

BESPRECHUNGEN

REGINA RANDHOFER: *Psalmen in einstimmigen vokalen Überlieferungen. Eine vergleichende Untersuchung jüdischer und christlicher Traditionen.* Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1995. Teil 1: XII, 286 S., Teil 2: Transkriptionen 179 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 131.)

Im Anschluß an neuere liturgie- und musikwissenschaftliche Forschungen zur jüdischen Psalmodie unternimmt Randhofer eine analytisch betonte Revision der These von der Übernahme jüdischer Gesangsübung durch die Kirche. Die bereits im Humanismus aufgeworfene Fragestellung hat mit Abraham Z. Idelsohn und Eric Werner (*The Sacred Bridge*, 1959) neuen Nachdruck erfahren, wurde bisher aber methodisch unzureichend und einseitig bearbeitet. Der Vergleich verschiedener musikalischer Traditionen sollte, so die Autorin, der Beachtung gattungsspezifischer Gestaltungsweisen anhand einzelner Gesänge in ihrer Totalität unterstellt werden, nicht nur einzelner musikalischer Parameter wie etwa der Melodik.

Der Schwerpunkt der Untersuchung, die als Dissertation von der Kölner Universität 1993 angenommen worden ist, liegt daher in der Formanalyse zahlreicher einstimmiger Psalmgesänge der wichtigsten jüdischen und christlichen Überlieferungen. In einem separaten Anhang sind die besprochenen, phonetisch orientierten Transkriptionen phonographierter Gesänge gesammelt. Die jüdischen Aufnahmen (1934–1980) stammen aus den National Sound Archives der Jüdischen Nationalbibliothek in Jerusalem, die christlichen Psalmgesänge wurden von der Autorin in Jerusalem und Kairo (1990–1992) selbst aufgenommen.

Der erste Schritt der Analyse liegt bereits in der synoptischen Notation der Musikbeispiele vor, wobei gleichartige Formteile zu Äquivalenzklassen zusammengefaßt wurden und formale Bezüge schon optisch sichtbar werden. Nacheinander geraten musikalische Struktur und deren Textwahrnehmung ins analytische Blickfeld. Die Analysen sind prägnant gehalten und gut nachvollziehbar. Regelmäßig werden die Ergebnisse zusammengefaßt und Bezüge hergestellt. Der Leser verliert bei der schwieri-

gen Materie so nie den roten Faden. Mit Hilfe der Kriterien Mündlichkeit/Schriftlichkeit, liturgische Bindung und Wort-Ton-Beziehung gelingt es der Autorin, die untersuchten Psalmgesänge nach verwandtschaftlichen, genetischen und entwicklungsgeschichtlichen Aspekten zu spezifizieren. Wichtig wird die Unterscheidung einer logogenen (in Abänderung der Konzeption Curt Sachs' ist hier gemeint, daß „der Text am Vorgang seiner musikalischen Äußerung ursächlich beteiligt ist“, S. 258) von einer nicht logogenen musikalischen Gestaltungsweise, die dem Text ein tradiertes musikalisches Modell anpaßt. In dieser Hinsicht unterscheiden sich griechische, armenische und lateinische Überlieferung vom jüdisch-syrischen Typus (S. 257ff.), wobei im gregorianischen Tractus eine Mischform vorliegt (S. 265). Eine wichtige Erkenntnis besteht darin, daß in nicht logogener Psalmodie meist eine Disparität zwischen poetischem Parallelismus und monothematischen beziehungsweise daraus abgeleiteten dichotomen und trichotomen musikalischen Strukturen herrscht.

Die Bemühungen von jüdischer Seite, solche Strukturen in der sogenannten Buchweise an den akzentuierten masoretischen Text anzugleichen – hier anhand verschiedener Überlieferungen des ersten Psalms dargestellt –, haben verschiedene Mischformen psalmodischer Gestaltungsweisen hervorgebracht, die entwicklungsgeschichtliche Implikationen enthalten. Aufgrund ihrer systematischen Untersuchungen konnte Randhofer einer Teilüberlieferung kurdischer Psalmodie einen älteren, vormasoretischen Status zuschreiben. Zur Hauptlinie des Vergleichs christlicher und jüdischer Psalmodie geriet ihr schließlich die Verwandtschaft des jüdischen Modells, insbesondere der kurdischen Weisen mit dem Psalmengesang der syrischen Kirche, die mit den kurdischen Juden die aramäische Sprache und die geographisch-kulturelle Umgebung teilt. Randhofer schließt aber nicht auf eine unmittelbare gegenseitige Kontaktaufnahme, sondern benennt andere Faktoren, etwa epische Erzählweisen, die eine gemeinsame kulturelle Basis darstellen könnten. Daher vermutet sie im Verweis auf

die frühe Ausstrahlung der westsyrisch-antiochenischen Kirche auf Byzanz, Rom und Armenien: „Die syrische Vermittlung könnte, vielleicht stärker noch als jüdische Kontakte, die als Substrat greifbaren Formprinzipien und Eigenheiten der griechischen und lateinischen Überlieferung erklären“ (S. 266). Diese Vermutung hat eine große Wahrscheinlichkeit für sich, basierend auf den musikanalytischen Ergebnissen dieser Studie, die mit der Konstanz konservativer Haltung in mündlicher Überlieferung rechnen kann. Die zeitliche Diversität des musikalischen Datenmaterials belegt dies eindrücklich.

Die Schlüsse, die Randhofer zieht, rühren aus ihren intensiven analytischen Bemühungen her. Die Kompromißlosigkeit dieses Ansatzes und die faktenorientierte Interpretation lassen diese Untersuchung zu einer Grundlage weiterer phänomenologischer und historischer Psalmodiestudien werden, wozu die Autorin selbst einige Anregungen gibt.

Schließlich wären nur noch Kleinigkeiten zu bemerken. Die Abschnitte „Zum Vortrag der Heiligen Schrift – Mündlichkeit und Schriftlichkeit“ und „Zum Problem der Psalmen in der jüdischen Praxis zur Zeit Christi und heute“ im „Historisch-liturgischen Abriss“ der Arbeit enthalten wichtige Informationen zum Verständnis der Untersuchung. Daher ist es uneinsichtig, daß sie als Exkurse bezeichnet wurden. Die Ausführungen über „Rhythmus und Gestalt“ (S. 82ff.), die den melodisch-rhythmischen Prozeß in mündlicher Gesangspraxis behandeln, werden im Inhaltsverzeichnis gar nicht vermerkt. Etwas uneinheitlich ist der Artikelgebrauch bei hebräischen Liturgica; nach allgemeinem Gebrauch heißt es „das Halle“, nicht „der Halle“ (S. 42, vgl. Duden, auch I. Elbogen, *Der jüdische Gottesdienst*, 1931, S. 137).

Adalbert Osterried

Gregorianik. Studien zur Notation und Ausführungspraxis. Hrsg. von Thomas HOCHRADNER und Franz Karl PRASSL. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag 1996. 204 S., Abb., Notenbeisp. (*Musicologica Austriaca* 14/15.)

Der Band gibt einen Teil der Referate des 5. Kongresses der Internationalen Gesellschaft für Studien des Gregorianischen Choral-

(Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano – AISCGre), Wien, 6.–9. Juni 1995, wieder. Weitere Referate werden in *Beiträge zur Gregorianik* von Heft 22 (1996) an veröffentlicht. Die Aufsätze befassen sich vor allem mit semiologischen Untersuchungen sowie mit Themen der österreichischen Choralforschung.

Franz Karl Praßl untersucht die in adiastemischer deutscher Neumenschrift notierten „Choralhandschriften österreichischer Augustinerchorherren im 12. Jahrhundert“. Der Autor richtet damit den Blick auf die Entwicklung der Neumenschrift seit dem 10. Jahrhundert. Durch die Fixierung auf die in rhythmischer Hinsicht ergiebigeren ältesten Quellen sind solche Untersuchungen häufig vernachlässigt worden. Stefan Engels gibt eine Übersicht über „Die Notation der liturgischen Handschriften aus Klosterneuburg“. Als Ergebnis kann er festhalten, daß in Klosterneuburg selbst bis Ende des 13. Jahrhunderts die adiastematischen süddeutschen Neumen verwendet wurden. Die als „Klosterneuburger“ Notation bezeichnete Schrift auf Linien – bekannt durch die Faksimile-Ausgabe des Codex Graz 807 – tritt dagegen schon im 12. Jahrhundert auf. So ergibt sich das zwiespältige, bisher nicht endgültig zu erklärende Phänomen, daß man aufgrund der Quellenlage von einer ‚Klosterneuburger‘ Notation spricht, diese jedoch von der in Klosterneuburg selbst üblichen Notation abzugrenzen hat.

In seinem Beitrag „Der Gregorianische Choral und die Musiktheorie im 9. Jahrhundert“ lenkt Andreas Traub, vor allem gestützt auf Beispiele aus der *Musica enchiridis* und Hucbalds *De harmonica institutione*, den Blick auf die gegenseitige Durchdringung, ja Einheit von Gregorianischem Choral und Musiktheorie des 9. Jahrhunderts. In diesen Zusammenhang gehöre letztlich auch die Entwicklung des mehrstimmig gesetzten Chorals bis hin zum *Magnus liber*. Eine gründliche semiologische Analyse der 1969 veröffentlichten Choralhandschrift Rom, Biblioteca Angelica 123, bietet Alfons Kurris („Das Schriftbild im Codex Angelica“). Daniel Saulnier (OSB) untersucht „Die Handschrift von Mont-Renaud und ihre französischen Varianten“. Die erst 1952 entdeckte und 1955 in einer qualitativ recht mäßigen Faksimile-Ausgabe veröffentlichte Quelle war bisher nur selten eingehend analysiert wor-

den. Saulnier konstatiert erstaunliche Ähnlichkeiten zur Notation von St. Gallen und weist auf interessante Varianten hin.

Josef Kohlhäufel untersucht „Die Tironischen Noten im Codex Laon 239“, jene Kurzschrift, die auf den Schreibsklaven Ciceros Marcus Tullius Tiro zurückgeführt wird und bis ins Mittelalter hinein in Gebrauch war. Dabei stellt er fest, daß die in karolingischer Minuskel geschriebenen *Litterae significativae* nur für rhythmische Präzisierung Verwendung finden, für melodische Hinweise jedoch hauptsächlich Tironische Noten benutzt werden. Da der Codex Laon 239 zu den ältesten und wichtigsten Zeugen der Choralüberlieferung überhaupt gehört, sind seine Untersuchungen für die semiologische Forschung von hohem Wert. „Der Tonar des Bern von Reichenau und die süddeutsche Tradition“ ist Gegenstand des Aufsatzes von Alexander Rausch. Er bereitet eine Neuedition des bisher nur durch Martin Gerbert im 18. Jahrhundert edierten Tonars vor und gibt hier einen Einblick in die notwendigen Vorarbeiten, die die zentrale Stellung des Berno-Tonars innerhalb der süddeutschen Tradition erkennen lassen.

Es folgen zwei Beiträge von Ike de Loos. Eines der frühesten Neumendenkmäler (ca. Mitte 9. Jahrhundert, wohl süddeutsch) ist „Das Antiphonarfragment Wien, ÖNB, Cod. ser. nov. 3645“. Einblicke in die Verwendung des Computers bei der Neumenanalyse gibt der Aufsatz: „Ein Beispiel der Computeranalyse mittelalterlicher Neumen: Das Quilisma im Antiphonar U 406 (12. Jahrhundert)“. Der Beitrag „Gregorianischer Choral als Bestandteil der Musikerziehung an Schulen: Versuch einer neuen Lehrmethode im böhmischen, mährischen und slowakischen Raum“ von Zdenek Vašiček fällt thematisch etwas aus dem Rahmen. Die Nähe mancher melodischer Wendungen im Gregorianischen Choral zu solchen im östlichen Liedertyp sind interessant und könnten pädagogisch genutzt werden. Sechs Rezensionen schließen den Band ab. Eine ist einer Gregorianik-Veröffentlichung gewidmet.

Gerade in Österreich hat eine Reihe jüngerer Forscher mit Erfolg begonnen, die lange Zeit vernachlässigten landesspezifischen Probleme der Choralgeschichte aufzuarbeiten. Dafür liefern die Österreich-Beiträge in diesem Band weitere Mosaiksteine. Für die semiologische

Forschung werden neue Erkenntnisse mitgeteilt. Die Ausstattung des Bandes mit Faksimile-Abbildungen zu den untersuchten Choralhandschriften ist sehr hilfreich.

(März 1997) Günther Michael Paucker

ANDREAS MIELKE: *Untersuchungen zur Alternatim-Orgelmesse. Kassel u. a.: Bärenreiter 1996. 2 Bände, XXV, 684 S., Notenbeisp. (Bochumer Arbeiten zur Musikwissenschaft. Band 2.)*

Andreas Mielkes Untersuchungen, eine Untersuchung der Ruhr-Universität Bochum von 1992, behandelt einen umfangreichen Bereich der liturgischen Orgelmusik: Versetten, die mit vokal ausgeführten Versen des lateinischen Meßtextes alternieren, wobei die vokalen Verse choraliter oder seltener auch polyphon ausfallen können (S. 77 ff.). Dabei handelt es sich um eine liturgische und kirchenmusikalische Gegebenheit – die Alternatim-Orgelmesse wird nicht als musikalische Form gehandelt. Die Arbeit hat zum Ziel, eine „vollständige Darstellung der Alternatim-Orgelmesse zu geben“ (S. 17), wobei ihre Geschichte einen Zeitraum von ca. 500 Jahren umfaßt, der seit dem 14. Jahrhundert dokumentiert ist, bis zu ihren Ausläufern im 19. Jahrhundert.

Der 1. Teil der Arbeit zeigt auf, daß die Alternatim-Praxis in den Gottesdiensten ihren Ursprung im vokalen Bereich hat, wobei der auf verschiedene Ausführende verteilte Vortrag des gregorianischen Choralis seinerseits auf der Praxis des Psalmgesangs der jüdischen Gottesdienste basiert. Hier setzt Mielke an, ordnet und erklärt grundsätzliche Terminologie, wie zum Beispiel die *responsoriale* und *antiphonale* Psalmodie; letztere bestimmt die alternatime Vortragspraxis des Meßordinariums (S. 20). Nach einer kurzen Übersicht der vokalen Alternatimpraxis nähert sich der Autor über „frühe außermusikalische Zeugnisse“, die in das 11. Jahrhundert zurückreichen, der Alternatim-Praxis mit Orgelbeteiligung. Liturgische und musiktheoretische Abhandlungen werden als Beispiele aufgeführt. Dokumente aus der kirchenmusikalischen Praxis beschreiben praktische Gründe für die Orgelmusik in der Alternatimpraxis, während die kirchlichen Vorschriften wie das *Ceremoniale episcoporum* von 1600 offizielle liturgische Maßstäbe legen.

Das aus der kirchenmusikalischen Praxis und den liturgischen Richtlinien resultierende Spannungsfeld der Vollständigkeit der liturgischen Texte behandelt Mielke eingehend. Als früheste Quelle mit Alternatim-Orgelmusik wird der *Codex Faenza* von der Wende des 14. zum 15. Jahrhundert vorgestellt – Justins Orgelmessen aus dem Jahre 1870 markieren die Zeit des allmählichen Rückgangs der Alternatim-Praxis. Ihr Verschwinden ist auf „verschiedene Ursachen teils musikästhetischer, teils theologischer Art zurückzuführen“ (S. 71).

Im 2. Teil der Arbeit werden als Ergebnis bibliographischer Studien ein kommentierter, regional und chronologisch geordneter Katalog mit 104 Quellen vorgestellt, wobei „eine nicht geringe Zahl der Quellen bisher in der Literatur kaum jemals näher behandelt worden ist“ (S. 101). Das Nebeneinander der Quellen zeigt, daß der quantitative und qualitative Höhepunkt des Repertoires im 17. Jahrhundert liegt und daß die Orgelmeß-Kompositionen aus den romanischen Ländern die Hälfte des Quellenmaterials ausmachen; dabei scheint „Italien die beständigste Tradition zu haben“ (S. 207). Die verschiedenen Traditionsstränge sprechen dafür, daß Mielke sich im 3. Teil der Arbeit besonders unter regionalen Gesichtspunkten an die Beschreibung der Gestaltung der Orgelmessen bzw. Meßsätze macht. Aus arbeitstechnischen Gründen werden die acht Herkunftsländer der Quellen in fünf Regionen zusammengefaßt. Zu Einzelquellen werden Editionen aufgelistet, die dem Praktiker der Claviermusik als Kompendium dienen können. Außerdem werden die jeweiligen Faksimiles und die relevante Sekundärliteratur aufgeführt.

Im 3. Teil der Arbeit wird die Gestaltung der Orgelmessen analysiert. In Einzeluntersuchungen werden die den Orgelmessen beziehungsweise Meßsätzen zugrundeliegenden Melodien aus den Repertoires des gregorianischen Chorals, der Noël-Melodien (S. 316 ff.) und der Plain-chant-musical- und square-Melodien identifiziert. Ein eigenes kurzes Kapitel befaßt sich mit Orgel-Intabulierungen polyphoner Vokal- und Instrumentalwerke zu Ordinarium-Versetten (S. 338–350). Hier widmet sich der Autor auch der Untersuchung choralfreier Versetten, die sich – je nach liturgischen Richtlini-

en –, in einem Meß-Zyklus mit choralgebundenen Sätzen abwechseln können. Auch wenn in der Arbeit der Schwerpunkt auf dem Ordinarium missae liegt, wird das Bild der Orgelmesse mit einer Untersuchung von Proprium- und sonstigen Sätzen abgerundet (S. 503 ff.). Aufgezeigt werden unterschiedliche Alternatim-Dispositionen, die unter anderem auf regionale Abweichungen der Ordinarium-Formulare zurückzuführen sind. Die Praxis der Alternatim-Orgelmesse steht für eine Vielfalt von Traditionen und kompositorischer Möglichkeiten, die sich auf den Nenner des zwischen Orgel und Gesang alternierenden musikalischen Vortrags der Messe bringen lassen. Mielke verliert sich nicht in der Detailanalyse der musikalischen Sätze, was bei dem Umfang der Repertoirebeschreibung eine sinnvolle Beschränkung ist und Raum und Ansatzpunkte für weitere Forschungen gibt; an dieser Stelle sei noch einmal auf die spezielle Literaturliste im Quellenkatalog hingewiesen. Viel Gewicht erhält die Besprechung der klassischen französischen Orgelmusik – hier sind bestimmte Registerkombinationen an bestimmte Verset-Typen gekoppelt; gerne hätte man sich eine gleichwertige Abhandlung der anderen Orgeltypen mit ihren jeweiligen Versettentypen gewünscht, wie es ansatzweise für die italienische Orgellandschaft erfolgt.

Der erste Anhang bringt in chronologischer Folge acht Quellentexte zum Alternatim-Orgelspiel im Meßgottesdienst. Die Alternatim-Orgelversetten aus dem Anhang 2 haben alle die Kyrie-Melodie der Choralmesse IV zur Grundlage; so sind Vergleiche der verschiedenen choralgebundenen Versettentypen und Kompositionsstile aus fünf Jahrhunderten möglich. Als Beispiel für eine choralfreie Orgelmesse folgt im Anhang 3 die Erstveröffentlichung der *Messa per organo* in *Es-Dur* (1813) von Giuseppe Gherardeschi, der Kathedralorganist in Pistoia war. Zum einen steht diese Messe in der „ungebrochenen Tradition des alternierenden Orgelspiels“, zum anderen wechseln ihre Versetten nicht wie üblich mit Choralgesang ab, sondern mit mehrstimmiger Vokalmusik, „worauf die der Gregorianik wesensfremde Tonartengleichheit“ der 17. Ordinarium-Versetten hindeutet (S. 664 ff.).

Mielke liefert kein abschließendes Resümee, vielmehr faßt er innerhalb der einzelnen Kapi-

tel Ergebnisse zusammen. Bedauerlicherweise fehlen Inhaltsverzeichnisse, die auf Grund der immer wieder auftretenden großen Zahl von Namen und Titeln sehr wünschenswert wären. Andererseits erleichtern die vielen Querverweise das Arbeiten mit dem Buch. Ein Kompliment ist dem Autor für die zahlreichen informativen und übersichtlichen Tabellen zu machen.

(Februar 1997)

Johannes Ring

RAINER HEYINK: Der Gonzaga-Kodex Bologna Q 19. Geschichte und Repertoire einer Musikhandschrift des 16. Jahrhunderts. Paderborn u. a.: Ferdinand Schöningh 1994. X, 357 S., Notenbeisp. (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik. Band 1.)

Quellenstudien zur Musikgeschichte des Mittelalters und der Renaissance erfreuen sich in der deutschen Musikwissenschaft nicht eben großer Beliebtheit. So ist es besonders zu begrüßen, daß ein junger Wissenschaftler sich die Untersuchung jener Handschrift zur Aufgabe macht, die bisher unter dem Namen „Codex Rusconi“ (nach einem früheren Besitzer) bekannt war. Die Arbeit entstand als Hamburger Dissertation. Mit ihrer Veröffentlichung wird eine musikwissenschaftliche Publikationsreihe der Görres-Gesellschaft begonnen, die man nur begrüßen kann.

Der *Codex Rusconi* war den Spezialisten seit langem bekannt, aber breitere und entschiedener Aufmerksamkeit gewann er erst, als Edward E. Lowinsky ihn bei seinen Untersuchungen des *Medici-Kodex* behandelte und die These aufstellte, es handele sich um eine Handschrift aus dem Besitz der Diane de Potier, die von Costanzo Festa am Hof Louis XII. von Frankreich geschrieben worden sei. Dieser These wurde von vielen Seiten widersprochen, und sie gilt heute allgemein als unhaltbar. Gründlichere Untersuchungen ließen dennoch auf sich warten. 1988 edierte Jessie Ann Owens ein Faksimile der Handschrift mit einem ergiebigen Vorwort (*Renaissance Music in Facsimile I*). 1991 entwickelte Robert Nosow eine Hypothese, nach der die Quelle von Petrus de Rinaldis in Padua und vielleicht für den dortigen Dom geschrieben wurde (*The Journal of Musicology* 9, 1991, S. 92–108).

An diesem Stand der Forschung setzt Heyink

an. Mit einer detaillierten kodikologischen Analyse der Handschrift und einer Untersuchung des Werkbestandes nach Gattungen und Komponisten kann er einerseits die (traditionelle) Ansicht stützen, daß der Kodex – entsprechend einer Eintragung über der ersten Komposition – von Sebastiano Festa geschrieben und am 10. Juni 1518 abgeschlossen wurde, andererseits die repertoiregeschichtliche Bedeutung der Sammlung deutlicher herausarbeiten, schließlich eine neue Hypothese zur Entstehungsgeschichte vorstellen. Wie bei einem so umfassenden Interpretationsversuch nicht anders zu erwarten, bleiben Detailfragen offen, aber insgesamt dürfte die Darstellung Bestand haben. Im hier gegebenen Rahmen können Details natürlich nicht erörtert werden.

Heyink deutet die bisher stark umstrittene Seite mit den Buchstaben D. P. und dem Scherenschnitt mit kniender Hirschkuh unter einem Baum, auf dem ein Greifvogel sitzt, als Hinweise auf eine Nebenlinie der Familie Gonzaga: das gemalte Kästchen mit D. P. als „tabula ansata“ (Besitzer- bzw. Auftraggeber-Monogramm) auf (Divus) Pirro Gonzaga, die weiße Hirschkuh auf dessen Tochter Lucrezia, deren *impresa* eine an einen Lorbeerbaum gebundene weiße Hirschkuh mit der Devise „nessun mi tocchi“ war. Der Scherenschnitt ist nachträglich unter der *tabula ansata* eingeklebt worden, aber es ist unklar, von wann er stammt (mündliche Expertisen, die Heyink beibringt, reichen für eine Datierung auf das frühe 16. Jahrhundert kaum aus), und es ist unerklärlich, warum die Devise „nessun mi tocchi“ fehlt. Immerhin kann Heyink Dokumente beibringen, die ein besonderes Musik-Interesse Pirro Gonzagas und seiner an seinem Hof aufgewachsenen Nichte Giulia und im Falle Julias sogar eine Beziehung zu Sebastiano Festa belegen. Da es in den Briefen um Motetten geht und da von den vier Motetten Festas drei nur in Bologna Q 19 überliefert sind, wird das Netz der Argumentation noch dichter. Zumindest wird man schwerlich leugnen können, daß die Handschrift von Sebastiano Festa angelegt wurde und daß sie etwas mit der Familie Gonzaga zu tun hat.

Die Handschrift ist sehr flüchtig geschrieben und hat einen bunten Inhalt aus Motetten (mit 78 Sätzen der größte Teil des Repertoires), Messen und Kyrie-Gloria-Satzpaaren, Magni-

ficat, Chansons und einem Kanon mit makkaronischem Text in parodistischem Landsknechtsdeutsch. Für den direkten Gebrauch dürfte die Sammlung angesichts ihres relativ kleinen Formats und ihrer nicht sehr gut lesbaren Schrift kaum gedacht sein, eher als Materialsammlung, aus der nach Bedarf ausgewählt und abgeschrieben wurde, oder als Sammlung für das private Studium (naheliegender, wenn der Schreiber ein Komponist war). Für eine geistliche Institution (wie Nosow vermutet) war sie kaum geeignet, für eine Hofkapelle schon eher, aber weder Pirro noch Lucrezia noch Giulia Gonzaga scheinen auch nur ein kleines Ensemble von Hofmusikern gehabt zu haben. Leider geht Heyink dem Problem nicht weiter nach. Wollte man annehmen, daß es sich doch um eine private Materialsammlung Sebastiano Festas handelt, müßte die Argumentation noch einmal durchdacht werden. Auch an ‚gemischtem‘ Gebrauch einerseits als Repertoiresammlung, andererseits als Studienmanuskript könnte man denken (zu solchen Quellen vgl. die meisterhafte Studie von Peter Woetmann Christoffersen, *French Music in the Early Sixteenth Century*, 3 Bände, Kopenhagen 1994, Bd. I, S. 317–334).

