

## BESPRECHUNGEN

CLEMENS GOLDBERG: *Das Chansonnier Laborde. Studien zur Intertextualität einer Liederhandschrift des 15. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. u. a. Peter Lang 1997. 561 S., Notenbeisp. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart. Band 36.)*

Verblüfft liest man den Eingangssatz von Clemens Goldbergs umfangreicher Monographie über den Chansonnier Laborde: „Die Musik des 15. Jahrhunderts wartet noch immer in größeren Teilen auf erste Editionen bzw. verbesserte Neueditionen“ (S. 7). Diese Feststellung irritiert, weil sie einfach nicht stimmt: Die quellenkundlichen und editorischen Untersuchungen zum Quattrocento haben in den vergangenen Jahren und Jahrzehnten eine solche Übermacht gewonnen, daß die Beschäftigung mit der Musik selbst weit dahinter zurückgetreten ist. Das gilt, cum grano salis zwar und mit gewissen Einschränkungen, auch für die Liedkunst.

Immerhin ist Goldbergs Buch einem konkreten Desiderat gewidmet, da eine detaillierte Untersuchung zu US-Wc M2.1 L25 Case, zum Chansonnier Laborde bislang nicht vorlag. Die Untersuchung gliedert sich in einen darstellenden Teil und eine Edition jener Stücke, die bisher nicht oder nur schwer bzw. unzulänglich zugänglich waren. Der darstellende Teil wiederum zerfällt in eine umfangreiche Einleitung und sukzessive Einzelanalysen der Chansons selbst. Bereits hier stutzt man jedoch, da sich das Buch ausdrücklich nicht als quellenkundliche, sondern als strukturgeschichtliche Untersuchung versteht. Das in dieser Hinsicht signifikante (und demnach auch in den Untertitel aufgenommene) Schlagwort ist das der ‚Intertextualität‘, und gerade deswegen steht eigentlich anderes zu erwarten als die Reihung von einzelnen Werkbesprechungen.

Der Verzicht auf einen systematischen Ansatz, den der Untertitel so verheißungsvoll ankündigt, bleibt bedauerlich, weil Goldberg dezidiert den ‚Textcharakter‘ des Chansonniers hervorhebt und folglich gerade die Bezüge zwischen seinen Bestandteilen nicht werk-, sondern quellenbezogen herausarbeiten müßte. Auch wenn der Autor auf die methodische

Grundlegung in „meinen zahlreichen Arbeiten zur Musik des 15. Jahrhunderts“ (S. 7) verweist, so verfestigt sich dennoch der Eindruck, es handle sich hier eher um einen umfänglich ausgebreiteten Zettelkasten denn um einen analytischen Neuansatz, der mit liebgewordenen Kategorien eines tradierten Werkbegriffs bricht. Selbstverständlich verfolgt der Autor eine Perspektive weiter, die er auch schon in seinen Arbeiten über Ockeghem und Busnois entworfen hat. Und ebenso selbstverständlich könnte ein texttheoretischer Ansatz, in dem Gedicht, Komposition, Aufführungs- und Überlieferungskontext als komplex verwobenes Geflecht begriffen werden, zum weiteren Verständnis der nach wie vor viele offene Fragen in sich bergenden Gattung der Chanson erheblich beitragen. Gleichwohl enthebt das nicht von der Verpflichtung einerseits zu einer dem Theoriehorizont angemessenen Konzeption, andererseits zu einer soliden Beweisführung. Gerade in letzter Hinsicht wird man von Goldberg jedoch immer wieder aufs Neue überrascht.

Das Kapitel zur „Entstehung und Struktur des Chansonniers“ (bei Goldberg übrigens stets im zumindest unüblichen Neutrum) umfaßt sieben (!) Seiten und gelangt über allgemeine Betrachtungen nicht hinaus. Der weitestgehende Verzicht auf Nachweise macht es überdies nicht leicht zu klären, woher der Verfasser seine Informationen bezieht. Zumindest scheint er David Fallows' gewichtige (und sichere) Zuschreibung von D-W Cod. Guelf. 287 Extrav. noch nicht gekannt zu haben. Der Versuch einer immanenten Gruppierung auf Grund textueller Bezüge wird torpediert durch die Sorglosigkeiten der Analysen selbst. Immer wieder löst der Autor äußerst heikle musikalische Probleme mit einer überraschenden Sicherheit: Fauxbourdon ist „Traueraffekt“ (S. 46). Imitation ist „Ausdrucksmittel“ (S. 53), musikalische „Ausdrucksgesten“ und sprachliche Symbole verfließen (S. 56) – stets grundiert von einer nicht begründeten Vorstellung kompositorisch-figurhafter Rhetorisierung.

Goldberg kennt sein Repertoire genau, doch seine Untersuchung kommt über den Status einer gewissen Vorläufigkeit nicht hinaus. Das

betrifft nicht nur die denkbar einfache Konzeption, sondern die Gestaltung selbst. Der Autor geizt mit Nachweisen, das ärgerliche, weil skandalös ungenaue Literaturverzeichnis umfaßt nur die allerwichtigsten Titel (wobei literarhistorische Untersuchungen ebenso fehlen wie strukturelle zur Intertextualität). Es ist daher unklar, ob manch' schiefe Deutung (etwa zu Fries *Ave regina celorum*, dessen kontextuelle Bedeutung durch Studien Gumbrechts zu klären gewesen wäre) sich mangelnder Kenntnis oder mangelnder Sorgfalt verdankt. Die Edition versteht sich als „interpretierend“ (S. 365), was vor allem bei der Textunterlegung zu erheblichen Freizügigkeiten geführt hat. Überdies hätte eine gründlichere redaktionelle Durchsicht des Typoskripts die nicht unbeträchtliche Zahl der Druckfehler minimieren können.

(Februar 1999)

Laurenz Lütteken

ROB C. WEGMAN: *Born for the Muses. The Life and Masses of Jacob Obrecht*. Oxford: Clarendon Press 1994. XXII, 406. S., Abb., Notenbeisp. (*Oxford Monographs on Music*)

Rob Wegmans Buch macht es seinem Leser nicht leicht. Es besteht kein Zweifel daran, daß die wahrhaft monumentale Amsterdamer Dissertation aus dem Jahr 1993 zum Referenzwerk werden wird – nicht nur für die Obrecht-Forschung, sondern für die Musikhistoriographie der Zeit um 1500 insgesamt. Was Wegman an An- und Einsichten bietet, ist erheblich. Die in weiten Teilen unklare Obrecht-Biographie, seit langem nähere Klärung verlangend, ist von ihm mit einer geradezu detektivischen, mit einer von offenbar durch keinerlei Widrigkeiten gebremstem Furor beseelten Recherche praktisch neu geschrieben worden. Es ist sehr vieles klarer geworden, und das vom Autor schon 1991 erstmals in musikwissenschaftlichem Kontext vorgestellte Portrait von 1496, wichtig für die Rekonstruktion des Geburtsdatums, stellt dabei nur so etwas wie die Pointe dar: neue Anschauung in schier allen Belangen.

So geht Wegman in extenso auf Obrechts Herkunft ein, auf sein Elternhaus, das mit akribischer Sorgfalt rekonstruiert wird. Die frühe Karriere erfährt ebenso ausführliche Darstel-

lung wie die (doppelte) Zeit in Ferrara. In allem weiß der Autor neues, zum Teil bemerkenswertes Material beizubringen, das neben seiner biographischen auch eine in hohem Maße sozialgeschichtliche Signifikanz aufweist. Mit dieser Biographie aufs engste verknüpft ist der werkanalytische Teil, der vornehmlich, wenn auch nicht ausschließlich der von Obrecht bevorzugten Gattung des Meßordinariums gilt. Die einzelnen analytischen Kapitel sind immer wieder in die Biographie eingebettet, und auch hier zeigt Wegman eine bemerkenswerte Vertrautheit mit der Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts. Zwar beschränkt sich der Autor auf werkmographische Analysen, was allerdings der Gattung Messe in hohem Maße angemessen ist. Hier bestechen die profunde und mutige Beobachtungsgabe, die gedankliche Schärfe und das erhebliche Maß an Einsicht in die Kompositionsgeschichte.

Freilich resultieren aus dieser Anlage des Buches Probleme, die Wegmans Methodik im Grundsätzlichen berühren. Und auf dieser Ebene wird die kritische Stellungnahme geradezu provoziert. Die Studie unterscheidet sich von der traditionellen „Leben und Werk“-Monographie durch ihren dezidiert innovativen methodischen Ansatz, der offenbar nichts weniger beabsichtigt, als das Muster der „großen“ Biographie auch auf eine Zeit zu übertragen, für die es bisher, jedenfalls in dieser Form noch nicht erprobt worden ist. Daraus ergeben sich zweierlei Bedenken: Zum einen ist der Typus der emphatischen Komponistenbiographie in immer stärkerem Maße problematisch geworden. Selbst wenn in der jüngeren Zeit wieder Versuche erkennbar geworden sind, die Gattung in den wissenschaftlichen Kanon zurückzuführen – nicht zuletzt durch einen ihrer schärfsten Kritiker, Carl Dahlhaus, der in seiner Beethoven-Biographie so etwas wie einen neuen Anlauf unternommen hat: diskutierenswert bleibt das Konzept allemal. Doch Wegman verzichtet auf solche Reflexion und berührt so das zweite grundsätzliche Problem. Die „große“ Biographie verdankt sich der „heroischen“ Historiographie des 19. Jahrhunderts, und konstituierend für sie ist das klassizistische, zuerst wohl auf Beethoven applizierte Drei-Phasen-Modell (Frühwerk – Reife/Krise – Vollendung/Spätwerk), dessen Kern, die vermeintliche Kongruenz von Biographie und Œuvre, zu ei-

nem geradezu unausrottbaren Topos der Musikgeschichtsschreibung geworden ist.

Bei Wegman verbindet sich derlei erstaunlicherweise mit einer Positionierung innerhalb der postmodernen Debatte, also im „new historicism“ (S. IX), mit der zugleich das methodische Defizit des biographischen Entwurfs kompensiert werden soll. Es geht ständig um „experience“ (S. VIII), und Ausgangspunkt der wissenschaftlichen Arbeit ist folglich das persönliche Erweckungserlebnis einer eigenen Obrecht-Aufführung von 1989. Das Zauberwort des Vorgehens heißt „hindsight“ (S. 5): Das hermeneutische Problem, Erfahrung und Wissenschaft in ein ponderiertes Verhältnis zu bringen, wird aufgehoben nicht mehr im Kompromiß des Zirkels, sondern in einer – freilich quellenbezogenen – Einfühlung, die, bei hinreichender Dichte, zum Urteil führt – einem Urteil allerdings, das auf einem nicht unbedenklichen Verlust an neutralisierender Distanz beruht. Die archivalische Recherche wird zum Vehikel für ein wissenschaftlich untermauertes Erleben, das die historische Materie auch dann zu strukturieren vermag, wenn die Quellen versagen. Wegmans Versuch, aus dem vermeintlich mißverständlich so genannten Josquin-Zeitalter ein Obrecht-Zeitalter zu machen, basiert auf dieser Prämisse – und negiert beiläufig die Zufälligkeit der Überlieferung ebenso wie die Komplexität von Rezeptionsvorgängen.

Der offenbar als Befreiungsschlag empfundene „Rückfall“ in das Muster der großen Biographie resultiert aus diesem heiklen Modell einer intersubjektiven Aneignung, in der mühe-los wieder von Entwicklungen die Rede ist, von Stil, von Erleben – von Kategorien mithin, deren vage Konturen ein starkes Unbehagen verursachen. Nicht selten gerät die Argumentation in die Nähe zum Kurzschluß, weil etwa intersubjektiv gewonnene Werkdatierungen anschließend eine „objektive“ Bestätigung erfahren können. Als Klammer, die dergleichen zusammenzuhalten vermag, erweist sich die „heroische“ Biographie, die auf nur sehr indirekte Weise mit dem 15. Jahrhundert vermittelt ist und die den Mythos des Werk und Wesen verschmelzenden Individuums fast kritiklos voraussetzt. Wegman transportiert das Muster gleichsam bruchlos auf seinen Gegenstand Obrecht: Seine Biographie zerfällt in die drei Ka-

pitel von Jugend, Blüte und Vollendung, so als ob dem brutalen Tod des 47jährigen eine höhere Folgerichtigkeit innewohnen würde. In diesem Sinne macht der Autor die Biographie zu einem Gegenstand immanenter Teleologie: An die Frühzeit („born for the muses“, S. 45) schließen sich die „years of crisis“ (S. 133) an, während das Spätwerk in getreuer, mittlerweile aber schwer goutierbarer Schönberg-Diktion von „Obrecht the Progressive“ stammt (S. 313). Es stellt sich damit nicht mehr die Frage, wie sich die Konzeption legitimiert; vielmehr wird Wegman genötigt, die angenommene Übereinstimmung von Werk und Vita mir rabiater Konsequenz herzustellen – mit einer Konsequenz zudem, die in diesem Falle, in dem exakte Werkdatierungen die Ausnahme darstellen, die „Notlösung“ von Stilgeschichte und -kritik heraufbeschwört, mit deren Hilfe sich das Erleben in das Faktum und damit in das Urteil überführen läßt. Die nicht selten bis zur äußersten Pointe getriebenen Ergebnisse der zweifellos bestechenden Analysen offenbaren somit den Zirkel der Tautologie: Die innere Chronologie, die eigentlich aus ihnen gewonnen werden sollte, wird anscheinend von außen an sie herangetragen, um sie dann durch den analytischen Befund wiederum zu bestätigen.

Es sind weniger die oftmals provokanten Thesen, die Wegmans Buch problematisch machen. Es sind sicherlich auch nicht die fulminanten Recherche-Ergebnisse, die zumindest anzudeuten vermögen, wie detailliert sich das Leben eines Komponisten archivalisch erschließen läßt. Unbehagen löst vielmehr der wissenschaftliche Freiraum aus, der vom Schlagwort der „Narrativität“ mehr bloßgestellt denn bemäntelt wird. Die „Biographie“ des Komponisten entsteht beileibe nicht nur, und davon legt die Archivadokumentation Zeugnis ab, in der Person des Rezipienten. Und gerade deswegen erstaunt, ja irritiert die Leichtfertigkeit, mit der Vermutungen zu Urteilen, Hypothesen zu Gewißeiten werden. Mit Wegmans Buch ist die Postmoderne auch in die ‚Renaissance‘-Forschung geschwappt, und zwar nachdrücklich. Ob die große historische Distanz zum Gegenstand auf diese Weise bewältigt werden kann, muß mindestens fragwürdig erscheinen. Aber vielleicht sind die heftigen Diskussionen, die Wegmans Buch zweifellos auslösen wird und auch schon ausgelöst hat, das

größte Kompliment, das man einer Dissertation überhaupt machen kann. Sicher ist überdies, daß man am „Wegman“ kaum vorbeikommt, wenn man sich mit der Musik der, nolens volens, „Josquin-Zeit“ beschäftigen will.

(Februar 1999) Laurenz Lütteken

*JOHN KMETZ: The Sixteenth-Century Basel Songbooks. Origins, Contents and Contexts. Bern u. a.: Verlag Paul Haupt 1995. XII, 303 S., Notenbeisp. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II, Volume 35.)*

Die Arbeit von John Kmetz, eine überarbeitete Version seiner 1989 bei Stanley Boorman in New York entstandenen Dissertation, ist einem seit längerem in der Forschung vernachlässigten Gegenstand gewidmet. Denn die hier untersuchten Quellen verweisen auf eine Gattung, die, abgesehen vom Repertorium Norbert Böker-Heils, weitgehend aus dem Blickfeld verschwunden ist, nämlich das deutschsprachige (Tenor-)Lied des 15. und 16. Jahrhunderts. Was früher bevorzugtes Objekt gesinnungspatriotischer Geschichtskonstituierung war, ist seit etlichen Jahren einer durchaus der fachinternen Burckhardt- und Huizinga-Rezeption geschuldeten Konzentration auf das italienische und französische Repertoire gewichen. Die deutsche (nicht nur deutschsprachige) Musik der ‚Renaissance‘ ist inzwischen ein vielfältiges Desiderat – dem auch ein vom Autor 1994 herausgegebener, stattlicher Sammelband gewidmet ist.

Kmetz setzt hier an einem bedeutenden, bisher jedoch nicht systematisch untersuchten Quellenbestand an. Seine Arbeit gehört in die mittlerweile gewichtige Reihe amerikanischer philologischer Dissertationen aus den letzten beiden Jahrzehnten. Freilich: Die Musik steht auch hier nicht im Zentrum, aber die quellenkundliche Bestandsaufnahme ist so souverän, gründlich und perspektivenreich, daß sie alle Aussichten hat, unentbehrlich zu werden – zumal sie die Tenorlied-Überlieferung vor Oeglings Druck von 1512 (RISM 1512<sup>1</sup>) entscheidend zu erhellen vermag.

Naturgemäß steht unter den zehn untersuchten Handschriften die Amerbach-Sammlung im Vordergrund. Der ausführlichen Familien-

geschichte (von Bonifacius Amerbach, 1495–1565, bis zu Johann Ludwig Iselin, 1637–1674) folgt eine bemerkenswerte Rekonstruktion der offenbar weitgehend auf Handschriften konzentrierten Musikaliensammlung. In umfangreichen, stets gleich strukturierten Kapiteln werden die einzelnen Manuskripte sehr genau erörtert. Die Fülle der Detailerkennnisse ist immens, und immer gelingen eindeutige Datierungen und Zuschreibungen. Die vieldiskutierten Stimmbücher CH-Bu F X 1–4 nehmen dabei einen besonderen Rang ein, gelingt es doch verblüffenderweise, ihre Nähe zum württembergischen Hof (mitsamt einer Datierung der Bindung auf um 1516) nachzuweisen.

Kmetz vermag es, den gesamten Bestand präzise zu beschreiben (CH-Bu F X 10 etwa als Teil von ursprünglich vier, kurz vor 1510 entstandenen Stimmbüchern), wobei auch die komplizierte Entstehungsgeschichte von CH-Bu F X 5–9 ausführlich rekonstruiert wird. Zu den großen Überraschungen gehört dabei sicherlich die „Entdeckung“ des Basler Sammlers Jacob Hagenbach (1535–1565), seines Zeichens Goldschmied, samt der ihm zuzuordnenden vier Manuskripte (einschließlich CH-Bu F IX 59–62 bzw. F X 17–20). Überdies gelingt es Kmetz, Hagenbach auch als Komponisten zu identifizieren. Die aus einer Textsammlung des Arztes und Gelehrten Felix Platter (1536–1614) abgeleiteten aufführungspraktischen Überlegungen vermögen es zudem, unsere Vorstellungen vom Madrigalsingen im 16. Jahrhundert gehörig durcheinander zu bringen.

