in der Schule“ (Johannes Mackensen). Schließlich vermag ein Beitrag über Griegs Begegnung mit Kaiser Wilhelm II. in Bergen (Günther Rötter) auf der Grundlage neu hinzugezogener Quellen eine Seite der Persönlichkeit des Komponisten zu akzentuieren: seine Toleranz. Trotz Griegs politischer Haltung als Antimonarchist, trotz seiner Ablehnung des feudalen kaiserlichen Umfeldes und trotz fehlender gemeinsamer Basis in der Rezeption künstlerischer Progression war Grieg fähig, die ihm gegenüber gezeigten Freundlichkeiten des Kaisers wahrzunehmen und anzuerkennen.

(Januar 2002)

Hella Brock

MELANIE UNSELD: „Man töte dieses Weib!“ *Weiblichkeit und Tod in der Musik der Jahrhundertwende*. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 2001. 408 S., Notenbeisp., Abb.

Die Autorin zitiert Nike Wagner („Im Kern der Frauenfrage steckt die Frage nach dem Mann“) und wählt geschickt Igor Strawinskys *Le Sacre du Printemps* als Ausgangspunkt, um die doppeldeutige Interpretation des Todes der jungen Frau (freiwilliges Selbstopfer bzw. grausamer Mord) als typisches Motiv in der künstlerischen Produktion um 1900 vorzustellen. Sie weist nach, dass das Doppelmotiv von Tod und Weiblichkeit in fast allen ästhetischen Bereichen um 1900 als Sujet aufgegriffen wurde, so auch in Opern. Unselld nimmt sich in ihrer Studie vor, die Mannigfaltigkeit dieses Doppelmotivs in Opern darzustellen und dabei sichtbar zu machen. Sie fasst dabei den Begriff der „Jahrhundertwende“ großflächig auf und wählt eine fünfzigjährige Spanne, die bei Jules Massenets *Hérodiade* beginnt und bis zu Alban Bergs *Lulu* reicht. Dazwischen liegen Antonín Dvořaks Wassernixe *Rusalka*, Claude Debussys und Arnold Schönbergs *Mélisande*, die Prinzessinnen *Maleine* (Lili Boulanger), *Turandot* (Puccini), *Salome* (Strauss) und Janáčeks ewig junge Greisin *Emilia Marty*.

Die Gefahr der Verzettelung ist bei einem so breit angelegten Thema ebenso vorhanden wie die des Zirkelschlusses, bei dem man das beweist, was man schon weiß. Aber Melanie Unselld gelingt es, beiden Gefahren zu entkommen. Räumlich wird eine Konzentration auf Wien vorgenommen, so dass ein so wichtiger Komponist wie Hans Pfitzner mit seinem veralteten Frauenbild ausgespart bleibt. Konzentration ist jedoch bei einem solchen Thema unabdingbar, und auch so bleibt mehr als genug Stoff.

„Totenstille in der Oper“, „Frage- und Sprechverbote“, „Das Sterben der Femme fragile“: Das sind einige Aspekte des Themas, die sprachlich lebendig und kenntnisreich abgearbeitet werden. Erfreulich ist, dass Melanie Unselld immer wieder die Musik einbezieht und dabei mehrschichtig vorgeht. Häufig hebt sie die Instrumentation hervor, der zur Beschreibung „weiblicher“ Charakteristika eine wichtige Rolle zukommt. Besonders reizvoll ist die Einbeziehung der Komponistin Lili Boulanger, die Frau und Genius in einer Person

war, was ihre Zeitgenossen irritierte, und die sich gegen ihre Stilisierung zur *Femme fragile* auch in ihrem Werk wehrte.

Problematisch ist die zuweilen enge Verzahnung zwischen Rolle und Realität, wenn die exzentrischen Frauenfiguren auch als „Reflex auf die Irritation, die reale Frauenrechtlerinnen und emanzipierte Frauen entfachen“, dargestellt werden, denn solche Figuren (und ihre realen Gegenbilder) waren schon im 19. Jahrhundert existent. Die These vom schaffenden Künstler, „der sich hinter der Maske der Weiblichkeitsinszenierungen zu erkennen gibt“ (S. 304), scheint hingegen sachlich geboten zu sein. So schließt sich der Kreis zu Nike Wagners Zitat.

Dass die Suche nach den Fußnoten kompliziert ist, muss man wohl eher dem Verlag als der Autorin anrechnen. Das ist jedoch nur eine Marginalie angesichts des bearbeiteten und bewältigten Materials, das einen faszinierenden Einblick in die Konstruktionen von Weiblichkeit im musikalischen Kontext erlaubt. Zum Thema ist zwar noch lange nicht alles gesagt, aber wer daran weiter arbeiten will, kommt an Melanie Unselds beachtlicher Studie nicht vorbei.

(Januar 2002)

Eva Rieger

GERHARD SCHEIT: *Verborgener Staat, lebendiges Geld. Zur Dramaturgie des Antisemitismus*. Freiburg: Ça ira Verlag 1999. 587 S.

Natürlich nicht primär an den Musikwissenschaftler richtet sich Gerhard Scheits lesenswertes Buch, das im interdisziplinären Rahmen die Dramaturgie des Antisemitismus vom mittelalterlichen Passions- und Fastnachtsspiel über Shakespeare, Bach und Lessing bis hin zum nationalsozialistischen Film oder zur späten „Wiederkehr des Passionsspiels“ in Reiner Werner Fassbinders *Der Müll, die Stadt und der Tod* in einer Vielzahl eng aufeinander bezogener Einzelstudien beleuchtet. Die europäische Tradition, „den Haß auf die Juden ‚spielbar‘ zu machen, ihn in Szene oder sogar in Musik zu setzen“ und die „besondere Lust an der Imitation der Geächteten“ unterscheidet den Antisemitismus von anderen rassistischen Einstellungen (S. 13 f.).

In seinem Streifzug durch die Geistesgeschichte widmet sich der Autor auch ausführ-

lich zahlreichen Musikwerken, angefangen mit Bachs Passionen, die unter dem Aspekt der Judenpolemik sowie dem des Sadomasochismus betrachtet werden. Ihr Eigentümliches bestehe darin, „daß sie die sonst verdrängten und den Juden zugeschobenen sadomasochistischen Begierden offen einbekennen, in Worten und Tönen zur Sprache bringen“ (S. 72), wobei sich Scheit in Fragen der musikalischen Interpretation freilich ganz auf das Urteil anderer verlässt. Individueller sind dagegen einige die Musik betreffende Beobachtungen zu anderen Werken, etwa zu Fromentals Halévys Oper *La Juive*. So erscheinen Eigenschaften von Halévys Vertonung, die unter Musikwissenschaftlern bisweilen in den Verdacht kompositorischen Unvermögens geraten, aus der Perspektive des Verfassers in anderem Licht: „Halévys Musik formt aus den Erfordernissen dieses Theaterbetriebs merkwürdig sachliche, harmonische und szenisch-musikalische Verweise, die mit dem Brechtschen Begriffs des Verfremdungseffekts bezeichnet werden könnten“ (S. 393). Damit rückt Scheit dieses Werk zugleich in die Nähe Gustav Mahlers, dessen Musik er an späterer Stelle in Auseinandersetzung mit Adorno als „*Dekomposition* des von Wagner komponierten *Judentums in der Musik*“ (S. 470) begreift.

Breiten Raum nimmt erwartungsgemäß auch die Frage des Antisemitismus und etwaiger Judenkarikaturen bei Wagner ein. Neue Erkenntnisse zu diesem heftig umstrittenen Thema darf man von Scheit nicht erwarten, und dass die Auswahl der referierten Sekundärliteratur (insbesondere Adorno, Weiner, Millington, Rose) einseitig erscheinen mag, ist im Hinblick auf den roten Faden der Gesamtdarstellung verständlich.

Weitere musikbezogene Interpretationen sind u. a. Schönberg, Eisler und Nono gewidmet. Trotz zahlreicher Verkürzungen bietet der Band vor allem aufgrund seiner beeindruckenden Materialfülle und deren schlüssiger, interdisziplinärer Präsentation einen sehr wertvollen Abriss über einen zentralen Aspekt der europäischen und besonders der deutschen Kulturgeschichte.

(Februar 2001)

Arnold Jacobshagen

Die dunkle Last. Musik und Nationalsozialismus. Hrsg. von Brunhilde SONNTAG, Hans-Werner BORESCH und Detlef GOJOWY. Köln: Bela Verlag 1999. 471 S. (Schriften zur Musikwissenschaft und Musiktheorie. Band 3.)

Den wohl gehegten Mythos von der „Stunde Null“ auch mit Blick auf die Musikgeschichte zu hinterfragen, war seit langem überfällig. Dass der vermeintliche Neuanfang oft nichts als ein „Weitermachen“ war, zeigt Hans-Werner Borsch, einer der Herausgeber des vorliegenden Bandes, in seinem Beitrag über die Musikkritik der vierziger bis sechziger Jahre. Es ist beklemmend, zu lesen, in welchem Ausmaß antimoderne, ja antisemitische Denkmuster in Gestalt wissenschaftlicher und populärwissenschaftlicher Texte nach 1945 fort- und in die Köpfe eines breiten Musikpublikums hineingeschrieben wurden. Die Brisanz der hier formulierten Erkenntnisse lässt einige Schwächen der Darstellung – die zuweilen Textzusammenhänge vernachlässigt und Inkompatibles vergleicht – verzeihen.

Schwerer wiegt ein anderes Versäumnis: Die Herausgeber verzichten vollständig auf einen äußeren Hinweis darauf, dass dieses Thema in ihrer Publikation behandelt wird. Diese nämlich präsentiert die Referate zweier Tagungen: eines Symposions über die „Stunde Null“ sowie eines über Musik im Nationalsozialismus. Nur der Titel des letztgenannten gab dem Band seinen Namen, während auf das erste einzig eine Bemerkung im Vorwort hinweist. Es ist daher zu hoffen, dass die potenziellen Leser das Buch nicht nach dem ersten Augenschein beurteilen mögen. Denn es enthält zahlreiche Aufsätze, die nicht nur die Sicht auf die Musikgeschichte der Nachkriegszeit bereichern, sondern auch die auf die Musik in der NS-Zeit, deren musikwissenschaftliche Erforschung – ungeachtet einiger neuer Veröffentlichungen der letzten Jahre – inhaltlich und methodologisch noch immer weit hinter dem Stand der Nachbardisziplinen zurück ist.

Zu diesen wichtigen Beiträgen des Bandes gehört z. B. Peter Petersens Artikel über den Musikwissenschaftler Kurt Huber, der als Mitglied der Weißen Rose 1943 hingerichtet wurde. Überaus differenziert macht Petersen die „Tragik“ des Falls deutlich: Hubers Forschungen zur musikalischen Volkskunde waren von nationalkonservativer Ideologie und von einem

rassistischen Menschenbild bestimmt, mithin von eben jener Haltung, deren Bekämpfung ihn am Ende das Leben kostete. Brigitte Kruse bringt bisher kaum beachtete Aspekte in die Diskussion um musikgeschichtliche Kontinuität nach 1945 ein, indem sie sich mit dem Wiederaufbau des Kulturlebens in der DDR befasst. Eine bedeutende Rolle spielten hierbei ehemalige Emigranten, die aus guten Gründen den Osten, nicht den Westen Deutschlands als Ort eines wirklichen Neuanfangs begriffen; im Zuge der Realismuskritik der fünfziger Jahre hatten diese sich erneut mit ideologischen Traditionen der Vorkriegszeit auseinander zu setzen, die aus stalinistischen, aber eben auch aus faschistischen Kontexten stammten. Auch den Beiträgen von Bettina Schlüter und Hans Prolingheuer, die beide mit Legenden über das Widerstandspotenzial der Kirchenmusik aufräumen, wäre eine breite Rezeption zu wünschen, ebenso dem kritischen Aufsatz von Brigitta Maria Schmid über „Musikwissenschaft im ‚Dritten Reich‘“, dem von Thomas Eickhoff über die Ideologisierung der Harmonika oder dem von Hanns-Werner Heister über Karl Amadeus Hartmanns *Zweite Klaviersonate*. Gerd Rienäckers Text über das *Deutsche Miserere* von Brecht/Dessau gibt interessante Einblicke in ein weithin unbekanntes Werk; der 200 Seiten später von Peter Petersen gebotene über dasselbe Stück freilich bietet kaum Neues – der Sinn dieser Doppelung bleibt ein Geheimnis der Herausgeber.