Heyinks Untersuchung des Werkbestandes bringt, wie angesichts des sehr klaren Befundes nicht anders zu erwarten, keine großen Überraschungen, ist aber wesentlich genauer und umfassender als in früheren Studien. Die meisten in der Handschrift vertretenen Komponisten stammen entweder aus der französischen (die größte Gruppe) oder der ferraresischen Hofkapelle; eine direkte oder indirekte Beziehung zum berühmten Treffen der päpstlichen und der französischen Hofkapelle in Bologna 1515 und eine direkte Beziehung zu Ferrara sind wahrscheinlich. Der nach Mouton (14 Werke) am häufigsten vertretene Komponist, ein gewisser Renaldo (11 Werke), wird versuchsweise mit dem Sänger „Raynaldo francigene“ identifiziert, der in Parma wirkte und 1529 starb (während Nosow den *magister chori Petrus de Renaldis* in Padua – auch als Schreiber der ganzen Handschrift – vorgeschlagen hatte). Heyinks Argumente gegen Nosow sind recht überzeugend, aber seine Argumente für Raynaldo eher schwach. Abschließend werden die kleinere Gruppe von römischen Komponisten, die sehr kleine (in dieser Kleinheit den lokalen

Charakter der Handschrift unterstreichend) Gruppe ‚internationaler‘ Stücke und die Motetten Sebastiano Festas behandelt; die einzige bisher nicht veröffentlichte dieser Motetten, *In illo tempore*, ist im Anhang der Arbeit abgedruckt. Ganz am Ende betont Heyink noch einmal die repertoiresgeschichtliche Bedeutung der Quelle: gut ein Drittel der Werke sind Unika, für die meisten übrigen ist Q 19 die früheste Überlieferung; dort, wo ältere Quellen vorliegen, zeigen die im Anhang mitgeteilten Lesartenverzeichnisse selbständige Redaktionen in Q 19. Vor allem: Für so wichtige Meister der Generation nach Josquin wie Jachet von Mantua, Costanzo Festa, Lupus und Willaert ist dies die früheste Quelle überhaupt, während von Josquin nur eine einzige Motette erhalten ist. Offenbar waren hier massive Vorlieben und Abneigungen des sammelnden Komponisten (oder doch eines Auftraggebers?) im Spiel.

Literatur- und Quellenverzeichnis, ein genaues Inhaltsverzeichnis mit Konkordanzen und Editionen, Register, Lesartenverzeichnisse und ein Notenanhang schließen die Arbeit ab. Leider ist sie nicht leicht zu lesen und zu benutzen, weil sie oft umständlich und weitschweifig ist (die kodikologische Beschreibung zum Beispiel ist bei Nosow bedeutend klarer) und weil der Verfasser, in typischer Dissertationsmanier, dazu neigt, alles zu sagen, was er weiß, zum Beispiel in der verzweiflungsvoll komplizierten Familiengeschichte der Gonzaga. Und leider läßt der Stil der Arbeit einiges zu wünschen übrig. Aber insgesamt ist dies eine höchst verdienstvolle, nicht nur material-, sondern auch ergebnisreiche Studie.

(April 1997)

Ludwig Finscher

NOEL O'REGAN: *Institutional Patronage in Post-Tridentine Rome. Music at Santissima Trinità dei Pellegrini 1550-1650*. London: Royal Musical Association 1995. IX, 117 S., Abb. (Royal Musical Association Monographs 7.)

Noel O'Regan beschreibt in seiner Studie die Geschichte des Musiklebens einer stadtrömischen Laienbruderschaft, deren Hauptaufgabe eigentlich in der Betreuung von Pilgern, Kranken und Gefangenen bestand. Auf der Grundlage einer minutiösen Durcharbeitung des einschlägigen Archivmaterials der Bruderschaft entwirft O'Regan das Bild einer Vereinigung,

die, obwohl ihre Aktivitäten im Grunde mehr auf sozialem Gebiet lagen, Wesentliches zur römischen Musikkultur der nachtridentinischen Epoche beigetragen hat. Dies ist auf den ersten Blick um so erstaunlicher, als es der „confraternita“ aus wirtschaftlichen Gründen nie gelang, auf Dauer ein eigenes professionelles Sängersenemble zu installieren. Für die musikalische Umrahmung der wichtigsten und auch in der breiten Öffentlichkeit beachteten Veranstaltungen wie Prozessionen, Festtagsmessen, die Karwochenoffizien und die Andachtsübungen in der Fastenzeit mußten daher weitestgehend externe Sänger und Instrumentalisten herangezogen werden. Die musikalische Leitung dieser Veranstaltungen lag oft in den Händen der besten verfügbaren Kräfte wie etwa Giovanni Pierluigi da Palestrina, Tommaso Lodovico da Vittoria und Luca Marenzio; die Sänger rekrutierten sich aus dem Chorpersonal der römischen Hauptkirchen, wenn nicht sogar direkt aus der päpstlichen Kapelle. Wesentlich gefördert wurden diese Aktivitäten der Bruderschaft durch ihre meist äußerst musikinteressierten Kardinalprotektoren, zu denen neben Otto Truchsess von Waldburg und Ferdinando de' Medici auch die Papstnepoten Ludovico Ludovisi und Antonio Barberini zählten. Auch die „primicerii“ der Vereinigung, also ihre eigentlichen Vorsteher, verfügten oft über sehr enge Verbindungen zur Kurie, was der Bruderschaft das Anwerben päpstlichen Sängerpersonals, das ja grundsätzlich Dispens haben mußte, um außerhalb der päpstlichen Kapelle singen zu dürfen, gewiß wesentlich erleichtert hat.

Die Arbeit O'Regans beleuchtet einen wichtigen und bedeutsamen, in der wissenschaftlichen Diskussion aber dennoch oft noch zu wenig beachteten Aspekt der nachtridentinischen Musikgeschichte Roms, nämlich den der öffentlichen Förderung und Pflege der Musik durch Institutionen, bei denen dies – im Unterschied gerade zu den Kapellen der römischen Hauptkirchen – eigentlich nur eine Randerscheinung ihres Wirkens war. Im Zusammenhang mit der Entwicklung einer nicht mehr im engeren Sinn liturgischen, sondern im weitesten Sinn geistlich geprägten Musikkultur kommt solchen Institutionen in dieser Zeit eine wichtige Funktion zu, da sie nicht – wie die etablierten Kapellen – durch ein mehr oder min-

der eingeschliffenes Repertoire gebunden waren, sondern bei ihren Festlichkeiten stets Musik neuesten Stiles zur Aufführung bringen lassen konnten und so wichtige Promotoren der immer mehr expandierenden römischen Mehrchörigkeit und der vokal-instrumental gemischten konzertierenden Aufführungspraxis gewesen sein dürften.

Gerade der Frage nach dem an SS. Trinità dei Pellegrini gepflegten Repertoire widmet O'Regan ein eigenes Kapitel. Da keine eindeutig der Bruderschaft zuzuordnenden musikalischen Überlieferungen und auch keine dokumentarischen Belege über die Aufführung bestimmter Werke vorhanden sind, ist O'Regan hier gezwungen, zu Hypothesen Zuflucht zu nehmen, deren argumentative Basis allerdings kaum tragfähig genug ist, um die formulierten Annahmen stichhaltig zu untermauern. O'Regans Hypothesen sind derzeit weder beweisbar noch widerlegbar, weil aussagekräftige Dokumente zum Repertoire (noch?) nicht bekannt sind. Es steht daher zu hoffen, daß es O'Regan bei seinen künftigen Untersuchungen gelingen wird, Quellen ausfindig zu machen, die geeignet sind, seine Annahmen hinsichtlich der an SS. Trinità dei Pellegrini aufgeführten Werke besser abzustützen, als es in der vorliegenden Studie der Fall ist.

(April 1997)

Bernhard Janz

CLAUDE V. PALISCA: Studies in the History of Italian Music and Music Theory. Oxford: Clarendon Press 1994. XII, 522 S., Abb., Notenbeisp.

Das optisch und herstellerisch hervorragend gestaltete Buch faßt insgesamt neunzehn, zum Teil lange zuvor erschienene Beiträge des Autors in einen thematisch ausgerichteten Sammelband. Explizit beugt Palisca im Vorwort jedem Gedanken vor, er könnte die Anthologie als „a panorama of a life's work“ verstehen (S. VII). Der Inhalt des Buches gilt indes Schwerpunkten seines Interesses, dem Zurückdrängen des Kontrapunkts, der Neuorientierung von Musiktheorie, der Aufwertung des Textes und der Antike-Rezeption in der italienischen Musik des späten sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts. Motiviert sah sich Palisca zu dieser Anthologie aber auch durch den Umstand, daß etliche der aufgenommenen

Beiträge (die mit Ausnahme seines Referates vom Kongreß der Internationalen Musikwissenschaftlichen Gesellschaft in Madrid 1992 sämtlich bereits publiziert sind) schwer greifbar seien. Dieses Argument zählt freilich für Europa um so weniger, als zahlreiche von Palisca aufgenommene Texte gerade in europäischen Zeitschriften beziehungsweise Konferenzberichten, unter anderem auch der *Musikforschung*, erstveröffentlicht wurden und deshalb hierzulande relativ leicht zugänglich sind. Nun aber erscheinen alle Beiträge in englischer Sprache, was die Bestimmung des Sammelbandes für den anglo-amerikanischen Sprachraum nachdrücklich unterstreicht. Palisca hat jedem Text ein meist kurz einführendes, seltener auch kommentierendes Vorwort vorangestellt und versucht so einesteils, die einzelnen Beiträge miteinander zu verknüpfen, zum anderen die zum Teil erheblichen Unterschiede des Zeitpunktes der ersten Veröffentlichung (der früheste Text datiert aus dem Jahr 1956, der letzte von 1993) auszugleichen. Jeweils überarbeitet erscheinen die Anmerkungen, während in den Haupttexten mit Ausnahme der Korrektur offensichtlicher informeller oder Druckfehler nicht eingegriffen wurde.

Wie bereits angedeutet, sind die einführenden Texte zu den einzelnen Beiträgen in vielen Fällen etwas zu knapp ausgefallen, als daß sie der Anthologie zu einer wirklich geschlossenen und damit für sich selbständigen Darstellung verhelfen könnten. Ein Anspruch, mit dem vorliegenden Band über eine bloße Sammlung wissenschaftlicher Einzelstudien hinauszutreten, steht somit doch deutlich zurück hinter der Absicht, der leichteren Erreichbarkeit wegen einen lockeren Verbund von heterogenen Texten anzubieten, die sich thematisch zwar nahestehen, aber zueinander weitgehend autark verhalten. So gesehen ist man gezwungen, für eine tangentielle, den besprochenen Zeitraum abdeckende Perspektive im Sinne des Autors auf dessen bisher verfügbare umfassendere Schriften, insbesondere *Baroque Music*, zurückzugreifen. Hinzu kommt, daß Palisca nicht alle seine zur Thematik des Sammelbandes unternommenen einschlägigen Spezialuntersuchungen berücksichtigt, sondern jene ausklammert, welche an anderer Stelle von ihm wiederaufgenommen und weiterdiskutiert wurden. Auch von da er-

geben sich also ein begrenztes Informationspotential und der Aufruf, Näheres anderwärts nachzulesen.

Indem die in diesem Sammelband vereinten Beiträge allesamt einen früheren Druckort aufweisen, erübrigt sich eine inhaltliche Besprechung im Detail. Konzeptuell gliedert Palisca den Band in zwei Teile, welche Studien zur italienischen Musiktheorie beziehungsweise Studien zur italienischen Musikgeschichte im benannten Zeitraum umfassen. Für sich genommen, bieten die Texte wertvolle Einsichten, etwa zum musiktheoretischen Standort von Vincenzo Galilei und Marco Sacchi, zur Rezeption der Schriften von Aristoxenus und Boethius, zur ‚Musica reservata‘, dem monodischen Stil und musikalischen Manierismus. Einige Beiträge beschäftigen sich mit musikgeschichtlichen Ereignissen, zum Beispiel mit der ersten Aufführung von Jacopo Peris *Euridice* (wobei hier auch die vorangestellte Einführung aufgrund ihrer ausführlichen Literaturdiskussion Interesse wecken mag) oder mit archivalischen Quellen, wenn die musikalischen Notizen aus der diplomatischen Korrespondenz Emilio de' Cavalieris näher betrachtet werden. Der zunächst 1963 in *The Musical Quarterly* publizierte Aufsatz wird hier durch die Wiedergabe der italienischen Original-Textstellen im Fußnotenteil ergänzt. Im übrigen gibt ein informatives Register die Möglichkeit, zu einzelnen Personen und Themenstellungen auch quer zu lesen.

Bei vorsichtigen Vorbehalten gegenüber der etwas losen Konzeption: Paliscas Anthologie bildet ein wertvolles Kompendium thematisch nahestehender Beiträge, verfaßt in einer leicht lesbaren englischen Sprache; wiewohl deren Lektüre – was dem Autor auch bewußt ist (Preface, S. VII) – nur einen speziell interessierten Kreis erreichen wird.

(Februar 1997)

Thomas Hochradner

MICHAEL MÄRKER: *Die protestantische Dialogkomposition in Deutschland zwischen Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach. Eine stilkritische Studie.* Köln: Studio 1995. 162 S., Notenbeisp. (*Kirchenmusikalische Studien. Band 2.*)

Dialogkomposition im 17. Jahrhundert: Ein Stichwort, hinter dem sich eine Fülle an Inhal-

ten verbirgt. Sie reichen von den verschiedensten Formen dialogischen Komponierens, das heißt dem Wechsel unterschiedlicher Besetzungen, bis zur Vertonung dialogischer Texte, seien es realistische Gespräche, seien es allegorische Dialoge, denen Textkompilationen zugrunde liegen. Das Prinzip dialogischen Komponierens ist auf alle Gattungen der protestantischen Kirchenmusik dieser Zeit anwendbar, spielt damit in der Entwicklung vom Geistlichen Konzert hin zur Kantate eine wesentliche Rolle. Deshalb kann man, wie der Verfasser gleich zu Anfang seiner Schrift zu Recht bemerkt, den Dialog im engeren Sinne, die Komposition von biblischen Gesprächen, nicht als Gattung *sui generis* bezeichnen. Gleichwohl hat sich Märker dazu entschlossen, „eine vom Typ her gattungsgeschichtliche Darstellung“ (S. 3) zu schreiben. Er konzentriert sich allein auf Dialogvertonungen (realistische wie allegorische), beginnend bei Schütz und endend bei Bach, die er einer mehr oder weniger ausführlichen Analyse unterzieht. Dabei sollen nicht nur die musikalischen Strukturen der Werke erhellet werden, Märker will vielmehr zugleich den Weg vom Concerto Schützischer Prägung zur Kantate bei Bach nachzeichnen.

Die Stärke des Buches liegt ohne Zweifel im umfangreichen Repertoire, das der Verfasser seiner Darstellung zugrunde gelegt hat. Allerdings fallen die analytischen Bemerkungen nicht selten außerordentlich karg aus. Märker setzt zwar Schwerpunkte – Heinrich Schütz, dann „das klassische Dreigestirn des protestantischen Dialoges“, Andreas Hammerschmidt, Johann Rudolph Ahle, Wolfgang Carl Briegel und endlich Johann Sebastian Bach. Aber so viel Raum diesen Meistern gönnt wird, so kurz werden die meisten übrigen Komponisten abgetan; ja, Märker scheut sich gelegentlich nicht, Stücke zwar zu erwähnen, für ihre Analyse jedoch in einer Fußnote auf andere Sekundärliteratur zu verweisen, bei der der Leser eine ausführliche Besprechung finden könne (vgl. etwa S. 86).

Eine solche Vorgehensweise, die man eher in einer kommentierten Quellenübersicht erwarten würde, verträgt sich wenig mit dem eigentlichen Anliegen der Arbeit: der Aufdeckung der „musikalischen Konzeption“ der jeweiligen Werke ebenso wie ihrer „kompositionsges-

chichtlichen Bedeutung“ (S. 4 f.). Auch die Neigung Märkers, Werkanalysen öfter durch wenig präzise Schlagworte zu ersetzen, trägt zur Erhellung der Strukturen wenig bei (S. 50 etwa ist von einer „liedhaften Unterwanderung kontrapunktischer Elemente“ bei Hammerschmidt die Rede, und S. 61 wird eine „polyphone, zum Teil durchbrochene Vierstimmigkeit“ bei Ahle erwähnt). Derartige Formulierungen sind aber auch eine Gefahr für die Stringenz der Darstellung insgesamt. Wenn der Verfasser auf S. 75 einem Werk von Briegel eine „konzertant geprägte Ausdruckskraft“ zuschreibt, dann sagt das nicht nur wenig über das fragliche Stück aus, es verwischt auch die nicht geringen Differenzen zwischen dem Darmstädter Hofkapellmeister und seinem eine Generation älteren Dresdner Kollegen Heinrich Schütz: Auch bei ihm (im Dialog *Vater Abraham* SWV 477) hatte Märker, kaum überraschend, Abschnitte mit „konzertanter Prägung“ (S. 23) entdeckt.

So bleibt die Einbindung zahlreicher Werke in die Entwicklung zur Kantate relativ blaß, der Leser ist erstaunt, wenn der Verfasser im Rahmen seiner Untersuchung von Werken Briegels plötzlich dessen *Musicalischen Lebens-Brunn* von 1680 als „Kantatenzyklus“ bezeichnet (S. 69), während der ein Jahr später publizierte dritte Teil der *Evangelischen Gespräche* Märker zufolge lediglich eine „beachtliche Bedeutung ... für die Kantatenentwicklung“ erlangt habe (S. 65).

Nach der älteren, leider ungedruckt gebliebenen Kieler Dissertation von Hans-Olaf Hudemann ist Märkers Arbeit ein neuerlicher Versuch, der Bedeutung des Dialogs für die protestantische Kirchenmusik im 17. Jahrhundert gerecht zu werden. Mehr als einen Versuch stellt sie allerdings nicht dar. Das letzte Wort zu diesem Gegenstand ist noch nicht gesprochen.

(Februar 1997)

Walter Werbeck

HANS-JÖRG RECHTSTEINER: *Alles geordnet mit Maß, Zahl und Gewicht. Der Idealplan von Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1995. 98 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 140.)

Mit Wolfgang Graesers 1924 im *Bach-Jahr-*

buch veröffentlichter umfangreicher Studie über Bachs *Kunst der Fuge* war gleichsam der Ring freigegeben für Hypothesen über die ‚wahre‘ Anordnung der Sätze in diesem legendenumwobenen Werk. Seitdem sind zahlreiche Studien erschienen – sei es mit philologisch-quellenkundlichem, sei es mit spekulativem, anthroposophisch oder auf Zahlensymbolik basierendem, sei es mit mehrere Methoden kombinierendem Ansatz –, die nahezu alle mit dem Anspruch auftreten, hier sei der Weisheit letzter Schluß gefunden. Rechtsteiners Büchlein bildet den vorläufigen Endpunkt dieser Reihe. Das Motto im Titel stammt aus dem Alten Testament (Buch der Weisheit 11, Vers 21), was er dem Leser nicht verrät, und sein „Idealplan“ lautet:

Nr. 1–8: zwei recto- und zwei inverso-Fugen, drei Gegenfugen, 1. Tripelfuge; Nr. 9: Augmentationskanon; Nr. 10: 1. Doppelfuge; Nr. 11: Dezimenkanon; Nr. 12: Duodezimenkanon; Nr. 13: 2. Doppelfuge; Nr. 14: Oktavkanon; Nr. 15: 2. Tripelfuge; Nr. 16 und 17: vier- und dreistimmige Spiegelfuge; Nr. 18: unvollendete Tripel- bzw. Quadrupelfuge.

Der sehr komplexe Argumentationsgang beginnt mit dem Autograph des Augmentationskanons (Berliner Manuskript P 200, Beilage 1, 1979 von H. G. Hoke als Faksimile veröffentlicht), denn er weist zwei Paginierungen von Bachs Hand auf, eine offenkundig ältere (S. 33–35) und eine offenkundig jüngere (S. 26–28). Rechtsteiner verwirft Wolfgang Wiemers (1977) und Gregory Butlers (*MQ* 1983) unterschiedliche Hypothesen einer Hilfspaginierung; er geht vielmehr davon aus, daß sich die Seitenzahlen 26 bis 28 auf den Originaldruck beziehen, den Bach in der Anfangsphase noch selbst überwacht hat. Nach der Seitenzählung des Originaldrucks müsse daher der Augmentationskanon nach dem achten Kontrapunkt (1. Tripelfuge) placiert werden. Bis hierhin mag man dem Autor folgen; alle weiteren Schritte aber sind Spekulation: Als nächstes fragt Rechtsteiner einerseits nach Symmetriebildungen und verweist dabei auf andere Werke, insbesondere auf die zweifellos spiegelsymmetrische Anlage der frühen Fassung (P 200), andererseits fragt er nach den Taktsummen, wobei er zwischen „taktsummengleichen“ und „taktsummenähnlichen“ Kontrapunktgruppen unterscheidet. Aus der

Tatsache, daß die ersten vier einfachen Fugen, die beiden Tripelfugen und die vier Kanons zusammen jeweils 372 Takte umfassen, schlußfolgert er, daß auch die unvollendete Fuge auf 372 Takte (quasi als Pendant zur Eingangsgruppe, wie auch schon Graeser, wiewohl mit anderen Angaben zur Länge, behauptet hatte) konzipiert gewesen sein müsse. Unter dieser Voraussetzung ergeben sich für das Gesamtwerk 2222 Takte, für Rechtsteiner eine symbolische Zahl und „eine Art Kontrollsumme“. Hinzu kommt (mit Anlehnung an Hans-Heinrich Eggebrecht [1984]) die Annahme einer „stummen“ Symmetrieachse zwischen den beiden Doppelfugen (9. und 10. Kontrapunkt im Erstdruck). Diese drei Aspekte – Festlegung des Augmentationskanons als neunten Satz, Taktsummen und hypothetische Gesamtlänge sowie spiegelsymmetrische Anlage – bilden den Ausgangspunkt für die Placierung der restlichen drei Kanons, die „sich gegenseitig als Symmetriepartner dienen“ müssen (S.48). Hier nun argumentiert Rechtsteiner mit satztechnischen Querbezügen und motivischen Verwandtschaften, so daß eine gleichsam gegenläufige Abfolge der Kanons vom komplexesten zum einfachsten entsteht. In dieser Anordnung ergibt sich wiederum eine stumme Achse, nun zwischen Dezimen- und Duodezimenkanon, wobei die beiden Teile – wie schön! – jeweils 1111 Takte umfassen. Dies ist für den Autor ein „Beweis, der die Stimmigkeit unserer Rekonstruktion der Kanonfolge auf erstaunliche Weise bestätigt“ (S.59).

Rechtsteiners Idee ist originell und mutig, denn er stellt nach Hans Th. David (1927) erstmals die Zusammengehörigkeit der vier Kanons in Frage. Sein Argumentationsgang wirkt insgesamt in sich schlüssig, vielleicht sogar plausibler als der seiner Vorgänger. Dennoch krankt er ebenso wie alle früheren Rekonstruktionen daran, daß aus der Anhäufung von Hypothesen – und sei die wachsende Stimmigkeit des Puzzles noch so faszinierend – niemals eine Tatsache wird.

Abschließend ist anzumerken, daß der Satzspiegel, anders als sonst beim Verlag Peter Lang, hier im Haupttext viel zu klein und in den Fußnoten geradezu eine Qual für die Augen ist.

(März 1997)

Dorothea Redepenning

Johann Sebastian Bach: Orgelchoräle zweifelhafter Echtheit. Thematischer Katalog. Zusammengestellt von Reinmar EMANS unter Mitarbeit von Michael MEYER-FRERICHS. Göttingen: Johann-Sebastian-Bach-Institut 1997. 88 S.