Das Buch von Kmetz besticht, wiewohl nicht eben einfache Lektüre, durch seine vorbildliche Genauigkeit und Gründlichkeit. Überdies ist es mit ebenso detaillierten wie hilfreichen Inventaren, mehreren Registern und zahlreichen Abbildungen üppig ausgestattet. Bleibt zu hoffen, daß die codicologische Kärnerarbeit nun auch Früchte trägt: in einer längst überfälligen Neubeschäftigung mit dem deutschsprachigen Lied.

(Februar 1999) Laurenz Lütteken

*JESSY ANN OWENS: Composer at Work. The Craft of Musical Composition 1450–1600. New York u. a.: Oxford University Press 1997. XXI, 345 S., Notenbeisp., Abb.*

Schon in den 1980er Jahren war Owens mit einer Untersuchung zu den Mailänder Stimmbüchern Cipriano de Rores hervorgetreten, in der sie dank einer tiefen Analyse des Quellenbefundes, den sie in brillanter Weise mit analytischen Erwägungen zu verbinden verstand, einen tiefen Einblick in die Werkstatt dieses Komponisten ermöglichte, vor allem aber in grundlegende Zusammenhänge und Vorgehensweisen kompositorischen Arbeitens in dieser Zeit. Vor diesem Hintergrund erscheint der vorliegende Band wie eine Ausweitung ihrer dort in konzentrierter Form vorgelegten Ergebnisse. Dabei beschränkt sie sich ausdrücklich auf die Zeit von 1450 bis 1600. Zwar ist es ausdrücklich zu begrüßen, daß sie die Einheit der Epoche von „1250 oder 1300 bis 1550 oder 1600 unter den Gesichtspunkten des Notationssystems, der Tonhöhen- und der harmonischen Organisation“ (S. 6) propagiert, gleichwohl weisen manche Formulierungen darauf hin, daß sie, wie viele Renaissance-Forscher, von der neueren Musikgeschichte herkommt. So verkennt sie etwa, daß die Partitur-Notation schon seit dem frühen Mittelalter eine Domäne der Musiktheorie war (vgl. S. 42). Andererseits ist es gerade – entgegen ihrer bescheidenen Formulierung am Ende, das weite und reiche Feld musikalischer Analyse außen vor zu lassen (S. 314) – ihre Kenntnis der satztechnischen Möglichkeiten, die weiterführenden Interpretationen ihrer Quellenfunde ermöglichen, diese erst wie bei de Rore zum Sprechen zu bringen.

Vor diesem Hintergrund erhält der erste Hauptteil des Buches, die kritische „Sichtung des Beweismaterials“, die Rolle einer Materialsammlung, die in ihrer Mischung aus Aufzählung von Tatsachen und häufig nur spekulativen Erörterungen den Leser beinahe davon abhalten könnte, die vier Fall-Studien des zweiten Teils angemessen berücksichtigen zu wollen. Die Materialsammlung muß sich mangels ausreichender Quellenfunde auf zahlreiche theoretische Aussagen stützen, deren Interpretation manchmal nicht ganz der eingangs zitierten Warnung Kermans „if you know what you are looking for, you may find it“ (S. 3) entgegen. Selbst das Komponieren im Kopf wird ausführlich abgehandelt, wobei man hier natürlich mangels überlieferter Materialien völlig auf solche Interpretationen angewiesen ist. Ge-

genüber Siegfried Hermelinks verdienstvollen Studien hat Owens den Vorteil der größeren Materialfülle (vgl. S. 76 f.). Letztlich kommt sie aber auch dabei angesichts der fehlenden unmittelbaren Zeugnisse nicht über Mutmaßungen hinaus. Im Gegenteil, die Konsequenzen, die sie aus der Sichtung ihres Materials zieht, gewinnt sie letztlich erst aus dem Zusammenspiel mit der analytischen Interpretation der Skizzen, z. T. dann eben auch im Vergleich mit den fertigen Werken. Aber auch dieses Ergebnis ist beeindruckend, insbesondere jene Konsequenz, die sie mit großer Sicherheit aufzeigen kann: Die Partitur-Notation diente nicht dem Komponisten, sondern war und blieb ein Relikt der Theorie. Egal ob auf Wachs, auf Stein, im Kopf, auf Pergament oder Papier, ein Komponist des 15. und 16. Jahrhunderts – und wie Daniel Leech-Wilkinson es mit Recht vermutet auch der des 14. Jahrhunderts – arbeitete nicht klangschrittweise, sondern linear, fügte in kleinen überschaubaren und durchhörbaren Abschnitten Linien zusammen, selbst im kompliziertesten kontrapunktischen Gewebe von fünf oder gar sechs Stimmen. Zwar gibt es dafür keine Zeugnisse, aber aus den Quellen zu den drei- und vierstimmigen Werken läßt sich diese Arbeitsweise klar und eindrucksvoll belegen. Aus der linearen Anlage heraus, und dies rechtfertigt heute noch die Untersuchung etwa nach Klauseltechniken, wurden dann die Zusammenklänge konzipiert und gegebenenfalls auch korrigiert. Den Blick für diese Arbeitsweise geschärft zu haben, ist das nicht zu überschätzende Verdienst dieser Arbeit, die es uns ermöglicht, klarer die satztechnischen Perspektiven für die Analyse der Musik dieses Zeitabschnittes zu überdenken.

(November 1998)

Christian Berger

PIETER DIRKSEN: *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck. Its Style, Significance and Influence. Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nedelandse Muziekgeschiedenis 1997. 713 S., Notenbeisp.*

Mit dem Abschluß der *Opera omnia I* im Jahr 1968 sowie der revidierten Version von Alan Curtis' Abhandlung über Sweelincks Klaviermusik schien die Zeit der großen Ereignisse und Revisionen in der Einschätzung des Am-

sterdamers als Komponisten und Lehrers der Musik für Tasteninstrumente um 1600 vorüber zu sein. Dabei hatte Curtis sein Buch nicht als erschöpfende Monographie verstanden, sondern ihm ging es vordringlich um den Aufweis der starken Einwirkung des virginalistischen Elements auf die niederländische Klaviermusik; insofern diente ihm die Musik Sweelincks prinzipiell zu nicht mehr als einem repräsentativen Paradigma. Die große, umfassende Monographie, die immer noch ausstand, legt Pieter Dirksen nun vor. Man muß sie in mehrfacher Hinsicht als mustergültig bezeichnen: Die Gliederung des umfangreichen Werkes ist ebenso einfach wie überzeugend, die Beherrschung des Stoffes gleichermaßen souverän im Überblick wie im Detail, die sprachliche Diktion verbindet Klarheit mit hochgradiger Differenzierung.

Dirksen legt die Darstellung in sechs Großkapiteln an: Im ersten beschreibt, vergleicht und bewertet er sämtliche Quellen, in den Kapiteln II–IV erfolgt die Einzelbetrachtung von Sweelincks Musik für Tasteninstrumente unter dem Aspekt der drei Gattungen, denen sie zugeordnet ist, und die Kapitel V und VI behandeln das Gesamtcorpus unter chronologischen und stilistischen Gesichtspunkten. – Die Behandlung der Quellenproblematik, die die Sweelinck-Forschung seit ihren Anfängen vorzugsweise beschäftigte und zu nicht weniger als drei Gesamtausgaben zwischen 1894 und 1968 führte, konzentriert sich im relativ knapp gehaltenen Einleitungskapitel auf die auffallenden Unterschiede zur Überlieferung von Sweelincks Vokalmusik, auf Gesichtspunkte der Provenienz, der funktionalen Bestimmung nach Sammel-, Gebrauchs- und retrospektiven Handschriften und des Gewichts der Werke Sweelincks innerhalb des jeweiligen Gesamtinhalts. Nach Dirksens Feststellungen ist es nachgerade verwunderlich, daß sich angesichts der stilistisch scharf umrissenen und vergleichsweise nicht übermäßig problematisch (wenn auch nicht autograph oder durch Drucke) überlieferten Klaviermusik Sweelincks die Forschung über einen derart langen Zeitraum vorwiegend mit Authentizitätsfragen aufhielt. Problematisch erscheint allerdings die vorgeschlagene Zuordnung der gesamten Gruppe der „Sammelhandschriften“ zur süddeutschen Provenienz, konstatiert doch Dirksen selbst die

Nähe der Lübbenauer Hs. LyA1 zum *Fitzwilliam Virginal Book*; auch leuchtet es wenig ein, daß ausgerechnet die am meisten autoritative Handschrift, deren Notationsweise wahrscheinlich unmittelbar an den verlorenen Autographen orientiert war, aus dem am weitesten entfernten Verbreitungsgebiet der Sweelinckschen Tastenmusik stammen soll.

Für den Aufbau des zentralen Teils des Buches – die Betrachtung der Klaviermusik nach Gattungsaspekten in den Kapiteln II bis VI vermag der Rezensent kein anderes Motiv zu erkennen als die Vorliebe für symmetrische Anordnungen. Die Plazierung der Toccaten vor und der Fantasien nach den Variationen überrascht nicht nur, weil Toccata und Fantasie eng miteinander verwandt sind, gelegentlich sogar ein und dasselbe Werk in verschiedenen Quellen unter der einen wie mit der anderen Bezeichnung figuriert (S. 101), und weil diese Abfolge auch keineswegs durch chronologische Aspekte nahegelegt wird. Gerade im Hinblick auf die diskutierte Möglichkeit, Toccata und Fantasia im Sinn eines rhetorischen Gattungsbegriffs als zwei verschiedene Ausprägungen des Exordiums aufzufassen, deren Unterscheidung in „principium“ und „insinuatio“ auf Cicero zurückgehe (S. 342 f.), erschiene eine unmittelbare Gegenüberstellung beider Gattungen sinnvoll. Dafür spricht weiterhin die Tatsache, daß der Terminus Toccata eindeutig auf Italien, speziell auf Venedig verweist, wo er im späten 16. Jahrhundert das Aufkommen eines neuen Typus von Tastenmusik signalisiert (S. 35 ff.), mit dem sich Sweelinck offenbar bewußt auseinandersetzte. Im übrigen gibt vorzugsweise die Provenienz der Quellen den Ausschlag für die Bezeichnungsweise. Wichtig ist in diesem Zusammenhang der Hinweis auf Spuren der Rezeption venezianischer Toccaten ebenso wie ihres zentralen theoretischen Dokuments – Dirutas *Transilvano* – in den nördlichen Niederlanden (S. 39 f.). Zu Recht wird die isolierte Stellung Sweelincks als Toccatakomponist in seiner Umgebung hervorgehoben, wobei hinzuzufügen wäre, daß er und sein einundzwanzig Jahre jüngerer südlicher Antipode Girolamo Frescobaldi die ersten waren, in deren tastenmusikalischen Œuvres sowohl Fantasien als auch Toccaten – wenn auch in völlig unterschiedlicher Ausprägung – figurieren. Nachdrücklich zu unterstreichen ist die Formulie-

zung von Sweelincks Begriff der Fantasie als „combination of the ‚Southern‘ idea of pure counterpoint with the ‚Northern‘ idea of an encyclopedic virtuosic keyboard piece“ (S. 336). Jedes einzelne Werk wird einer ausführlichen Analyse unterzogen und in seinen gattungsgeschichtlichen Kontext eingeordnet, wodurch der vergleichsweise hohe Grad an individueller Profilierung, den Sweelinck in vielen seiner Werke erreicht, angemessen zur Geltung gebracht wird.

Eine größere Bedeutung als bisher angenommen kommt aufgrund der Erkenntnisse Dirksens dem Genfer Psalter als Vorlage von Variationen zu. Zwar trat Sweelinck – wenn die in den 1631 erschienenen Poëmata von Cornelis G. Plemp angegebene Zahl von 44 Dienstjahren stimmt – 1577 sein Amt an der Oude Kerk noch unter dem Zeichen des vorreformatorischen Ritus an. Doch bereits ein Jahr danach wurde das calvinistische Bekenntnis eingeführt, und Sweelinck hatte fortan nicht mehr im Gottesdienst selbst, sondern in den anschließenden konzertartigen Veranstaltungen zu spielen. Als zentrale Quelle für diesen Gattungstyp nimmt Dirksen das Ms. Ly B 2 in Anspruch, dessen vier Psalmvariationen enge Beziehungen zueinander aufweisen; besonders wird ihr Profil durch die Bizinien geprägt, in denen der Autor einen Rekurs auf den englischen Tudor-Stil erblickt. Die Unterscheidung der Termini „versus/verset“ und „variatio“ wird zwar zutreffend dargestellt, wäre jedoch noch konsequenter aus der gänzlich unterschiedlichen Genese und Funktionalität zu erklären (S. 126, 315). – Die lutherischen Variationen-Vorlagen nehmen nach Auffassung Dirksens insofern eine vergleichsweise isolierte Position ein, als ihnen – im Gegensatz zu den calvinistischen, katholischen und weltlichen Melodien – Gegenstücke im Bereich der vokalen Liedbearbeitungen Sweelincks fehlen. Plausibel erscheint die These, daß Sweelinck sie seinen deutschen Schülern als Modelle für die Tätigkeit in der Sphäre ihrer Herkunft auf den Weg gegeben habe. Bei den weltlichen Variationen beobachtet Dirksen eine auffallend geringere Verbreitung in den Quellen und zugleich ein nicht weniger auffallendes Interesse Samuel Scheidts für diesen Gattungstyp seines Lehrers.

Hinsichtlich der Chronologie von Sweelincks

Tastenmusik greift Dirksen den von Werner Breig 1971 geäußerten Gedanken auf, Sweelinck selbst habe möglicherweise seine Choralbearbeitungstechnik erst zu der Zeit entwickelt, als Samuel Scheidt bei ihm studierte, und dies könne die Erklärung dafür liefern, daß die in der Celler Tabulatur aufgezeichneten Werke des frühesten Hamburger Sweelinck-Schülers Jacob Praetorius „noch keinen Einfluß der Formklarheit des Sweelinckschen Orgelchors“ erkennen ließen, wohl aber dessen in den Zellerfeld-Tabulaturen überlieferten Stücke, was auf eine nachträgliche Adaption des erst nach seiner Lehrzeit entwickelten Stils seines Lehrers hindeute. Dirksen radikalisiert diesen Gedanken zu der Hypothese, die gesamte schriftlich überlieferte Tastenmusik Sweelincks sei erst in der Zeit der Unterrichtung seiner deutschen Schüler, also in den letzten fünfzehn Jahren seines Lebens, entstanden, und die Kenntnisnahme der Werke John Bulls, die erst nach 1600 auf dem Kontinent Fuß faßten, habe dabei eine entscheidende Rolle gespielt, wie sich wiederum am Interesse Scheidts für diesen Komponisten ablesen lasse. Sollte also Peter Philips, der laut zeitgenössischer Auskunft 1593 von Antwerpen nach Amsterdam reiste „only to see and heare an excellent man of his faculties“, tatsächlich ausschließlich an dem Vokal-Komponisten Sweelinck interessiert gewesen sein (S. 297)? Schwer nachvollziehbar erscheint die Idee, der Amsterdamer Organist habe sich über Jahrzehnte – bis etwa zu seinem 45. Lebensjahr – damit begnügt, lediglich brillant zu improvisieren und erfolgreich zu konzertieren, als Komponist sich jedoch ausschließlich der Vokalmusik (in nicht unbedeutendem Umfang) gewidmet und sei dann plötzlich von außen zu der Idee angeregt worden, in relativ kurzer Zeit Kompositionen in großer Zahl und großem Stil – viele unter ihnen von überwältigender Groß- und Neuartigkeit – für sein Instrument zu schreiben.

Wie immer man diese Frage beantworten mag, sie regt jedenfalls in hohem Maß dazu an, die Gestalt Sweelincks von Grund auf neu zu bedenken und dabei die Rolle seiner Schüler mehr als eine solche von Partnern auf künstlerisch hohem Niveau zu erblicken, zumal wenn man den nicht unplausiblen Gedanken Dirksens erwägt, der ursprüngliche Zweck, den die deutschen Städte mit dem „Stipendium“ für

ihre jungen Musiker verfolgten, sei möglicherweise das Studium der Vokalkomposition gewesen, und erst die wachsende Faszination der Schüler durch die klavieristischen Aktivitäten habe diese ebenso wie den Meister selbst nach und nach immer mehr in die instrumentale Richtung gelenkt. In diesen Argumentationszug gehört die überaus subtile Beschreibung der durch Sweelinck im Gegensatz zu Italien ausgebildeten „Keyboard Polyphony“ (Kap. 6.1.), die eine Verbindung von vokal-polyphoner und instrumental-figurativer Strukturierung darstellt.

Das letzte Kapitel (6.2.) ist der Frage der instrumentalen Zuordnung und damit der klavieristischen Idiomatik gewidmet. Auch sie muß – trotz scharfsinniger Interpretationen der spärlich überlieferten Informationen zu Tonumfang und Bauweise der Orgeln in der Oude Kerk und des niederländischen Cembalobaus der Epoche – weitgehend hypothetisch bleiben. Die Frage, ob angesichts der in den vorausgegangenen Kapiteln herausgearbeiteten hohen Differenzierung der einzelnen Werke die Einteilung in der Orgel zuzuordnende „F-orientiert“ und zum Cembalo tendierenden „C-orientiert music“ nicht allzu pauschal ausfällt, bedarf weiterer intensiver Diskussion.

Die vorliegende Monographie, die auf längere Sicht ein autoritatives Standardwerk zu werden verspricht, könnte, indem sie neben akribischer Genauigkeit und zuverlässig resümierender Faktenfülle einen durchgängig offenen Diskurs darstellt, der noch mehr Fragen aufwirft als er beantwortet, in die Erforschung der älteren Tastenmusik ein erhebliches Maß an produktiver Beunruhigung einbringen.

(November 1998)

Arnfried Edler

*CHRISTOPH KRUMMACHER: Musik als praxis pietatis. Zum Selbstverständnis evangelischer Kirchenmusik. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (1994). 157 S., Notenbeisp. (Veröffentlichungen zur Liturgik, Hymnologie und theologischen Kirchenmusikforschung. Band 27.)*

Diese Arbeit wurde 1991/92 der Theologischen Fakultät der Universität Rostock als Dissertation vorgelegt. Sie gehört auch zur Musikwissenschaft, ohne sich mit deren Anliegen völlig zu decken. Unter dem Titel, der auf das

berühmte Gesangbuch von Johann Crüger (*Praxis pietatis melica*, 1644) anspielt, erfolgt hier ein „Nachdenken über die evangelische Kirchenmusik“, das von großem Ernst und Engagement geprägt ist. Das Ganze versteht sich „als ein Angebot zu dem notwendigen, in Wahrheit aber nur zögerlich geführten Gespräch zwischen Musik und Theologie...“ Keine Frage – hier klaffen große Lücken. Auf der Seite der Kirchenmusiker ist seit einigen Jahren ein Umbruch im Gange, der u. a. durch die Verabschiedung jener Vaterfiguren gekennzeichnet ist, die vor und erst recht nach dem 2. Weltkrieg die „Erneuerung“ repräsentierten, ideologisch absicherten und managten; zugleich hat sich eine gründliche Verschiebung der Wertmaßstäbe ergeben, die sich sowohl in der Rehabilitierung des 19. Jahrhunderts als auch in der Offenheit gegenüber dem ganz Neuen, Avantgardistischen dokumentiert. Auf Seiten der Theologen – aber ach, das ist ein zu weites Feld. Und die Gesprächsbereitschaft, zu der Krummacher beitragen möchte, geht in der rauhen Wirklichkeit gegen Null...