Hätte sich das Editorenkollektiv bei seiner Auswahl auf die gelungenen und innovativen Beiträge beschränkt, so hätte ein Standardwerk vorgelegt werden können (vorausgesetzt, die zahlreichen orthographischen und sprachlichen Fehler wären noch eliminiert worden). Getrübt wird der positive Eindruck jedoch durch eine Reihe von Aufsätzen, die entweder Altbekanntes und längst schon Publiziertes repetieren oder die vom Reflexionsniveau weit hinter dem andernorts erreichten Stand zurückbleiben. So werden – um nur einige Beispiele zu nennen – verstaubte Entnazifizierungsschemata wieder aufgelegt: Julius Weismann sei von den Nationalsozialisten „vereinahmt“ worden, quasi ohne eigene Verantwortung (Sibylle Lützner), Johann Nepomuk David wird aufgrund persönlicher Schwierigkeiten mit Vorgesetzten zum Mann des Widerstands

verklärt (Louise Hanckel in einem betulichen und dilettantisch gearbeiteten Text). Dass sich Karl Hörmann des noch wenig beleuchteten Themas „Ideologisierung des Tanzes“ annimmt, ist verdienstvoll; er belässt es jedoch bei einem schlecht belegten Überblick. Ein zweiter Beitrag desselben Autors – angeblich über die Tanzkultur nach 1945 – ist mit seiner Aneinanderreihung von Assoziationen zum Thema Tanz und Sex schlicht eine Zumutung für Leser und Leserin.

(Januar 2002)

Rebecca Grotjahn

STEPHEN LLOYD: *William Walton. Muse of Fire*. Woodbridge: The Boydell Press 2001. XI, 332 S., Abb.

William Walton (1902–1983) scheint ein sehr dankbares Sujet zu sein, mit einer überschaubaren Menge an Dokumenten und einem relativ geradlinigen Lebensweg – Folge sind mittlerweile vier Bücher, die sich mit seinem Leben befassen, während es nur eine detailliertere Betrachtung der Musik gibt, die teilweise bereits während des zweiten Weltkriegs entstand (Frank Howes, *The Music of William Walton*, Oxford 1942, erw. 3. Aufl. 1974). Michael Kennedys *Portrait of Walton* (Oxford University Press 1989) bleibt auch nach Veröffentlichung des hier besprochenen Bandes weiterhin unübertroffen. Lloyd bietet zusätzliche Informationen, das ist wahr, vor allem durch die Auswertung zahlreicher zeitgenössischer Erinnerungen auf Walton hin, aber er erreicht Kennedys Intensität nicht – durch den teilweise quasi indirekten Blick durch Erinnerungen anderer kaum überraschend. Dass er überdies Chancen wie etwa die Betrachtung von Waltons Spätwerk (er komprimiert Waltons letzte 25 Lebensjahre auf weniger als vierzig Seiten) ungenutzt verstreichen lässt, er allseits Bekanntes nur geringfügig um neue Erkenntnisse erweitert (etwa in dem Werkkomplex *Façade*), er ein umfängliches Werkverzeichnis einschließt, das aber nicht mit den bereits vorliegenden Verzeichnissen von Stewart Craggs konkurrieren kann, oder er Anhänge beifügt, deren Auswahl offenbar weitgehend seiner Willkür unterlag, nicht annäherungsweise objektiven Kriterien – all dies trägt nicht zu einer wirklich überzeugenden

Gesamtleistung bei. Merkwürdig auch, wie er auf Kennedys Buch und Lady Susana Waltons Erinnerungen (*Behind the Façade*, Oxford University Press 1988) Bezug nimmt, ohne dies en détail kenntlich zu machen. Lässt man alle wissenschaftliche Akkuratessse aber beiseite, so ist Lloyds Buch wenigstens in Teilen in der Tat eine wichtige Ergänzung zu den bereits genannten.

(Dezember 2001)

Jürgen Schaarwächter

VLADIMÍR ZVARA: *Ján Cikker: Vzkriesenie / Auferstehung. Genéza, osudy a interpretácia operného diela / Entstehung, Wirkung und Interpretation der Oper*. Bratislava: VEDA (Edition der Slowakischen Akademie der Wissenschaften/ ASCO art & science 2000). 341 S., Abb., Notenbeisp.

Zweisprachig wie die Titelgebung ist zumeist die Anlage dieser Dokumentation über die fünfte Oper des slowakischen Komponisten Ján Cikker (1911–1989) nach dem gleichnamigen Roman Lev Tolstojs. In Libretto und musikalischer Struktur offenbare sie Besonderheiten eines eigenen, „östlichen“ Begriffes von Literaturoper (Stichworte „Musik des Herzens“, „affirmativ-idealistische Tendenz“, „Verfremdung“ nur als partielles Mittel und nicht ästhetisches Prinzip), dargelegt im hier gezogenen Vergleich mit Paul Hindemiths *Cardillac*, Dmitrij Šostakovičs *Lady Macbeth* und Werner Egks *Peer Gynt* oder Arnold Schönbergs *Glücklicher Hand*.

Dabei könnte in heutigem Blick fast aus dem Gedächtnis geraten, wie die Schöpfung eines Werks von christlich-idealistischer Tendenz in der sozialistischen Wirklichkeit der Entstehungsjahre 1959–1961 keineswegs ein selbstverständliches und konfliktfreies Vorhaben war. Mit seiner vorausgehenden Oper *Mister Scrooge* am Slowakischen Nationaltheater hatte Jan Cikker, wie hier (S. 129) dokumentiert, „ideologische Kritik“ auf sich gezogen und war für zwei Jahre in gesellschaftliche und künstlerische Isolation geraten. Die Arbeit an der *Auferstehung* bedeutete ein zunächst ungesichertes Starten gegen den Wind, das glücklicherweise durch den Bärenreiter-Verlag und seinen textenden Mitarbeiter Fritz Oeser (1911–1982) die entscheidende, tatkräftige Unterstützung

erfuhr, u. a. in der dramaturgischen Aufbereitung des Librettos und der Herstellung der deutschen Textversion. Dies ermöglichte dann tatsächlich Aufführungen in Gera und Halle noch im Herbst 1962, kurz nach den Premieren in Prag und Bratislava und noch vor den zwei Jahre späteren in Stuttgart und Wuppertal.

Die ausführliche Dokumentation dieser Aufführungsgeschichte und der vorangehenden Entstehungsgeschichte (mit Visa- und Versandproblemen) legt auf diese Weise einiges von der geistigen Situation der 1960-er Jahre dar, die im sozialistischen Lager einerseits eine Zeit vermehrter Unterdrückung war (DDR: Mauerbau 1961), auf eine stillschweigende Weise aber zugleich eine Zeit der Hoffnungen und der Aufbrüche, des Kräftesammelns zur Überwindung. Der „Prager Frühling“, der 1968 dann mit Panzern niedergewalzt wurde, war ja nicht vom Himmel gefallen – er hatte seine Vorgeschichte etwa im sowjetischen „Tauwetter“, und selbst in der DDR sah nach deren totaler Abschließung die Macht eine Zeitlang Anlass für das Ventil subtiler Lockerungen einer bis dahin totalen geistigen Entmündigung. Insofern bildet diese ausführliche Dokumentation einer Opernentstehung mit allen privaten Dialogen, technischen Details und dramaturgischen Erwägungen – womöglich unbeabsichtigt? – ein Zeitzeugnis eines bei weitem noch nicht erschöpfend durchforschten Abschnitts europäischer Kulturgeschichte. Das Werk hatte in jener Zeit Erfolge im Osten wie im Westen – womöglich, meint der Verfasser (S. 268), aus unterschiedlichen Gründen?

(Oktober 2001)

Detlef Gojowy

Luigi Nono. Aufbruch in Grenzbereiche. Hrsg. von Thomas SCHÄFER. Saarbrücken: Pfau 1999. 125 S., Notenbeisp.

„Zuhören können. Auch der Stille. Sehr schwierig, in der Stille auf die Anderen, das Andere zu hören. Andere Gedanken, andere Zeichen, andere Klänge, andere Wörter, andere Sprachen.“ Dieses nachdenkliche Zeugnis, dem Materialband *Verso Prometeo* entnommen, charakterisiert die Werkästhetik des späten Nono und wirft Reflexe zurück auf sein Gesamtwerk. Mehr „philosophischer“ als „politischer“ Nono, mehr fragender Habitus als enga-

gierte Zeitgenossenschaft? Als der Komponist 1990 viel zu früh starb und zahlreiche Projekte – u. a. auch ein Filmprojekt mit Alexander Kluge – unvollendet zurückließ, war durch die willkürliche Zäsur ein abgeschlossenes Werk entstanden, das unabgeschlossener nicht sein könnte.

Die Musikwissenschaft hat das Werk Nonos besonders seit den 1980er-Jahren intensiv begleitet, ohne im Einzelnen Konkretes über Kompositionstechnik oder Kohärentes über die Kompositionsästhetik formulieren zu können. Die Werke Nonos der achtziger Jahre sind stilistisch geprägt von Fragmentierung und Ausfächerung des Pianissimo-Bereichs, sie sind zugleich Ausdruck einer Infragestellung des Hörens schlechthin. Und so machte Peter Niklas Wilson im Umgang mit Nonos Werk „sakrale Sehnsüchte“ aus, eine mögliche Folge der Sprachlosigkeit im Konkreten. Aber die historische Situation ist heute eine andere: 1993 öffnete das Archivio Luigi Nono auf der Giudecca in Venedig seine Pforten, der gesamte Nachlass des Komponisten ist hier zusammengebracht und dokumentiert, Manuskripte von Kompositionen, Skizzen und andere Studien, Tonbänder zu elektronischen Kompositionen, Korrespondenz, Konzertprogramme, Nonos Musik- und Notenbibliothek mit rund 10.000 Bänden. Ganz neue analytische Zugänge zu Nonos Werk sind nun möglich, einige historische Urteile werden mit Sicherheit eine Revision erfahren. Aus dieser Fülle an Material heraus, aber auch aus der langsam wachsenden historischen Perspektive sind in den letzten Jahren zahlreiche kleinere und größere Texte zu Nonos Werk erschienen, zahlreiche sind in Vorbereitung.