Die Johann Sebastian Bach zugeschriebenen Orgelchoräle stellen die Musikwissenschaft seit geraumer Zeit vor schwerwiegende Echtheits- und Chronologieprobleme. Ein Gesamtbestand von mehr als 350 Werken harret der Zuweisung, wobei kaum die Hälfte der Kompositionen Bach mit einiger Sicherheit zugeschrieben werden kann. Zu dürftig ist die Zahl an erhaltenen Originalquellen, zu schwierig ist ein stilistischer Vergleich, da bei den ohnehin meist kurzen Werken der Gattungsstil den Personalstil des Komponisten empfindlich überlagert. Das vorliegende Bändchen versteht sich daher nicht als das Schlußwort nach langjährigen Forschungen, sondern als Bestandsaufnahme und vorübergehende Diskussionsgrundlage. Als Vorarbeit für die in Serie IV der *Neuen Bach-Ausgabe* anstehende Edition der Werke zweifelhafter Echtheit wird der Authentizitätsfrage durch Aufzählung aller Bach zugeschriebenen Quellen und der ermittelten anonym belassenen oder mit anderen Namen versehenen Konkordanzquellen nachgegangen. Da sich der Band aller in der Hauptserie der *NBA* nicht abgedruckten Choralvorspiele annehmen muß, werden hier allerdings auch Werke wie BWV 739 und 764 zur Diskussion gestellt, deren Echtheit durch Vorliegen eines (seinerzeit nicht als solchen erkannten) Autographs (Mus. ms. Bach P 488 der Staatsbibliothek zu Berlin) außer Frage steht; ebenso wenig wird man die Echtheit der sogenannten Neumeister-Choräle ernsthaft in Zweifel ziehen wollen. Umgekehrt ist manches sonst anonym überlieferte Stück nur deswegen hier aufgenommen, weil in Abschriften des 19. Jahrhunderts kühn der Name Bach auf das Titelblatt einer Sammelhandschrift gesetzt wurde. Die Benutzer des Bändchens werden gebeten, etwaige Neuerkenntnisse dem Johann-Sebastian-Bach-Institut, Dahlmannstr. 14, 37073 Göttingen, über den der im Handel nicht erhältliche Katalog bezogen werden kann, mitzuteilen.

Die Idee einer öffentlichen Diskussion ist löblich und unterstützenswert, die Handhabung des Katalogs erweist sich durch die allzu-knappe Darstellungsweise für den Nicht-

spezialisten aber alles andere als einfach. So werden in den Einzeleinträgen die Quellen ohne Gewichtung nach Fundorten geordnet angeführt, auf Datierungshilfen, Angaben zu Schreibern, Wasserzeichen oder Mitteilungen über offenkundige Abhängigkeitsverhältnisse von Quellen untereinander wird leider verzichtet. Hilfreich wäre es auch gewesen, Taktzahlen nicht nur bei vollständiger Übereinstimmung der Incipits mitzuteilen; schließlich hätte auch ein Register nach BWV-Nummern den Zugang zum alphabetisch nach den Choralmelodien angeordneten Katalog erleichtert. Zu wünschen steht, daß durch gemeinsame Anstrengung der Fachwelt die hier versammelten Werke präziser als bislang in maßlich echte, zweifelhafte und nachweislich unterschobene eingeteilt werden können; denn letztlich ist im Rahmen der Gesamtausgabe der Werke Johann Sebastian Bachs der Abdruck der letztgenannten Kategorie auch im Supplement kaum zu rechtfertigen. Sein Scherflein hofft Rezensent mit der Mitteilung einer vor Jahren angefertigten Notiz zu Nr. 161 des Katalogs, *Valet will ich dir geben*, aus der Handschrift Mus. ms. Bach zu P 404 beizutragen: „von Johann Ernst Bach? Autograph?“.

(Juli 1997)

Ulrich Leisinger

Georg Friedrich Händel – Ein Lebensinhalt. Gedenkschrift für Bernd Baselt (1934–1993), im Auftrag der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft und des Händel-Hauses hrsg. von Klaus HORTSCHANSKY und Konstanze MUSKETA. Halle: Händel-Haus 1995. 551 S., Notenbeisp. (Schriften des Händel-Hauses in Halle 11.)

Einem Sammelband mit 34 oft recht speziellen Aufsätzen inhaltlich gerecht zu werden, ist in Kürze nicht möglich. Eine knappe Inhaltsanzeige ist jedoch sinnvoll und angesichts des soliden, zuweilen hohen Niveaus der Beiträge auch sachlich gerechtfertigt. Eine kurze Würdigung (Klaus Hortschansky) des allzu früh verstorbenen Bernd Baselt leitet den Band ein, eine Bibliographie seiner Schriften schließt ihn ab. Ein Register sollte bei einem Buch dieser Beschaffenheit zu den Grundelementen gehören. Sein Fehlen müssen nicht nur die Leser, sondern auch die Autoren bedauern.

Im Zentrum des Bandes stehen naturgemäß Aspekte des Schaffens von Georg Friedrich

Händel. Mit Oratorien und Anthems befassen sich Beiträge von Donald Burrows („Erhellendes zu Händels *Benefiz-Oratorio* von 1738“), Hans Joachim Marx („Zu den alternativen Fassungen von Händels *Messias*“) und Edwin Werner („Händels *Funeral Anthem* – eine englische Musik aus mitteldeutscher Tradition“). Howard Serwer verfolgt den Anteil der italienischen Opernsänger an Aufführungen eines „englischen“ Oratoriums („*The Italians in Esther*“). Karin Zauft stellt allgemeine Betrachtungen zum Operschaffen Händels an. Winton Dean untersucht Händels Beziehungen zu seinen Librettisten. John H. Roberts („*A New Handel Aria, or Hamburg Revisited*“) verfolgt die Spuren der Cantata *Casti amori* durch das philologische Dickicht und erwägt die Möglichkeit, „that Handel made not one but two Italian journeys, in 1706–8 and in 1709–10“ (S. 128; vgl. andere Ansichten dazu auf S. 99 und S. 414). Rudolf Pečman befaßt sich mit Händels Freiluftmusiken, insbesondere der *Feuerwerksmusik*. Ellen T. Harris steuert Gedanken zum editorischen Umgang mit unregelmäßiger Taktstrichsetzung bei („*Editing Musical Measure: Standardization versus Flexibility*“). Terence Best erläutert Probleme der Überlieferung und Edition von Händels zweiter Folge der *Suites de Pièces pour le Clavecin*.

Den ästhetischen Begriff des Pittoresken beleuchtet Percy M. Young, indem er von Uvedale Price's Schrift *An Essay on the Picturesque as Compared with the Sublime and the Beautiful* [1794] Linien zu Händels Musik und zur Landschaft um Giebichenstein zieht. In seinem Beitrag „*Reconstructing a lost Archive set of the Chandos Anthems*“ wirft Graydon Beeks Fragen zum Quellenwert bestimmter Kopien auf. Aspekte der Überlieferung, Aufführungspraxis und Rezeption behandeln Klaus Wolfgang Niemöller (im Umkreis von Mendelssohn und Schumann anhand des historischen Notenarchivs des Musikvereins Düsseldorf), Undine Wagner (zum Wirken von Josef Proksch in Prag) und Dieter Gutknecht (zu Chrysanders Oratorienaufführungen). Wolfgang Boetticher greift in seinem Beitrag „*Das Fortleben Händels in der Geisteswelt Robert Schumanns*“ auf eigene ältere Erkenntnisse zurück. Ursula Ismer und Hanna John stellen Betrachtungen über Brahms' Händel-Variationen op. 24 an,

deren Fazit nicht sonderlich überrascht (vgl. S. 314). Annette Landgraf beleuchtet durch ausgiebige Aktenzitate die Anfänge der Hallischen Händel-Ausgabe in einem „Exkurs in die Jahre 1940–1946“. Die musikwissenschaftlichen und verlegerischen Planungen mitten im Zweiten Weltkrieg führen beim Lesen fast zwangsläufig auf die Frage nach Realitätsbezug und Funktion des Musiklebens und seiner Protagonisten. Mit dieser auch die heutige musikforschende Kommunität angehenden Frage befassen sich – mutatis mutandis – die lesenswerten „Annotationen zur Händelpflege im politischen System der DDR“ von Gert Richter.

Ein zweiter Schwerpunkt des Bandes liegt auf Georg Philipp Telemann. Martin Ruhnke stellt „*Telemanns Umarbeitung des Textes zur Serenade Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho*“ vor. Günter Fleischhauer behandelt das Wort-Ton-Verhältnis in Telemanns *Messias* (TVWV 6:4, nach Klopstock). Wolf Hohohm weist auf Johannes Riemer als Verfasser eines Schuldramas *Eginhard und Imma* hin. Klaus-Peter Koch begibt sich mit „*Keiser, Graupner, Grünwald und Schieferdecker. Die Jahre 1706–1709*“ in eine komplizierte Phase der Hamburger Gänsemarktoper.

Eine dritte Gruppe von Aufsätzen befaßt sich mit der musikalischen Landesgeschichte und/oder der frühen deutschen Oper; darüber hinaus finden sich schließlich Beiträge zu anderen Themen. Konstanze Musketa informiert über „*David Pohle und die Oper im mitteldeutschen Raum*“. Werner Brauns Beitrag „*Die Coburger Treue. Zur Traditionsgeschichte einer frühdeutschen Oper*“ führt anhand eines Librettos in die Zeit um und nach 1680. Wolfgang Ruf unterstreicht die Bedeutung des Halleschen Pietismus für den Eingang der Empfindsamkeit in das deutsche Lied. In gewohnt kenntnisreicher Manier zieht Hans-Joachim Schulze gegen die Zuschreibung der notorischen „*Markus Passion*“ an Carl Philipp Emanuel Bach zu Felde. Die verfügbaren Indizien weisen auf den in Zerbst tätigen J. G. Röllig (um 1710–1790) als möglichen Komponisten. In seinem Beitrag „*Requiem für Mignon: Goethes Worte in Schumanns Musik*“ begreift Friedhelm Krummacher Schumanns spätes Vokalwerk als „*Aufgabe für eine analytische Interpretation, die den Ausgleich zwischen ‚musikalischer Prosa‘ und ‚poetischer Charakteristik‘ darzulegen*“

sucht“ (S. 284). Mit der frühen Kirchenmusik von Daniel Gottlob Türk und Johann Friedrich Reichardt befaßt sich Kathrin Eberl. Auch Klaus Hortschansky verweilt mit seinen Bemerkungen zu den Subskribenten Türkscher Klavierwerke und zur Bachverehrung Türks im Hallenser Milieu („Eine Stammbucheintragung Daniel Gottlob Türks. Halle und seine musikliebenden Studenten“). Herbert Schneider geht in seinen Ausführungen zu „Danchets und Campras *Idoménée*“ auch auf Unterschiede zwischen der *Tragédie en musique* und der *Opera seria* ein. Reinhard Wiesends Versuch, ein unbekanntes Galuppi-Libretto (*L'amante di tutte*) zu identifizieren, veranschaulicht zugleich, „wie sich eine typische *Opera buffa* des mittleren Settecento nach innerer Verfassung und nach ihrer Überlieferung darstellt“ (S. 505). Friedhelm Brusniak befaßt sich mit den „musikalischen Beziehungen zwischen Waldeck-Pyrmont und England“ in der Zeit Händels und richtet dabei den Blick speziell auf die Verhältnisse in Arolsen. Rudolf Angermüllers Beitrag „Tafelmusik in Salzburg“ beschließt den Reigen der Beiträge. Diese kaum mit bloßen Federproben oder Zweitverwertungen belastete Gedenkschrift ist ein würdiges Zeugnis für das Ansehen, das Bernd Baselt genöß.

(März 1997)

Wolfgang Horn

KLAUS HÄFNER: Der badische Hofkapellmeister Johann Melchior Molter (1696–1765) in seiner Zeit. Dokumente und Bilder zu Leben und Werk (mit einem Beitrag von Rainer FÜRST). Katalog der Ausstellung zum 300. Geburtstag des Komponisten. Hrsg. von der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe 1996. 408 S., Abb.

Als Frucht jahrelanger Vorarbeiten legt Klaus Häfner eine reich bebilderte und durchweg souverän kommentierte Dokumentarbiographie über Johann Melchior Molter (1696–1765) vor. Auf den Dokumenten baut der ausführliche „biographische Überblick“ auf, an den sich die Edition der rund 200 Dokumente anschließt. Im Teil „Die Ausstellung“ werden die Exponate beschrieben. Die „Werkliste“ ist ein Vorgriff auf das von Häfner angekündigte thematische Werkverzeichnis (vgl. S. 408). Womöglich kommt Molter als Autor der bislang als Incertum geführten *Lukas-Passi-*

on BWV 246 in Frage (S. 46); eine ausführlichere Abhandlung zu diesem Thema (angekündigt auf S. 332) bleibt abzuwarten. Ein Text von Rainer Fürst über Molters Sohn Friedrich Valentin und dessen Söhne rundet als „Beitrag zur Bibliotheks- und Gelehrtingeschichte Südwestdeutschlands“ das Bild ab.

Hervorzuheben ist die umsichtige Auswahl und die gute Qualität der zahlreichen Abbildungen. Man vermißt jedoch ein Namenregister, mit dessen Hilfe man ohne großen Zeitaufwand Informationen auffinden könnte, die der Titel nicht unbedingt erwarten läßt (etwa über Sammartini; Faksimile und Übertragung eines Briefes an den Markgrafen Carl Friedrich auf S. 362 f.). Eine gewisse Anzahl von Druckfehlern als Folge eines nicht dem Autor anzulastenden Herstellungsproblems stört zuweilen das Lesevergnügen, gefährdet das Verständnis aber nirgends. Häfners fundiertes Buch ist lehrreich und weist über den konkreten Fall Molter hinaus. Je dichter die Alltagsgeschichte von Fürsten, Höflingen und Bürgern im 18. Jahrhundert dokumentiert wird, desto besser lassen sich normale von außergewöhnlichen Ereignissen unterscheiden, desto mehr auch verlieren Ereignisse und Sprachdokumente den Charakter des Kuriosums. Konzipiert als Ausstellungskatalog, ist das Buch doch eine selbständige Monographie, deren Wert nicht von den Exponaten abhängt.

(Februar 1997)

Wolfgang Horn

ULRICH LEISINGER: Joseph Haydn und die Entwicklung des klassischen Klavierstils bis ca. 1785. Laaber: Laaber-Verlag 1994. XX, 389 S., Notenbeisp. (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. Band 23.)

Die in einem erfreulich klaren und ansprechenden Stil geschriebene Dissertation steht auf einer breiten quellen- und literaturkundlichen Grundlage, behandelt aber nicht, wie man nach dem Titel erwarten könnte, alle Gattungen von Haydns Klaviermusik (wie es A. Peter Browns Buch *Joseph Haydn's Keyboard Music* getan hat), sondern beschränkt sich wie die Dissertation über Haydns frühe Klaversonaten von Bettina Wackernagel – beider Namen sucht man ebenso wie die Namen anderer, vom Verfasser häufig erwähnter Forscher in dem Personenregister vergebens – auf einen

Schaffensausschnitt, in der Hauptsache auf die (laut Vorwort) bis 1784 entstandenen Sonaten. Daß diese „im Lichte der europäischen Klaviermusik“ (S. 350) behandelt werden, gibt Leisingers Arbeit ihre Bedeutung. Da der Verfasser die 1784 erschienenen zweisätzigen Sonaten Hob. Nr. 40–42 als die ersten ohne Einschränkung als klassisch zu bezeichnenden Klavierwerke Haydns ansieht, beginnt er mit einer Analyse der *B-Dur-Sonate* Nr. 41, an der er bestimmte Merkmale des klassischen Stils erläutert. Die übrigen einleitenden Kapitel behandeln die verschiedensten Themen: „Echtheit, Chronologie und Periodisierung“, den Stilbegriff, die Frage nach dem Klavierinstrument, Haydns frühe Biographie und den Begriff des Klavierdivertimentos (S. 61 ff. und wieder 195 ff.); einiges bedürfte einer eingehenden Diskussion, für die hier nicht der Raum ist. Der Hauptteil der Untersuchung bringt eine Fülle interessanter Hinweise und treffender Bemerkungen, wirft aber auch Fragen auf. So kennzeichnet der Verfasser die „neuen Züge in den um 1770 entstandenen Sonaten“ (S. 133) als radikale Abwendung von der „Welt des Divertimentos“ (S. 141), ohne zu erklären (jedenfalls konnte der Rezensent mangels eines Sachregisters keine Erklärung finden), warum Nr. 45 von 1766, die früheste Sonate, in welcher der Verfasser (vgl. S. 133, 141 f. [fehlt im Werkregister], 145, 195, 304) die Abwendung vom Divertimentostil sieht, von Haydn als „Divertimento“ überschrieben ist. Aufschlußreich ist der in Notenbeispielen veranschaulichte Vergleich von Menuetten, langsamen und schnellen Sätzen von Georg Christoph Wagenseil, Joseph Anton Steffan, Johann Christoph Mann, Matthias Georg Monn mit solchen des frühen Haydn. In einem ebenfalls abgedruckten *C-Dur-Capriccio* von Georg Reutter d. J. (S. 149 ff.) erkennt der Verfasser einen strukturellen Vorläufer von Haydns „Sauschneider“-*Capriccio* von 1765. Mit diesen Vergleichen bestätigt er die bekannte „Verwurzelung des jungen Haydn in der Wiener Tradition“ (S. 127) und besonders den Einfluß Wagenseils. Den Einfluß Domenico Scarlattis sieht der Verfasser als gering und auf wenige Werke begrenzt an. Eine gründliche, wieder mit ausführlichen Notenbeispielen versehene Untersuchung des Einflusses von Carl Philipp Emanuel Bach führt zu neuen Erkenntnissen

und einem positiven Ergebnis. Ein vorbildliches Quellenverzeichnis gibt über die herangezogenen Drucke und Manuskripte der Werke zahlreicher Komponisten Auskunft. Das Personenregister schließt auch ein Werkregister von Haydn (ohne Berücksichtigung der Tabellen), C. Ph. E. Bach (unvollständig und ohne die im Text benutzten Wq-Nummern), Steffan und Wagenseil ein. Im ganzen läßt sich die sehr inhaltsreiche, aber etwas weitschweifige und nicht sehr übersichtliche Darstellung wegen ihrer fehlenden oder lückenhaften Register nur mühsam erschließen. Dennoch wird ein an Haydns Klaviersonaten und ihrem historischen Umfeld Interessierter sich mit Leisingers Buch eingehend beschäftigen müssen.

(April 1997)

Georg Feder

SIEGBERT RAMPE: Mozarts Klaviermusik. Klangwelt und Aufführungspraxis. Ein Handbuch. Kassel u. a.: Bärenreiter 1995. 402 S., Notenbeisp.

Siegbert Rampe, Cembalist und Hammerklavierspieler, Dirigent und Musikhistoriker, tritt seit einigen Jahren mit Konzerten und Einspielungen Mozartscher Klaviersonaten und -konzerte auf dem Cembalo hervor. Seine Argumentation für die Wahl dieses ungewöhnlichen Soloinstruments ist so einfach wie (vorderhand) überzeugend: Weil Mozart erst seit 1782 im Besitz eines Hammerklaviers war, in Privatkreisen selbst noch Ende der 1780er-Jahre immer wieder das Cembalo und keineswegs alltäglich das sich nur zögerlich verbreitende Hammerklavier antraf, außerdem die einschlägige autographe Instrumentenangabe bis kurz vor den Tod fast ausschließlich „Cembalo“ lautet, komponierte Mozart vielfach dezidiert für das Cembalo, für dessen spezifischen Klang und Spieltechnik. (Auf diese Argumentation wird sogleich nochmals zurückzukommen sein.)

Jetzt legt Rampe gleichsam als Zeugnis seiner intensiven Beschäftigung ein imponierendes Kompendium zu Mozarts Solo-Klaviermusik, in zahlreichen Details recht eigentlich zur Musik der Mozart-Zeit überhaupt vor, das ein größtmögliches Spektrum vor allem aufführungsrelevanter Aspekte berührt, sie diskutiert, mit Zitaten belegt und am konkreten Mozart-Werk dingfest macht. Damit geht seine als

Handbuch untertitelte Publikation weit über Vergleichbares (auch über Paul und Eva Badura-Skodas nun schon 40 Jahre altes Pionierwerk *Mozart-Interpretationen*) hinaus und dürfte sich rasch als Standardwerk in Auf- wie Ausführungsfragen etablieren. Neben der Fülle von Informationen besteht ein nicht zu unterschätzender Vorteil in der – in einschlägigen Fachkreisen ja nicht durchweg anzutreffenden – sympathisch undogmatischen Tonlage und ausgewogenen Bewertung der Chancen und Grenzen vorgeblich ‚authentischen‘ Musizierens (ein Begriff, den Rampe erfreulicherweise auffällig meidet).

Drei sich bedingende und deswegen in der Darstellung stets ineinandergreifende Gesichtspunkte – gleichzeitig die Hauptkapitel darstellend – leiten den Autor: Die historischen Instrumente, die Aufführungspraxis/Interpretation und die eigentlichen Klavierwerke Mozarts, wobei das zweite und dritte Kapitel zusammen zu gleichen Teilen etwa drei Viertel des Buches ausmachen. Wenig empfehlenswert ist es, das Buch von der ersten bis zur letzten Seite ‚durchzulesen‘, nicht so sehr, weil sich manches ermüdend wiederholt (z. B. einschlägige Zitate zur Tonartencharakteristik), sondern weil man für ein wirkliches Vertiefen der Aspekte unbedingt des vollständigen Notentextes bedarf, der zudem am Klavier (oder am Cembalo, Hammerklavier) zu verklanglichen ist; durch häufige Querverweise wird man ohnehin motiviert, Rampes durchweg anregendes, freilich auch Einwände provozierendes Buch schmökern zu erobern.

Ohne explizit auf die mittellateinische Wurzel („clavis“) zu verweisen, schreibt Rampe – wie zahlreiche Autoren aus diesem Gebiet der „historischen“ Aufführungspraxis- das Wort Klavier konsequent mit „C“, um damit zu signalisieren, daß in der Mozart-Zeit Claviermusik weder auf Bösendorfer noch auf Steinway gespielt wurde, sondern auf einer Vielzahl von Tasteninstrumenten unterschiedlichster Bauart und Klangcharakters. „Clavier“ steht – nicht nur im Jargon der Mozart-Familie – nämlich für sämtliche Saitenclaviere: Kielclaviere (Cembalo, Spinett), Tangentenclaviere (Clavichord) und Hammerclaviere (die Vorläufer des ‚modernen‘ Klaviers). Sehr präzise und verständlich werden zunächst die unterschiedlichen Mechaniken zur Tonerzeugung, die Cem-

balo-Dispositionen, die Tastaturumfänge, Spezialitäten und Charakteristika der einzelnen Claviertypen erläutert. Daraufhin folgen ein Überblick sowie die detaillierte (auch bautechnische) Erfassung aller Claviere, die Mozart besaß, die er sicher oder vermutlich kannte sowie sämtliche Porträts, auf denen er mit Clavier dargestellt ist. Instrumente wie Porträts werden gelegentlich (in miserabler Druckqualität) abgebildet (die Zuschreibung des berühmten Familienporträts mit zwei-manualigem Cembalo an della Croce, welches auch das Cover schmückt, ist neueren Forschungen zufolge fraglich [vgl. *Mozart-Jahrbuch* 1994, S. 65 ff.]).

Rampes Grundprämisse, die dann im dritten Kapitel eine wesentliche Rolle spielt, Mozart habe seine Claviermusik je für nur eine dieser Claviertypen komponiert, also ausschließlich bzw. vor allem „für“ das Cembalo, „für“ das Clavichord oder „für“ das Hammerklavier bleibt trotz materialreicher Aufarbeitung der Quellenlage problematisch. Denn diese nur scheinbar differenzierende, tatsächlich jedoch den historischen Sachverhalt unnötig einengende Sichtweise läßt vergessen, daß Mozart, ungeachtet aller Klangunterschiede, primär für das Tasteninstrument als solches, also für „Clavier“ komponierte (ob die Saiten nun mit Kielen angerissen oder mit Hämmern angeschlagen werden); und dies ganz im Sinne des in Paris wirkenden, Mozart bekannten Claviervirtuosen Johann Gottfried Eckard, der bereits 1758 im Vorwort seiner *Sonaten* op. 1 darauf hinweist, daß seine Clavierwerke „sowohl auf dem ‚Clavecin‘ als auch auf ‚Clavichorde‘ oder ‚Forté et Piano‘ zu spielen“ seien (Rampe S. 20, der Eduard Reeser zitiert). Insofern ist auch die übliche Angabe auf den Musikalien der Zeit nicht bloße Verlegerraffinesse: „Clavecin ou Piano Forte“ – genau das meinte auch Mozart. Daß er dabei zunehmend als Aufführender das Cembalo links liegen ließ, ist aus den erhaltenen Dokumenten nicht zu übersehen und durchaus verständlich: Warum sollte auch ein Komponist auf den großen Vorteil der wesentlich differenzierteren dynamischen wie klangnuancierenden Möglichkeiten des Hammerklaviers verzichten?