Die mit kapitelweise wechselnder Optik geschriebene Dissertation, beim ersten Hinsehen etwas sprunghaft anmutend, orientiert sich (nicht ohne kritische Distanz) an Überzeugungen und repräsentativen Komponisten der Evangelischen Kirchenmusik, wie sie sich um die Mitte dieses Jahrhunderts selbst verstand und darstellte. Krummacher befaßt sich zunächst mit der Musikanschauung Luthers und Melanchthons: So unverzichtbar ein Anknüpfen bei diesen beiden Reformatoren ist, so wenig läßt sich aus der Bibel und aus Luthers Musikanschauung (nicht: Kirchenmusikanschauung!) so etwas wie ein normativer Forderungskatalog herleiten. Hier werden Fehlinterpretationen korrigiert, mit denen die „Theologie der Kirchenmusik“ (Söhnngen u. a.) sich allzu bequem eingerichtet hatte.

Kapitel 2 widmet sich „Rhetorik und Figuren bei Heinrich Schütz“. Der Autor warnt vor allzu griffiger Zusammenfassung einschlägiger Traktate von Burmeister bis Mattheson, die „doch keine gerade aufsteigende Linie mit akkumulatischem Erkenntniszuwachs“ darstellten; nicht wegen des Figurenreichtums sei Schützens Musik so bedeutsam, sondern „weil sie eine vom Komponisten frei verantwortete, kunstvoll gemachte Musik ist“ – und damit

„Paradigma für das Verständnis dessen, was evangelische Kirchenmusik sein kann“. – Kapitel 3 dieser Dissertation ist die Überarbeitung eines Referates über „Autonomie und Funktionalität / Überlegungen zum ästhetischen Problem der Kirchenmusik“. Der Praktiker Krummacher weiß um die Spannung, in der ein verantwortungsbewußter Kirchenmusiker steht: „Wenn ich schlichte Musik mache, brauche ich mich nicht damit zu quälen, ob ich denn noch ‚künstlerische Arbeit‘ mache, wenn ich konzertiere, so falle ich nicht aus der Kirchenmusik heraus.“ Im 4. Kapitel setzt Krummacher sich mit „Theologischen Perspektiven für ein Selbstverständnis“ auseinander und bewegt sich damit vorwiegend auf nicht-musikwissenschaftlichem Terrain; ebenfalls ist das 5. Kapitel – „Musik in der Erfahrung und Praxis des Glaubens“ – primär für praktische Theologen von Nutzen. – Insgesamt ein Buch, das für Pfarrer und Kirchenmusiker gleichermaßen nützlich ist – nicht, indem man es einmal liest, sondern indem man anhand einzelner Kapitel eben jenes „Nachdenken über Kirchenmusik“ übt, das dem Verfasser so trefflich gelungen ist. (April 1999) Martin Weyer

REGINE KLINGSPORN: *Jean-Philippe Rameaus Opern im ästhetischen Diskurs ihrer Zeit. Opernkomposition, Musikanschauung und Opernpublikum in Paris 1733–1753. Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung 1996. 371 S., Notenbeisp.*

Die französische Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts ist wesentlich durch die diversen *Querelles* über den Vorrang der französischen oder italienischen Musik bzw. Oper geprägt. Während jedoch der Buffonisten- und der Gluckisten-Piccinnisten-Streit durch Dokumentensammlungen und Sekundärliteratur gut erforscht sind, waren die weniger berühmten Auseinandersetzungen bislang kaum aufgearbeitet, obwohl sie ebenso wichtig wie interessant sind. So ist es Regine Klingsporns Verdienst, daß sie die *Querelle des Lullistes* erstmals ausführlich erforscht und gedeutet hat. Dieser Streit zwischen Anhängern Jean-Baptiste Lullys und denjenigen Jean-Philippe Rameaus nimmt eine wichtige Stellung zwischen den Auseinandersetzungen um italienische

und französische Musik zu Beginn des Jahrhunderts und dem Buffonistenstreit der Jahrhundertmitte ein. Klingsporn hat die wechselnden Positionen in den einzelnen Phasen des Streits differenziert dargestellt und im Fazit das Verhältnis der Ramisten im Buffonistenstreit auf der Grundlage der Forschungen neu beleuchtet. Hervorzuheben ist die Akribie, mit der sie die verschiedenen Stellungnahmen herausgearbeitet hat, insbesondere die Darstellung, wie die gleichen Argumente in verschiedenen Phasen der Streitigkeiten für gegensätzliche Positionen angeführt wurden: Lully galt zunächst als der eigentliche Vertreter der französischen Oper im Sinne einer eng am Drama komponierten rezitativischen Musik mit der ästhetischen Forderung der Nachahmung der Natur in einfacher musikalischer Gestaltung; Rameaus Musik wurde hingegen als gelehrt angesehen und näherte sich durch eine primär musikalische Gestaltung der italienischen Oper. Mit der endgültigen Etablierung von Rameaus Opern in den 40er Jahren wurde das Epitheton des Gelehrten jedoch für die französische Oper übernommen und im Buffonistenstreit gegen die einfachere, „natürlichere“ italienische Oper ausgespielt. Die erste Argumentationsweise gründet im Streit des Jahrhundertbeginns, als an der italienischen Musik die Gelehrsamkeit gerügt wurde, vor deren Aneignung die französischen Komponisten gewarnt wurden; die Verkehrung ins Gegenteil im Buffonistenstreit ist durch die *Querelle des Lullistes* vermittelt.

Auch die übersichtliche Darstellung des über 20 Jahre währenden Streits in drei Phasen ist hervorzuheben: In der ersten Phase, die mit der Aufführung von Rameaus erster Oper *Hippolyte et Aricie* 1733 beginnt, werden die kontroversen ästhetischen Überzeugungen gegeneinander ausgespielt. Die zweite Phase des Streits beginnt vor der Uraufführung von *Castor et Pollux* 1737, der die Lullisten bereits im Vorfeld mit Kritik entgegentraten. Rameaus Werke, darunter vor allem die Opéra-ballet *Les Indes galantes* hatten inzwischen zunehmend Erfolg und traten in eine direkte Konkurrenz zu dem klassischen Repertoire Lullys. Die dritte Phase ist durch eine endgültige Etablierung der Opern Rameaus im Spielplan ab 1742/43 und eine allgemeine Zustimmung zu seiner Musik geprägt.

Hervorzuheben ist aber auch, daß Klingsporn es nicht bei der Darstellung der Musikanschauung bewenden läßt, sondern in einem ausführlichen Kapitel den ästhetischen Überbau und die Kompositionsweise Rameaus aufeinander bezieht. Durch ihre Analysen wird deutlich, wie wenig der heute immer noch vertretene Vorwurf einer musikbetonten Oper bei Rameau greift und wie sehr hingegen differenzierte und reflektierte Kompositionstechnik im Sinne des Dramas eingesetzt werden. Regine Klingsporn hat somit in mehrfacher Hinsicht Forschungslücken geschlossen.

(Juni 1999)

Elisabeth Schmierer

*Göttinger Händel-Beiträge. Band VI. Im Auftrag der Göttinger Händel-Gesellschaft hrsg. von Hans Joachim MARX. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1996. VIII, 307 S. Notenbeisp.*

In neuer Aufmachung mit einem neuen Verlag, in Konzeption und Inhalt aber unverändert präsentiert sich der sechste Band der *Göttinger Händel-Beiträge*, der die Festvorträge der Göttinger Händel-Festspiele 1993 und 1994, die Beiträge eines Symposiums zum Thema „Europäische Traditionen im Spätwerk Händels“ aus dem Jahre 1995, eine Reihe thematisch nicht gebündelter Aufsätze sowie die üblichen Anhänge enthält – d. h. Rezensionen, Bibliographie und Diskographie. Der Vortrag des Anglisten Theodor Wolpers zum Thema „Händel und die englische Kultur seiner Zeit. Aspekte einer Begegnung, vornehmlich aus literarischer Sicht“ gehört, besonders im Hinblick auf John Milton, zum Anregernden, was man zu diesem Thema in der Händel-Literatur lesen kann. Andreas Holschneider beschäftigt sich in seinem Vortrag „Händels Arkadien“ mit Werken wie *Apollo e Dafne* und *Aci, Galatea e Polifemo*.

Daß die Kategorie des Spätwerks generell eine problematische ist, bemerkt der Organisator des Symposiums, Hans Joachim Marx, im einleitenden Referat selbst. Daß sie im Falle Händels offenbar noch weniger funktioniert als bei anderen Komponisten, machen die Beiträge dann ihrerseits deutlich: Marx bezeichnet das Jahr 1738 „als eine Scheidegrenze“ (S. 53), Klaus Hortschansky beginnt sein Referat „Vom Chordrama zum Oratorium“ mit dem Satz: „Die weitgehende Einigkeit darüber, daß *Atha-*

*lia* die Phase des Spätwerks ... einleitet...“ (d. h. 1733). Albrecht Gier beschäftigt sich mit „Liebe, Komik und der Ernst des Lebens. Antike Stoffe in Händels späten Opern“, die zeitlich mit den frühen Oratorien zusammenfallen, und Christoph Wolff legt vier kurze Skizzen zum Thema Spätwerk bei Bach, Händel, C.P.E. Bach und Mozart vor, die von der Erkenntnis zusammengehalten werden, daß es „keine absoluten Kriterien für die Definition von Spätwerk“ (S. 116) gibt. Zwei Autoren wenden sich mit erfreulicher Direktheit den Werken unmittelbar zu: Terence Best in „Handel's Op. 6 and the European concerto tradition“ sowie Dorothea Schröder in ihrem ebenso informativen wie mit leichter Hand geschriebenen Beitrag über „Händels Oratorium *Theodora* und der Methodismus“.

Bei den freien Aufsätzen reicht die Bandbreite der Themen von „Rastra Types in Handel's Conducting Scores“ (Donald Burrowes) über Untersuchungen zu Händels Tanzmusik (Sarah McCleave), zu Händels *Admeto* und Bononcini's *Astianatte* (Hans-Dieter Clausen), zu „These Labours Past“ aus *Jephtha* (Thomas Goleeke) und zu Fragen der Händel-Rezeption (Gudrun Busch und Rainer Heyink) bis hin zu zwei Beiträgen, die einmal mehr aufs Schönste deutlich machen, wie eng Untersuchungen zur Aufführungspraxis mit Erkenntnissen über die Musik selbst zusammenhängen: Bernhard Stockmanns „Beobachtungen am Generalbaß in den Chorsätzen Georg Friedrich Händels“ und Mark Lindleys „Handelian Keyboard Fingerings“.

Welchen Sinn es hat, die Überschriften zu den einzelnen Aufsatzgruppen zweisprachig zu gestalten (z. B. „Vorwort/Foreword“ oder „Symposium/Symposion“), ist mir nicht klar geworden. Wollte man der betrüblichen Tatsache Rechnung tragen, daß unter Musikwissenschaftlern nicht einmal mehr die Sprachen Deutsch und Englisch vorausgesetzt werden können, so wäre es sicher hilfreicher, den Beiträgen einen abstract (Zusammenfassung) in der jeweils anderen Sprache hinzuzufügen. Nur am Rande sei vermerkt, daß sich auf S. 118 ein Wort findet, das es wert ist, unter die „100 schönsten Druckfehler der Musikgeschichtsschreibung“ aufgenommen zu werden. Oder sollte es sich bei der „Barockes Passion“ um ein bisher unbekanntes Werk Händels halten?

(April 1999)

Silke Leopold

*Telemanns Auftrags- und Gelegenheitswerke – Funktion, Wert und Bedeutung. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 10. Magdeburger Telemann-Festtage, Magdeburg, 14. bis 16. März 1990. Hrsg. von Wolf HOBÖHM, Carsten LANGE, Brit REIPSCHE unter Mitarbeit von Bernd BASELT (†). Oschersleben: Dr. Ziethen Verlag 1997. (Telemann-Konferenzberichte X.)*

Die 23, meist knappen Beiträge des Telemann-Konferenzberichtes, der erst mit erheblicher Verspätung im Druck erschienen ist, behandeln ein breites Spektrum von Fragestellungen zu dem vornehmlich in der älteren Musikgeschichte nahezu omnipräsenten Thema der Auftrags- und sogenannten Gelegenheitswerke. Der mit etlichen Illustrationen und Notenbeispielen sowie einem separaten Orts- und Namensregister ausgestattete Band (271 Seiten) wird mit einer Einleitung von Bernd Baselt eröffnet, in der eine Reihe von definitorischen Klärungen der zu erörternden funktionalen Kategorien zur Diskussion gestellt werden. In Abgrenzung zu älteren Forschungstendenzen bemühen sich die Autorinnen und Autoren, dem Schlagwort „Gelegenheitswerk“ seine pejorativen Konnotationen zu nehmen und gerade die Zweckorientierung bestimmter Gattungen und Modelle als kompositorisches und ästhetisches Spezifikum zu begreifen. Dieser Perspektivenwechsel, obwohl an sich keineswegs ein Novum, ist im Fall des musikalischen „Polyhistor“ Telemann ein besonders dringliches Desiderat, da hier – sieht man von der Spezialforschung und der „Alte Musik“-Szene ab – noch immer erhebliches an Aufklärungs- und Wiedergutmachungsarbeit zu leisten ist. Nahezu sämtliche Bereiche von Telemanns Œuvre werden berücksichtigt, angefangen von allgemeinen Aspekten des Komponierens „von Amts wegen“, über Telemanns osteuropäische Beziehungen, seine Werkrezeption in der Musikhistoriographie, zwei seiner bisher wenig belichteten „Gelegenheitsdichter“ (Johann Georg Hamann d. Ä., Elias Caspar Reichard), bis zur kontextuellen Behandlung einzelner Gattungen und Werkgruppen sowie – als quantitativem Schwerpunkt der Konferenz – konkreter Opera und ihrer stil- und personalgeschichtlichen Quellen.

Die durch die Konzeption der Tagung vorgegebene konzise Fassung der Beiträge führt in

den meisten Fällen zu angenehm klaren, kompakten und informativen Resultaten, die die Linien für intensivere und detailliertere Forschungen vorzeichnen. Beispielhaft für das Niveau des Bandes sei auf den Beitrag Annemarie Clostermanns, einer intimen Kennerin von Telemanns Hamburger Zeit, hingewiesen, der kritisch-terminologisches Bewußtsein mit inhaltlicher Dichte verbindet, ein greifbares Ergebnis erzielt und einen Ausblick für die Gattungsforschung der Zukunft liefert („Cantata – Serenata – Passion – Oratorium. Gattungsspezifika und ihre Funktion im Hamburgischen Musikleben zur Amtszeit Telemanns“, S. 17-22). Wenn Clostermann konstatiert, daß die von ihr eruierten Definitionskriterien „sich weniger aus musikalischen, als aus gesellschaftlich-funktionalen Zusammenhängen“ ergeben, so läßt sich dies auch von den meisten weiteren Aufsätzen des Konferenzberichtes sagen: Zahlreiche Einzelwerke und Werkgruppen scheinen sich in ihrer kompositorischen Substanz einer strikt funktionalen Analyse zu entziehen, sie sind oft nur in ihren eher äußerlichen oder akzidentiellen Bezügen wie Besetzung, Umfang, spieltechnischer Schwierigkeitsgrad oder Art und Ausmaß der ausgeschriebenen Ornamentierung als Gelegenheits- und Gebrauchsmusik zu dechiffrieren. Es sind eher die großdimensionierten vokalen Gattungen wie die Oper oder die Fest- und Repräsentationsmusiken für Hamburger Konviven, denen ihr „Sitz im Leben“ deutlich einkomponiert ist. Daher kommt der mit in das Motto der Tagung aufgenommene, etwas altertümlich formulierte Faktor „Wert“ – ignoriert man die sattsam bekannten apologetischen Klimmzüge mancher Telemannianer (vgl. etwa S. 106 und 108) – kaum ins Blickfeld der Untersuchungen. Es ist auch mehr als fraglich, ob eine Forschergeneration, die rund zweieinhalb Jahrhunderte von ihrem „Gegenstand“ entfernt ist, eine historisch angemessene wertästhetische Bestimmung zu treffen vermag, ob und in welchem Grad die Bedeutung, das heißt der immanente „Gehalt“ oder „Inhalt“ einer Komposition, sofern sich ein solcher über die in der modernen musikwissenschaftlichen Analysemethode focussierten formalen Strukturen hinaus ausweisen läßt, ihrem „Auftrag“ gerecht geworden ist.

(Juli 1999)

Herbert Lölkes

Was dieser Geldmangel uns vor tägl. Kummer machet. Briefe, Johann Friedrich Fasch betreffend, aus dem St. Bartholomäi-Stift zu Zerbst (1752–1757). Hrsg. von Konstanze MUSKETA unter Mitarbeit von Dietrich-Karl BISCHOFF. Oschersleben: Dr. Ziethen Verlag 1997. 168 S., Abb. (Schriftenreihe zur Mitteldeutschen Musikgeschichte. Serie I: Quellenschriften, Band 3.)

Die im dritten Band der Quellenschriften zur Mitteldeutschen Musikgeschichte veröffentlichten Dokumente, welche heute im Archiv der St. Bartholomäi-Kirche in Zerbst aufbewahrt werden, enthalten den Schriftwechsel um Darlehensgesuche Johann Friedrich Faschs (1688–1758). Insgesamt 29 Archivalien aus der Zeit von 1752 bis 1757, darunter zwölf von Fasch eigenhändig verfaßte Schriftstücke an die Fürstin Johanna Elisabeth, den ihr nachfolgenden Regenten Friedrich August und an das Consistorium des Bartholomäi-Stifts sowie eine Bittschrift seiner Tochter aus zweiter Ehe, Johanna Friedericka, bekunden eindringlich die pekuniäre Not des ehemaligen Anhalt-Zerbster Hofkapellmeisters in seinen letzten Lebensjahren. Schon in der Leipziger Studienzeit muß sich Fasch größere Geldbeträge geliehen haben, deren Rückzahlung ihn offenbar Zeit seines Lebens belasteten. So erwähnt er in der von 1731 bis 1737 geführten Korrespondenz mit Nikolaus Ludwig Graf von Zinzendorf die Schuldenlast, die er noch in einem Bittschreiben an seinen Dienstherrn vom 22. Mai 1755 als „Leipziger Wechselschuld“ bezeichnet. Immer wieder muß der durch altersbedingte Krankheiten in seiner Arbeit stark beeinträchtigte Hofkapellmeister devot und flehentlich um Aufschub für die Rückzahlung des erhaltenen Kredits bitten, so daß angesichts seiner kompositorischen Leistungen und seines guten Rufs auch bei bedeutenden zeitgenössischen Musikschriftstellern (Johann Adolph Scheibe, Friedrich Wilhelm Marburg) die erhaltenen Dokumente ungeachtet ihrer weitgehend dem Kanzleistil verpflichteten Sprache um so bedrückender wirken.