Der vorliegende Band dokumentiert das Symposium „Luigi Nono – Aufbruch in Grenzbereiche“, das im April 1999 an der Freien Akademie der Künste in Hamburg stattfand, dort, wo sich Nono 1985 den Fragen der Öffentlichkeit gestellt und sich mit auf den Tisch krachender Faust verboten hatte, immer wieder Fragen zu seiner politischen Ästhetik gestellt zu bekommen. Die Gegenwart zähle, das Denken heute, im Jetzt. Der Band versammelt zehn Beiträge von neun Autoren, die sich auf sehr unterschiedliche Weise mit dem Werk Nonos verbunden fühlen. Da sind Carla Henius, die Weggefährtin aus der Zeit der *Intolleranza* und

La fabbrica illuminata, Jürg Stenzl, der Biograph und Nono-Spezialist und Martin Zenck, der Leiter eines Forschungsschwerpunktes „Inszenierungsstrategien von Musik und Theater“, der aus seiner besonderen Perspektive Einsichten zu Nonos Musiktheater vermitteln kann. Da ist aber auch die jüngere Generation vertreten durch Matteo Nanni, Franziska Breuning, Lydia Jeschke, Stefan Drees, Albrecht von Massow und Dirk Krömer, die zum Großteil durch ihre Dissertationen zu Nono-Kennern wurden – und durch eine historische Perspektive, die die ideologischen Dichotomien der Nachkriegszeit und die im wissenschaftlichen Diskurs verfestigten Antinomien von „politischem“ und „philosophischem“ Nono anders einordnen kann. Der Band ist durchweg lesenswert, die einzelnen Texte sind dabei von unterschiedlicher Tiefe und Konsequenz und werfen jeweils Schlaglichter auf die Autoren. Carla Henius' Tagebuchnotizen wurden zum Großteil bereits 1975 und 1995 veröffentlicht, sind aber als atmosphärischer Einstieg, auch durch die Dokumentation von Nonos energischer Handschrift, bedeutsam, vier Texte widmen sich den Werken aus den sechziger und siebziger Jahren und begreifen den „Aufbruch in Grenzbereiche“ als Neuzugänge zu Nonos musiktheatralischer Konzeption. Während Jürg Stenzl sich der Bedeutung der Improvisation im Schaffen Nonos widmet und überraschende Einsichten mitteilen kann, beschreibt Stefan Drees erstmalig die Integration des Historischen in Luigi Nonos Komponieren. Einen besonders hohen philosophischen Gehalt, neben einem sicheren Zugriff auf Werk und Ästhetik Nonos, haben die Texte von Lydia Jeschke, Dirk Krömer und Albrecht von Massow. Die Konzeption des Exemplarischen, Deutungsprobleme im Früh- und Spätwerk, das philosophische und musikalische Denken bei Luigi Nono sind spannende Erkenntnisgegenstände. Das Hören des anderen wird bei Nono zu einem Erkenntnismodus, der sich, so Dirk Krömer, durch die eigentlich nicht wahrnehmbaren oder unbestimmbaren Phänomene auszeichnet. Man ahnt an den Texten, das sich die Nono-Forschung des 21. Jahrhunderts zwischen analytischem Zugriff und ästhetischer Einordnung, zwischen historisch-wissenschaftlicher Aufarbeitung und philosophischer Erkenntnissuche ansiedeln wird. Der vorliegende

Band jedenfalls öffnet einen Ausblick auf ihre mögliche Gestalt und ist zugleich ein eigener „Aufbruch in Grenzbereiche“.

(Januar 2001) Annette Kreutziger-Herr

WOLFGANG SUPPAN: *Werk und Wirkung. Musikwissenschaft als Menschen- und Kulturgüterforschung*, 3 Teilbände. Hrsg. von Zoltán FALVY. Tutzing: Hans Schneider 2000. 1324 S., Abb., Notenbeisp. (Musikethnologische Sammelbände. Band 15–17.)

L'art pour l'art, das ist auch eine historische Kunstauffassung. Benjamin Constant hat die Formel 1806 erstmals publizistisch erörtert (*Œuvres*, hrsg. von Alfred Roulin, S. 266), Théophile Gautier hat sie in der Vorrede seines Romans *Mademoiselle de Maupin* (1835) ausführlich dargestellt. Begründet ist hier, konkret gegen den Geist des Utilitarismus der Pariser Julirevolution von 1830, die strikte Ausschließlichkeit der Begriffe „schön“ und „nützlich“. Das Kunstschöne, so hat es schon Immanuel Kant gewusst, gefällt notwendig ohne Leidenschaft und Interesse, ohne Zweck und Nutzen. Aber *l'art pour l'art* hat natürlich nicht nur diese historische Dimension. Impliziert ist ein gültiger methodischer Ansatz der Kunstanalyse. Kunst manifestiert sich als „Kunst“ im „Werk“. Auch die Musikwissenschaft hat ihr Objekt über den Werkbegriff diesem Denkschema beigelegt (entgegen Kant, der die Musik hier ja herauszuhalten suchte ...). Die Intention einer Nobilitierung der Musik über diese Anbindung ist bereits bei Eduard Hanslick spürbar (also seit den Anfängen der Disziplin), etwa in den ethnomusikalischen Exkursen der Schrift *Vom musikalisch Schönen* (1854) oder in der auf die Wagner-Rezeption zielenden Begriffsprägung des „pathologischen Hörens“. „Wir haben uns daran gewöhnt“, so hat es Zofia Lissa in den 1970-er Jahren beschrieben, „die ganze Musikkultur, sowohl das musikalische Schaffen als auch die Ausführung, sowohl die Aufnahme der Musik als auch die Tätigkeit aller musikalischen Institutionen vom Gesichtspunkt einer einzigen gedanklichen Kategorie, eines einzigen Begriffs zu betrachten, des Begriffs des ‚musikalischen Werkes‘“ („Über das Wesen des Musikwerkes“, in: *Neue Aufsätze zur Musikästhetik*, Wilhelms-haven 1975, S. 1). Festgesetzte Kriterien lie-

fern graduelle Abstufungen der ‚Werkhaftigkeit‘. Theodor W. Adorno hat sie als ‚Stimmigkeit, Formniveau und immanente Logizität‘ beschrieben (*Ästhetische Theorie*, in: *Gesammelte Schriften* 7, Frankfurt am Main 1970, S. 205 ff.). Hans Heinrich Eggebrecht hat immer wieder generell (und zwar unter dem Stichwort „Abendland“) auf Kategorien wie „Theorie“ und „Schriftlichkeit“ oder „Geschichtlichkeit“ verwiesen. Und über „die Einstellung auf Opus“ wollte Eggebrecht auch konkret den „Wertevorrang der Werkmusik“ begründet wissen („Opusmusik“, 1975, in: *Musikalisches Denken*, Wilhelmshaven 1977, S. 220).

Dem „Werk“ in diesem Denken gegenübergestellt ist die „Wirkung“, das heißt die Wirksamkeit des Erlebens von Musik und die Sinnlichkeit ihres Erklingens. Zwischenzeitlich hat die Musikwissenschaft zwar den Geltungsbereich der Kategorie „Werk“ eingegrenzt. Geblieben ist der Sinn von „Kunsthaftigkeit“ und der hermeneutische Anspruch im Zugriff auf musikalische „Texte“. „Delectatio“ (d. h. „bloße“ Unterhaltung als funktionale Bindung) und „utilitas“ sind Kriterien, die sich über „Wirkung“ begründen und dem „Werk“ (und damit implizit der „Kunst“) entgegenstehen. („Der nützlichste Ort eines Hauses“, so seinerzeit maliziös Gautier, „sind les latrines“ ...).

In Wolfgang Suppan's Schriften gibt es die Dichotomie „Werk“ versus „Wirkung“ nicht. *Werk und Wirkung* ist denn auch der treffend-schöne Titel dieser umfangreichen Sammlung seiner Schriften, die Zoltán Falvy in drei Bänden in systematischer Ordnung neu vorgelegt (und eingeleitet) hat, dreiundsiebzig Aufsätze, ein Teil nur seines Lebenswerkes, Spiegel gleichwohl einer Weite des Spektrums, zu der es (neben und nach Walter Wiora) wohl kaum eine Parallele gibt.

Musik ist hier keine Devotionalie, vielmehr schlicht eine Grundgegebenheit des menschlichen Daseins. Auch „Meisterwerke“ besitzen als Material eine physische Seinsgrundlage, als Vollzug kommunikative Fähigkeit und als Wirkung interaktive Funktion. (Dieser Idee unterstellte selbst noch Arnold Schönberg seine Musik und gab ihr Ausdruck in der Hoffnung, seine Stücke würden eines Tages von den Menschen auf der Straße nachgepfiffen.) Wohl kennt Suppan den Unterschied zwischen

‚Kunstmusik‘ und ‚Volksmusik‘, ‚autonomer‘ und ‚funktionaler‘ Musik, den er mit Verweis auf die Methodenlehre Walter Wioras (*Methodik der Musikwissenschaft*, 1970) und namentlich auf das Musikdenken Viktor Zuckerkanndls wiederholt thematisiert hat (16. „Musik der Menge“: ‚Volk‘ und ‚Volksmusik‘ in den Schriften Heinrich Schenkers und seines Schülers Viktor Zuckerkanndls, 1997, und 7. „War der Rattenfänger von Hameln ein Künstler? Interkulturelle Konstanten im intellektuellen und emotionalen Musik-/Kunstgebrauch“, 1997; vgl. auch 15. „Ludwig Wittgenstein – Denker, Lehrer, Musiker“, 1993). Aber Suppan verwechselt „Musik“ nicht mit „Komposition“ (28. „Musiknoten als Vorschrift und als Nachschrift“, 1971). Der „Werkbegriff“ ist ihm nur eine Funktion der Wahrnehmung.

Das breite Spektrum der Arbeiten Suppan's hat der Herausgeber unter fünf Schwerpunktthemen gefasst. Sie suchen dem Tradition gewordenen Rahmen des Faches zu folgen, mit den Bereichen Systematische Musikwissenschaft (I. „Wozu braucht der Mensch Musik? Aufsätze zur Anthropologie, Philosophie und Soziologie der Musik“) oder Vergleichende Musikwissenschaft (II. „Wie sieht Musik aus? Zur Gestalt und Struktur von Musik“), Musikgeschichte (III. „Musik für Menschen ihrer Zeit – und (auch) unserer Zeit (?). Historisches“) sowie Musikethnologie (IV. „Geistliches und weltliches Singen“) und Musikalische Volkskunde (V. „Aus der Heimat des Verfassers: Steirisches“). Die Kategorien sind sinnvoll, um überhaupt einen gliedernden Zugang zur Weite des Horizonts des Verfassers zu finden. (Dass es dann innerhalb dieser Abteilungen Überschneidungen gibt und vielfach Übergreifendes, ist beinahe selbstverständlich).

Ein solches Spektrum bedeutet nun freilich keineswegs, dass sich Suppan überall und jederzeit und zu allem zu Wort gemeldet habe – im Gegenteil. Die Themenschwerpunkte sind früh gesetzt und konstant beibehalten: Musikanthropologie, das europäische Volkslied, die vergleichende Volksliedforschung und die musikalische Landeskunde der Steiermark, schließlich die Blasmusik. Die Weite des Denkens von Wolfgang Suppan zeigt sich vielmehr darin, wie er zu diesen speziellen Forschungsgebieten auf allen Ebenen der Musikbetrachtung etwas beizutragen weiß, so am Bei-

spiel der (auch dem ausgebildeten und praktizierenden Klarinettenisten Suppan nahestehenden) Blasmusik: Anthropologisches (4. „Die biologischen Grundlagen und kulturellen Möglichkeiten der Talentförderung im Bereich der Musik, mit besonderer Berücksichtigung der Situation bei den Amateurlasorchestern in Mitteleuropa“, 1988), Soziologisches (11. „Die Harmoniemusik. Das private Repräsentations- und Vergnügungsensemble des mitteleuropäischen Adels – zwischen Kunst- und gesellschaftlichem Gebrauchswert“), Ethnologisches (6. „Eine Musik, die ‚auch feigen Seelen den Busen hebt‘. Historische Dokumente zur ‚Türkischen Musik‘ – und die koreanische Militärmusik ‚Tae-ch’it’a‘“, 1992), Kulturvergleichendes (40. „Deutsche Militärmusiker in Japan in der frühen Meiji-Ära (seit 1868). Mit einer Klarstellung zur Komposition der japanischen Nationalhymne ‚Kimi-ga-Yo‘“, 1997, gemeinsam mit Wilhelm Baethge), Historisches zu Werkgruppen einzelner Komponisten vom siebzehnten bis ins zwanzigste Jahrhundert (31. Fux; 37. Liszt; 39. Bruckner; 17. Hindemith; 43. Penderecki) oder zum Jazz (42. „Begin the Beguine – Mit Artie Shaw begann es“, 1996), Gattungsstudien (34. „Das Klarinetten-Duett“, 1995), biographische Studien (35. „Karl Kreith – Flötist, Komponist, Pädagoge der Haydn-Zeit“, 1995) und schließlich Pädagogisch-Didaktisches (19. „Blechblasinstrumente“ als Beitrag zum *Handbuch der Musikpädagogik*, 1994).