In diesem Zusammenhang ist nun ausführlicher auf das Cembalo als vermeintliches Mozart-Instrument einzugehen. Wer wollte Ram-

pe widersprechen, wenn er es, zusammen mit dem intimen Clavichord, als in Mozarts Jugendjahren dominierendes, ja fast ausschließliches Tasteninstrument bezeichnet (S. 37–42). Wie bei allen technischen Neuerungen zu beobachten, setzte sich nämlich auch hier erst allmählich – dafür um so nachhaltiger – die neuere Generation der Hammerclaviere durch. Mozart war über diesen Vorgang bestens informiert und vollzog kurz nach seiner Übersiedelung nach Wien selbst den Wechsel zum modernen Instrument (dank genauer Interpretation der Korrespondenz macht Rampe den Kauf des bis heute erhaltenen Walter-Flügels für die ersten Monate des Jahres 1782 plausibel [S. 43 f.]). Nun kann man darüber trefflich streiten, ob deshalb das gesamte Frühwerk Mozarts besser, weil ‚authentischer‘ auf dem Cembalo oder Clavichord zur Geltung kommt, und Rampe diskutiert dies (durchaus behutsam abwägend) im dritten Kapitel bei fast jeder Clavierkomposition. Spätestens für die Clavierwerke der 1780er-Jahre scheint es jedoch widersinnig, ausgerechnet das Cembalo als dem Hammerclavier völlig gleichwertiges Tasteninstrument darzustellen (S. 42–45), denn es bleibt doch eindeutig festzuhalten, daß Mozart in seinen Wiener Jahren stets das Hammerclavier bevorzugte und nur noch notgedrungen in eigenen Clavierkonzerten oder Klavierkammermusikstücken das Cembalo spielte. Rampe weiß dies freilich, und doch fällt sein Bemühen auf, das Cembalo auf Kosten des Hammerclaviers ins rechte Licht zu rücken. So kommt er zum Beispiel zwar auf den bekannten Brief Leopold Mozarts vom 12. März 1785 zu sprechen (S. 44), wo es um das ominöse Hammerclavier von Anton Walter mit 16-Fuß-Pedal geht, man vermißt jedoch das einschlägige anschauliche Zitat, aus dem man zwischen den Zeilen deutlich jene Präferenz herauslesen kann, die sein Sohn diesem Instrument zukommen ließ („deines Bruders Fortepiano Flügel ist wenigst 12 mahl, seit dem [ich] hier bin, aus dem Hause ins Theater oder in ein andres Haus getragen worden“). (Übrigens stellt Konstantin Restle in seinem einschlägigen Aufsatz zu Mozarts Walter-Flügel fest, es handele sich bei dem 16-Fuß-Instrument um „ein ... Unterclavier [zum bereits vorhandenen Walter-Flügel] ebenfalls mit Hammermechanik“ [in: *Mozart-Jahrbuch* 1991, S. 313], während Rampe offen-

bar von einem zweiten eigenständigen „Pedalinstrument“ von Walter ausgeht [S. 44].)

Rampe beruft sich in seiner Cembalo-Gewichtung auf Mozarts in der Tat befremdliche, nahezu ausschließlich anzutreffende Instrumentenangabe „Cembalo“ in seinen Clavierkonzert- und Clavierkammermusik-Autographen (erst ab 1788 trifft man vereinzelt auf „Pianoforte“): „Demnach löste sich Mozart erst von der Mitte des Jahres 1788 an vom Cembalo und dem mit ihm verbundenen Universalstil zugunsten des Hammerclaviers“ (S. 21). Diese Deutung greift zu kurz. Abgesehen davon, was unter einem „Universalstil“ zu verstehen wäre, bleibt das Spannungsverhältnis zwischen Option und Idealvorstellung bestehen: Hier die überlieferte „Claviermusik“, die fraglos prinzipiell auf jedem Saitenclavier ausführbar ist (und je nach Sachzwängen auch ausgeführt wurde), dort die offenkundige Präferenz des aufführenden Komponisten seiner eigenen Werke. Mozart komponierte stets, alle Möglichkeiten der Ausführung offenlassend, „für Clavier“: Diesen Terminus verwendet er demzufolge konstant in seinem eigenhändigen Werkverzeichnis (in der Regel übrigens mit „K“ geschrieben). Doch warum schrieb er nicht „Clavier“ auch in seinen Partituren? Wußte er nicht, was „Cembalo“ (im Unterschied zu „Clavier“) bedeutet? Oder schrieb er, wie Rampe glaubt, exakt jenes Instrument vor, „für“ das alle diese Werke eigentlich intendiert waren? Die Antwort müßte wohl lauten: Mozart bedachte nicht, was er aus jahrelanger vertrauter Gewohnheit unreflektiert schrieb. Er notierte „Cembalo“ (wie in den Jugendjahren, in denen er keine Alternative hatte), meinte dieses aber längst nicht mehr, denn für sich hatte er das „Medium“ (ein treffendes Bild Rampes, S. 131) zugunsten des Hammerclaviers gewechselt. Die alte Terminologie hielt sich also noch geraume Zeit, wie es eine nur allzumenschliche Verhaltensweise ist: Wenn sich neue Techniken durchzusetzen beginnen, halten wir oft noch einige Zeit an den vertrauten, jedoch urplötzlich unpräzisen Begriffen im Denken, Schreiben und Reden fest. Ein Beispiel: Noch heute, viele Jahre nach dem Verschwinden des Mediums Schallplatte (in den Schränken vieler lagern sie freilich noch), hört man Musiker von ihrer neuesten „Schallplattenaufnahme“, Käufer von ihrer neuesten „Schallplattenerwer-

bung“ aus dem „Plattenladen“ sprechen, wo man doch eigentlich die CD meint ...

Das ergiebigste und für jeden Musiker lohnendste Kapitel dürfte das zweite sein („Auführungspraxis und Interpretation“). Rampe geht in einem ersten Abschnitt subtil von „Mozarts Musiksprache und Ästhetik“ aus, wobei er einerseits den Komponisten und briefeschreibenden Kritiker Mozart selbst zu Wort kommen läßt (dessen brieflich überlieferte Ästhetik klingt gleichwohl häufig nach dem Mund des Vaters geredet). Affektenlehre sowie Formenlehre des 18. Jahrhunderts folgen, wobei (allzu) ausführlich die vielen Theoretiker der Zeit zu Worte kommen. Bei dem nun folgenden, wiederum nicht nur von Tasteninstrumentalisten mit Gewinn zu studierenden zweiten Abschnitt („Aspekte der Aufführungspraxis“) dürfte kein noch so kleiner Aspekt übersehen, mit Akribie beschrieben, durch historische Zitate belegt und schließlich mit instruktiven Beispielen und eigener Meinung versehen worden sein. Die Palette reicht von den Temperatursystemen, der Spieltechnik, dem Ausdruck, über Takt und Tempo, Akzentlehre, Artikulation, Phrasierung, Dynamik, bis hin zu Registriermöglichkeiten, Ausführung von Ornamenten jeglicher Art, Eingängen und rhythmischen Konventionen. Die obwaltende Gründlichkeit wie Sorgfalt der Darstellung dieses Abschnittes läßt sich sicherlich nur durch jahrzehntelange Beschäftigung mit den Quellen und vor allem dem beständigen Musizieren jener Musik erreichen. Rampe kennt, dem ausführlichen Literaturverzeichnis zufolge, weitgehend die aktuelle Forschung, er setzt sich jedoch nur gelegentlich in Anmerkungen mit ihr auseinander (z. B. Gunthard Borns faktenreiche Sammlung und Deutung der Affektsprache Mozarts, oder Clemens von Gleichs Arbeiten zu Takt und Tempo hätten eingehendere Diskussion verdient. Nur gelegentlich, etwa in der Deutung von Mozarts Artikulation Punkt und Strich, fehlt die Einarbeitung aktueller Forschungsbeiträge [s. zusammenfassend in Jochen Reutter, *Die Zeichen Punkt und Strich ...*, in: *Mozart-Jahrbuch 1995*, S. 59 ff.]).

Im dritten Kapitel („Werke“) werden sämtliche Clavierwerke Mozarts à 2 und à 4 Händen mehr oder weniger ausführlich behandelt, von den Sonaten und Sonatensätzen, über die Ein-

zelstücke, bis hin zu den Variationszyklen; auch Fragmentarisches und Dubioses (aus dem Supplementband der „zweifelhaften“ Werke für Klavier) kommen zur Sprache. Jeder kleinen Werkmonographie geht ein Steckbrief mit folgenden Daten voran (sehr sorgfältig und fehlerfrei wiedergegebenen – soweit die ausführlichen Stichproben dieses Urteil zulassen): Autograph (authentischer Titel, Fundort), (Titel im eigenhändigen) Werkverzeichnis, Fertigstellung, Erstausgabe (mit diplomatischer Titelwiedergabe!), Besetzung (laut Primärquelle), NMA (= Fundort der modernen Edition innerhalb der *Neuen Mozart-Ausgabe* und deren praktischer Ausgabe), (authentische) Tempoangaben mit (von Rampe stammenden) Metronomangaben; bei den Claviervariationen zudem noch die Herkunft des zugrundeliegenden Themas. Wird man allein schon diese Fülle zuverlässig kompilierter Fakten begrüßen, so ist es darüber hinaus sehr willkommen, daß die in den einschlägigen Bänden der *Neuen Mozart-Ausgabe* verstreuten Informationen zur Geschichte der einzelnen Clavierwerke nun gebündelt zu jeder KV-Nummer schnell greifbar sind, teilweise unter ausführlicher Zitierung der Mozart-Korrespondenz und der Sekundärliteratur. Die Inspiration (auch die Quantität) der Kompositionsanalysen schwankt freilich ein wenig; formale Fragen, Aspekte der Harmonik sowie auffällige Themenverwandtschaften – gelegentlich auch große, werkübergreifende Themenbögen – dominieren. Nur selten muß man sich mit rein spieltechnischen Hinweisen begnügen. Insgesamt eine großartige Leistung, die letztlich den Untertitel „Handbuch“ rechtfertigt.

An diesem Begriff sollen nun aber doch abschließend einige Kritikpunkte aufgehängt werden, die vorrangig wohl den Verlag betreffen. Macht sich das Fehlen eines Sach- und Namenregisters lediglich leise als störend bemerkbar (das vorhandene Werkregister ist immerhin sorgfältig erstellt, die Untergliederung der Kapitel erlaubt recht rasches Auffinden des Gesuchten), so muß man das Verzeichnis der erhältlichen Mozart-Musikalien (S. 379 f.) sowie die Diskographie (S. 381) als dürftig und als ungerechtfertigt einseitig bezeichnen. Ein „Handbuch“, das ausschließlich (!) den Text der *Neuen Mozart-Ausgabe* kennt und empfindet, ja sogar im Vorwort Urtext-Ausgaben

anderer Verlage mit großteils falschen, weil offenkundig auf frühen Auflagen basierenden Argumenten abqualifiziert, stellt sich ohne Not ins Abseits. Nicht, weil der Gesamtausgaben-Text unzuverlässig wäre (ganz und gar nicht – vom sehr früh erschienenen Band der Werke für 2 Klaviere vielleicht abgesehen, deren Urtext-Ausgabe bei Henle Rampe offenbar nicht zur Kenntnis genommen hat, S. 250), oder weil es illegitim wäre, gewissermaßen das ‚Hausprodukt‘ ins gebührende Licht zu stellen, sondern weil der Leser gerade in einem an den Praktiker gerichteten „Handbuch“ über das wahrlich große Spektrum an greifbaren Neuausgaben anderer Verlage informiert sein will, deren Vor- und Nachteile er gerne von einem Fachmann mitgeteilt bekäme. Und ausgerechnet für den in Rampes Buch dominierenden Gesichtspunkt der Aufführung auf historischen Tasteninstrumenten wäre es doch für den interessierten Leser von größtem Interesse zu erfahren, welche Aufnahmen Mozartscher Musik auf Cembalo, Clavichord oder Hammerklavier erhältlich sind (warum nicht auch mit subjektiver Kurzkritik versehen?). Von den lediglich neun genannten Einspielungen Mozartscher Clavierwerke auf historischem Instrument entfallen sieben auf den Autor (im Vorwort wird diese peinliche Minimalauswahl freundlich kaschiert); so gewichtige Namen wie Schiff, Bilson, Tan fehlen, über Levins (mit Hogwood) im Wachsen begriffene Gesamteinspielung der Clavierkonzerte (auf Hammerclavier, mit improvisierten Kadenzten) wird kein Wort verloren.

Ein äußerliches, aber gerade deshalb das längere Verweilen ‚im‘ Buch störendes, ja gelegentlich Verwirrung stiftendes Manko bildet seine völlig mißlungene Typographie (von der bereits angedeuteten ‚Qualität‘ der Abbildungen zu schweigen). Überschriften auch kleinster Absätze erscheinen mit Kapitälchen in überdimensioniertem Schriftgrad stets auf Mitte, so daß man schnell die Übersicht über die hierarchische Struktur verliert. Dazu wechseln die Schriftgrade beständig (auf jeder Seite meist mehrfach!) zwischen gut lesbarem und fast unlesbar kleinem Grad (teilweise sogar mit versehentlich weiterer Abstufung [z. B. S. 11, vorletzter Absatz]). Um Zitate kenntlich zu machen, genügen nicht nur die Anführungszeichen, nein, es muß zusätzlich auch noch

kursiviert werden. Kurz: Das Satzbild überträgt schon nach kurzer Lektüre seine Unruhe auf den Gemütszustand des Lesers. Manch erheitender Trennfehler läßt vermuten, daß die Textverarbeitungssoftware eines Computers für den Satz verantwortlich war und keine Schlußkorrektur durchgeführt wurde. Wenige, aber insgesamt doch zuviele Tipp- oder Schreibfehler sind zu konstatieren. Dies alles, und das sei im Schlußsatz doch nochmals festgehalten, trübt lediglich den Gesamteindruck dieser zu empfehlenden Publikation. Insgesamt ein hochanregender, konzentrierter Lese-stoff zu Mozarts Claviermusik.

(Januar 1997)

Wolf-Dieter Seiffert

JÖRG MICHAEL ABEL: *Die Entstehung der sinfonischen Musik in Rußland*. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 1996. 384 S., *Notenbeisp.* (ssm7 = *studia slavica musicologica*. Band 7.)

Im Klappentext seiner 1996 in Frankfurt angenommenen Dissertation kündigt Jörg Michael Abel ein anspruchsvolles, den Fachmann aber argwöhnisch stimmendes Vorhaben an: Hier werde erstmals „eine selbständige Studie über Entstehung und Entwicklung der russischen Orchestermusik“ geboten, und es werde „erstmalig“ die russische Symphonik vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis zu Sergej Prokofev und Dmitri Šostakovič dargelegt. Welche Publikationen, so fragt man sich, hat dieser Autor alle nicht zur Kenntnis genommen? In der Einleitung heißt es dann, zur „Geschichte der Volkslieder“ lägen „kaum gesicherte Erkenntnisse vor“ (S. 9), eine Aussage, die sicher zutrifft, wenn man Oskar von Riesemanns Monographien (1923 und 1926) zur Grundlage macht. Als Gewährsmann für die Erforschung der Kirchenmusik (S. 10) nennt Abel Karl Laux' ideologielastiges, aus längst überholten sowjetischen Publikationen kompiliertes Buch *Die Musik in Rußland und in der Sowjetunion* (1958). Strenggenommen ist bereits hier der Moment gekommen, diese Arbeit als unseriös einzustufen und beiseite zu legen. Im weiteren bestätigt sich dieser Eindruck: Die Notenbeispiele für die Charakterisierung der Volkslieder sind dem Rußland-Artikel der *MGG* (!) entnommen; und der Autor weiß, was richtig und was falsch ist; er betrachtet seine ästhetischen Maßstäbe als absolut, als über Ge-

schichte und kulturellen Kontext erhaben. Das führt ihn zu inhaltsleeren, auch zu falschen Aussagen und zur vermutlich unfreiwilligen Unterstützung von Ideologien, zum Beispiel: Dmitri Bortnjanskis Orchesterwerken wird „mangelnde Gestaltungskraft für eine Entwicklung im Sinne der traditionellen sinfonischen Durchführungsarbeit“ (S. 42) bescheinigt, zu Alexander Aljab'ev heißt es: „... im Orchestersatz mangelt es dem Komponisten an Intuition, mit diesen Gedanken konstruktiv umzugehen“ (S. 57). – Sind Joseph Haydns, Wolfgang Amadeus Mozarts und Ludwig van Beethovens Werke bzw. das, was die Interpretationsgeschichte aus ihnen gemacht hat, das Maß für alle Musik zwischen 1750 und 1850? Oder: „Nachteilig wirkt sich dagegen die schwache, weil zu unergiebige Kamarinskaja-Melodie aus, deren unendlichen [sic] Wiederholungen zum Schluß jede Originalität einbüßen“ (S. 93). Worauf stützt sich so eine Verurteilung? (Das Prinzip der „Kamarinskaja“ hat Schule gemacht bis hin zu Peter Čajkovskis vierter und Sostakovičs siebenter Symphonie, was Viktor Cukerman in einer umfangreichen Studie [Moskau 1957] dargelegt hat.) Die widerspruchsvolle ästhetische Position Čajkovskis ist mit der Formulierung: „Wie der Mensch, so ist auch seine musikalische Erfindung manchmal seicht, trivial und gewöhnlich“ (S. 309), auf Groschenroman-Niveau reduziert. Unter dem Stichwort „weitere Randerscheinungen“ finden sich Komponisten wie Sergej Taneev, Anton Arenskij u. a., auch noch der junge Igor Stravinskij und der junge Prokof'ev (S. 323). Unreflektierte ideologische Positionen werden etwa greifbar im Fazit über die Orchesterwerke bis etwa 1850, über die pauschal behauptet wird, „daß sie bei dem Anspruch, den formalen Vorgaben der westeuropäischen Klassik zu genügen, an ihre Grenzen stoßen und die Ausarbeitung so mancher schöner Melodie dem Primat des Erreichens von Reprise oder Coda zum Opfer fällt“ (S. 62). Ähnlich hatte schon Hugo Riemann formuliert, als er den Hegemonialanspruch der deutschen Musik gegenüber den sogenannten nationalen Schulen geltend machte (*Geschichte der Musik seit Beethoven*, Leipzig 1901). Und wenn das Andante aus Nikolaj Rimskij-Korsakovs *Erster Symphonie* wegen eines Volksliedzitats mit unregelmäßigem Metrum als „der wertvollste

Satz“ und die überarbeitete Fassung im 3/4-Takt als „um so bedauerlicher“ bezeichnet wird (S. 240 f.), dann setzt Abel die Verwendung von Volksliedern mit ästhetischer Qualität gleich, verwässert damit in unzulässiger Weise die Kunstanschauung des „Mächtigen Häufleins“ und redet der sowjetischen Ideologie von Volkstümlichkeit das Wort. Diese Reihe von Pauschalisierungen und Fehltritten ließe sich noch lange fortsetzen.

Abschließend sei gesagt: In dieser Arbeit ist weder die russischsprachige noch die amerikanische Forschung zur Kenntnis genommen worden (abgesehen von einigen wenigen marginalen Aufsätzen); neuere deutschsprachige Veröffentlichungen (einige Bände des Ernst Kuhn-Verlags, meine *Geschichte der russischen Musik*) dienen lediglich als Fundgrube für Zitate. Mit anderen Worten: Diese „Dissertation“ repräsentiert einen hoffnungslos veralteten Forschungsstand und trübt damit in ärgerlicher Weise die an sich hohe wissenschaftliche Qualität der Reihe *studies slavica musicologica*. (März 1997) Dorothea Redepning

The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality. Edited by William KINDERMAN and Harald KREBS. Lincoln – London: University of Nebraska Press 1996. 279 S., Notenbeisp.

Ein Symposium des Jahres 1989 in British Columbia über „Alternativen zur Monotonalität“ wurde Ausgangspunkt dieses Buches, das durch Vielseitigkeit der Blickpunkte und originelle Fragestellungen fesselt. Mutig und aufschlußreich Jim Samson über den Pianisten-Komponisten Frédéric Chopin und die Spiegelung des Musiklebens seiner Zeit in seinem Schaffen. Volksmusik, Improvisation, brillanter Stil, literarische Einflüsse auf die Balladenkomposition ... Vorzüglich R. Larry Todds umfassende Darstellung der Harmonik Liszts, gesehen mit zwei Augen, denen von heute und denen des Liszt-Zeitgenossen und Wegbegleiters Carl Friedrich Weitzmann. Nicht mehr auflösungsbedürftige Dissonanz, übermäßiger Dreiklang als neue Klangordnung, der Weg zur Atonalität. – Originell (und mutig), wie Christopher Lewis Erzählendes, zusammenhängende Entwicklungen und Abbrechendes, auch Unterbrechendes, in Oper, Lied und absoluter Musik des 19. Jahrhunderts darstellt

und zum Vergleich einen Film von Maurizio Nichetti in seinem Verbinden und Unterbrechen heranzieht! – Kevin Korsyn stellt das *Quintett* op. 88 von Johannes Brahms und Chopins *Ballade* op. 38 gegenüber, die Brahms kannte und auf deren tonale Disposition sein *Quintett* zwischen sehr ähnlich und ganz anders reagierte.

Weitere Beiträge über Schubertlieder (Herald Krebs), Beethoven – Schubert – Schostakowitsch (Patrick McCreless), Richard Wagner (William Kinderman), Hugo Wolf (John Williamson) und Anton Bruckner (William E. Benjamin).

Grotesk aber, daß alle harmonischen Neuerungen der Zeit mit Schenkeraugen gesehen werden müssen. Schuberts Lied *Meeres Stille* läßt die „ungeheure Weite“ Kadenz finden nach C, E, a, F, e und C. Krebs gibt zwei Schenkersche Deutungen, die alles in C sehen beziehungsweise alles in E. (Da allerdings wird ein „hypothetical ending“ in E benötigt und von Krebs geliefert.) Warum muß ein Klang Debussys mit den Tönen *e gis h d fis cis* eindeutige Dominante in E sein, warum wird nicht gehört (der Folgeklang ist *Cis-Dur*), daß die oberen Töne *fis* und *cis* doch schon diesem *Cis-Dur* nahestehen! – Alles bei Bruckner (Benjamin) muß in dieser oder jener Schenker-Tonalität I, IV oder V sein. Die faszinierenden klein-Schritt-Wege von Viertonklang zu Viertonklang interessieren nicht als Wege, nicht als offener Raum; du bist da IV, du dort V. – Zwar ist bekannt, daß fast alle Viertonklänge dieser Zeit aus großen und kleinen Terzen und eingefügten Sekunden bestehen. Kinderman entdeckt jedoch eine Klangverwandtschaft (nur ein Ton liegt um einen Halbton verschoben) zwischen Tristanakkord und Liebestod-Climax, Durdreiklang mit Sextvorhalt.

So sehen sich die Schenkerpriester vieles zu recht und können wichtige neue harmonische Gestaltbildungen und Sinngebungen nicht erfassen.

(März 1997)

Diether de la Motte

ISABEL EICKER: *Kinderstücke. An Kinder adressierte und über das Thema der Kindheit komponierte Alben in der Klavierliteratur des 19. Jahrhunderts.* Kassel: Gustav Bosse Verlag 1995. 486

S., *Notenbeisp.* (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 191.)

Die Autorin bemüht sich um ein möglichst vollständiges Kompendium spezieller Klaviermusik im 19. Jahrhundert, nämlich um Klaviermusik für Kinder oder für solche, die es einmal waren. Die Eingrenzung ist streng, nicht nur was den Zeitraum von hundert Jahren anbelangt, sondern auch bezüglich der Ausgaben: Lediglich Kinderstückalben, also mehr oder weniger zusammenhängende zyklische Nummernfolgen, die „das Kind schon im Titel ansprechen oder thematisieren“, werden aufgezählt beziehungsweise beschrieben. Neben verhältnismäßig wenigen Werken dieser Art, die bis heute Geltung haben, erschien im vergangenen Jahrhundert zunehmend eine Masse solcher Klavierliteratur, die zwar recht lukrative Erfolge erzielte, aber heute ebenso vergessen ist wie deren Urheber. Zum Erfolg trugen einmal die wachsende Beliebtheit des Klaviers in Bürgerkreisen und seine Bedeutung als Statussymbol, andererseits das wachsende Interesse an Kind beziehungsweise Jugend und an deren Erziehung entscheidend bei. Vorbild für die Klein- und Kleinstmeister waren Robert Schumanns Kinderstücke, die – neben relativ wenig Eigenständigem – in zahllosen Produkten unterschiedlichster Qualität nachgeahmt wurden.

Dies ausufernde Stoffgebiet übersichtlich zu gliedern ist nicht unproblematisch. Eicker ermittelt (nach den Verzeichnissen von Hofmeister/Whistling) 743 im Druck erschienene Alben, beschränkt sich aber auf etwa 400 Komponisten, von denen viele nur genannt, andere wieder – soweit Kenntnisse vorliegen – gründlicher behandelt werden. Den Hauptteil der Schrift bildet die „Beschreibung der Kompositionen“, wobei die bedeutenden Romantiker – darunter Schumann und Felix Mendelssohn Bartholdy, aber auch Stephen Heller und Carl Reinecke – den Anfang machen. Es folgen Sammlungen von Kleinmeistern und ‚Modekomponisten‘; sie werden in Gruppen mit gemeinsamen Merkmalen eingeteilt. Unter „Charakter-/Phantasiestücke“ geht Eicker nach dem Schwierigkeitsgrad vor, mit „sehr leicht“ (für Kinder) beginnend bis zu „anspruchsvoller“ (für Erwachsene). Dem Bereich der Unterhaltungsmusik werden Stücke mit volkstümlicher Melodie zugeordnet, ebenso Tanzsamm-

lungen und Stücke im „Salonstil“ (was das auch immer heißen mag). In 212 Notenbeispielen, meist bruchstückhaft den Anfängen der Stücke entnommen, beschäftigt sich die Verfasserin vorwiegend mit Struktur (Satz) und Harmonieverlauf. Bei Kompositionen mit besonderen Titeln, die sich häufig wiederholen, oder mit anderen Bezeichnungen (Gedichtverse u. a.) sind tonmalersische Elemente schlagwortartig herausgestellt. Interessant sind einleitende Ausführungen über das Verhältnis zum Kind im 19. Jahrhundert und über den Klavierunterricht. Die Titelblattgestaltung der Alben ist mit zehn Abbildungen belegt.