Außer den Informationen zu Faschs finanzieller Notlage weisen die Briefe auch andere wichtige biographische Details auf, so z. B. den Kuraufenthalt in Magdeburg im Sommer 1754. Da die Autobiographie (u.a. in: Marburg, *Historisch=Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik, III. Band*) mit der Anstellung in Zerbst

1722 abrupt endet, und Hinweise zu den persönlichen Lebensumständen oft nur sporadisch sekundären Quellen zu entnehmen sind, leiten sich aus der Publikation des Schriftverkehrs um die Darlehensgesuche neue Anhaltspunkte für die Vita Faschs ab.

Die Faksimile-Ausgabe, die neben der Reproduktion auch eine sorgfältige, in originaler Orthographie belassene Übertragung bringt, ist zusätzlich mit einem instruktiven Vorwort sowie einem für die Lektüre der Schriftstücke äußerst hilfreichen Glossar versehen und stellt somit eine allen wissenschaftlichen Ansprüchen gerecht werdende Dokumentation dar. Dem Fachmann wie auch dem interessierten Liebhaber wird dadurch ein kleiner Einblick in persönliche Verhältnisse des zu seiner Zeit angesehenen und verehrten Anhalt-Zerbster Hofkapellmeisters gewährt.

(Juli 1999)

Stephan Blaut

*JURIJ CHOCHLOV: Das Strophelied und seine Entwicklung von Gluck bis Schubert, Moskau 1997, 402 S. (in russischer Sprache)*

Jurij Chochlov (geb. 1922) ist der Altmeister der russischen Schubert-Forschung. Er publizierte mehrere Bücher über diesen Komponisten und vertrat die Sowjetunion auf dem Wiener Schubert-Kongreß von 1978. Der Druck seiner russischen *Geschichte des Stropheliedes von Gluck bis Schubert* (gemeint ist ausschließlich das deutsche und österreichische Lied) wurde von der österreichischen Bundesregierung finanziell unterstützt (Vermerk auf S. 2). Ohne derartige Zuschüsse sind größere wissenschaftliche Publikationen in Rußland leider kaum mehr realisierbar.

Chochlovs Buch gliedert sich in vier Kapitel. In Kapitel I „Eine Theorie der Liedtypen“ beleuchtet der Autor zunächst das Verhältnis von Musik, Text und „emotionalem Subtext“ (emocional’nyj podtekst, S. 21) und erörtert dann den traditionellen Begriff der „Liedformen“, um ihn letztlich abzulehnen und durch den Begriff „Liedtypen“ (pesennye tipy) zu ersetzen (S. 27 ff.). Nach dieser sehr abstrakten Abhandlung bildet Kapitel II „Das deutsche und österreichische Lied am Ende des 18. / Beginn des 19. Jahrhunderts“ einen gut lesbaren

geschichtlichen Abriss. Die Kapitel III und IV, betitelt „Das einfache Strophenlied“ bzw. „Das variierte Strophenlied“, sind jeweils länger als die ersten beiden Kapitel zusammen. Bestehend sind Chochlovs umfassende Repertoirekenntnisse. Auf der anderen Seite befremdet die Unvollständigkeit seiner Literaturliste. Vermutlich ist Chochlovs Buch im Kern schon einige Jahre alt, aber man fragt sich doch, weshalb u. a. die Monographien zur Geschichte des deutschen Liedes von Walter Wiora (1971) und Siegfried Kross (1989) ignoriert werden.

Das deutsche Wort „Lied“ existiert im Russischen nicht als Lehnwort. Chochlov gebraucht durchweg „pesnja“, obwohl er einräumt, daß „romans“ eher russischem Usus entspräche (S. 8). Hin und wieder, zum Glück eher selten, stößt man auf typisch sowjetische Formulierungen. So schreibt Chochlov über die Ende des 18. Jahrhunderts erfolgte Aufteilung von Gesang und Begleitung auf zwei Personen und die damit verbundene Beschränkung der Aufführungsmöglichkeiten, sie habe eine „Verringerung des Demokratismus (demokratizm) des Liedes“ nach sich gezogen (S. 82).

Der Index läßt zu wünschen übrig. Es gibt lediglich ein Register der im Text erwähnten Lieder (S. 372–402). Diese sind zunächst nach Komponisten geordnet, dann alphabetisch nach Titel bzw. Textanfang. Zwar sind die deutschen Originaltitel bzw. Textanfänge in Klammern hinzugefügt, aber die Reihenfolge richtet sich nach der (z. T. fehlerhaften) russischen Übersetzung. Querverweise wären kein Luxus gewesen.

Schlichtweg eine Zumutung sind die zahllosen orthographischen Fehler. Die Errata-Liste auf S. 403 berücksichtigt keine 5% davon; das Rezensionsexemplar enthielt zusätzlich eine Reihe handschriftlicher Korrekturen, doch waren auch sie alles andere als vollständig. Insbesondere die Einsprengsel in lateinischer Schrift, wie sie im bibliographischen Teil gehäuft auftreten, spotten jeder Beschreibung; Lieblingsstellen des Rezensenten sind „Lieder im Volkstun“ (S. 369) und „Jägers Leibeslied“ (S. 395). Auch Eigennamen sind häufig falsch geschrieben.

Schwerer als all diese Mängel wiegt freilich ein anderes Problem: *Rossica non leguntur*. Russische Literatur über nicht-russische Musik wurde im Westen immer nur dann zur Kennt-

nis genommen, wenn sie in eine westliche Sprache übersetzt wurde. Die elf Zeilen in (fehlerhafter) deutscher Sprache, die Chochlov seinem Buch als Klappentext voranstellt (S. 2), sagen über den Inhalt herzlich wenig aus. Sinnvoller wäre es gewesen, das dreiseitige Resümee (S. 356–358), in dem Chochlovs Thesen exemplarisch zusammengefaßt sind, zusätzlich als deutsches Abstract wiederzugeben. Interessenten, die über gewisse Russischkenntnisse verfügen, aber vor der Lektüre eines 400 Seiten starken Buches zurückschrecken, sollten zumindest diese drei Seiten lesen. Damit Chochlovs Buch seinen Adressatenkreis erreicht, sei dringend eine Übersetzung ins Deutsche empfohlen. Dabei wäre das Buch mit ordentlichen Registern auszustatten, und die z. T. handgeschriebenen Notenbeispiele sollte man neu setzen. In dieser Form würde das Buch dem Westen nicht nur ein Bild vom russischen Forschungsstand vermitteln, sondern auch neue Impulse geben.

(April 1999)

Albrecht Gaub

*PETRA FISCHER: Vormärz und Zeitbürgertum. Gustav Albert Lortzings Operntexte. Stuttgart: M & P, Verlag für Wissenschaft und Forschung 1997. 315 S.*

Es ist schon erstaunlich: In den letzten 80 Jahren wurden vier germanistische Dissertationen geschrieben, die sich mit Albert Lortzing als Librettisten beschäftigen und dabei seine sämtlichen Opern berücksichtigen, aber nur eine Dissertation (Schirmag 1978), die sich von musikwissenschaftlicher Seite den Opern des populärsten deutschen Opern-Komponisten nähert. Ist das Vorurteil über Lortzing als Komponist von Werken zur harmlosen Unterhaltung in der Musikwissenschaft stärker verankert als in der Germanistik? Oder wird mit dem Text das wichtigste Element dieser Opern behandelt?

Petra Fischer betrachtet Lortzings Libretto-schaffen unter dem „Gesichtspunkt des ‚Zeitbürgertums‘ im deutschen Vormärz [wie ihn u. a. Griepenkerl 1847 formuliert hat], also des bewußten Miterlebens und Umsetzens aktueller Ereignisse der Zeitgeschichte in die Kunst“. Sie behandelt dabei nach einer Betrachtung der theoretischen Grundlagen zu Lort-

zings Texten alle Libretti einschließlich der frühen Vaudevilles und der nur im Entwurf erhaltenen Texte, gliedert ihre Untersuchung thematisch in „Frühe Sing- und Liederspiele – Vaudevilles“, „Die Komische Oper“ und „Die ‚romantische Oper‘“ und untersucht zu Recht einzeln die Opern *Hans Sachs*, *Regina* und *Die Opernprobe*.

Ein wichtiges Verdienst dieser Arbeit ist die nüchterne Betrachtung von Lortzings angeblichem theoretischem Manifest, dem vielzitierten Gespräch mit Johann Christian Lobe, dem erstmals Lortzings wenige authentische Äußerungen gegenübergestellt werden.

Es folgen kluge Analysen der Libretti, u. a. im Vergleich zu ihren Vorlagen, die immer wieder deutlich werden lassen, wie stark die Ideen des „Zeitbürgertums“ die scheinbar harmlosen Komödien prägen. Aber auch bzw. gerade bei den Libretti, die durch ihre Parallelen zu großen Werken anderer Komponisten oder Dichter, wie besonders *Undine* und *Hans Sachs*, bereits ausführlich in der Literatur behandelt worden sind, gelangen Fischer neue Einsichten und Interpretationen. Besonders gelungen scheint ferner die Einordnung des Librettos zu Lortzings 1848er-Oper *Regina*, bei der Fischer nicht nur die Bezüge zur Tagespolitik, sondern auch zur Gattungstradition der Grand opéra herstellt.

Petra Fischer hat mit ihrer Dissertation die Texte der Opern Lortzings fundiert und anregend analysiert. Musikwissenschaftler sollten sich dadurch anregen lassen, endlich mit gleicher Liebe zum Detail auch deren Musik zu betrachten.

Die Arbeit erschien in schlichter, aber qualitativvoller Ausstattung im M&P-Verlag Stuttgart. Etliche Tippfehler sowie Mängel im Layout (kurze Zeilen, Hurensöhne) fallen auf mangelndes Verlagslektorat zurück, das leider bei Dissertationsdrucken zur Regel geworden ist. Bedauerlich ist auch, daß der Anhang zur maschinenschriftlichen Fassung der Dissertation, der in drei Bänden eine Edition sämtlicher Libretti von Lortzings Opern enthält, nicht mit veröffentlicht werden konnte. So bleiben die Libretti nach wie vor für die Forschung schwer zugänglich.

(Mai 1999)

Irmlind Capelle

*Die klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 1996, hrsg. von Hermann DANUSER, Basel 1996, 341 S., Notenbeisp. (= Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, Band 5.)*

*Klassizistische Moderne. Eine Begleitpublikation zur Konzertreihe im Rahmen der Veranstaltung „10 Jahre Paul Sacher Stiftung“. Werkeinführungen, Essays, Quellentexte. Hrsg. von Felix MEYER. Winterthur: Amadeus Verlag 1996. 483 S.*

*Canto d'Amore. Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst 1914–1935. Hrsg. von Gottfried BOEHM, Ulrich MOSCH, Katharina SCHMIDT. Ausstellungskatalog. Basel: Öffentliche Kunstsammlung/Kunstmuseum, Paul Sacher Stiftung 1996. 532 S.*

Die drei Bände über die klassizistische Moderne dokumentieren ein besonders gelungenes Unternehmen über einen immer noch vernachlässigten, jedoch zunehmend an Aktualität gewinnenden Gegenstand. Ein wissenschaftliches Symposium, eine kommentierte Konzertreihe und eine Ausstellung mit musikalischen Autographen und Werken der Bildenden Kunst ergänzen sich auf äußerst glückliche Weise zu einer aspektreichen und disziplinübergreifenden Darstellung. Während das wissenschaftliche Symposium die Problematik um den Gegenstand vertieft, gibt die Begleitpublikation zur Konzertreihe sowohl in einzelnen Essays allgemeine Überblicke über Strömungen der klassizistischen Moderne als auch fundierte Werkeinführungen zu den jeweils gesendeten Kompositionen. Positiv zu erwähnen sind auch die im Symposionsband enthaltenen Stellungnahmen heutiger Komponisten zu dem Themenkreis, dessen Bedeutung für die Neue Musik vor allem seit den 70er Jahren nicht zu unterschätzen ist. Der Ausstellungsband bringt nicht nur eine Bereicherung des Sujets um Themen der Bildenden Kunst, sondern weitere musikwissenschaftliche Essays in bezug auf die ausgestellten Autographen. Daß mehrere gleiche oder ähnliche Themenbereiche in allen drei Publikationen behandelt werden, stört keineswegs, da sie von verschiedenen Autoren verfaßt wurden und somit jeweils neue Einsichten in den dargestellten Sachverhalt vermitteln.

Der Symposionsband besticht besonders durch die breite internationale Behandlung des

Themas. Er enthält Aufsätze über die klassizistische Moderne in Italien (Fiamma Nivolidi), Amerika (Felix Meyer) und Rußland (Andreas Wehrmeyer). Frankreich, dessen Neoklassizismus-Geschichte durch Scott Messing bereits aufgearbeitet wurde, wird in einer Fallstudie gestreift (Theo Hirsbrunner: „Die *Sept pièces brèves* [1920] von Arthur Honegger in ihrem musikhistorischen Umfeld“), und in bezug auf Deutschland wurde die Vorgeschichte des Neoklassizismus in differenzierter Weise dargestellt (Giselher Schubert). Methodisch und terminologisch reflektiert wird die Problematik in Hermann Danusers Aufsatz („Nationaler und universaler Klassizismus. Zum Verhältnis zweier musikhistorischer Paradigmen“). In welcher Verbindung Ästhetik und Kompositionsgeschichte betrachtet werden müssen, zeigt die Tatsache, daß die Mehrzahl der Artikel kaum durch die Rubriken des Inhaltsverzeichnis zu gliedern sind („Ästhetische Entwürfe, Fallstudien, Kompositions- und Wirkungsgeschichte, Die klassizistische Moderne in der Kunst und Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts“): Die Fallstudien über Igor Strawinsky/Alfredo Casella (Ulrich Mosch), Arthur Honegger, Kurt Weill (Stephen Hinton), Béla Bartók (László Somfai), Peter Maxwell Davies (Arnold Whittall) werden ergänzt durch den Aufsatz von Volker Scherliess über Arnold Schönberg („Klassizismus in der Wiener Schule“), der unter Kompositions- und Wirkungsgeschichte steht; Paul Hindemith, den man (wie auch manche anderen Komponisten) in den Fallstudien vermißt, wird in Schuberts Aufsatz behandelt. Etwas abseits von der allgemeinen Thematik steht der Aufsatz Anne C. Shrefflers („Classicing Jazz: Concert Jazz in Paris and New York in the 1920s“). Nur wenige Autoren verfolgen rein ästhetische oder wirkungsgeschichtliche Fragestellungen wie Robert Piencikowski („Paul Valéry et la musique de la pensée“), Gianfranco Vinay („Le néoclassicisme et l'ubiquité culturelle de la *Poétique musicale* strawinskienne“) und Ernst Lichtenhahn („Das ‚Gesunde‘ und das ‚Kranke‘. Ideologische Pervertierungen des Klassizismus-Ideals in deutschen Musikzeitschriften um 1930“). Wird an Peter Gülkes Aufsatz („Neoklassizismus – Überlegungen zu einem legitimationsbedürftigen Stilbegriff“) deutlich, daß Neoklassizismus in der älteren Generation immer noch als pejor-

rativer Begriff erscheint, so ist dennoch zu fragen, ob es denn sinnvoll ist, ihn durch klassizistische Moderne zu ersetzen. Zwar sollen – so Hermann Danuser in seiner Einleitung – durch die begriffliche Paarung ‚klassizistisch‘ und ‚Moderne‘ eben jene Gegensätze zusammengebracht werden, die lange Zeit als unvereinbar schienen: der Klassizismus als traditionsgebundene und die Moderne als avantgardeorientierte Richtung. Die Aufrechterhaltung einer solchen Dichotomie ist jedoch inzwischen in dem Maße gewichen, wie die Theorien Adornos, auf welche sie zum großen Teil zurückgeht, mit zunehmender Distanz betrachtet werden. Daß eine neue Begriffsbildung nicht nur zur vorurteilsfreien Erfassung, sondern auch zur Betonung des fortschrittlichen Aspekts des dementsprechenden Repertoires hilfreich ist, soll nicht bestritten werden. Problematisch ist jedoch, wenn man in einer terminologischen oder kompositionstechnischen Erörterung den alten Begriff einfach gegen den neuen ersetzen will: Dadurch wird nicht nur der historische Kontext preisgegeben, sondern auch eine gewisse Selbstverständlichkeit im Gebrauch des Terminus aufgegeben. Zudem treten unweigerlich terminologische Schwierigkeiten auf, wenn man sich auf bereits vorhandene Abhandlungen über den Neoklassizismus bezieht; man müßte in diesem Falle mit zwei Begriffen operieren, was zu unnötigen Komplikationen führt. Und so ist zu fragen, ob es nicht sinnvoller wäre, statt eines neuen Begriffs den ehemaligen beizubehalten und ihn in seiner ganzen Breite zu erfassen. Denn wie auch der Terminus Klassizismus eine positive Umdeutung erfahren hat im Hinblick darauf, daß „wohl erstmals Probleme erfaßt wurden, die im Verhältnis zwischen historischer und aktueller Präsenz von Kunst liegen“ (Friedhelm Krummacher, Artikel „Klassizismus“, in der neuen *MGG*), so könnte genauso der Begriff Neoklassizismus in dieser Hinsicht erweitert und problematisiert werden.

Die äußerst aspektreiche Begleitpublikation zu einer Konzertsreihe bietet einen Überblick über zahlreiche Kompositionen, die zum Teil bislang eher am Rande der Musikgeschichte standen. Die kurzen Werkeinführungen werden begleitet durch längere Essays, welche zu verschiedenen Problemen des Neoklassizismus Stellung nehmen. Hervorzuheben ist der

Essay von Wolfgang Rathert, der einen hervorragenden Überblick auch über die Vorgeschichte (den Historismus) und ‚Nachgeschichte‘ bis in die Postmoderne bietet, sowie der Essay von Wolfgang Dömling, der einen kritischen Blick auf die inhaltlichen Implikationen des Neoklassizismus wirft und verschiedene Arten des Wiederaufgriffs von Traditionen aufzeigt. Im Unterschied zum Symposionsband, der manche Problematik differenziert und vertieft, ist die Begleitpublikation eine anspruchsvolle Einführung in Musik und Problemstellung der klassizistischen Moderne. Durch die Ausschnitte aus Quellentexten und deren Interpretation bekommt der Leser zudem einen kurzgefaßten Überblick über die wichtigsten ästhetischen Positionen.