Die Musikanthropologie ist ein Bereich, für den Suppan als Pionier gelten darf. Zusammengefasst hat er das Thema 1984 in seinem Buch *Der musizierende Mensch*. Das Buch ist in der konzentrierten Behandlung der allgemeingültigen Fragen ein ganz großer Wurf (jeder Student der Musikwissenschaft muss es gelesen haben ...). An den Anfang der hier vorgelegten Sammlung gestellt sind Beiträge zur Geschichte der Disziplin und zu Methodenfragen (1. „Anthropology of Music – A Research Report“, 1998; warum dieser Beitrag, der in deutscher und spanischer Sprache erschienen ist, für diese sonst rein deutschsprachigen Texten vorbehaltenen Bände offenbar eigens ins Englische übersetzt werden musste, bleibt unerwähnt; 2. „Menschen- und/oder Kulturgüterforschung (?). Über den Beitrag der Musikwissenschaft zur Erforschung menschlicher Ver-

haltensnormen, 1986; 3. Ansätze und Ideen zu einer interdisziplinär arbeitenden Anthropologie der Musik“, 1990/91).

Im Artikel „Musikanthropologie“ der neuen *MGG* hat Suppan die Einbindung von Musik in die unterschiedlichen Kultur- und Lebensbeziehungen des Menschen systematisch beschrieben. Zu allen von ihm hier erwähnten Punkten liegen Einzelstudien des Verfassers vor:

1. „Musik und Kult“ in den vielen Aufsätzen zum geistlichen Singen (Abt. IV, 44. ff.) und zum Brauchstumslied (25. „Über die Totenklage im deutschen Sprachraum“), in Nebenbemerkungen wie etwa zum Tanz im Brauchtum des Jahreskreises (67. „Grundriß einer Geschichte des Tanzes in der Steiermark“, 1963) oder auch in den musikethnologischen Studien.

2. „Musik und Politik“ (40. „Deutsche Militärmusiker ...“, s. o.; 62. „Geschichte der steirischen Landeshymne“).

3. „Musik und Rechtsgeschehen“ (9. „Rechtsgeschichte im Volkslied – Rechtsgeschehen um das Volkslied“, 1983).

4. „Musik und Medizin“ (18. „Musik und Neurophysiologie“, 1982); es ist ein Verdienst Suppans, über die traditionellen Kultur- oder Geisteswissenschaften hinaus auf die immer neuen Einsichten der Biologie, der Medizin und der Verhaltensforschung hingewiesen zu haben und auf die Dynamik damit auch der anthropologisch arbeitenden Musikforschung (zusammenfassend 2. „Menschen- und/oder Kulturgüterforschung“, s. o.; mit musikpraktischen Bezügen auch 4. „Die biologischen Grundlagen ...“, s. o.).

5. „Musik und Arbeit“ (66. „Musik und Bergbau. Mit Materialien zum Thema aus dem steirischen Raum“, 1984).

Auch Gefährdungen durch Musik in ihrem Gebrauchswert werden nicht verschwiegen (8. „Hameln ist überall. Musik in Karikatur/Caroon und Plakatkunst“, 1995): „wir singen nicht allein – wir werden, indem wir (mit)singen, auch gesungen“ („Musik und Bergbau“, 1984, hier S. 1154).

Suppan ist kein in Antinomien denkender Wissenschaftler. ‚Werk‘ versus ‚Wirkung‘ – das ist bei ihm ein überwundener Standpunkt ebenso wie es ja längst die einstigen Debatten zwischen Liszt und Hanslick sind. Aus der his-

torischen Warte führt Suppan in einem Vortrag von 1981 (14. „Franz Liszt – zwischen Friedrich von Hausegger und Eduard Hanslick“) Hauseggers Position einer „Ausdruckskunst“ und Hanslicks absolute Kunstwerte geist- und quellenreich über die wechselnden und in sich widersprüchlichen Aussagen der Kontrahenten auf das zurück, was ihnen einst Boden gegeben hat: die Einbettung in kulturgeschichtlich begründete Einseitigkeiten, aber auch persönliche Verletztheiten und aus Eitelkeit gereizte Polemiken. (Es war bezeichnenderweise Hanslick, der vielen Tonstücken Liszts anlastete, nichts weiter zu sein als „künstlich gebranntes Wasser“ (hier S. 301), in anderen Worten: ‚einzig und allein tönend bewegte Form‘).

Immer wieder auch finden sich konkrete Musikanalysen, Werkbetrachtungen also. Suppan nimmt Musik als „Text“ sehr ernst, und zwar ebenso in seinen Studien zu Gattungen der europäischen Kunstmusik (36. „Melodram und melodramatische Gestaltung“; 38. „Die Romantische Ballade als Abbild des Wagner’schen Musikdramas“ u. a.), wie zur außer-europäischen Musik und Volksmusik. „Die Erforschung schriftlos tradiert Musik ist mit der Erfindung und Entwicklung des Phonographen, der Schallaufzeichnung auf Walze, Platte, Draht und Magnetband in ein neues Stadium getreten. Tonaufzeichnungen ermöglichen [...] genaue und jederzeit kontrollierbare Einsichten in Gestalt und Struktur, Vortragsart und Variantenbildung von Instrumental- und Vokalstilen, die nicht nach Noten eingelernt und produziert werden“ (53. „Das melismatische Singen der Wolga-Deutschen in seinem historischen und geographischen Kontext“, 1973, hier S. 868; vgl. auch die methodischen Überlegungen „Zur Verwendung der Begriffe Gestalt, Struktur, Modell und Typus in der Musikethnologie“, 1973). Suppans Analysen am Repertoire von Liedern der Wolga-Deutschen etwa gelten dementsprechend ebenso der Ebene ihrer Geschichtlichkeit wie konkreten Aspekten der ‚tönend bewegten Formen‘: dem ‚Formniveau‘ also der Konstruktions- und Melodiebildungsgestaltung, der ‚Stimmigkeit‘ in der Ausprägung komplizierter rhythmischer Varianten über einer musikalischen Idee oder der ‚immanenten Logizität‘ im stimmungs- und textbedingt reflektierten Einsatz von Melismatik und Ornamentik.

Volksmusik ist für Suppan vor allem aber auch ein „Quellbereich“ musikalischer Gebilde (69. „Volksliedaufzeichnungen in der topographisch-statistischen Skizze von Neuberg/Steiermark 1803“, 1967, S. 1215), Quellbereich für die kunstvoll gestaltete und schriftlich fixierte Komposition und Kunstdichtung „in den vielschichtigen, von Klassen, Ständen, Bildungsgegensätzen geprägten Hochkulturen“. „Daß das Volkslied vorbehaltlos ‚schön‘, als Unterrichtsgegenstand ‚wertvoll‘ sei, diese Meinung ist nicht mehr vertretbar, seit sich die Wissenschaft von der Volksmusik (...) eindeutig von der Volksliedbewegung und deren ideologisch vielfach schillerndem Hintergrund distanzierte (S. 1215 f.). Als „Hauptaufgabe“ der deutschsprachigen Volksmusikforschung bleibt so gegenwärtig die kritische Materialaufbereitung“. Hierzu hat Suppan selbst viel beigetragen. So stehen in der Abteilung IV (Geistliches und weltliches Singen) vor allem Quellenstudien, philologisch-kritisch orientierte Texte (49. „in der wyß, Wer ich ein edler Falcke“, 1967; 54. „Das geistliche Lied im Ahrntal/Südtirol; Geistliche Volkslieder aus der Karpato-Ukraine“, 1989; 59. „Eine Liederhandschrift aus St. Peter am Heideboden (Westungarn)“, 1965; 65. „Weitere Quellen zum älteren Volkslied in der Steiermark“, 1973; 70. „Miscellen zur Volksmusik im Bezirk Weiz“, 1967 u. a.).

Was also bleibt nach der Lektüre der eintausenddreihundertvierundzwanzig Seiten? Neben all den genossenen Ansichten und gewonnenen Einsichten nicht zuletzt der Wunsch nach der gesammelten Vorlage weiterer Texte Wolfgang Suppans.

(Oktober 2001) Thomas Schipperges

MÁRIO VIEIRA DE CARVALHO: „Denken ist Sterben.“ *Sozialgeschichte des Opernhauses Lisabon. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. 432 S., Abb. (Musiksoziologie. Band 5.)*

Vieira de Carvalhos nunmehr in deutscher Sprache vorliegende Sozialgeschichte der Lisaboner Oper ist das außergewöhnliche Ergebnis langjähriger Forschungsarbeiten und zugleich die dritte Revision eines Textes, der bereits 1984 als Dissertation an der Berliner Humboldt-Universität vorlag und sodann für die 1993 erschienene portugiesische Buchaus-

gabe überarbeitet worden war. Der Haupttitel „Denken ist Sterben“ entstammt einer portugiesischen Opernkritik des beginnenden 20. Jahrhunderts und bezieht sich auf eine der provokanten Thesen des Buches, nämlich dass „man denkende Zuschauer von der Opernrezeption ausschloß“, dass man in die Oper ging, „um sich mit etwas ausdrücklich anderem zu beschäftigen“, und dass „dieses Publikum sterben müßte, wenn Opernrezeption mit Denken verbunden bzw. dem Denken wesensgleich würde“ (S. 9). Die „Sinnentleerung des gesungenen Wortes“ ist auch der Gegenstand des ersten Kapitels, das sich der Musik- und Theaterentwicklung in Portugal bis zum Jahre 1793 widmet (S. 16–71). Vieira de Carvalho setzt sich hier zunächst kritisch mit den Bestrebungen der älteren Forschung auseinander, Elemente einer eigenen portugiesischen Musiktheatertradition bereits im 17. Jahrhundert dingfest zu machen. Sodann untersucht der Verfasser die im frühen 18. Jahrhundert einsetzende parallele Entwicklung mehrerer gesellschaftlich streng voneinander geschiedener Theaterkulturen am Hof, an der aristokratischen Opera-seria-Bühne (Academia da Trindade, später Teatro Novo du Rua dos Condes) und am volkstümlichen Puppentheater des Bairro Alto. Sie unterschieden sich, abgesehen von ihrem Repertoire, vor allem hinsichtlich der Interaktionsformen und Wirkungsmechanismen: Während im Teatro do Bairro Alto „plebejische Zuschauer zum Mitdenken, zur kritischen Stellung gegenüber dem Alltag, den sozialen und ethischen Werten einer vom Obskurantismus beherrschten Gesellschaft erzogen“ wurden (S. 39), zielte das Theater des Adels primär auf „Augen- und Ohrenlust“ und leistete somit der „Sinnentleerung des Wortes“ Vorschub.

Mit der Gründung des Teatro de São Carlos im Jahre 1793 entstand ein „Hoftheater für die Bourgeoisie“, dessen weitere Entwicklung im 19. Jahrhundert der zweite Teil des Buches schildert (S. 74–162). Das „eigentliche Drama“ geschah der Argumentation des Verfassers zufolge nicht auf der Bühne, sondern bestand in den immer komplexeren Vorgängen zwischen Bühne und Zuschauerraum. Primadonnenkult und Künstlerverachtung waren zwei komplementäre Seiten dieser Beziehungen, bei denen „der Zuschauerraum ein autoritäres und ent-

fremdetes Verhältnis zur Bühne durchsetzte, das dem Verhältnis vom Eigentümer zur erworbenen Ware wesensgleich war“ (S. 96) und das Publikum zum eigentlichen „Sender“ wurde, worauf die Kapitelüberschrift „Das Wort dem Publikum“ verweist. Italienische Opern bildeten ausschließlich das Repertoire des Theaters, für die Herausbildung einer Opernkultur in der Landessprache fehlten weiterhin die Voraussetzungen. Erst im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts wurde öffentlich Kritik am Modell des São Carlos laut, das nichts zur Entwicklung des eigenen literarischen Erbes beitrage, keine einheimischen Darsteller ausbilde und nur für ein begrenztes auserlesenes Publikum arbeite. Der Dichter Eça de Queiroz, der diese und weitere Vorwürfe 1871 veröffentlicht hatte, wurde gleichzeitig zum Fürsprecher der Werke Offenbachs, deren Rezeption an verschiedenen anderen Theatern Vieira de Carvalho als Paradigma der „Kritik an den herrschenden Kommunikationsverhältnissen“ untersucht, um sich sodann ausführlicher der „Einführung Wagners als Ausdruck des Bedürfnisses nach Zivilisation“ (S. 164–172) zu widmen.