Die Vergangenheit (18. Jahrhundert) wird nur kurz erwähnt (Johann Sebastian Bach, Leopold Mozart); die Zukunft nur mit dem Vermerk, daß zu Beginn des 20. Jahrhunderts vor allem Komponisten aus den östlichen Ländern (Béla Bartók?) Stücke für Kinder in zeitgenössischem Stil schreiben, die Titel aber den Sammlungen des vergangenen Jahrhunderts entlehnen.

Hier hätte sich der Leser einen gründlicheren Ausblick gewünscht: Der Wandel in der Hausmusik, die neben der Hinwendung zum Barock und seinen Instrumenten nach den Errungenschaften der Elektronik greift (u. a. zum Keyboard mit vorfabrizierten Begleitformeln), ändert auch den Stil (amerikanische Folklore, Schlager, Jazz). Andererseits gewinnt das Bestreben Raum, das ‚kreative‘ Kind zu schöpferischer Aktivität anzuregen.

Um Einzelheiten zu erwähnen: Nie ist im Buch die Rede von der stereotypen Periodik fast aller Beispiele (4 + 4 Takte = 8 usw.), die zwischen Tonika und Dominante (oder umgekehrt) pendelt. Anscheinend hielten die Komponisten der Kinderstücke nichts von Richard Wagners Absage an die (überholte) „Quadratur“, oder sie betrachteten asymmetrisch gebaute Strukturen (zum Beispiel bei Reger) nicht für kindgemäß. – Im Kommentar zu Schumanns *Kinderszenen* wird zwar der Tonartenplan dargestellt, nicht aber die für den Romantiker so wichtige Tonartensymbolik im *Album für die Jugend*: Mai, Frühling, Weinlese in *E-Dur*; „Morgenwanderer“ (Volkslied mit lustigem „Kikeriki“), „Ländliches Lied“, „Rundgesang“, „Ernteliedchen“, „Sylvesterlied“ in *A-Dur*; „Jäger“, „Landmann“ in *F-Dur*. Erwähnenswert auch die geistvolle Tonmalerei in vielen Stük-

ken oder das „unerhörte“ *gis-Moll* („Fast zu ernst“) zwischen *C-Dur* und *e-Moll/G-Dur*.

Als gründliche Arbeit auf einem Spezialgebiet (übrigens reich mit zum Teil überflüssigen Statistiken ausgestattet) ist Isabel Eickers Leistung durchaus anerkennenswert. Doch eine allzustrenge Abgrenzung im Kontinuum geschichtlicher Entwicklung hat auch ihre Gefahren. Die musikalische Hinwendung zum Kind im 19. Jahrhundert ist dem „panta rhei“ allen menschlichen Tuns verhaftet; und damit die daraus resultierende Kultur- (oder Subkultur-) Produktion.

(März 1997)

Adolf Fecker

Von der Lucretia zum Vampyr. Neue Quellen zu Marschners. Dokumente zur Entstehung und Rezeption der Lucretia. Vollständige Edition des Reise-Tagebuchs von 1826 bis 1828. Anmerkungen zu Marschners journalistischem Wirken. Hrsg. und kommentiert von Till Gerrit WAIDELICH. Tutzing: Hans Schneider 1996. 186 S., Notenbeisp.

Heinrich Marschner. *Königlicher Hofkapellmeister in Hannover*. Hrsg. von Brigitta WEBER. Hannover 1995. 256 S. (Prinzenstraße. Hannoverische Hefte zur Theatergeschichte. Heft 5.)

Wie der Titel der ersten Publikation mit seinen zahlreichen Untertiteln deutlich macht, legt Waidelich hier nicht eine geschlossene Arbeit zu einem Thema, sondern eine Zusammenstellung von Quellenfunden vor, die sich im weitesten Sinne unter das Thema „Von der Lucretia zum Vampyr“ zusammenfassen lassen. Ausgangspunkt ist das Reisetagebuch Marschners, das dieser in den Jahren 1826 bis 1828 führte und das sich im Stadtgeschichtlichen Museum in Leipzig erhalten hat. Dieses Manuskript (7 Bl.) wird auf den S. 83–138 ediert und ausführlich kommentiert. Vorangestellt hat der Autor eine ausführliche Materialsammlung zu *Lucretia*, der unbekanntesten Oper Marschners, zu der sich kürzlich die erste vollständige Partitur in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden gefunden hat. Angehängt wurden zwei kürzere Abschnitte zu einem Opern-Projekt, das Charlotte Birch-Pfeiffer Marschner 1834 vorgeschlagen hat (S. 139–142) und zu Marschners journalistischen Ambitionen (S. 143–168). Verschiedene Verzeichnisse (Literatur, Periodika, Verzeich-

nis der neuen Quellen) und ein ausführliches Register ergänzen den Band sinnvoll.

Nach der Lektüre des Buches kann man sich jedoch des Eindruckes nicht erwehren, daß hier „neue Quellen zu Marschner“ ohne den notwendigen, Spreu vom Weizen trennenden inneren Abstand und in etwas gewaltsamer Verbindung veröffentlicht wurden. Die Materialien zu *Lucretia* werden Grundlage jeder weiteren Beschäftigung mit dieser Oper sein, doch man hätte diesen Teil der Veröffentlichung lieber in Zusammenhang mit einer eingehenden analytischen Behandlung des Werkes gesehen. Denn die Beziehungen zu dem Reisetagebuch sind gering, da die Oper zwar während dieses Zeitraums in Danzig uraufgeführt wurde, Marschner auf dieses Ereignis aber nur mit einem Satz eingeht. Vielmehr gibt das Tagebuch Einblicke in das Musikleben jener Städte, die Marschner mit seiner dritten Frau Mariane (geb. Wohlbrück) auf Grund ihrer Gastspiele besuchte, darunter Dresden, Berlin, Breslau, Danzig, Magdeburg, Düsseldorf, Bonn und Leipzig. Daß die beiden letzten Kapitel angehängt sind, gibt der Autor selbst zu.

Der Eindruck einer großen, fast überbordenden Materialfülle wird durch die Neigung Waidelichs verstärkt, ausführliche Anmerkungen und Exkurse anzubringen. Hinzu kommt eine umständliche, oft zu sehr abwägende und manchmal etwas altertümliche Sprache des Verfassers, die auch vor Neuschöpfungen (z. B. „Beinahe-Debütant“) nicht zurückschreckt und die Lektüre nicht angenehmer macht. Eine gründliche Redaktion des Manuskripts hätte diese Mängel und weitere Kritikpunkte verhindern können: Doppelungen in den einzelnen Abschnitten zum Beispiel bei Zitaten (vgl. S. 31 und 157), die erhebliche Länge der Zitate auch aus bekannten Zeitungen wie der *Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung*, die Uneinheitlichkeit der Übertragungskriterien von Handschriften (zum Beispiel der originale Zeilenfall bei den Briefen an Ludwig I, vgl. aber S. 7, und die angegliche Orthographie bei den Zitaten des *Lucretia*-Textes, vgl. S. 73 und 170, dagegen aber S. 64/65), die Einfügung der Abbildungen, die oft keinen Zusammenhang zum Text haben bzw. das Erläuterte nicht erkennen lassen (vgl. S. 56 zu dem Faksimile S. 52–55).

Doch trotz dieser Kritik an Details wird Waidelichs Veröffentlichung als Standard-

Quellensammlung zu dieser Phase von Marschners Schaffen benutzt werden müssen.

Zum 200. Geburtstag von Heinrich Marschner 1995 veröffentlichte Brigitta Weber im Auftrag der Niedersächsischen Staatstheater Hannover ein Heft zu dem bedeutendsten Kapellmeister Hannovers. Der Band enthält sechs Beiträge, von denen sich vier direkt mit Leben und Werk Marschners, einer mit Hannovers bestem Kenner der Theatergeschichte, Georg Fischer, und der letzte mit dem „Marschner-Keks“ der Firma Bahlsen beschäftigt.

Der umfangreichste Artikel zu Marschners Hofkapellmeisterzeit in Hannover von Brigitta Weber ist reich bebildert und stützt sich im wesentlichen auf die Arbeiten von Georg Fischer und Heinrich Sievers. Man bedauert, daß die mit zwei Stücken zitierte Personalakte Marschners nicht ausführlicher ausgewertet worden ist und damit über die verdienstvollen bisherigen Arbeiten hinaus verlässliches Quellenmaterial veröffentlicht wurde. Das anschließende Verzeichnis der Opernpremierer unter Marschner bringt gegenüber Fischer ebenso wenig Neues wie das Verzeichnis der Orchestermitglieder.

Der Beitrag von Allmuth Behrendt veröffentlicht 12 Briefe Marschners aus dem Jahre 1840, darunter acht bisher unveröffentlichte. Weder wird die Wahl des Briefjahrgangs von der Autorin schlüssig begründet, noch ist der Standard heutiger Briefeditionen berücksichtigt (unter anderem ist die „Orthographie den heute [wie lange noch?] gültigen Regeln“ angepaßt).

Verena Müller beschäftigt sich mit Klavierliedern, besonders mit den opp. 154 und 155 und zeigt, daß Marschner es verstand, in dieser Gattung „den Geschmack des Publikums erstaunlich genau zu treffen und gleichzeitig seiner persönlichen politischen Meinung mehr oder weniger verdeckt Ausdruck zu verleihen“ (S. 127).

Astrid Stork plädiert für Marschners erfolgreiche komische Oper *Der Bäbu*, da die darin enthaltenen zeitkritischen Anspielungen vielleicht erst heute voll zu erfassen seien.

Gerlinde Hahn verweist (leider ohne eine detaillierte Übersicht) auf die Bedeutung des Nachlasses von Georg Fischer in der Stadtbibliothek Hannover.

Im Gegensatz zu Waidelichs Dokumenten-

sammlung kann Heft 5 der *Prinzenstraße* nicht als neue Standardveröffentlichung zu Marschner angesehen werden. Dazu ist der Tonfall der Beiträge zu leicht, enthält der Band zu wenig Neues und ist die Redaktion zu wenig konsequent gewesen: Daß Dokumente in den Beiträgen nach völlig verschiedenen Regeln veröffentlicht werden, ist unverständlich. Es ist schade, daß die Niedersächsischen Staatstheater Hannover den Anlaß nicht zu einer fundierten Dokumentation des Wirkens ihres berühmtesten Kapellmeisters genutzt haben.
(April 1997) Irmlind Capelle

PETER JOST: *Robert Schumanns „Waldszenen“ op. 82. Zum Thema „Wald“ in der romantischen Klaviermusik. Saarbrücken: Saarbrücker Druckerei und Verlag 1989. 328 S., Abb. Notenbeisp. (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. Neue Folge Band 3.)*

In den 80er Jahren gelang anhand einer Reihe von Dissertationen der Versuch, Bedeutung und Wirkung der nach 1848 entstandenen Werke Robert Schumanns aufzuarbeiten (z. B. Ulrich Mahler, *Fortschritt und Kunstlied. Späte Lieder Robert Schumanns im Licht der liederästhetischen Diskussion ab 1848*; Reinhard Kapp, *Studien zum Spätwerk Robert Schumanns*; Michael Struck, *Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns*). In bemerkenswerter Ergänzung dieser Reihe muß auch die vorliegende Studie von Peter Jost genannt werden, die den in den Jahren 1848/1849 entstandenen Klavierzyklus *Waldscene* abhandelt. Die Arbeit besteht aus zwei Teilen.

Der erste Teil „Voraussetzungen“ befaßt sich innerhalb eines breiten Spektrums mit dem Thema „Wald“ in der Romantik. Zunächst wird das Wald-Thema unter ökonomisch-ökologischen Gesichtspunkten aufgearbeitet. Dabei wird der Holznotstand aufgrund des um sich greifenden Walddraubs um 1800 als der Auslöser eines zunehmenden Waldbewußtseins in der Öffentlichkeit gesehen. Das Aufzeigen dieser Zusammenhänge imponiert dem Leser aufgrund gegebener Parallelitäten zum heutigen Waldsterben. Von diesem Ausgangspunkt aus führt der Autor weitere Untersuchungen zum Waldthema in der Kunst – auf durchaus gelungene Weise – fort. Nach dem

kompakt angelegten musikhistorischen Kapitel „Natur und Musik“ schließt das terminologische Kapitel „Begriffe“ den allgemeinen Teil ab.

Der auf das Werk bezogene zweite Teil „Gestaltung“ beinhaltet biographische, philologische, analytische, interpretatorische sowie rezeptionsgeschichtliche Darstellungen. Im ersten Kapitel „Rahmenbedingungen“ beschäftigt sich der Autor mit der „Natur-Umsetzung Schumanns“ zunächst in allgemeiner Form, später stellt er dies anhand von Beispielen aus dem *Liederkreis* nach Gedichten von Joseph von Eichendorff op. 39 deutlich heraus. Die Auswahl dieses Werkes ist überzeugend. Um so bedauerlicher fehlt jeglicher Hinweis darauf, daß es zu diesem Werk zwei Ausgaben gibt. Daß der Autor die mit einem neuen Lied beginnende und durchrevidierte zweite Ausgabe von 1849/1850 benutzt, zeigt „NB 11“ deutlich: die Taktangabe des Liedes *Waldesgespräch* lautet in der ersten Ausgabe 6/4 und in der zweiten Ausgabe 3/4.

In den letzten Jahren wurden von Zeit zu Zeit bisher unbekannte Schumann-Autographen zu zum Teil exorbitanten Preisen veräußert, so daß eine neue Quellenlage zu manchen Opera beschrieben werden konnte und mußte. Auch zu *Waldscene* ist exakt dies – acht Jahre nach dem Erscheinen dieser Arbeit – der Fall. Mittlerweile erwarb die Universitätsbibliothek Bonn ein Skizzenheft von Schumann, das auch eine Skizze zu *Herberge* op. 82/6 enthält. Überaus interessant sind das Kapitel über die Mottodichter der *Waldscene*, die Aufstellung von Gedichtvorlagen sowie Schumanns Motto-Exzerpte im „Anhang“ (S. 285–289). Besonders erwähnenswert ist die gründliche Nachforschung über den heute in Vergessenheit geratenen Dichter Gustav Pfarrius. Der pflichtbewußte Autor versäumt es auch nicht, das musikwissenschaftliche Denkmal ‚Analyse‘ zu pflegen. Gleichwohl erfreut er den Leser mehr mit den abschließenden Kapiteln über die Rezeption sowie den reichhaltigen Dokumentationen und informativen Beschreibungen.

Alles in allem liegt damit ein Buch vor, das einen neuen, erfrischenden Blick auf die bisher unzureichend untersuchte *Waldscene* wirft und dem weiteren Fortgang der Forschung wertvolle Anregungen gibt.

(April 1997)

Kazuko Ozawa-Müller

HUBERT KOLLAND: *Die kontroverse Rezeption von Wagners Nibelungen-Ring 1850–1870*. Köln: Studio 1995. V, 193 S. (Berliner Musik Studien. Band 5.)

Die Arbeit, eine Berliner Dissertation, behandelt ihren Gegenstand in sechs Kapiteln. Sie beginnt mit „Der ‚Ring‘ als Nachricht“, einer Darstellung, wie und in welchem Maße die Öffentlichkeit nach 1850 von der Tatsache oder auch dem Gerücht, Wagner schreibe eine Oper beziehungsweise einen Opernzyklus über den Nibelungenstoff, Notiz nahm. Das zweite Kapitel referiert über den „‚Ring‘ als Dichtung“, über die Reaktionen also auf die Publikation der Textbücher 1853 und vor allem 1863, damit auch über die im Vorwort zur zweiten Edition vorgetragene Festspielidee. Das dritte Kapitel widmet sich dem „‚Ring‘ als Bruchstück im Konzertsaal“; hier geht es um die Auswirkungen der Konzerte, die Wagner zwischen Ende 1862 und Juli 1865 mit Ausschnitten aus dem *Ring* veranstaltete. Die Auflistung ist leider sehr ungenau, wie denn die Arbeit insgesamt viele Nachlässigkeiten aufweist. Während einige Konzerte aufgeführt sind, in denen gar keine *Ring*-Bruchstücke gespielt wurden, fehlen die Konzerte vom 2. Dezember 1863 in Löwenberg in Schlesien und vom 1. Februar 1865 in München; zudem sind die Angaben über die aufgeführten Stücke teils unvollständig, teils ungenau, und vor allem ist die Programmfolge, die Wagner stets besonders wichtig war, meist falsch wiedergegeben. Viertes und fünftes Kapitel behandeln die Uraufführungen von *Rheingold* und *Walküre* 1869 beziehungsweise 1870 in München, und das sechste mit dem irritierenden Titel „Erste zyklische Aufführungen und Krieg“ gilt den ersten Aufführungen der ersten beiden *Ring*-Werke in unmittelbarer Folge im Juli 1870 in München, die der Verfasser vor dem Hintergrund von Emser Depesche und französischer Kriegserklärung betrachtet.

Die Arbeit versammelt reiches Material, vornehmlich – aber das ist selbstverständlich – aus der Presse der Zeit. Man liest mit Interesse und Gewinn, was zwischen 1850 und 1870 über Wagners *Ring* gedacht und öffentlich gesagt worden ist. Dennoch gewinnt man nicht den Eindruck, die überlieferten Zeugnisse seien erschöpfend ausgewertet worden. Das hat vor allem damit zu tun, daß der Verfasser mit seinen

eigenen Deutungen und Meinungen allzu schnell bei der Hand ist. Die Rezipienten werden mit Klischees und Schlagworten abgestempelt; sie sind konservativ oder reaktionär oder gar spießig etc. Dabei fehlt es allenthalben an begrifflicher Schärfe. Nicht selten wird auch hemmungslos übertrieben, so wenn Wagners Auseinandersetzung mit Ludwig II. um die Uraufführung der *Walküre* als „kulturpolitischer Kampf“ (S. 135) apostrophiert wird. Die angemessene, möglichst vorurteilsfreie Einschätzung der historischen Situation ist gewiß schwierig, aber um sie geht es. Man kommt der Sache nicht bei, wenn man zum Beispiel Wagners Idee von Festspielen als „erhaben-touristischen Festspielplan“ (S. 28) charakterisieren zu können glaubt. Vielfach wird nicht ansatzweise erklärt, was gemeint ist: Was beispielsweise ist unter „mythisch-kapitalismuskritischem Gegensatz von Macht und Liebe“ (S. 48) zu verstehen? Worin bestehen „die Hegelianismen“ von Wagners Sprache (S. 61)? Allenthalben steht die plakative Ansicht im Hintergrund, Wagner sei zunächst ein 48er gewesen, „oppositionell-anarchistisch“ (S. 41), dann aber zum Reaktionär geworden. Hinzu kommt ein marxistisches Weltbild, dessen Schwäche von jeher die Einteilung der Welt in lauter Dualismen war. So ist es nicht verwunderlich, daß im Titel der Arbeit der Begriff der Kontroverse erscheint. Besonders enttäuschend dabei ist, daß man schon, bevor man das Buch gelesen hat, weiß, um welche Kontroverse es sich handelt: jene nämlich von Wagnerfreunden und Wagnerfeinden. Daß es sie gab, ist unbestritten, sie war aber eine Kontroverse um die Person und die Gestalt Richard Wagners allgemein, für den *Ring* dagegen war sie alles andere als spezifisch. Bezeichnenderweise stellt der Verfasser im übrigen fest, daß sich Wagnerianer und Wagnergegner in ihren Ansichten über den *Ring* bisweilen näher waren, als sie meinten oder vorgaben. Das Spektrum, das die zitierten Dokumente spiegeln, ist mit dem Begriff der Kontroverse jedenfalls nicht zu fassen. Hier hätten die Ansätze zu einer differenzierteren Verfahrens- und Betrachtungsweise, die es durchaus gibt, etwa in bezug auf den Kritiker Theodor Helm, zur leitenden Methode gemacht werden müssen. Gewiß entgeht am Ende niemand dem Teufelskreis der Vorurteile, aber gewisse Vorkehrungen dagegen

kann man schon treffen. Dazu gehört, die Verlautbarungen der Kritiker sehr viel ausführlicher, jedenfalls im Kontext zu zitieren, die Kritiker selbst hinsichtlich ihrer Biographie und ästhetischen Herkunft konsequent und eingehend zu beleuchten, den kunstpolitischen Standort der Publikationsorgane präzise zu bestimmen und die Zeitbezüge in ihrer ganzen Vielfalt darzustellen, um nur das Wichtigste zu nennen.

(März 1997)

Egon Voss

CLAUDIA KRISCHKE: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Robert Volkmann (1815–1883). Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1996. 286 S., Abb., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 154.)

Robert Volkmann, der in Leipzig zum Musiker ausgebildet wurde, in Prag, Wien und Pest wirkte und unter anderem mit Johannes Brahms in kollegial-freundschaftlichem Kontakt stand, schrieb sicherlich keine Musik obersten Ranges. Doch die sechs zwischen 1846/47 und 1861 entstandenen Streichquartette – denen ein weithin vernichtetes Jugendquartett in *e* vorausging und ein unveröffentlichter, undatiertes Quartettsatz in *G* zur Seite steht – fanden über Volkmanns Zeit hinaus erhebliche Beachtung, wenngleich kein ungeteiltes Lob. Aufmerksamkeit verdienen sie auch aus der historischen Perspektive. Thomas M. Brawleys Dissertation *The Instrumental Music of Robert Volkmann* (North-Western University, Evanston 1975) räumte ihnen nur begrenzten Platz ein.

So liest man Claudia Krischkes Bonner Dissertation erwartungsvoll. Um so größer ist teilweise die Ernüchterung. Daß die Arbeit unfertig wirkt, beginnt schon damit, daß das als Nr. 1 gezählte *a-Moll-Quartett* op. 9 von 1847/48 im Rahmen des großen werkmographisch-analytischen Kapitels (II B) schlicht unterschlagen wird. Die Analysen belassen es oft bei relativ schematischen Aussagen, die nicht durchweg stichhaltig erscheinen (etwa bei der fragwürdigen tonalen Lokalisierung des Seitenthemas aus dem Kopfsatz des *f-Moll-Quartetts* op. 37; S. 114–119, 151). Schrumpft die wissenschaftlich gebotene Dialektik von Enthusiasmus und Distanz gegenüber dem Forschungsgegenstand

bei Krischke zumeist auf salopp erteilte Zensuren für Sätze und Werke zusammen, so wird die eigenartige Situation, daß die kompositorische Komplexität zeitlich eng beieinanderliegender Quartette eigentümlich schwankt, zwar konstatiert, doch kaum problematisiert. Dabei müßte es doch zum Fragen und Weiterforschen anregen und auch denn Blick auf Volksmanns Beiträge zu anderen Gattungen provozieren, wenn sich zwischen dem 1858 komponierten *f-Moll-Quartett* op. 37 – dessen Kopfsatz insbesondere harmonisch auf der Höhe seiner Zeit steht, ja diese Höhe mitbestimmt – und den eher klassizistisch harm-, wenn auch nicht bruchlosen Quartetten in *G* op. 34 (1856/57), *e* op. 35 (1857) und *Es* op. 61 (1861) eine unübersehbare Kluft auftut.

Dem eröffnenden Grundsatzkapitel (I) geht es zum einen darum, die Behauptung von der angeblichen „Lücke“ der Quartettproduktion zwischen Schumann und Brahms zu relativieren. (Daß die bekannte Diskussion über eine symphonische Durststrecke vor dem „zweiten Zeitalter der Symphonie“ gleichsam parallel hierzu verläuft, ließe sich ergänzend vermerken.) Zum anderen sucht die Autorin Bestand und Wirkung damaliger Quartettvereinigungen zu erfassen. Von der Lektüre dieses Kapitels profitiert man in den beiden Fällen nicht zuletzt da, wo auf fremde Untersuchungen zurückgegriffen wird. Freilich gelingt Krischke dann die Spezifizierung oder Erweiterung in Richtung auf die eigene Themenstellung nicht immer: Da tauchen die Quartettvereinigungen, denen Volkmann seine Opera 34 und 35 widmete – Ridley Kohne-Quartett; Huber-Quartett –, in der von Ivan Mahaim (*Beethoven: naissance et renaissance des derniers quatuors*, Paris 1964) übernommenen Ensemble-Liste nicht auf (S. 194f.), und Krischke selbst liefert gleichfalls keine näheren Informationen (S. 75, 92). Vielleicht aber läge ja bei den Widmungsträgern einer der Schlüssel für die gemäßigtere Schreibweise beider Werke gegenüber dem avancierteren *f-Moll-Schwesterwerk*, das dem namhaften Tournée-Quartett der Gebrüder Müller zugeeignet ist. Überhaupt bleibt die Arbeit bei eigenen Erhebungen mitunter unpräzise: Die verdienstvolle Tabelle zur Quartettproduktion im deutschsprachigen Raum zwischen 1830 und 1880 (S. 174–189) ist gerade beim Stichwort Volkmann unvollständig, da

der an anderer Stelle eingehend erörterte Quartettsatz in G nunmehr fehlt (S. 183). Im Umgang mit der einschlägigen Literatur erweist sich die Arbeit en gros und en détail als relativ sorglos: Da fallen Aussagen zum Gattungskontext der Volkmann-Quartette arg pauschal aus und ignorieren – blickt man auf das Quartettschaffen Robert Schumanns und Felix Mendelssohn Bartholdys – gewichtige neuere Untersuchungen (zum Beispiel Hans Kohlhases oder Friedhelm Krummachers). Die Äußerungen Schumanns über Volkmann (S. 161) zitiert Kruschke nach der alten Volkmann-Briefausgabe (Leipzig 1917) statt nach Gerd Nauhaus' maßstabsetzender Edition der Schumann-Tagebücher II und III (Leipzig 1987 bzw. 1982), die korrigierende Lesarten bereithält. Selbst die quellenkritisch-bibliographischen Teile des Anhangs, die einen Schwerpunkt der Untersuchung hätten bilden können, leiden teils an Redundanz (Quellenbeschreibungen), teils an Lückenhaftigkeit (Quellenauswertung). Und die analytische Diskussion der autographen Änderungen in der ‚Urschrift‘ des *f-Moll-Quartetts* befriedigt ebensowenig wie die Erörterung der hier auftauchenden quellenkritischen Probleme (S. 237: die Verweiszahlen am Ende des Kopfsatzes dürfte sich Kruschkes Beschreibung zufolge auf genau dieses Autograph und nicht auf „Korrekturfahnen des Satzes“ oder irgendeinen unidentifizierbaren Druck neben der Eulenburg-Taschenpartitur beziehen).