Der Ausstellungskatalog ist ein vorbildlich konzipierter Band, der hervorragende Aufsätze zu den einzelnen Themen der Ausstellung enthält. Freilich ist er mehr an den Wissenschaftler als an ein breites Publikum gerichtet, zumal neueste Forschungen über die klassizistische Moderne Eingang gefunden haben. Auf die Abhandlungen über Bildende Kunst und Musik, die den Hauptteil einnehmen, folgen einige Aufsätze über Architektur (Wolf Tegethoff) und Literatur (Robert Kopp, Norbert Miller, Markus Bernauer), so daß die Thematik auch nach diesen Disziplinen hin erweitert wird. Die zwei ersten Aufsätze über Bildende Kunst (Gottfried Boehm) und Musik (Volker Scherliess) geben nicht nur einen Überblick, sondern eine differenzierte Einführung in die Problematik der klassizistischen Moderne in den jeweiligen Künsten. Ergänzend dazu stehen drei weitere Artikel, die das Sujet aus jeweils anderer Perspektive vertiefen (Ludwig Finscher, Pierre Daix, Yves Bonnefoy). Daran schließen sich zahlreiche kürzere Beiträge über einzelne Werke bzw. Maler oder Komponisten an. Wenn auch die meisten Abhandlungen jeweils nur eine Disziplin behandeln, so ist der Band doch außerordentlich anregend für komparatistische Untersuchungen, die das Thema eines weiteren Symposions sein könnten. Dem Musikwissenschaftler jedenfalls vermitteln die Beiträge aus Bildender Kunst und Literatur zahlreiche Aspekte, die auch für die Musikhistoriographie zu bedenken sind. Dies betrifft die Betonung von Kontinuitäten, hier das Bewußtsein für eine Orientierung an Tradition

auch in explizit avantgardistischer Kunst; dies betrifft auch das Verhältnis des Künstlers zu seiner akademischen Ausbildung, die in der Bildenden Kunst an der Antike orientiert war; und dies betrifft insbesondere den differenzierten analytischen Zugang, den besonders Boehm in dem einleitenden Aufsatz zu den Werken von Pablo Picasso und Henri Matisse demonstriert hat. Auf jeden Fall enthält der Band alle Voraussetzungen, um zu einer engeren Diskussion zwischen Musik und Malerei beizutragen.

Hervorzuheben ist außerdem die Qualität der Reproduktionen und die ausführliche Bibliographie, welche die neuesten Titel zu dem Thema der klassizistischen Moderne umfaßt. (Juni 1999) Elisabeth Schmierer

*UDO RADEMACHER: Vokales Schaffen an der Schwelle zur Neuen Musik. Studien zum Klavierlied Alexander Zemlinskys. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1996. 335 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 194.)*

Zemlinsky gehört – über 20 Jahre nach seiner Wiederentdeckung – inzwischen zu den arrierten Komponisten. Dennoch wird die Problematik, die ihn zunächst aus der Musikgeschichtsschreibung verbannte, immer wieder thematisiert: Die Frage nach Zemlinskys Stellung zur Avantgarde steht im Mittelpunkt fast jeder Abhandlung über den Komponisten. Der Legitimationszwang, seinem Œuvre eine Bedeutung in einer progressive Tendenzen betonenden Musikgeschichte beizumessen, ist – trotz der seit den 1970er Jahren offenen Einstellung gegenüber Werken außerhalb der Wiener Schule – in fast allen Werturteilen spürbar. Auch Udo Rademacher betont in seinen Schlußbetrachtungen, was der Titel des Buchs bereits vorwegnimmt: In Zemlinskys Klavierliedern fänden sich „neue‘ musikalische Idiome“, „die für die Entwicklung der Musik im 20. Jahrhundert bedeutsam sind“ (S. 273): Die Abwendung von traditionellen Idiomen in rhythmisch-metrischer, harmonischer und formaler Gestaltung im frühen 20. Jahrhundert kennzeichnen sein musikalisches Schaffen als fortschrittlich. Rademacher detaillierte musikalische, vor allem harmonische Analysen fundieren seine These, die für das erste und zweite

Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts auch plausibel erscheint. Fraglich ist allerdings, ob Zemlinskys Schaffen der 20er und 30er Jahre im Sinne einer Vertiefung der genannten Komponisten zu sehen sind; denn hier sind seit seinem *Streichquartett* von 1924 deutlich neoklassizistische Tendenzen spürbar. Was Rademacher faszinierend und plausibel an den Liedern aufzeigt, sind Merkmale des Jahrhundertbeginns: die auf harmonischen Spannungen basierende kompositorische Umsetzung zweier kontroverser Ebenen – der Realität und des Traums –, die auf Tritonus-Verhältnissen oder auf traditioneller Semantik der Tonarten beruht. Eine solche, „als Metapher des Dichotomischen auf die Spaltung der harmonischen Identität“ (S. 225) verweisende Spannung, die bei Zemlinsky ein immer wiederkehrendes Idiom bildet, ist eigentlich kennzeichnend für die Jahrhundertwende. In den späten Liedern ist diese Spannung zwar immer noch vorhanden, wird jedoch im Bewußtsein der Distanz kompositorisch umgesetzt.

Einige Mängel sind an der generell verdienstvollen Arbeit Rademachers zu bemerken. Im Werkverzeichnis der Lieder fehlen in der Übersicht Quellenangaben der Autographen sowie Aufführungsdaten. Im Detail wäre interessant zu wissen, weshalb Zemlinsky in op. 22 ausgerechnet das letzte Lied von Morgenstern gegen „Das bucklichte Männlein“ ausgetauscht hat, ein Lied, das eigentlich nicht in den Zyklus paßt. Es fehlt auch die Angabe über die Lieder aus dem Nachlaß, die 1995 veröffentlicht wurden (möglicherweise konnten sie aus editionstechnischen Gründen nicht mehr aufgenommen werden).

(Juni 1999)

Elisabeth Schmierer

*RAINER SIEVERS: Igor Strawinsky: Trois pièces pour quatuor à cordes. Analyse und Deutung. Wiesbaden u.a.: Breitkopf & Härtel 1996. 241 S., Notenbeisp.*

Die *Trois pièces pour quatuor à cordes* (1914) gehören zum Eigenartigsten, was Strawinsky komponiert hat und nehmen selbst in der Gattungsgeschichte (die offensichtlich bei der Konzeption gar nicht mitgedacht wurde) wegen ihrer Konzentration und Radikalität, die in jener Zeit in vergleichbarer Weise wohl nur noch von

Webern erreicht wurde, eine Sonderstellung ein. Um so mehr steigt auch der Anspruch an eine Studie, die sich mit diesem Werk auseinandersetzt. Dessen war sich auch Rainer Sievers bewußt — nur, daß er genau jene Momente ausklammert, die der Leser von einer bewußt „monographisch“ angelegten Arbeit erwartet. Denn seine „Methode“ ist eine rein immanente, mit dem Ziel, die Werke „aus sich selbst heraus“ zu verstehen. „[...] die Analyse geht vor, ohne etwa einen Zusammenhang mit anderen Werken herzustellen und ohne etwa präsumtiv die *Trois pièces* [...] einer wodurch auch immer sich auszeichnenden Kompositionsphase Strawinskys zuzuordnen und sie ästhetisch dementsprechend zu werten und ohne äußere Umstände der Kompositionsentstehung in die Betrachtung miteinzubeziehen und auch ohne etwa Strawinskys eigene Äußerungen zur Komposition zu berücksichtigen“ (S. 11).

Das Ergebnis befriedigt denn auch nicht. So muß sich der Autor die Frage gefallen lassen, welches Ziel er denn überhaupt mit seiner aufwendigen, zweifellos an Detailbeobachtungen reichen, bisweilen aber auch nicht allzu lesefreundlich aufbereiteten und terminologisch verunglückten (etwa „Melodie“, S. 85 und „Thema“, S. 131) Analyse verfolgt. Die Erläuterungen zum „Gehalt, Sinn“ der einzelnen Sätze kommen zum ersten über eine Beschreibung allgemeiner Ausdruckscharaktere nicht hinaus, bleiben zum zweiten zu unbestimmt oder nehmen zum dritten eine für den Leser vollkommen überraschende Wendung, indem sich der Autor ausgehend vom unzweifelhaft choralartigen Duktus des Satzes zu einer metaphysisch-christologischen Ausdeutung versteigt (S. 209 ff.) und daraus gar einen sich in den drei Stücken vollziehenden „Aufstieg von Sphäre zu Sphäre“ ableitet (S. 220). Wenn schließlich auf den letzten sieben Seiten die „Bedeutung der *Trois pièces*“ diskutiert wird, so kommt selbst Sievers nicht umhin, weiterführende Aspekte zumindest anzudeuten, ohne sie freilich auch nur ansatzweise durchzuführen.

Daß durchweg Hinweise auf die erste (ungedruckte) Fassung der Stücke und die mitunter für den Kompositionsprozeß aufschlußreichen Skizzen in die Fußnoten verbannt wurden, mag man noch hinnehmen (Notenbeispiele wären gleichwohl anschaulicher gewesen als eine umständliche, nur mühsam sich zu vergegenwärti-

gende Bescheidung), daß der Autor aber bei der Analyse des ersten und dritten Stücks ohne (gelegentlich notwendige) Verweise auf Sekundärliteratur auskommt, sie auch nur in einem knappen einleitenden Überblick rudimentär wie summarisch bespricht, muß als handwerklicher Mangel aufgefaßt werden.

Diese 1994 in Mainz als Dissertation angenommene Studie, deren Seitenzahl zudem nicht den im großzügigen Satzspiegel aufgehobenen wahren Umfang des Textes widerspiegelt, dürfte jedem ernsthaft mit seinem ihm auferlegten Gegenstand ringenden Magistranden die Motivation nehmen.

(Juli 1999)

Michael Kube

*Aspekte der Orgelbewegung. Im Auftrag der Gesellschaft der Orgelfreunde hrsg. von Alfred REICHLING. Kassel: Merseburger 1995. 548 S., Abb.*

In den letzten Jahren sind die Ideale der Orgelbewegung mitsamt den von ihr favorisierten Komponisten nicht nur verblaßt, sondern oft rigoros abgeurteilt worden. Und manche Repräsentanten dieser Orgelepoche – es war eine Epoche, ohne Frage! – gerieten nicht selten in das Sperrfeuer einer politisch-moralisch motivierten Kritik, die vor allem mit den Verstrickungen der Vaterfiguren in die Jahre 1933–1945 so unbarmherzig abrechnete, als seien die Kritiker selbst gegen Irrtümer und Fehltritte völlig immun: Arroganz der späten Geburt?!

Von alledem findet sich in dem vorliegenden Buch – nichts. Und das nimmt man mittlerweile wieder mit einem gewissen Aufatmen zur Kenntnis. Denn es geht ja auch und nicht zuletzt darum, sine ira et studio festzustellen, was die Orgelbewegung im Hinblick auf den Instrumentenbau anstrebte und vollbrachte. Die in dieser Publikation versammelten 21 Aufsätze sind da überaus hilfreich. Alfred Reichling, der langjährige Präsident der Gesellschaft der Orgelfreunde (GdO), dem dies Buch in memoriam gewidmet ist, hatte in seinem posthum veröffentlichten Aufsatz die teils theoretischen, teils polemisch-ideologischen Auseinandersetzungen um die Orgelbewegung in ihren ersten beiden Jahrzehnten dargestellt, soweit sie in den damaligen Kirchenmusikzeitschriften ablesbar

waren. Die Entwicklung in Österreich wird von Hans Haselböck, die der Schweiz von Friedrich Jakob und die in den Niederlanden von Paul Peeters geschildert. Ein erheblicher Teil der Aufsätze widmet sich orgelbautechnischen und historischen Fragen, so etwa Uwe Papes Beitrag über Paul Ott oder der von Thomas Lipski über Hans Henny Jahnn. Die Orgelmonographien, die sich vor allem der Geschichte (und Leidensgeschichte) einiger älterer Instrumente widmen, die durch Umdisponierung „barockisiert“ wurden, gibt oft detaillierte Einblicke in das Procedere: Wie gründlich durchdacht solche – gleichwohl immer noch fragwürdigen – Veränderungen manchmal waren, läßt sich am Beitrag von Hans Martin Balz („Hans Klotz und der Umbau der Sauer-Orgel in Bad Homburg... 1939“) eindrucksvoll studieren. – Überaus lohnend, auch wenn oder weil über das eigentliche „organologische“ Themenfeld hinausgehend, sind jene Beiträge, die sich den Klangvorstellungen einzelner der Orgelbewegung nahestehender Komponisten widmen: Wolfgang Dallmann schreibt diesbezüglich über Johann Nepomuk David, Armin Schoof über Hugo Distler, Rudolf Walter über Joseph Ahrens, Günter Berger über Leif Kayser und Bernhard Billeter über Willy Burkhard. – Ausführliche Register machen das Buch praktikabel – eine lohnende Veröffentlichung.

(April 1999)

Martin Weyer

*La Musique depuis 1945. Matériau, esthétique et perception. Hrsg. von Hugues DUFORT und Joël-Marie FAUQUET. Sprimont: Mardaga 1996. 318 S.*

Dem Vorhaben, eine halbwegs vollständige Musikgeschichte der zweiten Hälfte des ausgehenden Jahrhunderts zu schreiben, scheinen sich ob der noch zu geschehenden historischen Selektion, sowie der damit verbundenen Vielfalt divergierender Aspekte, beinahe unüberwindliche Hindernisse entgegenzustellen. Zwar vertritt die vorliegende Publikation nicht ganz diesen Anspruch, doch wird durch das editorische Prinzip der Aufsatzsammlung tatsächlich eine Abdeckung zahlreicher Themen gewährleistet. In fünf Kapiteln treten die Autoren einen teils historisch, teils philosophisch und

teils analytisch bestimmten Gang durch die jüngere Musikgeschichte an. Obwohl dabei kaum eine umfassende Sicht zu erwarten ist, erhält man doch einen erfreulich umfangreichen Querschnitt und anregende Beiträge zu zahlreichen Fragen. Nur manchmal ergeben sich durch die den Autoren anscheinend weitgehend freigestellte Themenwahl Doppelungen, die allerdings durch die differenzierte Behandlung des jeweiligen Themas meist wieder ausgeglichen werden.

Durch die Vielseitigkeit der Ansätze ragt das erste Kapitel „Sociologie du son“ hervor. Jean-Yves Bosseur beschäftigt sich mit Problemen formal offener, indeterminierter Werke; allerdings weniger in bezug auf kompositionstechnische Probleme, sondern vielmehr auf die gewandelte Aufführungssituation. Es wird die Frage gestellt, wie der Hörer Musik begreift, die zwar in Aspekten streng determiniert ist, deren Form sich jedoch erst in der Darbietung entwickelt. Dabei formuliert der Autor einige einleuchtende Thesen zum damit einhergehenden Wandel des zeitgenössischen Konzertlebens. Die beiden folgenden Artikel beschäftigen sich vor allem mit populärmusikalischen Themen: Pierre-Albert Castanet versucht, vergleichbare Wechselwirkungen von artifizieller und populärer Musik verbunden mit entsprechenden gesellschaftlichen Phänomenen herauszustellen. Dabei ergeben sich vor allem einige interessante musiksoziologische Ansätze. Äußerst anregend ist der Aufsatz von Jean-Marie Jacono, einer musikalisch-historischen, gleichwie soziologischen Studie des französischen Rap, die einen hervorragenden Überblick der Thematik schafft. Ganz allgemein bringt die Eröffnung dieses in traditionellen musikwissenschaftlichen Publikationen leider noch relativ wenig beachteten Bereichs erhellende Einsichten in die jüngste Musikgeschichte.

Im Kapitel „Réflexions esthétiques“ präsentiert Marie-Anne Lescourret eine weitgehende Übersicht verschiedener Musikauffassungen, um so zu einer Betrachtung der „éléments du génie“ (S. 78) zu gelangen. Gianmario Borios Aufsatz über musikalische Analyse und Hermeneutik stellt eine ausführliche Reflexion der Stellung heutiger Musikwissenschaft dar. Der recht kurze Artikel von Enrico Fubini konstatiert einen Verfall der Musikphilosophie nach Theodor W. Adorno, da die Pluralität der zeit-

genössischen Musik die Bildung neuer ästhetischer Theorien ungemein erschwere.

Das dritte Kapitel „Analyse historique et critique de l'esthétique musical depuis 1945“ wird eröffnet durch Helga de la Mottes Aufsatz über die Neue Musik in Deutschland seit 1945. Ihr historischer Abriss ist vor allem wegen der eingehenden Betrachtung der spezifisch ostdeutschen Entwicklung hervorzuheben, wobei sie durchaus einige Wechselwirkungen zwischen diesen zwei musikalisch recht verschiedenen Welten aufzudecken vermag. Makis Solomos Artikel handelt wiederum über Adorno und dessen kritisches Verhältnis zur Darmstädter Komponistengeneration. Anhand eines genauen Studiums der Schriften wird mit raumgreifenden Zitaten Adornos Position vor dem Hintergrund seiner soziomusikalischen Denkweise erklärt. Mit dem dritten Aufsatz über den Philosophen bringt Anne Boissière eine neue Perspektive in die Diskussion. Sie betrachtet vorerst den wissenschaftstheoretischen Streit zwischen Adorno und Popper bezüglich des Positivismus, auf dessen Grundlage die ästhetische Position Adornos im Konflikt u. a. mit Heinz-Klaus Metzger untersucht wird. Dabei gelingt ihr zudem eine differenzierte Darstellung von Adornos Sicht der Komponistengeneration nach 1945. Einen weiteren Rahmen überblickt der glänzende musikästhetische Artikel von Célestin Deliège, der eine Vielfalt philosophischer Strömungen des 20. Jahrhunderts in den Diskurs einbezieht. Jacques Donguys Artikel über Fluxus und Musik erschöpft sich in der Aufzählung einiger für diesen Bereich wichtigen Persönlichkeiten, eine Reflexion der Thematik fehlt dabei fast völlig. Einen interessanten Ansatz vertritt Pierre Michel mit seinem Versuch der Formulierung einer spezifisch deutschen Musikästhetik, die er in der kompositorischen Verbindung unterschiedlichster Materialien zu sehen glaubt. Als einziger der Autoren führt er zur Belegung seiner These Notenbeispiele an.

Das vierte Kapitel „Histoire du matériel musical“ enthält zwei Beiträge zu den beiden großen Komponistenpersönlichkeiten des frühen 20. Jahrhunderts. Gianfranco Vinay beschäftigt sich laut Titel seines Aufsatzes mit der Rezeption von Igor Strawinskys musikalischer Poetik, tatsächlich handelt er aber über die wechselnde Akzeptanz Strawinskys überhaupt unter den

jungen Komponisten der Nachkriegszeit im Spannungsfeld von Neoklassizismus und Serialismus. Christian Hauers Artikel über Arnold Schönbergs Spätwerk paßt rein zeitlich eigentlich kaum noch zum Gesamtkonzept des Buches. Sein Versuch, in Schönbergs letzten Kompositionen die Erfüllung des Lebenswerks zu finden, stützt sich vor allem auf knappe Analysen des Spätwerks im Vergleich mit früheren Stücken. Claudy Malherbe unternimmt in seinem Aufsatz den scheinbar unmöglichen Versuch, die divergierenden musikalischen Strömungen des 20. Jahrhunderts auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Dabei schafft er es, nahezu alle kompositorischen Tendenzen des Zeitraums einzubeziehen, ohne den Eindruck von Überladenheit zu erwecken.