Die Wagner-Rezeption bildet insgesamt den Schwerpunkt des dritten und umfangreichsten Teils „Der mißglückte Weg zum Wort-Ton-Drama: Vom Vorabend der Republik bis zum Aufstieg des Faschismus“ (S. 164–265). In dieser Phase trat das französische Repertoire zeitweilig beinahe gleichberechtigt neben das italienische, auch wenn weiterhin fast alle Opernaufführungen (auch diejenigen Wagners) in italienischer Sprache stattfanden. Detailliert zeichnet der Autor anhand von Pressekritiken und zeitgenössischen Publikationen die wechselvolle Rezeptionsgeschichte der Wagner-Opern nach und präpariert zwei gegensätzliche Rezeptionslinien heraus, die er in den Figuren des Parsifal und des Siegfried polarisiert sieht. Der vierte Teil des Buches trägt die Überschrift „Das tote Wort: Das Teatro de São Carlos unter dem Faschismus“ (S. 268–319) und schildert, wie das Theater nach seiner Wiedereröffnung im Jahre 1940 vollends durch die Ästhetisierung der Politik vereinnahmt wurde. In einem knappen Schlusskapitel („Auf der Suche nach dem gesungenen Wort“, S. 322–332) befasst sich der Autor sodann mit den Produktionsbedingungen der Gegenwart und

den Entwicklungsperspektiven des Musiktheaters in Lissabon.

Die Sozialgeschichte einer Theaterkultur über einen Zeitraum von mehreren Jahrhunderten wissenschaftlich aufzuarbeiten und in ihrem Gesamtzusammenhang zu schildern, stellt eine gewaltige Herausforderung dar, die für die Oper in Portugal zuvor noch niemals in vergleichbarer Weise angenommen worden ist. Allein schon deshalb ist das Werk eine bedeutende Pionierarbeit. Die Bewältigung dieser Aufgabe innerhalb eines begrenzten Umfangs setzt die Beschränkung auf zentrale Fragestellungen und die Bildung thematischer Schwerpunkte voraus, die der Verfasser vor allem hinsichtlich der Wagner-Rezeption sehr deutlich gesetzt hat. Der kommunikationstheoretische Ansatz der Arbeit beruft sich auf die „Überwindung der traditionellen Gegenüberstellung von historischer und systematischer Musikwissenschaft“ und versteht sich als „prozeßorientiertes Systemdenken“ in dem Bestreben, „erstens den *materiellen* ‚Systemcharakter‘ der Musik zu erkennen und zweitens die Einheit von ‚System‘ und ‚Prozeß‘ zu respektieren“ (S. 10). Prägend für die Darstellung ist weiterhin die Rezeptionstheorie, weniger hingegen die vom Verfasser gelegentlich kritisierte „positivistische Geschichtsschreibung“. Als Quellen dienen daher in erster Linie literarische Werke essayistischer, kulturhistorischer und fiktionaler Art, die in beeindruckender Breite präsentiert und interpretiert werden und dabei ein facettenreiches Panorama der portugiesischen Kulturgeschichte erstehen lassen.

Die klare Bevorzugung dieser Schriften gegenüber Archivalien und anderen Primärquellen begründet Mário Vieira de Carvalho zum einen mit der zuversichtlichen Annahme, „daß die ‚Objektivität der Fiktion‘ die ‚Fiktion der Objektivität‘ entlarvt“ (S. 12), zum anderen mit der problematischen Überlieferungssituation der äußerst lückenhaften Bestände des Theaterarchivs (die meisten Dokumente blieben nur für die Dauer der jeweiligen Amtszeit eines Impresarios im Theatergebäude). Immerhin gelang Vieira de Carvalho ein bedeutender Fund „unverzeichneter Akten, die in von Insekten bevölkerten Kisten in einem Abstellraum neben dem ehemaligen Archiv des São Carlos lagen“. Mit ihrer Hilfe konnte

für die Jahre 1882 bis 1924 eine lückenlose Spielplanrekonstruktion vorgelegt werden (S. 361–372). Die Auswertung derselben erweist sich allerdings als nicht eben unproblematisch. Nur wer (wie Vieira de Carvalho) Glucks *Orfeo ed Euridice*, Mozarts *Il dissoluto punito* oder gar Rubinsteijs *Demon* (am São Carlos unter dem Titel *Demonio*) als „deutsche Opern“ klassifiziert, kann im angegebenen Zeitraum überhaupt von einem „deutschen Repertoire“ sprechen (in welchem – zieht man die eben genannten Werke ab – nur Wagner sowie Flotows *Marta* in mehr als einer Spielzeit vertreten waren). Die „systematische Einführung der deutschen Oper“, gar aus der Erkenntnis heraus, „daß die angebotene Ware veredelt werden mußte“ (S. 176 f.), ist jedenfalls eine „Fiktion“, über deren Verhältnis zur „Objektivität“ sich diskutieren ließe.

Dass auch zahlreiche andere Aspekte des Buches der Revision bedürfen, ist nicht zu übersehen. Wer künftig über ein Theater arbeitet, das bis ins 20. Jahrhundert eine Filiale des italienischen Produktionssystems gewesen ist, wird sich zunächst intensiv mit der neueren Literatur zur italienischen Oper auseinandersetzen müssen. Die gesamte italienische, englische und amerikanische Opernforschung der letzten Jahrzehnte, die bekanntlich herausragende sozialhistorische Arbeiten umfasst (erwähnt seien nur die Standardwerke von John Rosselli, die einschlägigen Bände der von Lorenzo Bianconi und Giorgio Pestelli herausgegebenen *Storia dell'opera italiana* oder die zahlreichen Monographien und Chronologien einzelner dem São Carlos grundsätzlich vergleichbarer Theater) hat im vorliegenden Band noch keinerlei Spuren hinterlassen. Dass der Autor immer wieder auf veralteten Positionen deutschen Musikschritztums beharrt, ist für seine ansonsten unkonventionelle Vorgehensweise und seine kommunikationstheoretische Argumentation durchaus kontraproduktiv. Der kritische Leser wird jedoch für seine Geduld, hierüber hinwegzusehen, nicht nur durch ein reiches Bild des portugiesischen Musiklebens entschädigt, sondern auch durch viele Anregungen, die für die Opernforschung insgesamt fruchtbar sein könnten. Zu überprüfen wären sicherlich die überspitzt formulierten Kernthesen des Buches. Hätte der Verfasser beispielsweise das gedruckte Libretto als

rezeptionsgeschichtliche Quelle in Betracht gezogen und seine Informationsfunktion während der Aufführung im erleuchteten Zuschauerraum untersucht, wäre auch seine Theorie der „Sinnentleerung des gesungenen Wortes“ vermutlich differenzierter ausgefallen. Stichproben anhand der Städteregister einzelner Librettokataloge (Sartori, Conservatorio Neapel, Schatz Collection) bestätigten jedenfalls die Vermutung des Rezensenten, dass die in großer Zahl überlieferten Lissaboner Libretto-drucke zumindest seit der Eröffnung des Teatro de São Carlos generell zweisprachig waren.

Dessen ungeachtet handelt es sich bei dieser Sozialgeschichte aber um die sehr individuelle und anregende Behandlung eines bemerkenswerten operngeschichtlichen Sonderfalls, über den auch weiterhin zu arbeiten sich lohnen wird. Als Grundlage hierfür ist Vieira de Carvalhos Arbeit ungeachtet der genannten Vorbehalte eine bedeutende Forschungsleistung, an die alle künftigen Untersuchungen zur Opernentwicklung in Portugal anknüpfen werden.

(April 2000)

Arnold Jacobshagen

Das Musiktheater – Exempel der Kunst. Hrsg. von Otto KOLLERITSCH. Wien: Universal Edition/Graz: Institut für Wertungsforschung 2001. 272 S. Abb., Notenbeisp. (Studien zur Wertungsforschung. Band 38.)

Die Oper als Exempel der Kunst verfolge das Aufbrechen von Geschlossenheit, so der Herausgeber in der Einleitung zum vorliegenden Sammelband, der die Referate eines im Rahmen des „steirischen herbsts“ veranstalteten Symposions des Instituts für Wertungsforschung der Universität für Musik und Darstellende Kunst Graz wiedergibt. Durch ihre disparaten Gestaltungsmittel akzentuiere sie die Verschiedenheit des Einzelnen und sei auf Entzweiung angelegt, woraus sich letztlich ihre Resistenz gegen ihren immer wieder prophezeiten Tod erklären lässt: auf diesen gemeinsamen Nenner lassen sich die fünfzehn Beiträge bringen, deren thematische, methodische und stilistische Mannigfaltigkeit diese Kernthese des Bandes unterstreicht. Den Einstieg liefert Dieter Schnebel, der unter dem Stichwort „Experimentelles Musiktheater“ als „Oper ohne

Story“ die wichtigsten Tendenzen der letzten fünfzig Jahre zusammenfasst, ehe sechs weitere Komponisten (Tomaz Svete, Gerd Kühr, Daniel Ott, Gerhard E. Winkler, Sandeep Bhagwati und Claus-Steffen Mahnkopf) als Autoren mit Beispielen und Interpretationen ihrer eigenen Werke zu Wort kommen. Dabei zielt vor allem Mahnkopf in seinem Beitrag über die „Unmöglichkeit atonaler Oper“ auf Grundsätzliches, wenn er beklagt, „dass in Opernproduktionen stets unter dem eigenen kompositorischen Niveau gearbeitet und bereits erlangtes Problembewusstsein hintangestellt“ werde (S. 195). Das eigentliche „Opernproblem“ bestehe in der Emanzipation der musikalischen Semantik „von jenen Weltbezügen, aus denen die Oper besteht“ (S. 196) und in der Unvereinbarkeit hochentwickelter Stimm- und Gesangstechniken mit den Erfordernissen des Memorierens und des freien Vortrags. Hieraus resultiere zugleich das „Inszenierungsproblem“, das Mahnkopf in der „Diskrepanz zwischen der künstlerischen Komplexität der Musik“ und der „geringeren Komplexität (und Kunsthaftigkeit) des Bühnengeschehens“ begründet sieht (S. 196). Beiden Problemen ist Mahnkopf kompositorisch in *Angelus Novus* (Biennale München 2000) begegnet, dessen Konzeption sodann diskutiert wird. Ähnlichen Problemen, indes unter wesentlich anderen analytischen Voraussetzungen, widmet sich Ivanka Stoianova in ihrem Beitrag über Berios *Outis* und Bussottis *Tieste* und geht dabei von zwei Grundrichtungen des kompositorischen Denkens aus: „dem starken Denken mit der geschlossenen Konstruktion des kohärenten Werks und dem schwachen Denken mit der offenen Strategie der Aufzählung“ (S. 161). Beide Werke interpretiert Stoianova als Beispiele der Wechselwirkungen zwischen diesen Richtungen, denn beide verzichten bewusst auf jede Form literarischer Narrativität, ohne dass dabei die musikalische Narrativität aufgehoben würde. Mit dem Problem der Vermittlung von Raum- und Zeitstrukturen in den Opern Mozarts und Bergs setzt sich Elmar Budde in einem sehr anregenden Beitrag auseinander und sieht dabei Mozart „im Kontext einer ungebrochenen musikalischen Sprache, der Zeit eingeschrieben ist, während Berg sich eines musikalischen Materials bedient, dem die Zeit abhanden gekommen ist“ (S. 94). Aspekte des

Musiktheaters der frühen Moderne beleuchten daneben Quirino Principe (zu Strauss' *Capriccio*), Harald Haslmayer (zu Hofmannsthal), Franz Späth (zu Kandinskys Idee des Musiktheaters in *Der Gelbe Klang*), Joachim Noller (zu Konzeptionen des Gesamtkunstwerks) und Karin Marsoner (zu Schönbergs *Moses und Aron*). Die Vielfalt der Ansätze und Themen des lesenswerten Bandes spiegelt die Eigenart seines Gegenstandes und regt in jedem Falle zum Weiterdenken an.