Bei allem Forschungselan und trotz nützlicher Recherchen (be)handelt diese Untersuchung Volkmanns Quartette aufs Ganze gesehen somit unter Wert und signalisiert vor allem eines: Das ‚Problem Volkmann‘ bedarf weiterer Auseinandersetzung.

(März 1997)

Michael Struck

Johann Strauß. Zwischen Kunstanspruch und Volksvergnügen. Hrsg. von Ludwig Finscher und Albrecht Riethmüller. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995. VI, 179 S.

In den Statistiken der weltweit meistaufgeführten musikalischen Bühnenwerke rangieren noch immer drei Werke ganz oben: *Die Zauberflöte* von Wolfgang A. Mozart, *Die Fledermaus* von Johann Strauß und *Die lustige Witwe* von Franz Lehár. Zwar bringen Webber-Mu-

sicals, konzentriert auf wenige Aufführungsorte und mit einem Riesenwerbeaufwand vermarktet, derzeit mehr Besucher auf die Beine, aber im Hinblick auf die Breitenwirkung von Inszenierungen spielen Musicals nur eine geringe Rolle, da bleibt es bei der Reihenfolge (vgl. die Spielzeit 1994/95 an deutschsprachigen Bühnen): *Die Zauberflöte* (56), *Hänsel und Gretel* (37), *Die Fledermaus* (25), *Die lustige Witwe* und *West Side Story* (je 18).

Über und zu Mozart ist viel geschrieben und geforscht worden – im Gegensatz zu den „Weltkomponisten“ Strauß und Lehár. Woran liegt es, daß zum Beispiel „Johann Strauß für die gegenwärtige Musikwissenschaft so gut wie nicht mehr existiert“, wie die Herausgeber im Vorwort feststellen, daß manchem „entlegenen und nie so recht erklangenen Kleinmeister ... weit mehr Aufmerksamkeit zuteil (wird) als seinen ungebrochen beliebten Kompositionen (um von den weniger bekannten gar nicht erst zu reden)“? Auf der Suche nach „Gründe(n) für jene Abstinenz“ kam im Juli 1992 in Bad Homburg v. d. H. eine Tagung zustande: „Johann Strauß (Sohn) – Musik zwischen Kunst und Gesellschaft“. Davon berichtet der vorliegende Band.

Eine direkte Antwort auf die Herausgeberfrage gibt Ernst Hilmar (Wien) mit dem Beitrag „Die Strauß-Forschung – Existenz oder Nichtexistenz“. Vor allem mangle es an wissenschaftlichem Personal und an öffentlicher Förderung. Gerade in den letzten Jahren habe es einige wichtige Impulse gegeben, vor allem durch das „Wiener Institut für Strauß-Forschung“, das aber „bislang von öffentlichen Geldern nicht finanziert“ worden sei. Einem Sponsor sei die Grundfinanzierung des SEV (=Strauß Elementar Verzeichnis) zu verdanken. Dies ist tatsächlich seit 1987 die wichtigste Publikationsreihe zur Strauß-Forschung. Soeben erschienen ist die 7. Lieferung. Beim Projektleiter Norbert Rubey laufen derzeit die Fäden zusammen. Neben Rubey verweist Hilmar auf drei weitere lebende hartnäckige Strauß-Forscher, von denen jedoch keiner zur Homburger Tagung eingeladen war. Daß man immerhin von zwei der Genannten eigens verfaßte Beiträge ergänzend einbezog (s. Vorwort), war wohl den Ausführungen Hilmars zu verdanken. Dieser plädierte dafür, „daß Strauß von der Forschung ‚gleichwertig‘ mit den gro-

ßen Komponisten ... behandelt wird“. Um dieses Ziel zu erreichen, schloß Hilmar mit dem Appell, „daß man sich an den musikwissenschaftlichen Instituten auch dieser Thematik in verstärktem Maße annehmen soll“.

Wer vermag sich dieser Tendenz anzuschließen? Von den Tagungsteilnehmern sind im vorliegenden Band sechs Beiträge von Musikwissenschaftlern, je einer von einer Musikpsychologin und einem allgemeinen Historiker vertreten. Sie rücken der ‚Strauß-Problematik‘ mit unterschiedlichen Mitteln zuleibe, und sie verleugnen ihre Ausgangspunkte nicht. Wie das erfreulich umfangreiche Personenregister (fünf Seiten) offenlegt, steht nicht etwa die Konkurrenten-Elite der Strauß-Dynastie im Vordergrund, sondern die bei Musikwissenschaftlern so sehr beliebten „Wiener“ Brahms (10 Erwähnungen), Wagner (9), Beethoven und Schubert (8), Mozart und Anton Bruckner sowie Arnold Schönberg (je 6), Joseph Haydn und Chopin (je 5), Liszt (4), Schumann und Mahler (je 3) sowie Carl Maria von Weber (2). Demgegenüber haben – neben dem Themenadressaten – nur die Vertreter der „Strauß-Dynastie“ eine konkrete Chance, allen voran Eduard Strauß (12), dann Johann Strauß/Vater (9), Joseph Strauß (8) und Johann Strauß/Enkel (1). Nicht einmal an Brahms reicht der Operetten-Hauptkonkurrent Offenbach (9) heran. Für Joseph Lanner sen. und Philipp Fahrbach sen. (je 7) verblieb kein Raum, eingehender bedacht und mit Werken analysiert zu werden. Bezeichnend aber für das Kenntnissniveau der Referenten dürfte sein, daß der für Strauß arbeitende Millöcker (*Der Bettelstudent*) nur mit einem einzigen winzigen Hinweis vorkommt und eine Vielzahl von Wegbereitern sowie Konkurrenten überhaupt nicht erwähnt ist. Dazu gehören: Ballin, Bilse, Faistenberger, Haag, Hummel, die Labitzkys, Lumbye, Musard, Pamer, Pechatschek und Wilde. Kaum mehr als ‚Ehrenderwähnungen‘ fanden Franz von Suppé, Richard Genée und Ziehrer (je viermal), Kéler Béla und die Komzákssowie Johann Schrammel (je dreimal).

Dank des umfangreichen Beitrags über die Wiener Operette von Moritz Csáky kam immerhin Franz Lehár jun. auf sechs Nennungen. Aber auch das blieb noch zurück (oder ergab kaum mehr) gegenüber Literaten, Schauspielern und Kritikern wie Broch und Karl Kraus (je

8), Hugo von Hofmannsthal (7) sowie Johann Nestroy und Eduard Hanslick (je 6). Vergleichende Beispiele aus Poesie und Musikästhetik vermochten den Referenten ganz offensichtlich die Zungen leichter zu lösen als die Vermittlung prosaischen musikwissenschaftlichen Handwerks. Genau das ist die Situation, wie sie Hilmar kritisiert hat: der Fortbestand von Legenden und allzu hurtiger ‚Kopierarbeit‘. Legende – und längst widerlegt – ist, daß Strauß Junior ein Konzert „mit 100 Subdirigenten in Amerika“ gegeben habe (S. 68). Keineswegs „belegt ist der Walzer als Tanz seit 1750“ (S. 66): Den Begriff ‚Walzer‘ gibt es seit 1781, erstmals erwähnt in einer Schiller-Ballade; in Wien sprach man vom ‚Schwäbischen Tanz‘. Völlig aus der Luft gegriffen ist die Behauptung, daß die Orchester von Joseph Lanner und Strauß im Jahre 1825 „bereits symphonischen Ansprüchen“ genügt hätten (S. 68): Wie uns die erhalten gebliebenen Stimmenpakete beider Komponisten beweisen, verfügten sie 1825 über Formationen von nur 10 und (maximal) 12 Spielern: Flöte, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 1 Trompete, Pauke, 2 (3) Violinen, (Viola) Baß. Begnügen wir uns damit, aus der Fülle der Falschinformationen beispielhaft diese zu berichtigen: daß von Strauß-Operetten „in die Opernhäuser ... nur die *Fledermaus* Eingang“ gefunden habe (S. 1). In Wirklichkeit werden auch *Der Zigeunerbaron*, *Eine Nacht in Venedig* und das Pasticcio *Wiener Blut* oft in Opernhäusern gespielt, wie der Blick in die Spielpläne deutschsprachiger Bühnen Jahr für Jahr aufs neue beweist.

Leichter haben es jene Referenten, die sich an musikästhetische Themen halten (Albrecht Riethmüller über Popularität, William Kinderman über den Kitsch-Verdacht). Präzise Auskünfte sind möglich, wenn konkrete Werk- und Form-Analysen im Mittelpunkt stehen (Andreas Ballstaedt, Alexander L. Ringer). Ringers Hinweise auf Melodie- und Spiel-Anverwandlungen bei Gustav Mahler sind dabei ebenso wertvoll wie Riethmüllers wohlbegründete Einordnungsversuche zwischen „E“ und „U“: „Man tut gut daran, die Straußsche Musik nicht in die Mitte zwischen jene ernste und jene unterhaltende Musik anzusiedeln, sondern aus Überzeugung auf die Seite der Unterhaltung zu schlagen“ (S. 10). Die Diskussion (siehe die lesenswerte Zusammenfassung

von Christa Brüstle am Ende des Bandes) ist aber voll entbrannt, wenn Ballstaedt als Ergebnis seiner konkreten Analysen auf die „Doppelgesichtigkeit des Wiener Walzers“ verweist, die „aus sich heraus Werke mit ganz eigenen ästhetischen Qualitäten hervorgebracht“ habe (S. 94). Historisch richtig ist auch, daß in der Programmgestaltung der Strauß-Dynastie „Vater und Söhne weder die Musik der ‚Großen‘ durch die Nähe ihrer eigenen Werke entweiht“ sahen noch „Bedenken (hatten), mit ihren Kompositionen in deren Schatten zu stehen“ (S. 80).

Ballstaedt weist, entgegen der Hanslickschen Behauptung von „unkünstlerische(r) Verschwendung“ von Melodien in der „Walzerkette“, den „Eindruck der Geschlossenheit“ nach, der sich durch ein „Geflecht sich gegenseitig ergänzender und überschneidender musikalischer Verknüpfungsmöglichkeiten“ (S. 94) ergebe. Wo er indessen kalkuliert, durch Introdution und Coda sei ein künstlerischer Anspruch per se erfüllt („als Folge eines gesteigerten musikalischen Anspruchs“, S. 87), bedarf es der ergänzenden Darlegung und Richtigstellung musikhistorischer Ableitungen. Problematisch ist die Behauptung, daß Strauß „auf die Coda so gut wie nie verzichtete“ (S. 87). Im berühmten Musikhandschriften-Archiv der Wiener Stadt- und Landesbibliothek liegen die Stimmpakete für Aufführungen der Strauß-Kapelle in den Redoutensälen: Polkas (von op. 72 an), Quadrillen (von op. 76 an) und Walzer (von op. 82 an bis op. 209). Keiner dieser Walzer-Zyklen ist mit Introdution und Coda versehen: Zum Tanz aufgespielt wurden allein Melodien der sogenannten Walzerketten. Selbst die Konzert-Uraufführung des Walzers *An der schönen blauen Donau* fand ohne die uns bekannte Introdution mit Coda statt, und zwar in der Fassung für Männerchor und Orchester. Erst für die Zweitfassung in rein instrumentaler Ausführung komponierte Strauß Introdution und (ausführliche) Coda nach. Hinzu kommen die Alternativen, die schon der Vater vorgesehen hatte und die noch bei Eduard in die Partituren eingetragen sind: Instrumentations-Varianten für große Bälle und/oder für Konzertdarbietungen. Infrage gestellt ist die These Ballstaedts, daß zu Beginn der 1860er Jahre das Publikum bei Tanzveranstaltungen damit begonnen habe, die uraufge-

führten Novitäten „erst einmal anzuhören, um dann erst bei der Wiederholung den Zuckungen des Tanzbeins nachzugehen“ (S. 85). Heinrich Laube hat uns vom Sommerfest 28. August 1833 in der umfangreichen Schilderung „Sperl in floribus“ die Funktionen der Introdution erklärt: „Charakteristisch ist der Anfang jedes Tanzes. Die Musik beginnt mit zitternden, nach vollem Ausströmen lechzenden Präludien ... Der Wiener legt sich sein Mädchen tief in den Arm, und sie wiegen sich auf das wunderbarste im Takt ... bis plötzlich ein schmetternder Triller hervorbricht, der eigentliche Tanz beginnt und die Paare sich in den Strudel der Fröhlichkeit stürzen“. Die Introdution kam im Sperl dem Bedürfnis der Tänzerinnen und Tänzer entgegen, sich „schmusend“ auf das Tanzen vorzubereiten – eine erotische „Vorspiel“-Komponente, die ihr Gegenstück in der wild ausladenden Tanzorgie der Codas fand, deren Steigerung gelegentlich in den Galopp münden konnte (vgl. Joseph Lanner: *Flora-Walzer* op. 33, ebenfalls für den Sperl komponiert).

Die ersten nachweisbaren Introdutionen dieser Art wurden übrigens von J. B. Siedermayer spätestens seit 1807 für die Tanzpaare der Linzer Redouten-Bälle komponiert. Nicht erst zur „Mitte des Jahrhunderts“ ergab sich (in Verbindung mit Symphonischen Dichtungen) die Möglichkeit, die „Ton- und Stimmungsmalerei“ der Introdution zu bestimmen (S. 86). Schon 1818 hatte Pamer die programmatische Richtung der Tanzmusik mit *12 deutschen Tänzen, die 12 Monate ausdrückend*, eröffnet. Lanner (*Trennungs-Walzer* op. 19) und Strauß (*Die vier Temperamente* op. 59) schlossen sich an. Im Opus 59 von Strauß sind die vier unterschiedlichen Charakterisierungen schon in der Introdution disponiert. Strauß/Vater kreierte mit dieser Walzerfolge als erster die auf vier Nummern verkürzte Form, ehe Josef Strauß 1857 mit *Perlen der Liebe* op. 39 sich auf drei Nummern konzentrierte. „Mit dem Tanz taten sich die Theoretiker schwer“, attestiert Helga de la Motte zu Recht (S. 74). Sie unternahm den an sich interessanten „Versuch, mit Hilfe der Analyse von Chopin-Walzern ein Anschauungsmodell zu gewinnen, an dem der artifizielle Charakter der Schöpfungen des Walzerkönigs Johann Strauß dann gemessen werden kann“ (S. 69). Dieser Versuch dürfte in mehrfacher Hinsicht miß-

lungen sein. Erstens kann man Klavier-Walzer, wie sie Chopin komponierte, nicht mit Orchester-Walzern vergleichen. Chopins „rhythmische Experimente“ (S. 70) können, bei aller Faszination, nicht mit jener Polyrhythmik-Technik verglichen werden, wie sie Michael Pamer bereits 1819 den staunenden Walzer-Verehrern zugemutet hatte: in der Kombination zahlreicher unterschiedlicher Schichten (in Nummer 7b der *Neuesten Walzer E-Dur, Die Launen*, sind das nicht weniger als sechs). Was nützt da der Hinweis auf „die Überlagerung eines binären 6/8-Taktes über dem 3/4-Takt“ (S. 73) in Chopins op. 42 (1840), zu der Johann Strauß/Sohn in den *Frühlingsstimmen* (1883) „gegriffen“ haben soll, wenn dieses binäre „rhythmische Experiment“ exakt bereits bei Johann Strauß/Vater in den *Bajaderen-Walzern* op. 53, Nr. 1b (e-Moll) vorkommt. Chopin hat nachweislich vor allem bei Lanner abgekupfert: Allein aus der Nr. 3b der *Vermählungs-Walzer* op. 15 (ediert 21. 1. 1828 beim Chopin-Verleger Haslinger) übernahm Chopin, tonartgleich, Teile für das Präludium op. 28,6 und den Walzer op. 64/2, was der Musikwissenschaft bisher offensichtlich verborgen geblieben ist. Wenn aber Chopin nicht originäre „rhythmische Experimente“ geleistet, sondern sie zur Zeit seines Wiener Aufenthalts 1830/31 von Lanner und Strauß (vgl. op. 45, Nr. 4b) übernommen hat, so scheidet Chopin als Brückenbauer und Modellgeber für Johann Strauß/Sohn aus. Dieser konnte auf die Werke und Experimente seines Vaters wie auch von Lanner direkt zurückgreifen – durch Griff in die Notenkiste, die er nach Pawlowsk seit 1856 mitnahm: In ihr befanden sich allein an Walzern 16 von seinem Vater und 13 von Lanner.

Durch die hier vorgetragenen ‚Monita‘ wird, stellvertretend für viele andere, der ‚Appell‘ von Ernst Hilmar noch unterstrichen. Was an wissenschaftlichem Ertrag bereits vorliegt (vor allem im Wiener Institut für Strauß-Forschung), wird im Moment – wie Hilmar bedauernd ausführt – „nur von wenigen geschätzt ..., weil hier Tatsachen aufgerührt werden, die von der altvorderen Strauß-Forschung (sofern es so etwas gegeben hat) schlicht und einfach übersehen bzw. negiert worden waren“ (S. 19). Strauß-Forschung ist aber von der etablierten Musikwissenschaft ‚nicht mit links‘ zu erledigen, indem auf das bekannte und verlässliche Klas-

sik-Arsenal (vergleichend) zurückgegriffen wird. Strauß-Forschung ist vielmehr harte Knochenarbeit, bei der sich sehr schnell die Spreu vom Weizen trennen läßt, weil sie derzeit nur von ganz wenigen Experten seriös geleistet wird.

Zu diesen Experten zählt zweifellos der Historiker Moritz Csáky (Wien/Graz), dessen Beitrag „Der soziale und kulturelle Kontext der Wiener Operette“ (S. 28–65) nicht nur der umfangreichste, sondern auch der tiefendendste ist. Das rund elf Seiten starke Anmerkungs-Register weist entlegene Quellen, vor allem zahlreiche ungarische Vorlagen auf, die erstmals wissenschaftlich ausgewertet wurden. Csáky gelingt es, die Pluralität des Vielvölkerstaates der Habsburgermonarchie, deren ethnische, sprachliche und kulturelle Vielfalt in der Operette aufzuweisen. Die Operette sei viel aktueller gewesen, hätte ethnische und soziale Konflikte viel direkter angesprochen als die ernsteren Genres (wie die Oper). Diese Tatsache könne auch durch berechtigte Kritik an den oft seichten Libretti nicht verdrängt werden. Ein weltweit beachtetes Modell sei die spezifische Form der Multikulturalität gewesen: Neben dem Wiener Walzer erklangen der ungarische Csárdás und die böhmische Polka und leisteten einen unübersehbaren Beitrag zur Versöhnung: „Damit war die Wiener Operette wohl die letzte, vielleicht sogar die einzige Kunstgattung des Gesamtstaates der Habsburgermonarchie“ (S. 53). Mit diesem nur auf den ersten Blick gewagt erscheinenden Fazit scheint Csáky auf einer Linie zu liegen mit dem, was heute oft von politischer Seite als Chance formuliert wird, gleichsam als Programm des gegenseitigen Respekts und der Völkerversöhnung. Doch Csáky gelingt es, neben Strauß (und Jacques Offenbach) vor allem an den multikulturellen Operetten Franz Lehárs Formen und Spielregeln des ethnischen Miteinanders wie der Gesellschaftskritik (u. a. in der *Lustigen Witwe*) vorzuweisen. Mehr darüber, auch und besonders über die ebenso faszinierende wie problematische Rolle des „Operettenkönigs“ Johann Strauß, erfährt man aus Csákys kulturhistorischem Essay zur österreichischen Identität *Ideologie der Operette und Wiener Moderne*, erschienen 1996 im Böhlau Verlag (Wien). (April 1997)

Norbert Linke

SVEN HIEMKE: *Die Bach-Rezeption Charles Marie Widors*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang (1994). 442 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 126.)

Sven Hiemke gliedert seine 1994 in Hamburg angenommene Dissertation in drei unterschiedlich gewichtete Teile. Der erste und knappste behandelt die Entwicklung der Orgelmusik, der Spieltechnik und des Orgelbaus im 19. Jahrhundert in Frankreich, wobei François-Joseph Fétis als Publizist, Jacques-Nicolas Lemmens als ‚Erneuerer‘ der französischen Orgelmusik und späterer Lehrer Widors, und der Orgelbauer Aristide Cavallé-Coll im Mittelpunkt stehen. In diesem gründlich recherchierten Abschnitt wird anschaulich greifbar, daß die Überzeugung, allein in Frankreich habe eine bis auf Bach zurückgehende Interpretationskultur überlebt – eine Überzeugung, die auch Widor teilte –, offenkundig auf ein Konstrukt von Fétis zurückgeht: Lemmens habe in Breslau bei Adolph Friedrich Hesse die authentische Bach-Interpretation kennengelernt und sie dann zur Grundlage der französischen Orgelschule gemacht. Tatsächlich ist a) der Unterricht nach kürzester Zeit gescheitert, und b) führt von Hesse keineswegs eine direkte Linie über Forkel zu Bach zurück (S. 37–41 und S. 75–79). Ein zweiter Aspekt, der in den zitierten Texten immer wieder deutlich wird und den Hiemke nicht auf seine ideologischen Implikationen hin verfolgt, ist die Inanspruchnahme des Katholizismus für „Poesie“, für „religiöses Gefühl“ und damit für die ästhetische und moralische Überlegenheit gegenüber der „Kälte“ des Protestantismus. (Dies mag auch eine Reaktion sein auf die frühere Inanspruchnahme des Protestantismus als Basis für die Überlegenheit der deutschen Kultur, eine Ideologisierung, die im Umfeld der Wiederaufführung der *Matthäus-Passion* wesentlich von Adolf Bernhard Marx bestimmt wurde.)

Der gleichfalls umfassend recherchierte zweite Teil trägt den verkürzten Titel der Arbeit („Die Bach-Rezeption Widors“). Hier steht einerseits das Verhältnis zwischen Widor und Albert Schweitzer im Mittelpunkt – Schweitzer war Widors Schüler, er machte seinen Lehrer mit Bachs Vokalmusik, insbesondere mit den Chorälen bekannt, seine opulente Bach-Biographie entstand auf Widors Anregung hin –, an-

dererseits behandelt Hiemke Widors pädagogisches Konzept, seine gemeinsam mit Schweitzer begonnene Ausgabe der Bachschen Orgelwerke, die den Editionsprinzipien der Alten Gesamtausgabe folgt und damit für ihre Zeit zwar ungewöhnlich, nicht „aber geradezu revolutionär“ (S. 114) war, und „Widors Erläuterungen zur ‚wahren‘ Bach-Interpretation“. Hier macht Hiemke deutlich, daß ganz erhebliche Widersprüche bestehen zwischen älteren Texten zur Artikulation (Türk, Marburg) und Widors Artikulationsprinzipien, insbesondere seinem Legato, das auch Schweitzer kritisiert hat (S. 124–137 und S. 142 ff.).

Im dritten, umfangreichsten Teil untersucht Hiemke ausgewählte Beispiele aus den *Symphonies pour orgue*. Vorangestellt ist eine erhellende Diskussion dieses seltsamen Gattungsbegriffs und seine Einbindung in eine spezifisch französische Tradition sowie die Klarstellung, daß das Ziel dieser Arbeit nicht der Nachweis sei, „Widor habe sich in seinem Orgelschaffen um eine größtmögliche Annäherung an die Musik Johann Sebastian Bachs bemüht“ (S. 173). Allerdings sind die folgenden gut 200 Seiten dann doch der „Analyse ausgewählter Sätze mit Elementen Bachscher Provenienz“ gewidmet, und Hiemke bringt eine Fülle von Beispielen, die eine erstaunliche Nähe zu konkreten Werken Bachs aufweisen. Die Frage, ob es sich hier um beabsichtigte Anlehnungen im Sinne von Huldigungen handelt oder ob diese Nähe unbewußt aus der beständigen Beschäftigung mit Bach hervorgeht, wird nicht erörtert. Auch die *Symphonie Gothique* und die *Symphonie Romane*, denen gregorianische Chormelodien zugrunde liegen, werden ausführlich dargestellt. Leider nur am Rande berührt Hiemke die Überlegung, daß Widors Griff zum gregorianischen Choral über Bachs Choralbearbeitungen vermittelt sein könnte und daß er damit möglicherweise der protestantischen eine neue, explizit katholische Orgelmusik an die Seite stellen wollte (S. 296 f.). Den Abschluß bilden eine Analyse der sechs Orgelstücke mit dem Titel *Bach's Memento* – hier hätte man einen Kommentar zu der Frage gewünscht, warum Widor seine Bearbeitungen zweier Präludien aus dem *Wohltemperierten Klavier* Band 1 mit „Miserere Mei Domine“ (d-Moll) und mit „Aria“ (e-Moll) überschreibt – und eine kurze Zusammenfassung.