Das letzte Kapitel „Rationalité scientifique. Rationalité musicale“ handelt vor allem von dem Einsatz des Computers im zeitgenössischen Musikschaffen. Jean-Claude Risset trägt dazu eine anschauliche einführende Darstellung der Möglichkeiten und Schwierigkeiten von Musikproduktion durch den Computer bei. Max V. Mathews Artikel über die computergestützte Live-Musikaufführung bleibt dagegen sehr auf technische Aspekte beschränkt, die wenigen ästhetischen Reflexionen bleiben eher im Allgemeinen. Sehr tief dringt in diese Thematik der hervorragende Aufsatz des Mitherausgebers Hugues Dufourt ein (im Kapitel „Histoire du matériau musical“), der auf fundierter philosophischer wie psychologischer Grundlage Betrachtungen über die Bedeutung von Computermusik anstellt. Der abschließende Beitrag von Gérard Benett versucht, bedingt durch die theoretisch-analytisch problematische Vermittlung der neueren Musik, das Aufkommen einer neuen oralen Kultur nachzuweisen. Dabei beruht Benetts Ansatz weitgehend auf persönlicher Erfahrung, auf konkrete Analysen verzichtet er weitgehend.

Im Ganzen liegt mit *La Musique depuis 1945* eine sehr gelungene Publikation vor, die einen breiten Überblick der Materie liefert. Dank der teilweise sehr unterschiedlichen Ausrichtung der Autoren ergibt sich ein aspektreiches Bild der Musik nach 1945.

(Juli 1999)

Eike Feß

*HB: Aspects of Havergal Brian. Hrsg. von Jürgen SCHAARWÄCHTER. Aldershot u. a.: Ashgate 1997. 424 S., Abb., Notenbeisp.*

Der englische Komponist Havergal Brian (1876–1972) ist in Deutschland weitgehend unbekannt. Literatur über Brian erscheint bisher ausschließlich auf englisch; hervorgehoben seien Malcolm MacDonalds drei Bände *The Symphonies of Havergal Brian*, die Monographien von Reginald Nettel (*Ordeal by Music*) und Kenneth Eastaugh (*Havergal Brian – the making of a composer*) sowie die Sammlung Brians eigener Schriften über Musik (*Havergal Brian on music*). Das vorliegende Buch enthält eine Reihe von Aufsätzen (teilweise von den Autoren überarbeitet) aus dem *Newsletter* der Havergal Brian Society (im Titel irrtümlich: „Edited from the Havergal Brian Newsletters“). Ausgewählt wurden „articles of substantial interest“, mit Ausnahme von unvollendeten Aufsätzen und MacDonalds Arbeiten über Brians Schriften, die in *Havergal Brian on music* Band 2–6 veröffentlicht werden. Die Aufsätze sind in drei Themengruppen unterteilt: „Life and Personality“, „Symphonies“ und „Miscellany“. Besonders die letzte Gruppe mit Aufsätzen über *The Tigers* und andere Vokalwerke stellt eine wichtige Erweiterung der Untersuchung von Brians Werk über die Symphonien hinaus dar. Die Zuordnung der Aufsätze überzeugt jedoch nicht immer: John Pickards „Havergal Brian's productive discontinuity“ z. B. paßt mit seinem analytischen Ansatz nicht recht in die Gruppe von Aufsätzen zum ersten Thema.

Die Ansätze der einzelnen Artikel sind sehr unterschiedlich und reichen von anekdotischer (Harold Truscott: „Havergal Brian – as I knew him“) oder spekulativer (Nettel: „Aspects of Brian“) bis zu wissenschaftlicher (MacDonald: „Dear Crusoe ... Always your Freitag‘: the Brian letters at McMaster University“) und analytischer Ausrichtung (Martin O'Leary: „Havergal Brian's *Sinfonia Tragica*“). So spiegeln sich die unterschiedlichen Bezugspunkte, die die einzelnen Autoren zu Brian hatten, in ihren Aufsätzen: Einige kannten ihn persönlich (Bertram B. Walker, Walter Allum); MacDonald, Nettel sowie O'Leary und Neil Starling (letztere tragen Auszüge ihrer Magisterarbeiten bei) kamen über die Musikwissenschaften zu Brian, Rodney Stephen Newton und Robert Simpson über Aufführungen bzw. die BBC.

Einigen Aufsätzen sind Stellungnahmen zugeordnet, die in den folgenden Ausgaben des *Newsletter* als Leserbriefe erschienen. Der Leser kann so Diskussionen innerhalb der Society verfolgen. Andere Aufsätze wiederum kommentieren MacDonalds *The Symphonies* und erweitern die bisher recht einseitige Untersuchung der Symphonien (Newton: „Havergal Brian's Fourteenth Symphony – an alternative view“).

Die Zusammenstellung von Aufsätzen aus dem *Newsletter* einer Society ist immer auch eine Herausforderung: So überschneidet sich z. B. die Thematik mancher Aufsätze (Starlings und Nettels Ausführungen zur Entstehungsgeschichte von *The Vision of Cleopatra*) und die Quellenangabe von Zitaten ist nicht einheitlich geregelt. Nicht zuletzt zeigen sich die Autoren des *Newsletter* als überzeugte Brian-Anhänger, denen es teilweise am kritischen Abstand zu seinem Werk fehlt. Aber gerade durch die persönliche Bekanntschaft mancher Autoren mit Brian erfährt der Leser wertvolles ‚Insider‘-Wissen über das Leben und Werkverständnis des Komponisten. Wie ein roter Faden zieht sich durch die ganze Sammlung die Frage nach der englischen Musik im Zusammenhang mit Brians sehr persönlichem und eher kontinental orientiertem Kompositionsstil.

Da etliche in den Briefen Brians erwähnte Kompositionen bisher verschollen oder/und nicht identifiziert waren, ergänzt ein revidiertes Werkeverzeichnis mit Hinweis auf eine Diskographie im Internet (leider ohne Adresse) die Aufsatzsammlung. Nicht nur aufgrund der (relativen) Unzugänglichkeit des *Newsletter* sondern vielmehr durch die Ausweitung des Blicks auf Brians Werk über die Symphonien hinaus stellt HB: *Aspects of Havergal Brian* eine wichtige Bereicherung der Literatur über den bisher weitgehend unbekanntesten Komponisten dar.

(Juli 1999)

Rebekka Fritz

KATJA MESSWARB: *Instrumentationslehren des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang 1997. XI, 356 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 171.)

Katja Meßwarbs Frankfurter Dissertation

stößt in eine Forschungslücke. Ihrer Veröffentlichung liegen Instrumentationslehren von acht Autoren zugrunde: Neben den bekannten Standardwerken von Hector Berlioz und Nikolaj Rimskij-Korsakov, die den zeitlichen Rahmen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts abstecken, berücksichtigte die Verfasserin Lehrwerke von Johann Christian Lobe, Franz Louis Schubert, François Auguste Gevaert, Henri Kling, Ebenezer Prout und Salomon Jadassohn. Das Auswahlkriterium, ausschließlich Instrumentationslehren von Autoren heranzuziehen, die auch komponierten, zielt methodisch auf einen Vergleich zwischen Lehrwerk und Komposition. Dieser im Prinzip schlüssige Ansatz wird von der nachfolgenden Darstellung leider nur unzureichend eingelöst. Eine vertiefte Untersuchung des Verhältnisses zwischen Theorie und Praxis scheitert bereits an der Vielzahl der von der Verfasserin zugrunde gelegten Quellen. Überdies basiert eine kompetente Beurteilung der Instrumentation immer auch auf konkreter klanglicher Erfahrung; angesichts von heute völlig unbekanntem, weder auf Tonträgern verfügbarem, noch in Konzerten aufgeführten Orchesterwerken wäre hier eine überaus heikle und anspruchsvolle Aufgabe zu lösen.

Meßwarb nähert sich der komplizierten und vielschichtigen Thematik auf einem einfacheren Weg: Nach einem einleitenden Kapitel zu Fragen der Terminologie und (nicht immer stichhaltigen) Ausführungen zur historischen Entwicklung des Verhältnisses zwischen Instrumentation und Komposition, bietet sie im Hauptteil ihrer Arbeit („Parameter der Instrumentation“) eine reich gegliederte und sinnvoll strukturierte Quellenkompilation, die eine immense Fülle an Informationen ausbreitet. Dabei entsteht ein detailliertes und differenziertes Bild über die miteinander verglichenen Instrumentationslehren im Hinblick auf Klang, Spieltechnik, Bau, Geschichte und dem Einsatz der Instrumente im Orchester, das die Verfasserin durch ausgewählte, zu sehr zwischen die Textabschnitte gezwängte, Notenbeispiele abzustützen vermag. Text und Anhang enthalten zahlreiche Tabellen und Graphiken von unterschiedlicher Aussagekraft (wertvoll die Zusammenstellung der Paukenstimmungen und -funktionen auf den Seiten 171–178; pauschal formulierte und deshalb überflüssige Tafeln zur Entwicklung des Orchesters zwischen 1700

und 1900 auf den Seiten 284–306). Ein abschließendes Kapitel widmet sich den Kombinationsmöglichkeiten der verschiedenen Instrumente und Instrumentengruppen im Orchester. Es ist schade, daß die Verfasserin den Leser mit einem weitgehend unkommentierten Quellenvergleich allein läßt. Die Auseinandersetzung mit dem schwierigen Thema hätte, unter welchem Aspekt auch immer, mehr Mut und methodische Konsequenz erfordert. (März 1999) Klaus Aringer

JOSEF PÖSCHL: *Jagdmusik. Kontinuität und Entwicklung in der europäischen Geschichte. Tutzing: Hans Schneider 1997. 364 S., Abb., Notenbeisp. (Alta musica. Band 19.)*

Alexander L. Ringer konstatierte 1955 in seiner Dissertation *The Chasse. Historical and Analytical Bibliography of a Musical Genre* einen Niedergang des Jagdgenres in der Kunstmusik des 20. Jahrhunderts. Nicht voraussehen konnte er, daß die Jagdmusik im engeren Sinne seit den 1970er Jahren einen ungeahnten Aufschwung erleben würde. Während die Zahl der aktiven Jäger im Abnehmen begriffen ist, hat sich die der Jagdhornbläser in der letzten Zeit erheblich vergrößert. Josef Pöschl, als Verleger von Jagdmusik mit der Szene bestens vertraut, hat sich durch dieses Phänomen offenbar bestärkt gefühlt, ein Kompendium der Jagdmusik vorzulegen. Obwohl als Grazer Dissertation ausgewiesen, richtet sich das Buch weniger an ein musikwissenschaftliches Fachpublikum. Der gebotene Überblick über die Geschichte der Jagdmusik in ihren verschiedensten Aspekten speist sich aus der bekannten Literatur und bietet im Detail wenig Neues, ist aber geeignet, dem jagdinteressierten Laien ein mit Fleiß gesammeltes Anschauungsmaterial an die Hand zu geben. Verzeichnisse nicht nur der Sekundärliteratur und der besprochenen Werke, sondern auch von Tonträgern und Jagdmusikverlagen veranschaulichen den Praxisbezug des Buches. In Anbetracht dieser Tatsache brauchen die zahlreichen methodologischen Schwächen der rein additiven Darstellung, die ohne spezifische Fragestellung auskommt, nicht im einzelnen erörtert zu werden. Bereits an den Kapitelüberschriften lassen sich die Mängel aufzeigen: So unterscheidet das erste Kapitel

„Forschungsgeschichte der Jagdhörner“ nicht zwischen Forschungsüberblick und eigentlicher Geschichte des Instruments. Im zweiten Kapitel „Stilisierung in der Kunstmusik“ versteht der Autor offenbar unter „Stilisierung“ die Zuweisung der behandelten Werke zu den „Stilen“ der Renaissance, des Barock, der Klassik, Romantik und schließlich des 20. Jahrhunderts, ohne sich weiter Gedanken über seine problematische Terminologie zu machen. Daß sich Pöschl bei seinem Parcours durch die Musikgeschichte notgedrungen Blößen gibt – die Definition des Hoquetus als „eine Kompositionstechnik der Notre Dame-Zeit, die in der Ars antiqua als zweistimmige Klausel und in der Ars nova als dreistimmiges Organum bezeichnet wird“ (S. 52) ist hier der mit Abstand gravierendste Schnitzer – erscheint da noch eher verzeihlich. Am originellsten wirkt trotz seines befremdlichen Titels „Jagdmusik in Europa aus ethnischer Sicht“ das vierte Kapitel, das über die neueren Entwicklungen des Jagdhornblasens berichtet, wie es sich nach dem Einbruch der feudalen Bläsertradition seit dem späten 19. Jahrhundert herausgebildet hat. Ausgehend von dem präsentierten Material insbesondere über die bestehenden Jagdmusikgesellschaften, das von ihnen getragene Wettbewerbssystem und die offenbar erst in den letzten Jahren überwundenen nationalen Grenzen ließen sich in einer soziologisch fundierten Studie Stellenwert und Existenzformen des jagdlichen Musizierens in der modernen Gesellschaft untersuchen. Ein musikethnologisch bemerkenswertes Revier, so scheint es, harrt hier noch seiner Entdeckung.

(März 1999)

Lucinde Braun

ANDREA PACH: *Die Orgel für Komponisten. Eine Einführung. München–Salzburg: Musikverlag Katzbichler 1997. 78 S., Notenbeisp. (Schriftenreihe Orgel Modern. Band 1.)*

Es geht der Autorin in diesem Büchlein darum, (angehende) Komponisten an die Orgel heranzuführen, sie zum Schreiben für dies rätselhaft Instrument zu animieren und andererseits die Interpreten zu ermutigen, zeitgenössische Werke einzustudieren. Dabei stützt sie sich auf die Erfahrung ihrer Lehrtätigkeit an der Wiener Musikhochschule; ihr 1993 ge-

gründetes Projekt *Orgel modern* versucht, den allzu engen Kreis von Orgelkomponisten, die meist zugleich komponierende Organisten sind, aufzubrechen und Auftragskompositionen „ganz bewußt an Komponisten völlig anderer Stilrichtung“ zu vergeben, in der Hoffnung, so „die Palette des Möglichen“ zu erweitern. Diese Intentionen sind fraglos zu loben. „Daß das Publikum zeitgenössische Orgelwerke nicht hören will“, ist indessen keine bloße „Ausrede“ der Komponisten und ihrer Interpreten, sondern ein bedauerliches Faktum. Aber lassen wir das Publikum einmal beiseite und widmen wir uns dem Buch selbst. Auf zwei Seiten wird über die Funktionsweise und die Entwicklungsgeschichte der Orgel berichtet – unvermeidlich extrem knapp, für diese Zielsetzung indessen ausreichend. Merkwürdig wird es ab Seite 8, wo über Einteilung und Einsatzmöglichkeiten der Register referiert wird: Neunmal aus der Partita *O Gott, du frommer Gott* BWV 767 ausführliche Notenbeispiele zu geben und bei den Registrierhinweisen (der Autorin! Bach gab keine) den vielleicht unbeabsichtigten Eindruck zu erwecken, diese seien authentisch – das ist schon verwegen. Beispiele aus der französischen Orgelmusik des 17. bis 20. Jahrhunderts (wo die Komponisten präzise Registrierungen angaben und -geben), wären einleuchtender und hilfreicher gewesen. Und wie überraschend, dann (S. 14) vier (einstimmige) Takte aus der *Anti War Suite* von Roland Baumgartner faksimiliert zu sehen, die in zweierlei Registrierung zu spielen sind. Wer ist R. B.? Wir hätten es gerne gewußt. Und wäre es nicht bei der anschließenden Kurzbeschreibung gängiger Register wichtig gewesen, ihren Platz im Gefüge der Orgel zu vermerken?

Desgleichen fehlt ein Hinweis auf stilistische Zusammengehörigkeiten, einige typische Dispositionen mit Angaben dazugehöriger Literatur wären nützlich gewesen. – Kapitel IV, die Spielmöglichkeiten betreffend: Auf zehn Seiten finden sich Notenbeispiele, die noch zweimal die o. g. Bach-Partita, drei weitere Bach-Werke, je ein Beispiel von Franz Schmidt und Olivier Messiaen sowie je dreimal Gottfried von Einem und Roland Baumgartner sowie einige Takte aus einer Orgelschule zitieren. Diese eigenwillige Auswahl setzt sich fort mit Mozart (KV 594, für eine Orgeluhr geschrieben), Schmidt, Franz Xaver Frenzel, dann wieder mit

etlichen Mozart-Beispielen und immer wieder von Einem und Baumgartner, gegen die wir weiß Gott nichts einzuwenden haben, die aber, in dieser Einseitigkeit zitiert, für die Erleuchtung angehender Orgelkomponisten zu wenig hergeben. Das VI. Kapitel („Neuerungen in der traditionellen Orgelmusik des 20. Jahrhunderts“) ist von ärgerlicher Ungenauigkeit, al fresco dahergeredet; Teil B („Neuerungen in der Besetzung“) bringt je ein Beispiel von Baumgartner, Viktor Fortin und –? Jawohl: zwölfmal von Einem. Klangliche Verfremdungseffekte werden an György Ligetis *Volume* befriedigend demonstriert (Kapitel VII); als rettenden Ausblick ins 21. Jahrhundert präsentiert die Autorin eine transportable Orgel, die Pfeifenklänge mit elektronischen Komponenten verbindet und so ermöglicht, was der traditionellen – also stationären, ungünstig platzierten, sehr teuren etc. – Orgel fehlt. Die Autorin bezeichnet sich als „Geistige Mutter“ dieses neuen, auch von Gottfried von Einem gelobten und „Symbiose“ getauften Instruments; ihr Vater, Dir. Ing. Pach, hat mit mehreren Erfindungen bis hin zum luftgefederten Anhänger zum Transport desselben mitgeholfen, daß Leonard Bernsteins Wort Erfüllung finde: „Nur Künstler können das ‚Noch/nicht‘ Wirklichkeit werden lassen“. Na denn!

(November 1998)

Martin Weyer

*KLAUS PETER RICHTER: Soviel Musik war nie. Von Mozart zum digitalen Sound. Eine musikalische Kulturgeschichte. München: Luchterhand, 1997. 237 S.*

In einem ersten Teil unternimmt Klaus Peter Richter den Versuch einer „Bestandsaufnahme“ des gegenwärtigen Musiklebens, deren Entstehung er im zweiten Teil mit einem Gang durch die Musikkultur der letzten 200 Jahre aufzeigt. So konstatiert er etwa zunächst die Isolation der musikalischen Avantgarde nach 1945 gegenüber der weitreichenden Akzeptanz der Musik von Bach bis Brahms, um dann darzulegen, wie die im 19. Jahrhundert einsetzende Aufspaltung in „Moderne“ und „Historismus“ zu ihr geführt habe. Weitere von Richter berücksichtigte Aspekte, die er für die gegenwärtige, „schwer durchschaubare Gemein-

gelage der Ton-Künste“ (S. 10) verantwortlich macht, sind: die Trennung zwischen E- und U-Musik, die Rolle der elektronischen Medien sowie die Kommerzialisierung des Musiklebens.