(Januar 2002)

Arnold Jacobshagen

DIETER SENGHAAS: *Klänge des Friedens. Ein Hörbericht*. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 2001. 188 S.

Der bekannte Friedens- und Konfliktforscher legt mit diesem Band eine Auflistung aller Arten von „klassischer“ Musik zum Thema „Krieg und Frieden“ im Laufe der Jahrhunderte vor. Da eine deutliche Abgrenzung fehlt, gerät man über die Fülle des zusammengetragenen Materials ins Staunen, vor allem dann, wenn der Untertitel tatsächlich zutrifft. Historisch reicht die Spannweite von den ersten Battaglien im 16. Jahrhundert bis hin zu neuesten Werken, inhaltlich vom „Liebeskrieg“ in Peter Tschaikowskys *Romeo und Julia* bis zu Krzysztof Pendereckis *Threnodie für die Opfer von Hiroshima*. Der Autor versteht sich in erster Linie als Chronist. Die Unschärfe der inhaltlichen Systematik hat zur Folge, dass selbst Stücke mit dem Gegensatz „Düsternis – Verklärung“ als zum Thema zugehörig gesehen werden (S. 162). Bei einem derartigen Verfahren ließen sich die Begriffe „Krieg – Frieden“ musikalisch ebenso gut mit „Spannung – Entspannung“ gleichsetzen, womit man dann die gesamte westliche Musikkultur einbeziehen könnte.

Es ist nicht Senghaas' Ziel, die Musik zu analysieren, und folglich bleiben die Kommentare zur Musik selber oberflächlich („die Martialität intensiviert sich“ - „ein noch mehr hämmernder Rhythmus kehrt zurück“ S. 40 und 38), oder aber die Wirkung wird subjektiv bewertet („Der Hörer kann sich, hier wie überhaupt in dieser großartigen Komposition, dem nicht entziehen“, S. 76). Die Studie eignet sich freilich durchaus für Musiklehrende zum

Nachschlagen, oder für interessierte Laien, die nach der Lektüre Lust verspüren könnten, sich in das eine oder andere Werk auch hörend zu vertiefen. Aus musikhistorischer Sicht ist sie eher unergiebig, was dem Vademecum keinen Abbruch tut, denn der Verfasser hat auch nicht die musikwissenschaftliche Klientel „im Visier“ (um bei dem kriegerischen Sujet zu bleiben).

(Januar 2002)

Eva Rieger

Harfen des Berliner Musikinstrumenten-Museums. Bestandskatalog von Dagmar DROYSEN-REBER. Beschreibung der Instrumente von Dagmar DROYSEN-REBER und Beat WOLF in Zusammenarbeit mit Wolfgang MERTIN und Rainer M. THURAU. Berlin: Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1999. 308 S., Abb.

Als Fortsetzung der 1991 begonnenen Reihe der ausführlichen Beschreibungen einzelner Instrumentengattungen aus dem Bestand des Berliner Musikinstrumenten-Museums ist 1999 der Band *Harfen* erschienen. Die Qualität des Bandes rechtfertigt eine verspätete Betrachtung.

Beginnen wir einmal von hinten – genauer gesagt, mit der Umschlagrückseite: Wie durch ein buntes Kirchenfenster blickt man nämlich scheinbar von hier durch das ganze Buch hindurch zu einem auf der Vorderseite abgedruckten Gemälde von Jean-Baptiste Mauzaisse. Eine aparte Äußerlichkeit – allerdings nur auf den ersten Blick, denn beim Durchblättern des Bandes verstärkt sich recht schnell der Eindruck, dass diese Durchsichtigkeit Motto ist: Durchsichtigkeit, Klarheit und Übersichtlichkeit, die dem Leser einen guten Einblick und den rechten Durchblick verschaffen.

Die Gliederung des Katalogs wurde durch den Museumsbestand bestimmt, beginnend bei den einfachen diatonischen Harfen, führt die dreigeteilte Gruppe der chromatischen Harfen hin zur großen Gruppe der Harfen mit Umstimmvorrichtungen, wobei neben vielen gut erhaltenen Stücken bedeutender Instrumentenbauer unsignierte Harfen durch Hinzuziehen neuerer Arbeiten und anderer Sammlungen möglichst genau eingeordnet wurden. Die Instrumentenbeschreibungen sind nach einem gleich bleibenden Schema angelegt, was Ver-

gleiche erleichtert und die Übersichtlichkeit fördert.

Auf den einführenden, einen Überblick von der Renaissance bis zum 20. Jahrhundert gebenden Beitrag folgen die Einzelbeschreibungen der Instrumente, Mensurdiagramme, ein Verzeichnis der nach dem 2. Weltkrieg verschollenen Harfen nach Sachs, ein mehr als 550 Titel umfassendes Quellen- und Literaturverzeichnis, ein Glossar mit über 200 Begriffen von „Abfasen“ über „Kaneluren“ und „Schnarrhaken“ bis „Zugschiene“ (besonders hilfreich auch für Nicht-Harfenspezialisten!), Verzeichnisse mit biographischen Angaben der Instrumentenbauer sowie verschiedene Register. Zahlreiche Abbildungen, Tafeln wie auch Gesamt- und Detailaufnahmen der Instrumente runden die ansprechende Aufmachung ab, wobei die interessanten Innenansichten, die im wahrsten Sinne des Wortes einen Einblick bieten, einer besonderen Erwähnung wert sind. (Januar 2001) Harald Buchta

JOSEF FOCHT: Der Wiener Kontrabaß. Spieltechnik und Aufführungspraxis, Musik und Instrumente. Tutzing: Hans Schneider 1999. 338 S., Notenbeisp. (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 20.)

Der Wiener Kontrabaß ist eine regionale Sonderentwicklung zwischen dem ausgehenden 17. und dem 19. Jahrhundert mit einer so bedeutenden Virtuosität, dass dieses Thema eine gründliche Monographie verdient. Focht entledigt sich dieser Aufgabe mit Bravour von verschiedenen Gesichtspunkten: historischen, sozialen, organologischen, spieltechnischen und musikalischen. Sehr erfrischend sind gelegentliche Saitenhiebe auf Umbauten und Zerstörungen an alten Bässen, sowie – meist in Anmerkungen versteckt – auf fundamentale (oder gar ‚fundamentalistische‘) Halbbildung. Hier hat Focht meine begeisterte Zustimmung, und seine Ausführungen zu Baumethoden stehen auf der Höhe gegenwärtiger Forschung. Zuweilen findet man sehr interessante und nachvollziehbare Behauptungen, aber leider fehlen Belege (Äußerungen Richard Wagners zur Artikulation oder Hinweise zur Ikonographie).

Fochts Werk hat jedoch fundamentale Schwächen. Eine ist die Verkennung der Wichtigkeit der Besaitung. Es ist mittlerweile bekannt, dass

Besaitungen proportional bestimmt wurden (alte Lautentutoren und die Berechnungen Mersennes). Die Mensuren von Kontrabässen sind daher im Zusammenhang mit verwandten Instrumenten auf dem Boden dieser Proportionstradition zu betrachten, aber die entsprechenden Kapitel Fochts (S. 251 ff.) sind ziemlich spekulativ. Aus diesem lückenhaften Ansatz ergeben sich notgedrungen Fehler, z. B. „Bei einer Saitenmessur von 1018 mm sind Töne unterhalb von (klingend) A' [wohl A1] mit blanken Darmsaiten kaum vorstellbar“ (S. 25). Welches A1 ist gemeint? Und wie steht es mit Renaissancebässen in G1, die mit Sicherheit keine so lange Mensur aufwiesen, und dennoch zum virtuosen Spiel geeignet waren (italienische Kompositionen für Viola bastarda)? Auf S. 254 ergibt sich direkt ein logischer Schnitzer, wenn im selben Absatz die geringe Saitenspannung der Wiener Kontrabässe und die starke Saitenspannung der Tromba marina (Belege dafür fehlen) gleichermaßen als günstig fürs Flageolettspiel hingestellt werden. Focht meint auch: „Eine blanke A-Saite zeichnet sich durch [...] eine höhere Biegesteife und in der Regel eine höhere Saitenspannung aus als eine mit Metalldraht umspinnene A-Saite“ (S. 253). Letzteres stimmt, ebenso wie Fochts richtige Beobachtung, dass unumspinnene Darmsaiten lauter sind und sich gut zum Bassfundament eignen. Aber die Biegesteife stimmt nicht, wenn die Saiten nicht chemisch entfettet und außerdem sehr eng gedreht werden. Die Ikonographie zeigt europaweit dicke Saiten, die sich wie Würmer aus dem Wirbelkasten ringeln. Im Übrigen wurde zu große Biegesteife gerade von Kontrabassisten – ich habe diesen Trick von einem solchen – durch das Ziehen der Saite über eine Tischkante o. ä. vermindert.

Am meisten an der Arbeit stört mich, dass es wohl zahlreiche interessante Fakten und gute Ansätze gibt, aber dass grundsätzlich keine Fragen gestellt werden. Dabei überstürzen sie sich beim Lesen geradezu, und man wäre froh, könnte man erkennen, dass der Autor ein bisschen mehr über den Zaun schaut. Woher kommt z. B. die Wiener Vorliebe für den 16-Fuß? Wieso und seit wann weicht die Wiener Praxis vom Rest Europas ab, oder gibt es ähnliche Erscheinungen auch anderswo? Woher kommt die „Kernstimmung“ aus drei Saiten (S. 32), und seit wann ist sie nachzuweisen? Wo

gibt es die frühesten Belege für das Stimmen mit Flageolett? Warum wird der Frage nach „Tricks“ (Flageolett, Pizzicato, Skordatur) mit keinem Wort nachgegangen, z. B. bei der englischen Lyra viol, der deutschen Geige, der Laute – die zuweilen erwähnt wird, ohne dass ein Bezug zum Kontrabass hergestellt wird (der auch ohne den Umweg über die breite Streichertradition wenig einleuchtend ist)? Der „Deutsche Baß“ (Koch 1802) wird ohne Begründung rückprojiziert und mit dem „Groß-Quint-Baß“ von Praetorius gleichgesetzt, was wieder ein Saitenproblem ist, denn dieses Instrument, dessen tiefste Saite eine Quinte unter dem tiefsten Ton des Geigenbasses liegt, müsste mindestens eine Saitenlänge von ca. 120 cm haben. Warum gibt es keine Überlegung dazu, warum Quintenstimmung auf Bässen bis heute nicht beliebt ist? Wie alt ist die „Abstimmung nach Platten mit Hilfe der Stimmgabel“ (S. 228), wenn diese erst um 1700 erfunden wurde, und vorher kein allgemeiner Stimmton herrschte? Nach dem Tod von Johann Christoph Leidolff führte seine Witwe zwölf Jahre lang bis zu ihrem Tod die Werkstatt mit bis zu zehn Gesellen weiter. Das steht schon so bei Lütgendorff. Ist es wirklich zu viel verlangt, dass sich einmal jemand darum kümmert, ob diese tüchtige Frau, unter deren Ägide ebenfalls Kontrabässe gebaut wurden, nicht einen Namen hatte? Sollte dieser nicht überliefert sein, wäre es dann nicht entgegenkommend, das zu vermerken?