Es gibt zwei Einwände gegen dieses Buch: Zum einen fehlt die Auseinandersetzung mit grundsätzlichen Arbeiten zur Rezeptionsgeschichte und -theorie (Hans Robert Jaufß, Wolfgang Kemp, der 1991 von Hermann Danuser und Friedhelm Krummacher herausgegebene Sammelband zur *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*), von denen vor allem Anregungen zur Methodik hätten ausgehen können; zum anderen sind einige grammatikalische beziehungsweise Stilfehler stehengeblieben, zum Beispiel: „... hielt man Modernisierungen schon deshalb für unbedingt nötig, um dem Ideal ... zu genügen“ (S. 80), „Ob Widor mit diesen Motiven eine semantische Qualität verband, ist eher unwahrscheinlich“ (S. 209), „eigenschöpferisch“ (S. 235) ist eine tautologische Wortbildung, „... verwundert insofern, weil“ (S. 293), die Adjektiv-Substantiv-Koppelung „Analytische Resultate“ (Überschrift für die Zusammenfassungen der Werkbesprechungen) ist grammatisch so schief wie etwa „das kleine Kindergeschrei“. Dennoch: Das große Verdienst dieser Dissertation besteht in der Fülle der ausgewerteten Quellen, der umfassenden Aufarbeitung der Bach-Rezeption in Frankreich und der gründlichen Erörterung von Wadors Orgelwerken.
(Februar 1997) Dorothea Redepenning

SERGEJ TANEEV: Die Lehre vom Kanon. Hrsg., aus dem Russischen übersetzt und mit einem Vorwort sowie ergänzenden Anmerkungen versehen von Andreas WEHRMEYER. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 1994. XIX, 198 S., Notenbeisp. (Studia slavica musicologica. Band 1.)

Wenn der Russe Sergej Taneev (1856–1915) allmählich auch außerhalb seiner Heimat bewußt wahrgenommen wird, so ist das dem Berliner Verlag Ernst Kuhn, vor allem aber dem Musikwissenschaftler Andreas Wehrmeyer zu verdanken. Mit unermüdlichem Fleiß und der notwendigen enthusiastischen Zähigkeit hat Wehrmeyer sich dem Ziel verschrieben, daß Taneev bei uns als Pianist, *Musikgelehrter und Komponist* (so der Titel einer ebenfalls von ihm edierten Materialsammlung) ins Bewußtsein tritt.

Bislang liefert Wehrmeyer keine Biographie Taneevs, sondern veröffentlicht zunächst die

Quellen: Zu den vielleicht bedeutsamsten zählt hier die in den 1880er Jahren konzipierte und nach der Jahrhundertwende ausgearbeitete *Lehre vom Kanon*, die als Erweiterung der 1909 erschienenen Schrift *Der bewegbare Kontrapunkt des strengen Stils* geplant war. Bei Taneevs Tod lag das Werk noch nicht in endgültig redigierter Form vor. Wehrmeyer hat die vom Verleger Belaev 1929 zusammengestellte Erstausgabe korrigiert, annotiert und ihr in seinem Vorwort eine komprimierte Darstellung der theoretischen Grundlagen und der Besonderheiten dieser Kanonlehre beigegeben.

Taneevs Interesse an westlichen Kompositionstraditionen hängt zweifellos mit seiner Lehr- und Leitungstätigkeit am Moskauer Konservatorium zusammen, wo er (selbst ein Schüler Pët'r Il'ič Čaikovskijs) u. a. Aleksandr Skrjabin, Sergej Rachmaninov und Reinhold Glière unterrichtete. Nicht nur als Lehrer, sondern auch als Komponist galt ihm der Kontrapunkt als Grundlage jeder ernstzunehmenden Musik. Rationalisierende Materialstudien wurden ihm so sehr zum Bedürfnis, daß ihm das schöpferische Komponieren erst im Anschluß daran möglich war. (Wie sehr derartige Vorstudien die konstruktive Geschlossenheit seiner Werke bedingen, zeigt Lucinde Lauer in dem von Werner Breig herausgegebenen Symposionsbericht *Opernkomposition als Prozeß*, Kassel 1996, S. 127–145.)

Taneevs *Lehre vom Kanon* schöpft aus der Musik Palestrinas. Aus der lernenden, lehrenden und komponierenden Auseinandersetzung mit herkömmlichen Kontrapunktlehren in der Fux-Tradition gewinnt Taneev jedoch einen grundlegenden Neuansatz, der bislang noch nicht für die musikalische Analyse fruchtbar gemacht wurde. Die Bedeutung seiner Theorie (der ersten russischen Kanonlehre überhaupt) besteht folglich in zweierlei: In Rußland selbst dienen seine Schriften noch heute zur Ausbildung, da sie den als fremd empfundenen westlichen Musiktheorien etwas Eigenes entgegenzusetzen und als traditionsbildendes Identifikationssymbol der nationalen Musikgeschichte verstanden werden; außerhalb Rußlands hingegen zeigt *Die Lehre vom Kanon* Taneev als einen ernstzunehmenden eigenständigen Theoretiker, der nun entdeckt und gewichtet werden will.

(Januar 1997)

Kadja Grönke

HERMANN WILSKE: *Max Reger – Zur Rezeption seiner Zeit. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 1995. 424 S. (Schriftenreihe des Max Reger-Instituts Bonn. Band XI.)*

Das Max-Reger-Institut (nicht mehr in Bonn, sondern in Karlsruhe ansässig) hat mit seiner Schriftenreihe sehr wesentliche Beiträge zur Regerforschung vorgelegt, die endlich aufräumen mit der eher hagiographischen Darstellung von Leben und Werk bzw. Teilaspekten davon. Hermann Wilske widmet sich in dieser (1993 als Dissertation vorgelegten und 1994 mit dem Universitätspreis der Stadt Augsburg ausgezeichneten) Arbeit dem sehr unterschiedlichen Echo, das Regers Musik zu Lebzeiten des Komponisten, also bis 1916 fand. Zunächst beschreibt Wilske das Persönlichkeitsbild Regers sowie „Einzelaspekte zum Werk“ (Melodik und musikalische Prosa, Harmonik, Rhythmik, Satztypen und Produktivität). Anschließend wird Reger als Klavierspieler, Dirigent und Organist gewürdigt – dies alles bereits kritisch und klug abwägend, mit gründlichster Kenntnis aller seriösen Quellen. Die Seiten 87–305, Kern der Arbeit, folgen den Lebensstationen von Wiesbaden bis Jena. Daß mit einem gewissen Schematismus dabei fünfmal einzelne Werkgruppen (mindestens vier, höchstens sieben) abgehandelt wurden, gereicht der Arbeit keineswegs zum Nachteil. Man kann dadurch zum Beispiel auch die Rezeption der Klavierwerke durchgängig nachlesen. Umfangreiches Material, das Reger auch als Kritiker präsentiert oder zum Beispiel Auflage- und Verkaufszahlen zugänglich macht, findet sich in Kapitel VI und im Anhang. Eine für jeden an Reger interessierten Leser wichtige Arbeit!

(April 1997)

Martin Weyer

CHRISTOPH FLAMM: *Der russische Komponist Nikolaj Metner. Studien und Materialien. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 1995. XXIV, 690 S., Notenbeisp. (Studia slavica musicologica. Band 5.)*

Man irrt sich, wenn man glaubt, in dieser Heidelberger Dissertation werde in braver Detailarbeit ein Kleinmeister dem Vergessen ent-rissen: Mit Hinweis auf die wenigen, aber leicht zugänglichen jüngeren Arbeiten zu Nikolaj Metner verzichtet Christoph Flamm vernünftigerweise auf eine allgemeine Biogra-

phie seines ‚Helden‘. Im Gegenteil, der Komponist tritt in den ersten 70 Seiten fast gar nicht in Erscheinung, sondern er wird einerseits gezeigt im Verhältnis zu seinem Bruder Emilij Metner – einem umfassend gebildeten, germanophilen Menschen, bei dem sich symbolistische mit faszistoiden Ideen mischten und der sein Umfeld zu dominieren und zu inspirieren verstand –, andererseits erscheint der Komponist im Spiegel seiner Freundschaft mit dem Symbolistendichter Andrej Belyj. Mit diesem methodischen Kunstgriff gelingt es Christoph Flamm sehr differenziert deutlich zu machen, wie weit Nikolaj Metner mit den literarischen und ästhetischen Strömungen seiner Zeit konform ging und in welchen Punkten er sich abgrenzte. Dieser gründlich recherchierte und sehr gut geschriebene Einführungsteil greift weit über den Horizont unseres Faches hinaus und dürfte auch von interdisziplinärem Interesse sein. Zugleich bildet dieser breit gefächerte kulturgeschichtliche Hintergrund die Basis für den zweiten Teil, Metners Moderne-feindliche Ästhetik, die Flamm veranschaulicht a) an musikalischen Karikaturen etwa auf Max Regers Chromatik (darunter eine *Unfuge an Max Reger*, S. 76) und auf Aleksandr Skrjabin übersteigerte Expressivität, b) an konkret greifbaren musikalischen Vorbildern, darunter offenkundigen Anlehnungen an Aleksandr Skrjabin, Sergej Rachmaninow, Edvard Grieg, Richard Wagner, Frédéric Chopin, und c) an Metners Buch *Muza i Moda* (Muse und Mode. Verteidigung der Grundlagen der musikalischen Kunst), das 1935 in Rachmaninovs Pariser Verlag Tair erschien und kaum Beachtung fand. Auch hier zeichnet sich Flamm's Darstellung wieder durch feinfühlig historische Differenzierung und wohl abwägende Kritik aus. Im Abschnitt über die Rezeption weist Flamm zu Recht darauf hin, daß dieses antimoderne und sozialistischen Ideen vollkommen fern stehende Buch nach dem Tod des Komponisten (1951) in der Sowjetunion für die aus anderen Ursachen antimoderne Ästhetik des Sozialistischen Realismus vereinnahmt wurde. Die nächsten beiden Kapitel sind konkreten Werkanalysen gewidmet. Die Beispiele, einerseits Lieder, andererseits Klaviersonaten, hat Flamm so ausgewählt, das wiederum ein differenziertes Bild entsteht, das den Komponisten sachlich würdigt, ihn aber nicht verklärt. Scha-

de, daß Flamm in diesem Hauptteil auf eine Zusammenfassung verzichtet hat.

Der zweite, weitaus umfangreichere Teil umfaßt, wenn notwendig jeweils im russischen Original und in deutscher Übersetzung: a) literarische Dokumente, b) russische Rezensionen aus den Jahren 1903 bis 1927, c) ein vorbildlich zusammengestelltes Werkverzeichnis, d) eine gründlichst recherchierte Konzertliste (Vollständigkeit ist hier sicher nicht mehr möglich), e) eine Diskographie und f) eine vollständige Bibliographie der Metner-Literatur von 1903 bis 1994; Arbeiten, die Flamm nicht zugänglich waren, hat er eigens kenntlich gemacht.

Es gibt winzige Schönheitsfehler (S. 161 – falsche Kapitelüberschrift, S. 196 – in der Überschrift „vak“ statt „vek“; im zweiten Teil fehlt für die Rubriken a) und b) eine Anmerkung zu den Auswahlkriterien beziehungsweise zur Vollständigkeit der Texte), über die man aber gern hinwegsieht angesichts der Fülle der Informationen, der wissenschaftlichen Gründlichkeit und Redlichkeit und der rundum vorzüglichen Präsentation.

(März 1997) Dorothea Redepenning

LÁSZLÓ SOMFAI: *Béla Bartók. Composition, Concepts, and Autograph Sources*. Berkeley u. a.: University of California Press 1996. XXII, 334 S., Notenbeisp., Faksimiles.

1988 verzeichnete Elliott Antokoletz in seinem Bartók gewidmeten *Guide to Research* 886 Einträge. Obschon mit dieser Zahl längst nicht alle Bartókiana erfaßt waren, spiegelt sich in ihr der Umfang der Forschungen immerhin tendenziell. Was die Zahl verbirgt, ist eine heillose Zersplitterung der Forschungsansätze (und die höchst divergierende Qualität der Beiträge). Nun aber dürfte ein neues Kapitel in der Bartók-Forschung aufgeschlagen worden sein.

Mit der lange erwarteten, von ökonomischen Hemmnissen, Copyright-Zwängen und politischen Widrigkeiten immer wieder behinderten Bartók-Monographie zu *Composition, Concepts, and Autograph Sources* kann László Somfai Forschungen aus drei Jahrzehnten bilanzieren. Der Autor, der seit 1972 das Budapester Bartók-Archiv leitet, verkörpert wie kaum ein anderer das Konzept einer Quellenforschung, die mit allen nur erdenklichen Methoden den Kompositionsprozeß auf empiri-

sche Weise zu rekonstruieren versucht. Dabei kommen ihm breitgefächerte Erfahrungen zugute, auch die des ehemaligen Bibliothekars der Széchényi-Nationalbibliothek in Budapest. Seine Arbeiten zu Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Liszt, Anton von Webern u. a. haben ihm den Blick geschärft für die Möglichkeiten und Grenzen von Quellenforschung im allgemeinen und für den Kontext, die Traditionen und das Spezifische des Bartókschen Komponierens im besonderen.

Zu Recht behauptet Somfai mit Selbstbewußtsein, „this is the first book dedicated to the study of Bartók’s compositional process to be based on the complete existing primary source material“ (S. XIII). Als die Bestände des New Yorker Bartók-Archivs nach dem Tod von Ditta Pásztory-Bartók 1987/88 in den Besitz ihres Sohnes Peter Bartók übergangen, machte dieser das Material dem Budapester Bartók-Archiv zugänglich. So boten sich auch Somfai die äußeren Voraussetzungen für ein nun uneingeschränktes Quellenstudium der Bartókschen Musik.

In zehn Kapiteln, deren erstes die Geschichte der Bartók-Forschung nachzeichnet, wird der kreative Prozeß über seine verschiedenen Stationen bis hin zur Drucklegung, ja gegebenenfalls bis zu Schallplattenaufnahmen verfolgt, um im zehnten schließlich Aufführungs- und Interpretationshilfen geben zu können. Indem Somfai das dokumentarische Material dabei auf konzeptionelle Hinweise des Komponisten untersucht, läßt sich der intuitive Anteil an der Werkgenese stärker als bisher transparent machen – läßt sich zugleich der Mythos vom Goldenen Schnitt als einer angeblich Bartókschen Gestaltungskategorie desavouieren (vgl. Ernő Lendvai, zuletzt 1983: *The Workshop of Bartók and Kodály*).

Im umfangreichsten und vielleicht aufschlußreichsten Kapitel liefert Somfai zahlreiche Fallstudien, so zu den *Streichquartetten* Nr. III, IV, V und VI, zur *Klaviersonate* und zum *II. Violinkonzert*. Die philologische, um nicht zu sagen: kriminalistische Vorgehensweise legt im übrigen auch semantische Schichten frei. Das Finale der *Klaviersonate* etwa war ursprünglich als umfassendes Volksmusik-Tableau geplant, es fand seine definitive Gestalt dann aber aus gestalterischen Gründen.

Zur Substanz der Monographie gehört ein

reiches Anschauungsmaterial – Faksimiles, Notenbeispiele, Diagramme und Statistiken –, das in seiner Summe nicht nur einen gleichsam optischen Einblick in die Bartóksche Werkstatt ermöglicht, sondern das dort herrschende Regelwerk auf verblüffende Weise auch zu quantifizieren vermag. Bei jeder Einzelfrage bemüht sich Somfai um lückenlose Information, möglichst in Diagrammen oder in Tabellenform: „Distribution of the primary sources“ (S. 28), „Typical source chains in Bartók's composition“ (S. 31), „Chronological survey of music-paper types Bartók used in 1903–1945“ (S. 97), „Paper structure of the Viola Concerto draft“ (S. 110), „Bartók strategies in the recapitulation of themes in sonata form – a theoretical model“ (S. 164), „Survey of pedal signs and instructions in Bartók's manuscripts and in the authorized editions“ (S. 277)... – Die 57 Faksimile-Beigaben werden hier durchweg zum ersten Mal zugänglich gemacht. Sie sind ein Fundus für sich. Unter ihnen findet sich beispielsweise ein von Somfai entdecktes Notat mit Vogelstimmen, das Bartók im Adagio religioso des *III. Klavierkonzerts* kompositorisch genutzt hat.

Als Appendix – und damit an unscheinbarer Stelle – wird nichts Geringeres als ein vollständig neues chronologisches Bartók-Werkverzeichnis veröffentlicht (mit dem Sigel *BB* für: *Béla Bartók Thematic Index*). Dieses Verzeichnis antizipiert Ergebnisse eines weit umfangreicheren Unternehmens, das die Kataloge von Iván Waldbauer, Denijs Dille und András Szóllósy korrigieren und an Informationen beträchtlich erweitern, also ersetzen wird (vgl. Auszüge in: *StMl XXXIV/1992; Bartók and His World*, hrsg. von Péter Laki, Princeton 1995).

Somfai präsentiert mit seiner persönlichen Arbeitsbilanz zugleich das Opus magnum der internationalen Bartók-Forschung. Die konkurrierenden Kollegen verweist er in die Position des Hasen beim Wettlauf mit dem Igel (und gibt der Suche nach Errata eine zwiespältige Färbung). Die Monographie empfiehlt sich nachdrücklich als Exempel für andere Felder der Musikwissenschaft.

(Februar 1997)

Jürgen Hunkemöller

HELMA GÖTZ: Manfred Gurlitt. Leben und Werk. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1996. 363 S., Abb., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 161.)

Die Monographie gilt dem Komponisten des ‚anderen‘ *Wozzeck* (1926), zugleich einer der widersprüchlichsten Figuren der deutschen Musik am Scheideweg zwischen Weimarer Republik und ‚Drittem Reich‘. Manfred Gurlitt, in der Weimarer Republik ein Komponist mit gewissem Erfolg, wird 1933 sofort boykottiert; so tritt er in die NSDAP ein, nachdem ihm seine Mutter versichert hatte, er sei nicht der Sohn Fritz Gurlitts, also auch nicht der Enkel Elisabeth Ewalds – jener jüdischen Großmutter, die Manfred Gurlitts Neffen Wilibald 1937 das Freiburger Ordinariat für Musikwissenschaft kosten sollte; ein Gericht erklärt seine Parteimitgliedschaft für nichtig; seine Berufung nach Japan wird von der Reichsmusikkammer hintertrieben, 1939 wandert er dorthin aus, wo er entscheidend für den Aufbau des Opernbetriebs wirkt; nach Kriegsende wird sein Entschädigungsantrag offenbar wegen seiner Mitgliedschaft in der NSDAP abschlägig beschieden. Manfred Gurlitt ist nicht nur an den politischen Zeitläuften, sondern auch am eigenen Opportunismus gescheitert. Diese Widersprüche aufgedeckt zu haben ist das herausragende Verdienst der Göttinger Dissertation. Der Fülle neu erschlossener Quellen, zweifellos die Stärke der Arbeit, stehen leider Schwächen der Darstellung gegenüber. Da sich die Exilthematik wachsender Beliebtheit erfreut, seien einige methodische Probleme, die von allgemeinerem Interesse sind, im folgenden diskutiert.

Die Gliederung einer Monographie in „Leben“ und „Werk“ ist bei nordelbischen Kantoren gewiß unproblematisch, bei Emigranten jedoch mit dem Risiko verbunden, daß nicht zusammenwächst, was zusammengehört: Kunst und Politik. Keinesfalls darf man sich der Illusion hingeben, eine solche Trennung von Kunst und Politik garantiere ‚Objektivität‘. Wenn die Autorin unter dem Kapitel „Gurlitt als Privatperson“ nicht nur dessen Ehe, sondern auch „Gurlitts Ansichten zu Politik und Religion“ abhandelt, ist mit diesem scheinbar wertfreien Kapitel eine Vorentscheidung für die Bewertung der Rolle getroffen, die Gurlitt im

Nationalsozialismus gespielt hat („Die politische Dimension seines Parteibeitritts hat Gurlitt nie erkannt. Für ihn ging es nur darum, Aufführungen seiner Werke zu ermöglichen“, S. 119).

Wer über Musiker schreibt, die in Deutschland verfeimt und verfolgt wurden, fühlt Scham über die Untaten im eigenen Land, Sympathie mit dem Opfer und Dankbarkeit gegenüber den Nachkommen für ihre Unterstützung. Die Bewältigung dieser Situation – einer besonders bedrängenden Form des ubiquitären Problems von ‚Parteilichkeit‘ – gehört zu den Aufgaben von Emigrationsforschung. Die Autorin bringt zuviel Verständnis für das – vorsichtig formuliert – politische Desinteresse ihres Protagonisten auf, das schon die Tagebücher aus dem Ersten Weltkrieg belegen. Obwohl sie dort schon mit Recht Gleichgültigkeit erkennt („Nie zeigt Gurlitt Betroffenheit über die vielen Gefallenen ...“, S. 73), konstruiert sie dann für die dreißiger Jahre „Veränderungen in der Persönlichkeitsstruktur Gurlitts“, weil die Schrift fahriger werde und die Empfindlichkeit gegenüber Kritik wachse (S. 106). Gurlitts Briefe an die Universal Edition zeigen indes bis zuletzt (1937) eine kontrollierte Handschrift (der Name im Brief vom 31. 12. 1930 heißt übrigens nicht „Bre“ [S. 95], sondern [Oscar] „Bie“, das „unleserliche Wort [S. 124] im Brief vom 12. 9. 1937 „zehnsätzige“ [Orchestersuite]); und ein Komponist, der im vierten Jahrzehnt noch an seinem Erfolg zweifelt, hat allen Grund, sich Sorgen zu machen – dazu bedarf es keiner Veränderungen in der Persönlichkeitsstruktur. Uneingestanden bemüht sich die Autorin um eine möglichst saubere Trennung zwischen dem aufrechten Menschen der Weimarer Republik und dem nahezu unzurechnungsfähigen des Nationalsozialismus – eine Trennung, in die sich eine ganze Nation geflüchtet hat, die aber für historische Erkenntnis wenig hilfreich ist.

Ein Historiker sollte die Einheit der schöpferischen Person als Telos seiner Darstellung nicht ohne Not preisgeben. Werkbesprechungen hätten also sowohl das Verhältnis von Werk und Biographie als auch die Momente von Kontinuität im stilistischen Wandel zu beschreiben. Das negative Werturteil über Gurlitts erste Oper unter dem Nationalsozialismus, *Seguidilla Bolero* (1935–36), fällt jedoch zu

unvermittelt (S. 231). Zu fragen wäre, ob die Primitivität dieses Werke nicht in der – von der Autorin nachgezeichneten – Entwicklungslinie einer zunehmenden Vereinfachung von Gurlitts Musik liege – vom differenzierten *Wozzeck* (1921–25) über die zurückgenommenen *Soldaten* (Lenz; 1929–30) und die einfache *Nana* (Zola/Brod; 1931/2) zum simplen *Seguidilla Bolero* – und ob dieser Akt von Selbstzensur unter den Nazis, der sonst unbegreiflich bleibt, nicht bereits angelegt sei in Gurlitts konservativem Verständnis von Dissonanz als negativ besetztem Klang (vgl. S. 199, 219, 223)? So ist zwar dem Resümee der Autorin über Gurlitts Biographie als „erschütterndem Beispiel für das Scheitern eines Hochbegabten“ (S. 299) zuzustimmen, doch bleibt es zu sehr ein Akt von ‚political correctness‘ und ist zu wenig durch musikalische Analyse und historische Interpretation gestützt.

Die erste Monographie über einen Komponisten ist der Ort für eine ausführliche Dokumentation. Diesem Bedürfnis kommt die Verfasserin mit dankenswerter Ausführlichkeit nach, vor allem durch Aufarbeitung des Nachlasses, der vor einigen Jahren an die Hamburger Universitätsbibliothek gelangt ist. Anzumerken wäre nur, daß über den Quellencharakter von Texten nicht ihre Morphologie – Handschrift oder Druck –, sondern ihre Funktion entscheidet. Und da ‚Kulturbolschewismus‘ ein Rezeptionsphänomen ist, wünscht sich der Benutzer, daß zum Beispiel Kritiken, die der Musik Gurlitts – fälschlicherweise! – Nähe zur Wiener Schule attestieren (vgl. S. 190 f., 251), wie andere gedruckte Rezeptions-Zeugnisse auch im Quellenverzeichnis wiederzufinden sind, in das nur Handschriften aufgenommen wurden (im Werk- und im Quellenverzeichnis [S. 305 bzw. 349] fehlt übrigens die handschriftliche Partitur der *Soldaten*, die sich als Leihgabe der Universal Edition in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek befindet). Trotz solcher Schwächen der Darstellung wird die Arbeit eine solide Grundlage für weitere Untersuchungen bilden.

Arbeiten über Musik des 20. Jahrhunderts werden immer wieder von Copyright-Inhabern behindert, das ist ihr Recht, wenn auch keineswegs ihr ‚gutes Recht‘. Von der Universal Edition wurden aus den dreißiger Jahren „Korrespondenz auszüge, die den Verlag eventuell in

ungünstigem Licht zeigen könnten“ (S. 106), nicht freigegeben. Es ist ein Akt der Solidarität, daß Musikwissenschaftler, wann und wo immer die Arbeit ihrer Kolleginnen und Kollegen behindert wird, dies öffentlich kritisieren: Im Interesse der Emigrationsforschung sei damit hier ein Anfang gemacht.