Einem Überblick, wie ihn Richter versucht, würde man sicherlich einige allzu grobe Vereinfachungen oder Ungenauigkeiten im Detail verzeihen, wenn dieser Überblick originelle Perspektiven eröffnen würde. Doch im vorliegenden Fall werden allein althergebrachte Unterscheidungen und Einschätzungen wiederholt. Die damit einhergehenden Gedankengänge erweisen sich zudem als nicht allzu differenziert. Ein Beispiel: Unterscheidungen in „Hoch- und Subkultur“ verteidigt Richter gegenüber einem „bedenklichen Absolutismus des Relativen“. Folglich lehnt er es ab, Mozart und Techno einfach „als verschiedene Musiken wahrzunehmen. Wer den Unterschied überspielt, beraubt sich einer Unterscheidungsfähigkeit, die für die Kunst so wesentlich ist wie die Mathematik für die Physik. Allerdings muß es nicht gleich um ‚Wertung‘ gehen, sondern nur um die Beschreibung sehr verschiedener Phänomene in der Topographie des Musiklebens“ (S. 31). Die inhaltliche Substanz eines derartigen Gedankengangs ist also eher bescheiden: Mozart und Techno seien nicht verschieden, sondern sehr verschieden. Darüber hinaus verschleiert Richter mit der scheinbaren Hintanstellung von Wertungen, daß seine Darstellung im wesentlichen gerade darauf beruht. So spricht er anderer Stelle (S. 144) davon, daß sich beim Anhören der Musik Bachs, Mozarts oder Beethovens „ein fester Komplex von Eindrücken und Empfindungen“ ergebe, „der aktiv als Wirkungsgröße auf das Bewußtsein wirkt. Sie klingt nach, verlangt Aneignungsmühe, beschäftigt Ratio und Gemüt, setzt Prozesse in Gang.“ Ganz anders scheint es sich beim Umgang mit der populären Musik zu verhalten. Der Schlager werde „als bloße Projektionsfläche unserer Stimmungen und Befindlichkeiten zum Resonanz- und Verstärkungsmedium eines oberflächlichen Seelenambientes“. Als ob ein derartiges Rezeptionsverhalten bei klassischer Musik ausgeschlossen sei bzw. Popmusik nicht ebenso herausfordernd sein kann. Gleichfalls eindeutig negativ wie die Popmusik beurteilt Richter auch die Bedeutung der elektronischen, insbesondere der digitalen Medien so-

wie die kommerziellen Ausprägungen des Musiklebens.

So ergibt sich insgesamt ein von einer kulturpessimistischen Einstellung geprägtes Panorama, aus dem am Ende mehr ein verzweifelter, statt konsequent aus den vorangegangenen Darlegungen entwickelter Appell steht: Es gelte „jenen musikalischen Sinn zu bewahren, durch den sich der Mensch als Seelenwesen definiert, darauf wird es ankommen“ (S. 226). (April 1999) Jürgen Arndt

*GEORG BABL: Joseph Haas: Kompositionslehre. Aufzeichnungen aus dem Unterricht bei Joseph Haas an der Akademie der Tonkunst in München in den Jahren 1932 bis 1935. Tutzing: Hans Schneider 1997. XVI, 299 S., Abb., Notenbeisp. (Aus den Beständen der Universität Eichstätt. I. Texte, Band 1.)*

Für die Geschichte der Musikerziehung interessant sein kann auch eine für den Unterricht völlig unbrauchbare Edition. Kontrapunkt, Kanon, Fuge, Formenlehre und Instrumentation lehrte Haas von einem musikgeschichtlich nicht präzisierten strengen Satz ausgehend, obwohl es sich doch längst durchgesetzt hatte, von präzisen Musiksprachen und ihrem Wandel auszugehen (z. B. Riemann: „Es kommt aber auch häufig vor...“, „... so hat doch die neue Zeit...“, „... unter Nachweis der Praxis der Meister“). So gibt Haas im zweistimmigen Kontrapunkt aufgaben wie 3:4, 5:2 und im dreistimmigen gar 1:3:5, 1:4:5. Ist hier Johann Sebastian György Debussy gemeint? In der Formenlehre hingegen wird Beethovens Vollen- dung der Sonate gepriesen und an ihr alles gemessen. („Die schüchternen Anfänge... findet man bei Domenico Scarlatti“; Haydn: „Die Durchführung wird... zu dem, was sie sein soll.“) Nach der Instrumentenkunde beschränkt sich die Instrumentationslehre auf Choralsätze für Bläser. – Unterricht dieser Art wurde also an einer namhaften deutschen Musikhochschule um 1935 erteilt!

(Januar 1998)

Diether de la Motte

GABRIELE BRAUNE: *Küstenmusik in Süd-arabien. Die Lieder und Tänze an den jemenitischen Küsten des Arabischen Meeres*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1997, 614 S., Abb., Notenbeisp.

This book constitutes an important contribution to the study of a major and special Yemenite tradition – the rich coastal repertory of music and dance. The study distinguishes itself by a well-conceived method, the comprehensiveness of its approach, and the meticulous treatment of the investigated musical corpus. Braune's holistic vision is expressed in the broad examination of the subject which enlightens the matter treated with historical, social, sociological, ethnographic and poetical information and viewpoints.

The book begins with a general survey (p. 11–39) on Arabic music as subject of research in European musicology divided into three periods: 1) Up to 1900; 2) 1900–1959; 3) From 1960 up to our present days. Almost all the numerous leading scholars and their major contributions are included in this survey. However, it is somehow regrettable that from the great scholar A. Z. Idelsohn, Braune mentions only his two articles in German on the *maqam* (p. 26, n. 60). My critical remark concerns the fact that Idelsohn was the first scholar who explored on a large scale the Jewish Yemenite musical tradition which presumably is an integral part of Yemenite music at large. The achievements of this erudite who, at the beginning of the century, devotedly collected his material from the lips of the people who recently left Yemen, then transcribed, classified analyzed, and published it in the first volume of his: *Hebräisch-Orientalischer Melodienschatz* (Vienna 1908), should be not only recognized but also seriously consulted. Indeed, although his yemenite contributions concern exclusively the Jewish Yemenite musical tradition, one can find in them not a few parallels including even samples in direct relation with the material analyzed by Braune; this is particularly true in the case of aspects in performance practice and the relation between text and melody.

The second large sequence of the book deals with the scope of the research, the typology of Arabic coastal music including Egypt, Western approaches to Yemeni music, sources for south Arabian music yemeni institutions for educati-

on and research and even international sources for the research in sea music. The sequence that follows is devoted to the description of the field work, the method used in the classification of the material and an attempt to single out the particularities of the group defined music in view of justifying her claim concerning the social and musical distinctiveness of the group investigated. The argumentation used by Braune in this respect is as a whole plausible and could eventually be acceptable had she given more assessing comparative examples to prove this distinctiveness in relation to the other Yemenite musical traditions. The emphasis in this case should be put more on the musical dialect and the choreographic language of the dances. The same holds true, to some extent, for the influence exerted on at least part of the repertory as a result of evident cultural contacts. This point needs further assess and development.

The essential part of the book (p.143–614) concerns, however, the concrete study of the well-chosen corpus of a more than fifty songs and dances. This corpus is certainly representative of the group's repertory; its proficient classification, transcription, musical and textual analyses made the whole work a successful achievement.

(Juli 1998)

Amnon Shiloah

*Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters II. Hrsg. von Michael BERNHARD München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. 1997. 133 S. (Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission 13.)*

Erneut hat Michael Bernhard einen vorzüglichen Band der von ihm betreuten Reihe vorgelegt. Christian Meyer und Zsuzsa Czagány präsentieren kurze musiktheoretische Quellentexte zur Boethius-Rezeption im 11. und zur mitteleuropäischen Tradition im 14./15. Jahrhundert von Henricus de Zeelandia, deren historische Verankerung zugleich deutlich gemacht wird. Allein der Sz. 59 (S. 117) des Henricus („[...] cantatur per quadrum .#. specialiter“) wäre weiter zu verfolgen, da er gegen eine Tradition der Tritonus-Vermeidung steht (vgl. *Quatuor principalia*, CS 4, 223: „...sed si a praedicta fa ad quartam vocem vellet ascendere, necesse haberet fa in ut mature, qui improprie

sumere.“ Anon. Berkeley, hrsg. v. O. Ellsworth, S. 44: „[...] debet cantari fa in b-fa-#-mi per b [...]“ zu überprüfen. Schon Coussemaker hatte hier ein „per b-molle?“ vorgeschlagen (CS 3, 115). Michael Bernhard selbst zeigt in einem eindrucksvollen und mit zahlreichen Faksimile-Abbildungen unterfütterten Beitrag, daß die Neumennamen ein Phänomen der Zeit nach dem 11. Jahrhundert waren, als eine Verständigung über die genauen Details eines Notentextes im Zusammenhang mit den Folgen einer zunehmenden Verschriftlichung notwendig wurde. Sehr hilfreich sind die kenntnisreichen Bemerkungen zu einigen wichtigen unklaren Textstellen bei Johannes de Grocheo, die auf beeindruckende Weise philologische mit historischen Kenntnissen verbinden. Allerdings setzt sich das sechsstufige Hexachordsystem deutlich vom vielzitierten siebenstufigen Aspekt des Vergilschen Ausdrucks „septem discrimina vocum“ ab (S. 97, Anm. 18). Auch wäre die Behauptung, die Kenntnis der Modusregel des *Dialogus de musica* sei im 13. Jahrhundert ungewöhnlich, angesichts der Überlieferung des Textes (vgl. Michel Huglo, in: *RM* 55 [1969], S. 119–171) genauer zu begründen. Der Band schließt mit einer Studie zu den doppelten Tonbuchstaben der Guidonischen Terminologie, deren zentrales Ergebnis, die Verankerung in der „tetrachordalen Struktur“ (S. 125) des Tonsystems zu weiteren Schlußfolgerungen geradezu herausfordert (vgl. meine Arbeit *Hexachord, Mensur und Textstruktur*, Stuttgart 1992, S. 101 ff.). Alle Beiträge beschäftigen sich in subtiler und kenntnisreicher Weise mit Quellen zur mittelalterlichen Musiktheorie, wobei es ihnen gelingt, die mitunter weitreichenden Konsequenzen für die weitere Entwicklung der Musiktheorie wie auch für die Praxis herauszuarbeiten.  
(Juni 1999)

Christian Berger

*Two Offices for St. Elizabeth of Hungary: Gaudeat Hungaria and Letare Germania. Introduction and Edition by Barbara HAGGH. Ottawa: Institute of Mediaeval Music 1995. XXV, 48 S. (Musicological Studies. Volume LXV/1.)*

Dieser Band eröffnet die neue *Historiae*-Reihe der Forschungsgruppe *Cantus planus* der Internationalen Gesellschaft für Musikwissen-

schaft. Er ist den beiden ältesten Offizien für die Hl. Elisabeth von Ungarn (bzw. Thüringen) – *Gaudeat Hungaria* und *Letare Germania* – gewidmet.

Wie die Herausgeber der Reihe im Vorwort zu Recht betonen, besteht im Bereich der späteren mittelalterlichen Offiziumscompositionen großer Forschungsbedarf. Zwar sind die Texte dieser Neuschöpfungen (allerdings nur die Reimoffizien) zum größten Teil über die *Analecta hymnica* zugänglich und existieren einzelne Publikationen spezieller Offizien mit ihrer Musik, ein Zugriff auf ein entsprechend großes Repertoire, das Aussagen zu stilistischen Entwicklungslinien erlauben würde, ist bisher jedoch kaum oder nur unter großen Mühen möglich.

Der von Barbara Haggh herausgegebene erste Band enthält neben der eigentlichen Edition Informationen zu den zugrundegelegten Quellen und zur Vita der Hl. Elisabeth sowie Überlegungen zur Herkunft, zur musikalischen und poetischen Form und zu möglichen Verfassern der Offizien.

Als Grundlage für beide Offizien dient eine Handschrift aus Cambrai (spätes 13. Jahrhundert), die *Letare Germania* als Nachtrag des 15. Jahrhunderts enthält. Um dem (sinnvollen) Anspruch der Reihe gerecht zu werden, die Offizien möglichst in ihrer Ganzheit wiederzugeben, wurden die fehlenden Hymnen, Lektionen, Psalm- und Rezitationstöne teilweise aus verwandten Cambraier und Brüsseler Handschriften ergänzt.

Die Überlegungen Barbara Hagghs zu den Entstehungsumständen beider Offizien sind detail- und kenntnisreich: So scheint für *Gaudeat Hungaria* eine Zusammenarbeit zwischen Peter von Cambrai und Gerard von St. Quentin-en-Isle ebenso wahrscheinlich wie als Entstehungsanlaß das Gedächtnis von Elisabeths Todestag; gleiches gilt für die Reliquien-Überführung in die Marburger Elisabeth-Kirche in Bezug auf *Letare Germania*.

Ob allerdings das Fehlen von „neumas“ im engeren Sinne in diesem letztgenannten Offizium die Autorschaft Peters von Cambrai von vorne herein ausschließt (S. XXIII), ist bei der Bedeutungsvielfalt dieses Terminus eher fraglich.

Hagghs Argumentation zu den sprachlichen und musikalischen Unterschieden und Stil-

schichten der beiden Offizien und der Hinweis auf die Beziehungen zum franziskanischen Umfeld sowie zu den Offizienkompositionen Julians von Speyer sind jedoch zwingend. Ebenso naheliegend ist die Zuschreibung einer französischen Motette an Peter von Cambrai, deren Tenor als Melisma aus *Gaudeat Hungaria* von Haggh identifiziert wurde; zu bedenken ist hier die große Verehrung der Hl. Elisabeth in Cambrai auf Grund ihrer Stiftung für die dortige Kathedrale und des dort aufbewahrten Herz-Reliquiars.

Bei der Edition selbst befremdet die Übertragung im unoktavierten Violinschlüssel, was bei transponierten Modi zu einem irritierenden und geradezu grotesken Notenbild führt (S. 36, Resp. VI). Auch die ohne jede Gliederung abgedruckten Lektionstexte erleichtern nicht gerade den Umgang mit der Edition (S. 40).

Schließlich haben sich noch folgende Fehler eingeschlichen: Beim Hymnus *Lantgravia Thuringie* (S. 2) muß es sich um einen achten (nicht um einen zweiten) Ton, beim Responsorium *Ista regis filia* (S. 32) um das zweite (nicht dritte) der Matutin im dritten (nicht im zweiten) Modus handeln.

Insgesamt stellt die Edition jedoch mit den beigefügten Faksimiles und Tabellen zu Versformen und Vergleich von monastischer und weltklerikaler Überlieferungstradition eine wertvolle Bereicherung dar, auf deren Grundlage nun weitere Forschung möglich wird.

(Juni 1999) Stefan Morent

SAVERIO FRANCHI: *Drammaturgia Romana II (1701–1750). Ricerca, storica, bibliografica e archivistica condotta in collaborazione con Orietta SARTORI*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura 1997. CXXVI, 410 S.

Das Buch von Franchi ist eine „drammaturgia“ im alten Wortsinn. Wie der Untertitel verdeutlicht, handelt es sich um „Annalen der zwischen 1701 und 1750 in Rom und Latium veröffentlichten dramatischen Texte und Opernlibretti“. Der erste Band dieser Dramaturgie, dem 17. Jahrhundert gewidmet, ist bereits 1988 erschienen. Doch haben sich die konzeptionellen sowie redaktionellen Kriterien, wie der Autor selbst im Vorwort erklärt, im zweiten Band völlig verändert. Der erste Band war pri-

mär ein Librettokatalog. Dies entsprang den hauptsächlich bibliographischen Interessen des Verfassers, welche sich in der späteren Zusammenstellung eines Lexikons niedergeschlagen haben (S. Franchi: *Le Impressioni sceniche. Dizionario biobibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800*, Rom 1994). Durch die Veröffentlichung des Sartori-Kataloges lag eine annalistische Konzeption nahe, da die genauere Beschreibung der Libretti überflüssig geworden war. Statt dessen bietet der zweite Band dieser *Drammaturgia Romana* chronologische Jahrestafeln, in welchen man für jedes Werk über den Titel, den Autor des Textes, gegebenenfalls den Komponisten, Ort und Datum der mit dem gedruckten Text verbundenen Aufführung, Widmungsträger und Uraufführung informiert wird. Hinzu kommen die entsprechenden Katalogzahlen aus Sartori und aus Franchis oben erwähntem *Dizionario biobibliografico*.

Der Akzent liegt nicht wie im ersten Band auf den Texten, sondern auf der Theaterpraxis, was jedoch nicht verhindert, daß auch Drucke aufgelistet werden, die für die private Lektüre gedacht waren. Diese Konzeption hat den Vorteil, daß man schnell einen Überblick über das ganze Repertoire des römischen Bereichs gewinnt. Wenn man sich in das etwas umständliche Abkürzungssystem eingearbeitet hat, erschließen sich auch dem flüchtigen Leser zahlreiche, interessante Informationen. Selbst bei einem kursorischen Blick über die Tafeln fällt auf, daß man in den vierziger Jahren in Rom weniger Schauspiele als im frühen 18. Jahrhundert aufführte. Die zu sehr auf ihre Libretti konzentrierten Opernforscher werden hier deutlich sehen, daß das Phänomen „Oper“ nur in einem allgemeinen Kontext der Theaterpraxis zu verstehen ist, der von den „Azoni sacre“ bis zum Puppentheater reichte.

Franchi beschränkt sich aber nicht auf die nicht selten spärlichen, von den gedruckten Texten gegebenen Informationen, sondern ergänzt und korrigiert sie durch eine Fülle von neuen Daten, die er meistens aus Archivquellen entnimmt. Das ermöglicht ihm, u. a. die Autorschaft vieler anonymer Libretti zu bestimmen.

Ein großes Problem kann jedoch für den Forscher das Fehlen von Angaben über den Aufbewahrungsort der Textexemplare werden. Das

ist besonders bedauerlich im Fall derjenigen Texte, welche nicht in anderen Bibliographien aufgelistet werden. Es ist z. B. sehr interessant zum ersten Mal zu erfahren, daß Hasses *Siroe* 1733 in Viterbo „contra la consueta proibizione“ mit drei Frauen aufgeführt wurde (S. 279–280). Wo der Forscher das Libretto finden kann, wird aber nicht gesagt.

Dies ist jedoch das einzige Manko in einem Buch, welches ansonsten auf einer erstaunlich faktenreichen Grundlage basiert. Auch die historisch-kritischen Kommentare für die Jahre 1701–1730 sind für den Forscher sehr hilfreich und bieten auch dem Einsteiger eine schnelle Orientierung in der politischen und kulturellen Situation der Zeit, ein für den Musik- sowie für den Theaterhistoriker wichtiges Nachschlagewerk, das durch eine umfangreiche, reich dokumentierte Einleitung zu den römischen Theatern abgerundet wird.