Es geht nicht darum, dass alle diese Fragen beantwortet werden – das ist in einer Dissertation gar nicht möglich –, sondern dass sie gestellt werden. Ich möchte hier eine Lehre weitergeben, die mir mein Doktorvater Carl Dahlhaus seinerzeit auf den Weg gegeben hat: Eine Dissertation ist nicht ein Ende, sondern ein Anfang. Je mehr offene Enden sie hat, desto besser für die weitere Forschung.

(Juni 2000)

Annette Otterstedt

RUDOLF HOPFNER: Wiener Musikinstrumentenmacher 1766-1900. Adressenverzeichnis und Bibliographie. Wien: Kunsthistorisches Museum/Tutzing: Hans Schneider 1999. 641 S.

Das Buch ist ein Nachschlagewerk und dient als eine erste Orientierung zu einer Gesamterfassung des Wiener Instrumentenbauhand-

werks. Das Datum 1766 bedeutet natürlich nicht den Beginn dieser Traditionen in Österreich, sondern das erste Erscheinen eines Adressenverzeichnisses, des *Österreichischen Mercantilschemas*. Der Endpunkt der Erfassung ergibt sich aus dem Niedergang nach dem Ersten Weltkrieg. Weitere Erfassungen, vor allem zur Vorgeschichte des bedeutenden Wiener Instrumentenbauhandwerks, müssten folgen.

Vollständigkeit vorausgesetzt – die ein Rezensent natürlich nicht überprüfen kann – ist dieses Buch eine unverzichtbare Quelle zur biographischen Erforschung, da die Abfolge von Werkstätten hiermit erschlossen werden kann, was Einordnung und Datierung von Wiener Instrumenten erleichtert bzw. überhaupt erst möglich macht.

Das Buch ist eine solide Arbeit mit Hinweisen für die Benutzer; leider fehlt ein Stadtplan, der die Übersicht auch in sozialer Einordnung hätte erleichtern können. Den Schluss bilden ein paar Statistiken zur Verteilung der Gewerke, die – wie der Autor anscheinend augenzwinkernd vermerkt – aufgrund der Computererfassung „leicht“ beizugeben waren und einen raschen Überblick gestatten.

(Mai 2000)

Annette Otterstedt

THOMAS WATSON: Italian Madrigals Englished (1590). Transcribed and edited by Albert CHATTERLEY. London: Stainer and Bell 1999. XLIII, 125 S. (Musica Britannica LXXIV.)

Während man sich vielerorts fieberhaft für das Bach-Jahr 2000 rüstete, vergaß man in England und Italien nicht, dem bedeutenden Renaissancekomponisten Luca Marenzio (1553–99) anlässlich seines 400. Todesjahres wenigstens ansatzweise den Tribut zu zollen, der ihm gebührt. So widmete etwa die renommierte Zeitschrift *Early Music* Marenzio ein ganzes Heft. Konzertprogramme beim Marenzio Festival in Brescia, beim Flandern Festival und in Coccaglio trugen dem Gedenkjahr Rechnung. Hinzu kommen einige Tonträger, z.B. von dem Vokalensemble La Venexiana. Pünktlich zu diesem Gedenkjahr publizierte Albert Chatterley Thomas Watsons Madrigalkollektion, die 28 Stücke umfasst. 23 der vier- bis sechsstimmigen Sätze sind von Marenzio, die anderen verteilen sich auf Girolamo Conversi,

Giovanni Maria Nanino und William Byrd (2). Ein Satz ist von Alessandro Striggio, den die Engländer u. a. durch ein intavoliertes Madrigal (Peter Philips) im *Fitzwilliam Virginalbook* (FVB) kennen lernten. Es ist aber besonders Marenzio, den man das italienische Lieblingskind der Engländer im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert nennen darf.

Die Präferenz italienischer Musik in England, die nicht nur in ihren Originalfassungen, sondern ebenso in Bearbeitungen gepflegt wurde, ist keinesfalls ein Zeichen insularer Abgeschlossenheit. Sie ist ein lebendiges Zeugnis kontinentaler Öffnung. Man denke dabei an Sammlungen wie die *Musica Transalpina* (1588) und an handschriftlich überlieferte Madrigale italienischer Komponisten, textlos als Consortmusik arrangiert.

Die textliche Situation in Nicholas Yonges *Musica Transalpina* unterscheidet sich von Thomas Watsons hier neu edierter Madrigalsammlung (1590) darin, dass in Yonges Compilation die italienischen Madrigaltexte direkt in das Englische übertragen wurden, während Watson neue Verse schmiedete. Das Vorwort fasst diesen Umstand bündig zusammen: „Yonges Übersetzungen sind einigermaßen singbar und halten sich in etwa an den allgemeinen Sinn der Originaltexte. Thomas Watson war sich jedoch völlig im Klaren über das viel engere und subtilere Zusammenspiel von Text und Musik in Marenzios neuesten Kompositionen. Deshalb verwendete Watson in seiner eigenen Anthologie sein literarisches Talent dazu, Texte zu entwerfen, die oft gar keine Übersetzungen sind, sondern neue Schöpfungen, deren Gefühle und Bilder sich der Musik nahtlos anpassen“ (S. XXI). Dabei schwebte Watson sicher auch ein pädagogisches Konzept vor. Es ermöglichte englischen Musikern, sich mit der italienischen Madrigalkunst vertraut zu machen und diese mit englischen Texten zu verbinden. Die beiden Madrigale von Byrd können als schlüssige Beispiele interpretiert werden, wie so eine englische Lösung aussehen konnte. Somit ist Watsons Publikation von 1590 eine philologisch und musikalisch ausgesprochen wichtige Entwicklungsstufe hin zum englischen Madrigal. Hieran konnten Thomas Morley, John Wilbey u. a. anknüpfen.

Die Ausgabe der *MB* bringt Marenzios Madrigale (und die der drei anderen italienischen

Komponisten) mit Watsons Dichtungen, denen jeweils die italienischen Originale unterlegt sind. Dies ermöglicht, Watson als inspirierten Dichter kennen zu lernen, der nicht umsonst als einer der führenden Poeten am Beginn der Blüte der spätelisabethanischen Dichtung galt, den auch Shakespeare kannte. Seine Verse zeigen, dass nicht nur die italienischen Poeten die Erfüllung oder die Qualen liebender Herzen mitreißend und inspirierend zu thematisieren wissen.

Die Neuedition der *Italian Madrigals Englished* stellt uns Watson nicht nur als Dichter vor. Chatterleys Quellenauswertungen bereichern die Dokumentation seiner Biographie. Diese ist als „A Calendar of Life of Thomas Watson“ (S. XXVIII–XXXIV) der „Introduction“ angeschlossen. Die große Verehrung, die Marenzio bei den Engländern genoss – und, geht man von der hier vorgestellten gelungenen Ausgabe aus, immer noch genießt – zeigt sich am Ende von Watsons Huldigungsgedicht an den Meister aus Italien, wo am Anfang aller sechs Stimmbücher zu lesen ist: „I dream once more, and God himself instructs you how to ravish us, / Revealing through your art his universal laws: / And there, amid the luminance of flashing constellations, The whitest sphere, the brightest star, Marenzio, is yours.“

(Oktober 2000)

Johannes Ring

PETER PHILIPS: Complete keyboard music. Transcribed and edited by David J. SMITH. London: Stainer and Bell 1999. XXXV, 204 S. (Musica Britannica LXXV.)

Während Thomas Watson italienische Musik importierte, verließ der englische Komponist Peter Philips (1560/61–1628) seine Heimat, um 1582 in Rom die italienische Musik an ihrer Quelle zu studieren. Durch seine Emigration wollte der Katholik Philips den religiösen Repressalien entkommen. Ab 1582 lebte er drei Jahre lang in Rom. Ausgedehnte Reisen mit seinem Förderer Thomas Lord Paget, dessen Familie mit dem berühmten William Byrd Verbindung hatte, führten ihn schließlich nach Antwerpen (1590–1597), wo er Kinder das Virginalspiel lehrte. In diese Zeit fallen die meisten seiner Clavierstücke, die sich in zwei große und zwei kleine Gruppen unterteilen: a) Intabulierungen vokaler Modelle (Madrigale

und Chansons); b) Tanzsätze (meist Intabulierungen von Ensemblestücken), wobei einige dieser Stücke auch für Instrumentalensemble überliefert sind, was wohl Philips' eigentliche Konzeption dieser Stücke darstellt (S. XIX); c) Fantasien, von denen zwei wahrscheinlich auch auf vokale Vorlagen zurückgehen (S. XXVIII) und d) liturgische Stücke.

Mit dem Dichter T. Watson verbindet ihn die Reaktion auf die Mode der Zeit, d. h. die Rezeption italienischer Musik, besonders der von Lucca Marenzio. Gerade die Intabulierungen italienischer Madrigale sind einerseits als Reaktion auf seinen Rom-Aufenthalt, andererseits als Reminiszenz an seine Mäzene aus der italienischen Händlergilde in Antwerpen zu sehen. Es waren wohl die Kinder dieser italienischen Händlerkolonie, die Philips' Clavierunterricht besuchten.

Philips' Tastenmusik entfaltet nicht die Virtuosität eines John Bull. Dennoch ist sie keine Anfängerliteratur. Ihre komplexe Satzkunst und die geforderte Fingerfertigkeit haben mehr als nur eine pädagogische Funktion. Diese Stücke erklangen wohl bei den abendlichen Musiken in den Häusern der italienischen Händler in Antwerpen. Die meisten Stücke datieren aus Philips' Antwerpener Zeit, die zwischen seiner römischen Zeit und seiner Organistentätigkeit am Hofe des Erzherzogs Albert in Brüssel liegt. Die beiden liturgischen Orgelstücke, eine Intabulierung einer Motette von Orfeo Vecchi und zehn Versetten über den Cantus firmus „Veni Sancte Spiritus“, fallen in diese Zeit. Offensichtlich improvisierte Philips die notwendige Musik auf der Orgel. In welchem Zusammenhang die beiden Orgelstücke entstanden, wissen wir nicht. Im Gegensatz zu bestimmten Orgelwerken Jan P. Sweelincks, den Philips persönlich kennen gelernt hatte, sind die beiden Stücke des Engländers ohne obligates Pedal.

Für die Edition wurden Quellen ausgewertet, die zeitlich und regional die engste Verbindung zum Komponisten haben, z. B. das *FVB*. Dadurch sind deutlich abweichende Fassungen der *Pavane* von 1580, Philips erste überlieferte Clavierkomposition, editorisch nicht berücksichtigt worden. Doch zeigt die Quellenlage eine geradezu internationale Verbreitung von Philips Tastenmusik, u. a. in Quellen aus Nordeuropa, England, Deutschland und Itali-

en. Betrachtet man das *FVB* als repräsentative Quelle englischer Tastenmusik um 1600, so fällt auf, dass Philips' (mit einer kleinen Ausnahme) als einziger Bearbeiter mehrstimmiger vokaler Vorlagen in Erscheinung tritt. Nun aber daraus zu schließen, dies sei eine nur auf dem Kontinent praktizierte Kunst, ist voreilig, denn Quellen wie das *Mulliner Book* und andere Handschriften, die vor Fitzwilliams Claviermusiksammlung entstanden, überliefern einen schönen Fundus, u. a. mit Intabulationen einiger Chansons von Claudin de Sermisy (ediert in MB LXVI, 1995).