(Mai 1999) Michele Calella

*JEAN-PHILIPPE RAMEAU: Opera Omnia, série I, volume 2, Pièces de clavecin en concerts. Hrsg. von Denis HERLIN und Davitt MORONEY. Paris: Gérard Billaudot 1996. LI, 137 S.*

Eine neue, auf insgesamt 44 Bände angelegte Gesamtausgabe der Kompositionen von Jean-Philippe Rameau unternimmt es erstmals, das vollständige Œuvre des Komponisten einschließlich der Fragmente, unvollständig erhaltenen und zweifelhaften Werke in seiner Gesamtheit zu edieren; darüber hinaus sollen u. a. ein thematischer Katalog sowie die Veröffentlichung archivalischer und ikonographischer Quellen Bestandteil der Ausgabe werden. Während die theoretischen Schriften Rameaus seit einiger Zeit in einer Gesamtedition vorliegen, stellt die nun initiierte Neuauflage des kompositorischen Schaffens ein seit langem bestehendes Desiderat für Forschung und Praxis gleichermaßen dar. Damit sollen nicht nur die bislang nicht neu edierten experimentellen Spätwerke (*Les Paladins* und *Les Boréades* liegen zumindest im Faksimile vor) wie auch die unterschiedlichen Fassungen einiger der bedeutendsten Bühnenwerke (etwa *Castor et Polux*, *Dardanus* oder *Zoroastre*) zugänglich gemacht, sondern zugleich die unter ganz anderen historischen Bedingungen unternomme-

nen, unvollendet gebliebenen *Œuvres Complètes* von Camille Saint-Saëns und Charles Malherbe ersetzt werden, die zum Zwecke einer Ehrenrettung Rameaus – nicht zuletzt unter nationalem Blickwinkel – ungezählte stillschweigende Eingriffe etwa in Dramaturgie, Tonsatz und Instrumentation vorgenommen hatten; trotzdem besteht deren kaum hoch genug einzuschätzendes Verdienst darin, fast ein Jahrhundert lang eine wissenschaftliche Neubeschäftigung mit dem Werk Rameaus wie auch dessen aufführungspraktische Renaissance überhaupt ermöglicht zu haben.

Als einer der ersten Bände der aufwendig ausgestatteten neuen *Opera Omnia* sind genau 100 Jahre nach der Edition bei Saint-Saëns von 1896 (seit 1926 auch als separate Einzelausgabe daraus zugänglich) die *Pièces de clavecin en concerts* erschienen, die zwischenzeitlich auch von Erwin R. Jacobi (Kassel 1961, <sup>2</sup>1970/1976) neu ediert und von Jean Marie Fuzeau im Faksimile herausgegeben worden waren (Courlay, 1989) – keine der genannten Ausgaben findet unverständlicherweise an irgendeiner Stelle der Neuedition von Herlin und Moroney auch nur Erwähnung. Diese nun vorliegende Ausgabe ist nicht ausschließlich als eine derzeitigen wissenschaftlichen und editorischen Standards genügende Denkmälerausgabe gedacht, sondern beabsichtigt, durch übersichtliches Layout, großzügigen Satz und die Mitlieferung des Stimmenmaterials (inklusive einer Stimme mit der schon bei Rameau vorgeschlagenen Besetzungsvariante für eine zweite Violine anstelle der Viola da Gamba) auch direkt für die musikalische Praxis verwendbar zu sein. Verzierungen sind – wie mittlerweile üblich – mit den im Original anzutreffenden Symbolen notiert und nicht ausgeschrieben, auch auf interpretierende Hinweise spieltechnischer Art wie Kreuzung der Hände oder Schlüsselwechsel im Cembalo, um Stimmführung durch Verteilung auf getrennte Systeme verdeutlichen zu können, wurde im Unterschied zur Ausgabe von 1896 verzichtet. Da mit dem insgesamt sehr zuverlässigen Erstdruck von 1741 im Falle der *Pièces de clavecin en concerts* eine konsistente, von Rameau selbst in Druck gegebene Hauptquelle vorliegt und zudem frühere handschriftliche Fassungen oder Skizzen fehlen, ist die Quellenlage für diesen Band vergleichsweise unproblematisch, nur vereinzelt geben spätere

Nachdrucke Anlaß zu Korrekturen, die in dem im Anhang gegebenen ausführlichen kritischen Bericht nachgewiesen sind. Ein mehrteiliger, zweisprachiger Einführungsteil sucht die Edition auch für ein nicht französischsprachiges Publikum leichter zugänglich zu machen; hierin wird für eine Entstehungszeit des Werkes zwischen 1739 und 1741 plädiert, in einer Übersicht die Wiederverwendung von insgesamt acht Sätzen aus der Sammlung in Rameaus Bühnenwerken nachgewiesen, eine gattungswie rezeptionsgeschichtliche Einordnung der Sammlung vorgenommen und schließlich eine ausführliche Erläuterung zu den Titeln der einzelnen Sätze gegeben; geradezu ärgerlich ist allerdings, daß dabei Sekundärliteratur in einem anderen als dem französischen Idiom nur in Ausnahmefällen angeführt und wohl auch rezipiert wurde, so fehlt Girdlestones in diesem Kontext zentraler Aufsatz über *Rameau's Self Borrowings* (ML 29, 1958, S. 52ff.) ebenso wie ein Hinweis auf das wichtige Vorwort zur erwähnten Ausgabe der gleichen Sammlung durch Jacobi, ganz zu schweigen von neuerer Sekundärliteratur in englischer, deutscher, polnischer und russischer Sprache. Diverse faksimilierte Seiten – u. a. mit der Verzierungstabelle aus den *Pièces de clavecin* von 1724, einigen der Vergleichssätze aus den Bühnenwerken sowie den Vorworten zur zweiten französischen Ausgabe von 1752 und zur englischen Ausgabe von 1750 runden eine Ausgabe ab, die auf jene Bände gespannt sein läßt, in denen ungleich größere editorische Probleme zu bewältigen sein werden.

(Juni 1999)

Joachim Steinheuer

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Musikalische Werke. Band XXX: Die Hirten bei der Krippe zu Bethlehem. Geistliche Kantate nach Worten von Karl Wilhelm Ramler TWV 1:797. Hrsg. von Wolf HOBOHM. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. XXI, 104 S.*

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Musikalische Werke. Band XXXII: Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu TWV 6:6. Hrsg. von Ralph-Jürgen REIPSCH. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. XXXVII, 168 S.*

Unter den Textdichtern der späten Vokalwerke Georg Philipp Telemanns nimmt der

von seinen Zeitgenossen oft als „deutscher Horaz“ apostrophierte Berliner Dichter, Übersetzer und Herausgeber Karl Wilhelm Ramler quantitativ wie qualitativ einen herausragenden Platz ein. Mit der Vertonung je einer Weihnachts-, Passions- und Osterkantate sowie zwei weltlichen Kantaten Ramlers (*Der May* TWV 20:40 und *Ino* TWV 20:41) wählt Telemann Texte, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zentrale und nahezu durchgehend positiv bewertete Paradigma in der intensiv gepflegten musik- und dichtungsästhetischen Diskussion über die Kriterien einer „musikalischen Poesie“ darstellen. Die Grundzüge der musikalischen Dichtungen Ramlers – ihre aufklärerische Modernität, ihre subjektiv-„empfindsamen“ Momente, ihre vokalreiche Klanglichkeit und nicht zuletzt ihre musikale Metaphorik – fanden bei den deutschen Komponisten eine starke, teilweise bis weit in das 19. Jahrhundert reichende Resonanz, – ein Rezeptionsphänomen, das in der Musikwissenschaft noch keineswegs hinreichend aufgearbeitet worden ist und auch in der neueren, interdisziplinären Literaturwissenschaft bislang kaum Interesse gefunden hat. Mit den Bänden 30 und 32 der historisch-kritischen Telemann-Auswahlausgabe liegen zwei der von Ramler als „geistliche Kantaten“ bezeichneten Stücke vor: die 1759 komponierten *Hirten bey der Krippe zu Bethlehem* (ursprünglich [1757] für Johann Friedrich Agricola bestimmt und von diesem auch vertont) und die *Auferstehung und Himmelfahrt Jesu*, deren Libretto sich Telemann im Entstehungsjahr 1760 eigens vom Dichter erbat. Die dritte der geistlichen Kantaten Ramlers, die in Carl Heinrich Grauns Vertonung epochemachende Passion *Der Tod Jesu* von 1755, wurde ebenfalls von Telemann nahezu zeitgleich mit seinem Berliner Briefpartner Graun und offenbar mit gegenseitigem Wissen vertont (eine Edition des *Tod Jesu* TWV 5:6 steht im Rahmen der Telemann-Ausgabe noch aus). Damit ist Telemann, soweit bekannt, neben Johann Christoph Friedrich Bach der einzige Komponist, der alle drei geistlichen Kantaten Ramlers, die dieser 1760 bei C. F. Voß in Berlin gesammelt herausgab, vertonte.

Die vorliegenden Editionen sind jeweils nach dem Partiturotograph erstellt, jedoch – besonders in Band 32 – mit etlichen Referenzen zu weiteren, nichtautographen Abschriften.

Selbstverständlich orientieren sich die Herausgeber an den Editionsrichtlinien der Telemann-Ausgabe, deren Spielraum, etwa bei diakritischen Zeichen und deren Kenntlich- bzw. Nichtkenntlichmachung, weniger streng reglementiert ist als bei manchen anderen wissenschaftlichen (Gesamt-)Ausgaben. Auf dieser Grundlage präsentieren sich die Editionen als quellenkritisch solide und konsequent bearbeitet, mit durchsichtigem und nachvollziehbarem *Procedere* der Herausgeber. Daß bei aller Sorgfalt dennoch Druckfehler stehegeblieben sind (vgl. die ins Auge fallende harmonische Kuriosität in den beiden letzten Basso-continuo-Takten des Eingangschorals der Weihnachtskantate) dürfte wohl auch – und vielleicht gerade – im Computerzeitalter das Schicksal vieler Notenausgaben bleiben. Die Bände enthalten, wie in modernen wissenschaftlichen Editionen üblich, mehrere Faksimiles von Text- und Notenbeispielen sowie im Fall des Hirtenstücks, in das der Komponist nachträglich fünf, von Ramler nicht vorgesehene Choräle einfügte, zwei Anhänge mit einem von Telemann später eliminierten Choralsatz sowie mit Kirchenlieddichtungen und einer weltlich-höfischen Textparodie von Christian Wilhelm Alers auf den Geburtstag des dänischen Königs Christian VII.

Weniger befriedigend und konsensfähig erscheinen dagegen manche Ausführungen der Herausgeber in ihren Vorworten, obwohl diese *Desiderata* den Wert der eigentlichen Edition und ihres quellenkritischen Apparates nicht oder nur am Rand tangieren. Zunächst wirkt befremdlich, daß Wolf Hobohm in seinem Einleitungstext bei der Aufzählung von Telemanns Ramler-Vertonungen (vgl. S. VIII, Sp. b) die *Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* unerwähnt läßt (auch ebda. Fußnote 6 fehlt die Angabe des Librettisten Ramler). Weiterhin vermißt man den Hinweis, daß der Komponist sowohl in der Weihnachts- wie später in der Osterkantate – Unterschied zu seiner ersten Ramler-Vertonung, dem *Tod Jesu* – die Rezitative verschiedenen Stimmlagen zuweist, mithin wieder ein traditionelles dramatisch-oratorisches Element berücksichtigt, das Ramler offenbar nicht intendierte. Ebenfalls mitteilenswert wäre die in einem Brief Ramlers dokumentierte Information gewesen, daß der Dichter erst im nachhinein (zu Weihnachten 1758)

und offensichtlich auf Agricolas Wunsch das einzige Duett der Kantate hinzufügte. Wäre Ramlers Text tatsächlich „voller dunkler Bilder und Anspielungen“ (S. X b), wie Hobohm im Kontext seiner (ohne jegliche Literaturhinweise gegebenen) Namen- und Begriffserklärungen zum Libretto pauschal behauptet, so hätte gerade die idyllisch-arkadische Weihnachtskantate mit 15 bisher nachweisbaren Vertonungen aus dem 18. Jahrhundert schwerlich ein solches Echo gefunden. Wie verhält sich der Widerspruch, daß Telemanns Komposition einmal als ‚herbe Musik‘ (S. IX b) bezeichnet wird, „die in mancher Hinsicht von konventionellen [welchen?] Hörerwartungen“ abweiche (S. X a), mit dem zweifellos vorhandenen pastoralen Grundcharakter des Werkes, der auch in der von Hobohm zustimmend zitierten Charakterisierung des Hamburger Telemann-Zeitgenossen Christoph Daniel Ebeling – „eine der besten Telemannischen Musiken, worin ein sanfter zärtlicher Ton herrscht“ (S. X b) – zum Ausdruck kommt? Schließlich wäre wohl eine Konkretisierung angebracht gewesen, worin die angeblich „lustige (polnische) Volksmelodik“ (S. X a) in der Baßarie „Hirten aus den gold’nen Zeiten“ besteht.

In ähnlicher Weise wie bei Wolf Hobohm sind auch in Ralph-Jürgen Reipschs ausführlichem Vorwort zur Auferstehungskantate hinsichtlich der musikalischen, poetischen und theologiegeschichtlichen Analyse einige Unschärfen und Lücken zu konstatieren. Die plakative Gegenüberstellung einer älteren „irrationalen“ Dogmatik und einer neuen „rationalen“ Vernunftreligion, als deren Exponenten Reipsch (in enger Anlehnung an Ingeborg Königs Dissertation zum *Tod Jesu*-Libretto von 1972) den mit Ramler befreundeten Berliner Hofprediger und frühen Neologen August Friedrich Wilhelm Sack anführt (vgl. S. IX b), übersieht – um nur bei diesem einen Beispiel zu bleiben – die theologische Herkunft Sacks aus der reformierten Orthodoxie sowie die Tatsache, daß es sich bei Sacks Hauptwerk *Vertheidigter Glaube der Christen* (2 Bde., Berlin 1748/51) noch immer um eine Dogmatik, mit Sünden- und Versöhnungslehre, handelt. Wiederholt spricht der Autor von der „Dramaturgie“ des Textes wie der Musik, – so, als habe er eine Oper des späteren 18. Jahrhunderts vorliegen; selbst zu Ramlers Arientexten mit ihrem

gleichbleibenden Bauprinzip heißt es, sie entsprächen „ihrer inneren Dramaturgie nach der Da-capo-Form“ (S. XI a). Als ästhetischen Kronzeugen zitiert Reipsch mehrfach Johann Georg Sulzer (*Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 2 Teile, zuerst Leipzig 1771/74), ohne die von Sulzer und seinem Mitautor Johann Philipp Kirnberger geprägten Vorstellungen vom „lyrischen Oratorium“, die primär Postulate einer neuen, normativen Gattungstheorie und weniger eine Beschreibung der zeitgenössischen kompositorischen Praxis darstellen, in ihrer Relevanz und Tragfähigkeit zu erörtern (vgl. S. X). Welchen Sinn hat es, (nur) den Mittelteil des Sopran-Duetts „Vater deiner schwachen Kinder“ als „Vokalkonzert“ zu etikettieren (S. XI b), wo doch auch im A-Teil die beiden Soprane das Thema nacheinander und jeweils identisch vortragen, bevor sie sich in einem homophonen Satz vereinigen? Auch einen bibliographischen Hinweis auf einen eigenen CD-Booklet-Text sollte man in einer wissenschaftlichen Ausgabe schicklicherweise unterdrücken (vgl. S. VIII, Fußnote 7).

Hinzugefügt sei noch, daß in beiden Bänden der Bearbeiter der Continuoaussetzung nicht erwähnt wird. Auch wäre es aus Gründen der Einheitlichkeit angebracht gewesen, auf der Titelseite der Auferstehungskantate den Textdichter Ramler in gleicher Weise (eventuell unter Hinzufügung einer Gattungsbezeichnung) zu nennen wie im Titel der Weihnachtsmusik.

(Oktober 1998)

Herbert Lölkes

*Orgelwerke der Familie Düben. Hrsg. von Pieter DIRKSEN. Stockholm: Runa Nototext 1996. XXVI, 45 S., Abb. (Bibliotheca Organi Sueciae. Volume I.)*

Mit diesem Band wird eine höchst erfreuliche Reihe eröffnet: Orgelmusik schwedischer oder in Schweden wirkender Meister vom 17. bis 20. Jahrhundert soll präsentiert werden, bisher liegen drei Bände vor. – Sechs Generationen aus der Düben-Dynastie sind nachgewiesen; in diesem Band sind die Brüder Martin und Andreas sowie Gustav, der Sohn des Letzteren, vertreten. Damit ist in vorbildlicher Edition das zusammengetragen, was als offensichtlich kleiner Rest einer reicheren Produktivität

von dieser bedeutenden Musikerfamilie an Orgelwerken noch greifbar ist. (Der Stammvater, Andreas Düben d. Ä., war von 1595 bis zu seinem Tode 1625 Thomasorganist in Leipzig; seine Söhne, von denen Andreas d. J. 1614 bis 1620 bei Sweelinck in Amsterdam studierte, machten Karriere in Stockholm. Der vor allem als Musikaliensammler bekannte Gustav Düben, Sohn des jüngeren Andreas, knüpfte 1645 bis 1648 bei seinem Deutschlandaufenthalt wohl die meisten Kontakte zu jenen Meistern, deren Werke heute in der berühmten Düben-Sammlung Uppsala liegen.) Quelle sind die Lynar B-Tabulaturen (B1 für die c.-f.-Bearbeitungen, B 3 für die freien Stücke). Neben den insgesamt sieben Orgelwerken sowie zwei Incerta im Anhang ist auch eine Cembalo-Suite von Gustav Düben veröffentlicht, die wegen der authentischen Fingersätze besonderes Interesse verdient. Ein ausführliches Vorwort sowie informatives Bildmaterial runden die lobenswerte Edition ab.

(April 1999)

Martin Weyer

## Eingegangene Schriften

PETER ALLSOP: Arcangelo Corelli. *New Orpheus of our Time*. Oxford: Oxford University Press 1999. VIII, 260 S., Notenbeisp. (Oxford Monographs on Music.)

Aneignung durch Verwandlung. Aufsätze zur deutschen Musik und Architektur des 16. und 17. Jahrhunderts. Hrsg. von Wolfram STEUDE. Laaber: Laaber-Verlag 1998. 254 S., Abb., Notenbeisp. (Dresdner Studien zur Musikwissenschaft. Band 1.)

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

KLAUS BECKMANN: Repertorium Orgelmusik. Komponisten – Werke – Editionen 1150–1998. 41 Länder. Eine Auswahl. Mainz u. a.: Schott 1999. 995 S.

MARKUS BUCHMANN: Personalstil in der Jazzimprovisation. Studien zu Oscar Peterson. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1999. 181 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 204.)

WALTER AARON CLARK: Issac Albéniz. *Portrait of a Romantic*. Oxford: Oxford University Press 1999. XV, 321 S., Abb., Notenbeisp.