Das Vorwort des Bandes informiert in erster Linie über Philips' Biographie, ordnet den Bestand der Stücke und deutet auf die musikalischen Einflüsse (z. B. William Byrd und Thomas Morley) hin, die in Philips Clavierstücken nachweisbar sind. Eine genaue stilistische Erfassung ist in dem knappen Vorwort nicht angestrebt, doch verweist ein umfangreicher Fußnotenapparat auf entsprechende Studien, von denen eine maßgebliche von D. J. Smith (*The Instrumental Music of Peter Philips: Sources, Disseminations and Style*, D. Phil. diss., Oxford 1994) verfasst wurde.

Die Intabulierungen vokaler Modelle werden von Smith mit ihren vokalen Vorlagen ediert, wobei die vier- bis sechsstimmigen Vokalstücke auf den geradzahligen und die dazugehörigen Bearbeitungen auf den gegenüberliegenden Seiten abgedruckt sind. Ein müheloses vergleichendes Lesen ist so gewährleistet, ein genussreiches Blättern und Musizieren ist in einer schönen Ausgabe der *Musica Britannica* möglich, die nicht nur herausragende Claviermusik, sondern auch exzellente Vokalmusik kompiliert.

(Oktober 2000)

Johannes Ring

WOLFGANG AMADEUS MOZART: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II, Werkgruppe 5, Band 13: L'Oca del Cairo. Kritischer Bericht. Vorgelegt von Andreas HOLSCHNEIDER. 106 S., Abb.*

Fast 40 Jahre mussten vergehen, bevor 1998 der Kritische Bericht zur 1960 vorgelegten Edition von Mozarts fragmentarischer Oper *L'Oca del Cairo* (*Die Gans von Kairo*) KV 422 im Rahmen der *Neuen Mozart-Ausgabe* (NMA) erschien. Friedrich-Heinrich Neumann, der Her-

ausgeber des Haupttextes verstarb überraschend 1959, also noch vor Erscheinen seines Bandes. Wenige Jahre später entdeckte dann Andreas Holschneider an unvermuteter Stelle eine vollständige Partitur von der Hand des Komponisten Johann Simon Mayr der bis dato nur unvollständig als Stimmenkopie bekannten Nr. 4: Arie und Terzett „Siano pronte“. Sie wurde von ihm als Nachtrag 1966 in der *NMA* mit kurzem Vorwort ediert. Damit war, so lässt sich vermuten, Holschneider zum „natürlichen“ Erbe Neumanns geworden, um den fehlenden Kritischen Bericht nachzuholen. Er ist „gut Ding“ geworden ... – und es bleiben keine Wünsche offen.

Mozart hat immerhin insgesamt sieben (musikalisch großartige!) Nummern zum ersten Akt entworfen, die autograph in Einzelfaszikeln in der Staatsbibliothek zu Berlin überliefert sind. Einiges wurde auch skizziert. Ob er je ernsthaft daran dachte, die Oper vollständig auszuführen? Von Anfang an stand er Giovanni Battista Varescos Librettovorlage skeptisch gegenüber. Zwölf Briefe aus Wien an den Vater, zwischen Dezember 1782 und Februar 1784 geschrieben, und Eingriffe in das Libretto Varescos lassen jedenfalls keinen Zweifel daran, dass er zunehmend die Lust an der Sache verlor und schließlich die „ganze gans=historie“ (6. Dezember 1783) mit sicherem Gespür für die völlig verfehlte Textvorlage ad acta legte. Der Kritische Bericht gibt dankenswerterweise – wie bereits von Neumann in dessen Vorwort zur *NMA* angekündigt – das von Mozart eigenhändig annotierte Libretto in der Hand Varescos zum ersten Akt sowie den Libretto-Entwurf zur vollständigen Oper in einer schwarz-weißen, verkleinerten Reproduktion gut lesbar wieder. (Es handelt sich also streng genommen nicht um ein „Faksimile“, wie behauptet.)

Etwa die Hälfte dieses Kritischen Berichts nimmt allein die Reproduktion ein. Zuvor werden zunächst die autographen Partiturentwürfe und Skizzen in bewährter *NMA*-Weise beschrieben. Unter den insgesamt sechs Skizzenblättern findet sich auch eines, das erst im Jahre 1997 im Original zugänglich wurde (zuvor nur in Abschrift bekannt) und sich also im Anhang des Kritischen Berichts – zusammen mit sehr überzeugend versuchter Textunterlegung – ediert findet. In aller Ausführlichkeit werden

die quellenkritischen Aspekte der Partiturschrift Simon Mayrs behandelt, ja sogar der Inhalt des gesamten Sammelbandes, in dem sich diese „Abschrift“ befindet, referiert. Es schließt sich die Beschreibung vier weiterer Quellen an (darunter die beiden Libretto-Teile und der bei André in Offenbach im Jahre 1855 erschienene Klavierauszug). Im zweiten Teil geht Holschneider unter Heranziehung der einschlägigen Mozart-Briefe auf Libretto und Komposition, und damit auf die Entstehungsgeschichte ein. Auch werden die überlieferten Skizzen und Entwürfe in einen logischen entstehungsgeschichtlichen Zusammenhang gebracht, wobei insbesondere die problematische – und auch hier ungelöste – Platzierung des Duetts „Ho un pensiero“ einen breiteren Raum einnimmt. Besonders intensiv behandelt Holschneider daraufhin die biographisch-philologischen Hintergründe seines Quellenfundes und dessen Vorlage. Behutsam mutmaßt er, dass Simon Mayr eine Wiener Kopie aus dem Hause Mozart als Vorlage gehabt haben könnte. Das Lesartenverzeichnis fällt dank wenig problematischer Stellen recht knapp aus und kann anhand der Noten auch ohne Vorlage der Quellen exakt nachvollzogen werden. Einzig die im Notenband angekündigte Referenz zur Fußnote zu „Holschneiders“ Arie und Terzett, S. 4 zu Takt 10–17, Viola, fehlt (vermutlich geht es um eine nicht explizite oder in der Oktavlage unklare Unisono-Angabe in der Quelle). Wer immer sich mit Mozarts Opernversuch eingehender auseinandersetzen will, kommt an diesem mustergültigen Bericht nicht vorbei.

(Januar 2002)

Wolf-Dieter Seiffert

CIPRIANI POTTER: Symphony in G Minor. Edited by Julian RUSHTON. London: Stainer and Bell 2001. XXXIX, 137 S. (Musica Britannica LXXVII.)

2001 feierte *Musica Britannica* ihr fünfzigjähriges Jubiläum. Die britische nationale Denkmälerausgabe blättert einen weiten Bereich britischer Musikgeschichte auf und wird durch Revisionen auf gültigem Kenntnisstand gehalten. Es ist dies eine mustergültige Edition in verschiedener Hinsicht, wird doch der Balanceakt zwischen historisch-kritischer und auführungspraktisch unmittelbar nutzbarer Ausgabe nahezu optimal beschritten, mit stetiger

Verfügbarkeit sämtlicher erforderlicher Ausführungsmaterialien. Dies mag gleichzeitig die Wertschätzung dieser Reihe in aller Welt und ihre vielfache Nutzung in der Praxis erklären sowie den eingeschlagenen Weg der Editoren weiter bestätigen.

Gleichzeitig sind 77 Bände in fünfzig Jahren nicht eben viel angesichts einer derart reichen Musikgeschichte wie der britischen. So fällt auf, dass wirklich unbekannte Werke vergleichsweise selten ediert werden, noch seltener Komponisten, die weniger bekannt sind (dies ist möglicherweise bedingt durch die Absicherung der Edition, die nur teilweise vom Verlag finanziert wird, in die Zukunft hin – eine Stiftung unterstützt die Vorbereitung und den Druck der Bände). Zum fünfzigsten Jubiläum wurde durch den Vorsitzenden des Editorenkommittees, Julian Rushton von der Universität Leeds, ein Band zu einem der wichtigsten britischen Sinfoniker des 19. Jahrhunderts vorgelegt, dessen berühmteste Symphonie hier eine exemplarische Ausgabe erfährt. Cipriani Potter (1792–1871) war Professor und später auch Principal der Londoner Royal Academy of Music. Von seinen über zehn Symphonien ist die hier vorgelegte so genannte zehnte von 1832 nach neuesten stilistischen Vergleichsuntersuchungen (entgegen der kurzen Einführung Rushtons) seine wahrscheinlich letzte (vgl. Schaarwächter, „Cipriani Potter, Alexander George Macfarren and mid-19th-century British symphonism“, Vortrag 2001, Druck in Vorbereitung), und sie hat einen gewissen Ruf erlangt, weil Richard Wagner sie 1855 mit dem Orchester der Londoner Philharmonic Society aufführte, für die sie auch komponiert worden war. Wichtig ist diese Edition fraglos, lag doch bis heute keine gedruckte Partitur irgendeiner Symphonie Potters vor. Und dass sie mustergültig ist, liegt sowohl an der Vorarbeit verschiedener Musikwissenschaftler (etwa Philip H. Peter und Nicholas Temperley, dessen grundlegende Dissertation von 1959 Rushton in seiner Auswahlbibliographie unterschlägt) als auch an der relativ einfachen Quellenlage. *Musica Britannica* ist zu diesem Band im Großen und Ganzen zu beglückwünschen, und möge dieser Band ähnlich vielfache Nutzung erfahren wie viele andere der Reihe!

(Dezember 2001) Jürgen Schaarwächter

Eingegangene Schriften

Apokalypse. Symposion 1999. Hrsg. von Carmen OTTNER. Wien: Doblinger 2001. 383 S., Notenbeisp. (Eine Veröffentlichung der Franz-Schmidt-Gesellschaft. Studien zu Franz Schmidt XIII.)

RICHARD ARMBRUSTER: Das Opernzitat bei Mozart. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. 413 S., Notenbeisp. (Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Band 13.)

Barockmusikführer. Instrumentalmusik 1550–1770. Hrsg. von Ingeborg ALLIHN. Stuttgart–Weimar: J. B. Metzler/Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. 551 S.

HECTOR BERLIOZ: Critique Musicale 1823–1863. Volume 3 (1837–1838). Texte établi et annoté par Anne BONGRAIN et Marie-Hélène COUDROY-SAGHAI. Paris : Buchet/Chastel 2001. XVI–II, 620 S.

CECILIA CAMPA : Il musicista filosofo e le passioni. Linguaggio e retorica dei suoni nel Seicento europeo. Napoli: Liguori Editore 2001. VIII, 424 S., Abb. (Memo 4.)

FRIEDRICH CERHA. Schriften: ein Netzwerk. Wien: Verlag Lafite 2001. 310 S., Abb., Notenbeisp. (Österreichische Musikzeit Edition. Komponisten unserer Zeit. Band 28.)

Col dolce suon che da te piove. Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo. In memoria di Nino Pirrotta. A cura di Antonio DELFINO e Maria Teresa ROSA-BAREZZANI. Firenze u. a.: Sismel-Edizioni del Galluzzo 1999. X, 663 S., Notenbeisp. (La Traduzione Musicale 4/Scuola di Paleografia e Filologia Musica. Studi e Testi 2.)

CARL DAHLHAUS: Alte Musik. Musiktheorie des 17. Jahrhunderts – 18. Jahrhundert. Hrsg. von Hermann DANUSER in Verbindung mit Hans-Joachim HINRICHSSEN und Tobias PLEBUCH. Laaber: Laaber-Verlag 2001. 821 S., Notenbeisp. (Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften in 10 Bänden. Band 3.)

Im Dienste der Quellen zur Musik. Festschrift Gertraut Haberkamp zum 65. Geburtstag. Hrsg. von der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg durch Paul MAI. Tutzing: Hans Schneider 2002. 633 S., Abb., Notenbeisp.

JUTTA J. ECKES: L'italiano musicale. Standard- und Opernitalienisch. Ein Sprachkurs. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. 268 S., Abb.

Europäische Klaviermusik um 1900. Catalogue raisonné. Belgien, Schweiz, Spanien, Frankreich, Großbritannien, Niederlande, Portugal. Bearbeitet