(Februar 1997)

Horst Weber

Kammermusik zwischen den Weltkriegen. Symposium 1994. Eine Veröffentlichung der Franz Schmidt-Gesellschaft. Hrsg. von Carmen OTTNER. Wien – München: Doblinger 1995. XII, 269 S. (Studien zu Franz Schmidt XI.)

Verstärkt läßt sich in jüngster Zeit auch in Österreich eine Neuorientierung des Begriffs der ‚musikalischen Moderne‘ beobachten. Die für das 20. Jahrhundert vollkommen neu gestaltete Konzeption der *Musikgeschichte Österreichs* in deren jüngster Neuauflage und etliche Einzelstudien bestätigen es: Nicht mehr die Werke der Wiener Schule allein stehen im Blickpunkt des musikwissenschaftlichen Interesses, sondern auch das Œuvre jener Komponisten, die vordem wohl gerne beim Namen genannt und häufig als Stellvertreter einer weniger, in manchen Augen gar minder avancierten Generation zitiert wurden, aber als ‚Konservative‘ gezeichnet zu einer musikgeschichtlichen Randerscheinung zu verblasen drohten. Dabei mangelte es indes selten an biographischer Darstellung; diese ist im Gegenteil für manche Komponisten subtil und sorgfältig, im Falle von Franz Schmidt etwa sogar mehrmals erarbeitet worden. Das eigentliche Defizit betraf bis vor wenigen Jahren die Besprechung und Kenntnis der musikalischen Werke, mehr noch aber deren Einordnung in größere Zusammenhänge abseits der – gewiß mit Recht zuerst herausgestellten – politischen Implikationen der musikgeschichtlichen Entwicklung: „Orpheus im Exil“, wie eine kürzlich erschienene Publikation titeliert.

Innerhalb des skizzierten Rahmens ist Franz Schmidt weder als zukunftsweisender Wegbereiter aufgetreten, noch nahm er eine spezifisch abgeschottete Rolle ein; doch gerade diese, nur den oberflächlichen Betrachtern unscheinbare Position macht seine Persönlichkeit für die Musikhistoriographie und nachfolgend auch die analytische Betrachtung der Komposi-

tionen so besonders interessant, hebt seine Aktivitäten und sein Schaffen in das Wirkungsfeld symptomatischer Kategorien. Dieser Bedeutung spüren seit geraumer Zeit die von der Franz Schmidt-Gesellschaft herausgegebenen *Studien zu Franz Schmidt* mit einer bunten Streuung von einzelnen, unter verschiedenen Schwerpunkten dem Komponisten gewidmeten Bänden nach. Der nun vorgelegte elfte Band bietet die gesammelten Beiträge eines 1994 in Wien veranstalteten und von der Generalsekretärin der Gesellschaft, Carmen Ottner, organisatorisch betreuten Symposiums. Unter dem Titel „Kammermusik zwischen den Weltkriegen“ finden sich Studien namhafter Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftler, welche zur Erhellung gerade jenes Bereichs beitragen, dem bisher größtenteils nur ein geringes Augenmerk geschenkt wurde. Dies überrascht um so mehr, als gerade der Aufführungsrahmen kammermusikalischer Werke ein musikgeschichtliches Kontinuum stellt, auf dessen Grundlage Impulse und Epigone, Muster und Innovationen mit stärkerer Kontur aufzuscheinen vermögen.

Die Ergebnisse des Symposiums stoßen somit in einen wissenschaftlich unterbeleuchteten Freiraum vor und wissen diesen in ihrer gesamten Breite detailreich und informativ zu füllen. Denn der vorgelegte, von Carmen Ottner auch redigierte Band berührt zwar zentral die Geschichte des Streichquartetts in der Zwischenkriegszeit (mit einer weitgehenden Einschränkung auf den deutschsprachigen Raum), wird aber zugleich von Überlegungen zu ausführenden Künstlern und zum Repertoire flankiert, im besonderen durch Carmen Ottners Beitrag über das Wirken von Arnold Rosé und Gerda und Franz Lechleitners Besprechung der sich aufgrund der Verfügbarkeit von Tondokumenten radikal verändernden Rezeptionsperspektive. Die zusammenfassende Wiedergabe der Diskussionen und dreier Round Tables schließlich vermittelt einen Eindruck von der während des Symposiums bewußt akzentuierten Gesprächsbereitschaft, welche so auch dem Leser des Berichtes zu einer stützenden Instanz gerät.

Die einführenden „Vorüberlegungen“ Wolfgang Gratzers umkreisen Kammermusik als Begriffsebene, ihren Gattungskontext und ihre Position zwischen musikgeschichtlichen Polen,

Tradition und Innovation, in den ersten Dezenen des 20. Jahrhunderts. Die nachfolgenden Autorinnen und Autoren, ob sie sich mit einzelnen Werken oder aber ganzen Schaffensbereichen der Komponisten beschäftigen, greifen meist einen dieser Punkte exemplarisch heraus, um auf diese Weise ihren Gegenstand, damit einher jedoch ihren Zugang dazu klarzulegen. So kennzeichnet Bo Marschner Franz Schmidts *Streichquartett A-Dur* als „Werk im Zeichen der Tradition“ und akzentuiert dessen „klassische“ Grundlagen, wogegen Friedhelm Krummacher das gelegentlich als betont fortschrittliches Opus eingestufte *Streichquartett G-Dur* in seinem engeren kompositorischen Umfeld bespricht. In einem beeindruckenden Fazit (S. 37 f.) ortet Krummacher das Werk Schmidts in einem „geschichtlichen Prozeß [...], in dessen Kräftespiel noch Traditionen als Widerpart der Avantgarde eine unverzichtbare Funktion hatten“ – ein Merkmal, das auch in den von Gerhard J. Winkler mit philologischem Anflug analysierten Klavierquintetten, die sämtlich von Paul Wittgenstein in Auftrag gegeben wurden, zum Tragen kommt.

Die Palette der besprochenen Zeitgenossen Franz Schmidts ist – naturgemäß – vielfältig; sie reicht von Arnold Schönberg (3 und 4. *Streichquartett*, Christian Martin Schmidt), Alban Berg (*Lyrische Suite*, Constantin Floros) und Anton Webern (*Quartett op. 22*, Hanns-Werner Heister) über Paul Hindemith (*Streichquartett op. 32*, Rudolf Stephan) und Hans Pfitzner (*Klavierquintett op. 23*, Thomas Leibnitz) zu denjenigen Komponisten, die gemeinhin in näherer Verbindung zu Franz Schmidt gesehen werden wie Alexander von Zemlinsky (Manfred Angerer), Egon Wellesz (Peter Revers), Joseph Marx (Christoph Khittl, jeweils zu den Streichquartetten) und Erich Wolfgang Korngold (Kammermusik für Streicher, Susanne Rode-Breymann) oder davon abgegrenzt sind wie Ernst Krenek (Claudia Maurer-Zenck) und Hans Erich Apostel (Rainer Bischof, jeweils zu den Streichquartetten). Was innerhalb einer solchen summarischen Aufzählung wie eine Kollektion disparater Beiträge anmuten mag, entpuppt sich als im Kern stabil: einesteils als Verfestigung bestehender wissenschaftlicher Einschätzungen oder auch nur bloßer Ansichten, andernteils in der Darstellung formaler bis kompositorischer Rück-

bindung, die ganz allgemein im kammermusikalischen Schaffen meistens mit-schwingt, gelegentlich hervortritt und ihrerseits eine nahezu konventionelle Note ins Spiel bringt.

Die einzelnen Texte verdeutlichen, in welcher unterschiedlicher Weise und verschiedensten Graden dies geschah. Einem programmatischen Spiegel, wie ihn Heister anhand von Weberns op. 22 vorhält, vermag der Rezensent allerdings wenig Plausibilität abzugewinnen. Diesbezüglich ist die Basis, wie der Vergleich mit Floros' Ausführungen wiederum zeigt, in Bergs *Lyrischer Suite* doch weit überzeugender konturiert. Demgegenüber verfolgt man Neues, wenn beispielsweise Joseph Marx' fragwürdige, doch komplexer denn durchwegs nationalsozialistische politische Einstellung in der Betrachtung seiner Streichquartette ausgelotet wird (Khittl), die Formfindung und Techniken der Filmmusik bei Erich Wolfgang Korngold diskutiert werden (Rode-Breymann) oder die mögliche Verquickung satztechnischen Vorgehens mit weltanschaulicher Position, wie sie Peter Revers anhand des von Linearität geprägten Komponierens Egon Wellesz' thematisiert. Diese Liste könnte lange fortgesetzt werden – doch um Näheres zu erfahren, läßt sich ein facettenreicher Band konsultieren. Ein abschließendes Register wird helfen, gewünschte Bezugsstellen rasch aufzufinden. (März 1997) Thomas Hochradner

GABRIELE KNAPP: *Das Frauenorchester in Auschwitz. Musikalische Zwangsarbeit und ihre Bewältigung. Hamburg: von Bockel Verlag 1996. 339 S. (Musik im „Dritten Reich“ und im Exil. Band 2.)*

Bisherige Kenntnisse über Frauenkapellen im KZ Auschwitz-Birkenau fußten auf dem mit zahlreichen Irrtümern behafteten Erfahrungsbericht von Fania Fénelon, der 1976 in Frankreich und 1980 erstmals in deutscher Sprache erschien. Nun liegt eine wissenschaftliche Aufarbeitung dieses Themas in Form einer Dissertation vor. Die Frauenkapelle existierte zwischen 1943 und 1944. Behutsam und mit Einfühlungsvermögen trägt die Autorin die teilweise divergierenden Schilderungen ehemaliger Angehöriger des Orchesters zusammen, immer auf der Suche nach einer Annähe-

rung an die Wahrheit sowie nach der Wahrung des Respekts vor dem Erleben der Zeitzeuginnen.

Das Spielen an der Rampe während der Selektion war Bestandteil eines Täuschungsmanövers der KZ-Leitung, die die Neuankömmlinge ohne Zwischenfälle in die Gaskammern führen wollte. So wurden die Musikerinnen zwangsläufig zu ‚Verbündeten‘. Gabriele Knapp verweigert – auch im Zusammenhang mit der Tatsache, daß die Musikerinnen Privilegien genossen – jede Bewertung: „Alle Musikerinnen waren Opfer (...), den Forschenden steht es nicht zu, Opferhierarchien zu bilden“ (S. 326). Dem ist nichts hinzuzufügen.

Zu fragen ist, ob die unbeschreiblichen Erfahrungen der Opfer des nationalsozialistischen Massenmords, die durch die Schilderung der Überlebenden lebendig werden, nicht die Grenzen der Dokumentation sprengen. Es erweist sich nun, daß die Koppelung der exakten Quellenanalyse mit sozialwissenschaftlichen und individualpsychologischen Methoden nicht entfremdet, sondern im Gegenteil eine emotionale Annäherung gestattet. Gabriele Knapp bezieht die Subjektivität als Bestandteil ihres Selbstverständnisses als Forscherin ein. Die Studie ist im von Bockel Verlag erschienen, der die Erforschung der Musik der NS-Zeit sowie exilierter Komponisten durch die Einrichtung zweier Schriftenreihen konsequent betreibt.

(April 1997)

Eva Rieger

DANIEL SHITOMIRSKI: Blindheit als Schutz vor der Wahrheit. Aufzeichnungen eines Beteiligten zu Musik und Musikleben in der ehemaligen Sowjetunion. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 1996. 356 S.

Seit dem Zusammenbruch der Sowjetunion scheinen Offenbarungs- und Enthüllungsberichte Mode zu werden. Selbst Tichon Chrennikov, der langjährige Vorsitzende des sowjetischen Komponistenverbands, hat 1994 in Moskau seine Memoiren herausgebracht (*Tak eto bylo – So ist es gewesen*) und sich zu der Behauptung verstiegen, er und seinesgleichen seien Opfer der Umstände gewesen („... aus heutiger Sicht verdienen wir eher Mitleid als Tadel“, S. 94). Daniel Shitomirski (Daniel'

Vladimirovič Žitomirskij, 1906–1992) gehörte nicht zur Nomenklatura, sondern war ein sogenannter ‚freier‘ Musikwissenschaftler, der in jungen Jahren Mitglied der RAPM (der Russischen Assoziation proletarischer Musiker) war, später am Moskauer Konservatorium lehrte und mit Arbeiten zu Pët'r Il'ic Čajkovskij, zur sowjetischen Musik und vor allem zu Robert Schumann hervorgetreten ist. 1985, im ersten Jahr der ‚Perestrojka‘, begann er mit der Niederschrift seiner Erinnerungen, die er jedoch nicht zu veröffentlichen gedachte. Nach seinem Tod hat Ernst Kuhn mit Hilfe der Witwe Oskana Leontjewa (gleichfalls Musikwissenschaftlerin, Arbeiten zu Carl Orff) das Material gesichtet, eine Auswahl getroffen, den Text ins Deutsche übertragen und in seinem Verlag publiziert.

Das Buch gliedert sich in 15 Kapitel. Bereits die ersten vier, die Jugenderfahrungen und dem Studium zunächst in Charkow, dann in Moskau gewidmet sind, lassen erkennen, daß hier ein alter Mann aufrichtig versucht, vor sich selbst Rechenschaft über sein Denken und Handeln abzulegen. Das wird in den Kapiteln fünf bis zehn noch deutlicher, in denen Shitomirski über das sowjetische Kulturleben der zwanziger bis vierziger Jahre spricht. Immer wieder spürt der Leser die Betroffenheit über die blinde Begeisterung für die sowjetischen Ideen in der Jugend, dann über das schizophrene (zugleich kollektive) Verhalten, regimekritisch zu denken, aber apologetisch zu sprechen und zu schreiben. Konkret von Musik ist in diesen Kapiteln nicht die Rede, auch die politische und kulturelle Situation wird zwar mit der Distanz des Nun-besser-Wissens beschrieben, nicht aber analytisch durchdrungen. Der Text hat zu sehr fragmentarischen und belletristischen Charakter, als daß er an Dokumente und Analysen heranreichen könnte, die inzwischen von Historikern, Politologen und Slawisten veröffentlicht wurden. – Shitomirski ist 1937 im Zusammenhang mit einer Denunziation und noch einmal 1948 im Zusammenhang mit den traurig-berühmten ZK-Beschlüssen degradiert worden. Er lehrte daraufhin 1949–1953 am Konservatorium in Baku. Was er darüber im 11. Kapitel zu sagen hat, ist ebenso ungeheuerlich wie möglicherweise für viele sowjetische Provinzstädte charakteristisch: a) Das Niveau der Studenten war so erbärmlich, daß es zu den

Usancen gehörte, daß die Lehrenden selbst die Examensarbeiten schrieben oder den Studenten in die Feder diktierten (S.204 ff.). b) Da es kulturpolitisches Ziel war, möglichst schnell „Klassiker“ der nationalen Musik in den Republiken aufzubauen, wurden repräsentative Werke, insbesondere Opern, von anonymen Autoren zusammengeschrieben und dann unter dem Namen des zum ‚Klassiker‘ Erklarenen veröffentlicht (S.210 ff.). Über diese Praxis haben mehrere Komponisten aus der ehemaligen Sowjetunion berichtet.

Die abschließenden vier Kapitel sind Schostakowitsch und seinem Schaffen gewidmet. Im Informationswert bleiben sie weit hinter anderen neueren Publikationen zurück (etwa den 1995 in deutscher Übersetzung erschienenen Briefen Schostakowitschs an Isaak Glikman, dem 1995 von David Fanning in Cambridge und dem 1996 von Ljudmila Kownazkaja [Kovnackaja] in Petersburg edierten Sammelband). Vielmehr wird hier Shitomirskis enge ästhetische Anschauung deutlich, die ihn Werke etwa der zweiten Wiener Schule, ihrem Umfeld und ihrer Nachfolge nicht als Kunst anerkennen und folglich auch einen beachtlichen Teil aus Schostakowitschs Schaffen als mißlungen verurteilen läßt.

Ergänzt wird das Buch um ein salbungsvolles Vorwort der Witwe, den Abdruck einer 1968 gehaltenen Rede über „Probleme und Aufgaben bei der Erforschung der sowjetischen Musik“ und ein Schriftenverzeichnis, dessen Umfang (418 Titel) irreführt, denn hier sind auch kleine journalistische Texte, Rezensionen, Gutachten und Manuskriptentwürfe aufgenommen.

Abschließend formale Dinge: Die Superlativbildung „sämtlichst“ (S. 95) ist tautologisch. Die halbe Übersetzung „der Sobatschnaja plostschad“ (S. 57) ist ein schiefer Kompromiß, zu dem sich Ernst Kuhn sicherlich schweren Herzens entschlossen hat, denn „ploščad“ ist im Russischen feminin, und „die Sobačnaja ploščad“ klingt für deutsche Ohren ebenso seltsam wie die komplette Eindeutschung in „der Hundepplatz“. Insgesamt aber ist der Text vorzüglich übersetzt und im Anmerkungsstil – wie immer beim Verlag Ernst Kuhn – sehr sorgfältig und umfassend recherchiert.

(März 1997)

Dorothea Redepenning

DMITRI SCHOSTAKOWITSCH: *Chaos statt Musik! Briefe an einen Freund*. Hrsg. und kommentiert von Isaak Dawydowitsch GLIKMAN. Berlin: Argon Verlag 1995. 349 S.

Der Theaterwissenschaftler und Kritiker Isaak Glikman (geb. 1911) hat 1993 die Briefe veröffentlicht, die Schostakowitsch an ihn richtete. Seine Briefe an den Komponisten sind nicht erhalten. Die Bekanntschaft der beiden datiert seit 1931; die 288 Briefe umfassen den Zeitraum von 1941 bis 1974. Deutlicher als aus anderen bislang publizierten Briefen lernt der Leser Schostakowitsch hier als einen wortkargen, manchmal nahezu sprachlich unbeholfenen, zugleich aber klugen, nachdenklichen und umfassend gebildeten Menschen kennen, der auch offenkundige Freude an ironischer Selbstdistanz, an boshaften Zuspitzungen und grotesken Verzerrungen hat. Seinen Zorn über die politischen und kulturellen Zustände in der Sowjetunion, seine Verachtung gegenüber den Größen der Partei äußert Schostakowitsch mit geradezu erschreckender Offenheit. Ebenso unmißverständlich artikuliert er seinen moralischen Anspruch, der mit kommunistischen Idealen gar nichts gemeinsam hat, sondern in christlichem Gedankengut wurzelt. Gleichermaßen unzweideutig spricht er über seine Werke, so daß der Zwiespalt zwischen künstlerischer Aufrichtigkeit und notwendiger oder als notwendig erachteter Anpassung immer wieder greifbar wird. Zum Beispiel heißt es über die Operette *Moskva-Čerěmuški*, die er als Zugeständnis an sowjetische Vorstellungen von kurzweiliger Unterhaltung und widerwillig geschrieben hatte: „Ich vergehe vor Scham. [...] Es ist langweilig, stümperhaft, dumm“ (Brief 119). Zum achten Streichquartett (1960), das wegen der vielen Selbstzitate schon früh als autobiographisch bezeichnet worden ist, sagt er: „Ich dachte darüber nach, daß, sollte ich irgendwann einmal sterben, kaum jemand ein Werk schreiben wird, das meinem Andenken gewidmet ist. [...] Dieses Quartett ist von einer derartigen Pseudotragik, daß ich beim Komponieren so viele Tränen vergossen habe, wie man Wasser läßt nach einem halben Dutzend Bieren“ (Brief 137).

Schostakowitsch muß zu Glikman unerschütterliches Vertrauen gehabt haben. Worauf allerdings dieses Vertrauensverhältnis beruhte und ob Glikman vielleicht gar Spitzeldienste

übernommen und sich in solcher Funktion bewußt vor Schostakowitsch gestellt hat, ist bislang nicht geklärt. Was auch immer die Basis dieser Freundschaft war – die nun veröffentlichten Briefe leisten einen zentralen Beitrag zur weiteren Differenzierung des Schostakowitsch-Bildes.

Glikman hat seinem Buch ein ausführliches Vorwort, detaillierte Kommentare, seine Tagebucheintragungen aus Schostakowitschs letztem Lebensjahr, eigene Spottlieder auf die Sowjetmacht, sowie (leider nicht datierte) Überlegungen zum Pravda-Artikel „Chaos statt Musik“ und zur *Lady Macbeth* beigefügt, so daß die Herausgeber der deutschen Fassung, Thomas Klein und Reimar Westendorf, mit Recht von strenggenommen zwei ineinander verschränkten Büchern sprechen. Ihre Übersetzung ist vorzüglich, denn sie zeichnet Schostakowitschs knappe, manchmal spröde Diktion nach, ohne in stilistische Armut zu entgleiten. Dankenswert sind zusätzliche Anmerkungen für den deutschen Leser, die (leider nicht immer) kursiv abgehoben sind, und ein Werkregister, das in der russischen Ausgabe fehlt. Glikmans Kommentare sind an manchen Stellen gekürzt, einige fehlen ganz. Besonders in seinen Tagebucheintragungen gibt es größere Auslassungen, auch seine Anmerkungen zur *Lady Macbeth* und ihrem Umfeld sind gestrichen, ohne daß eine der Kürzungen kenntlich gemacht wäre. Dies geht möglicherweise ebenso zu Lasten des Verlages wie der vielleicht werbewirksame, aber sachlich nicht gerechtfertigte Zusatz „Chaos statt Musik“ im Titel. Dennoch wird der Wert der Ausgabe durch diese Kritikpunkte nicht geschmälert.

(Februar 1997) Dorothea Redepenning

Allan Pettersson (1911–1980). Texte – Materialien – Analysen. Hrsg. im Auftrag der Internationalen Allan Pettersson Gesellschaft von Michael KUBE. Hamburg: von Bockel Verlag 1994. 222 S., Abb., Notenbeisp.

Um den keineswegs nur für die Musikgeschichte seines schwedischen Heimatlandes bedeutenden Symphoniker Allan Pettersson einer breiteren musikalischen Öffentlichkeit zu Bewußtsein zu bringen, wurde 1985 in Wuppertal die Internationale Allan Pettersson Gesellschaft gegründet. Mit der 1986 begonnenen

Herausgabe des *Allan Pettersson Jahrbuchs* versucht sie u. a., die Forschung zu Leben und Werk des Komponisten voranzutreiben. Die in diesem Bereich zu verzeichnenden Erfolge sind zwar längst nicht so spektakulär wie eine über 60 Aufführungen umfassende Pettersson-Konzertreihe der Saison 1994/95 in Nordrhein-Westfalen, sie zeugen aber von einer zunehmenden Aufgeschlossenheit gegenüber einer nicht allein geographisch, sondern auch hinsichtlich der musikalischen Hauptentwicklungsstränge unseres Jahrhunderts peripheren und deshalb lange mißachteten Komponistenpersönlichkeit, die jedoch aufgrund ihrer konsequenten und überzeugungskräftigen künstlerischen Individualität musikwissenschaftliches Interesse unbedingt verdient.

Anhand von achtzehn zum Teil revidierten Jahrbuch-Beiträgen (darunter ein vollständiges Werkverzeichnis), ergänzt durch eine kurze allgemeine Einführung Peter Ruzickas von 1984 und vier Originalbeiträge, bietet der vorliegende Band all jenen, denen die Jahrbücher – in den meisten (musikwissenschaftlichen) Bibliotheken sucht man sie vergebens – nicht bekannt sind, einen aktuellen Querschnitt der europäischen und besonders der deutschen Pettersson-Forschung. Entsprechend breit gefächert ist der Inhalt. Dem Untertitel folgend, gliedert sich der Band in drei Abteilungen. Der erste Teil enthält neben einem schwedischen Zeitungsbericht fünf von Pettersson selbst verfaßte Texte, die Aufschluß über seine sehr spezifische Musikanschauung geben und – nicht zuletzt durch ihre eindringliche Sprache – den enormen Ausdruckswillen widerspiegeln, der für Petterssons Musik so charakteristisch ist. Leider sind die Übersetzungen zum Teil etwas holprig und ungenau. – Der zweite Teil bietet eine Dokumentation zu Petterssons spektakulärem Boykott der Stockholmer Philharmoniker 1975 sowie zwei biographisch orientierte Aufsätze der schwedischen Pettersson-Spezialistin Laila Barkefors, die mit der Kindheit im Stockholmer Arbeitermilieu und dem ersten Studienaufenthalt in Paris (1939/40) zwei prägende Lebensstationen des Komponisten beleuchtet. – Der dritte und umfassendste Komplex ist der Werkbetrachtung gewidmet. Vor allem Orchesterwerke, namentlich die Symphonien, werden aus verschiedenen Blickwinkeln analysiert und kommentiert. Mit einzel-

nen Werken beschäftigen sich ein Brief von Petterssons Ehefrau Gudrun (*Violakonzert*), „Notizen“ von Peter Gülke (7. *Symphonie*), „Gedankenfragmente“ von Andreas K. W. Meyer (*Violakonzert*) sowie Beiträge von Andreas Krause und Michael Kube (beide zum *Konzert für Violine und Streichquartett*). Krause und Kube, die beide mit je einem weiteren Aufsatz zur Schubert- und Leibowitz-Rezeption bzw. zur 6. *Symphonie* vertreten sind, kommt dabei mit Blick auf die ‚ältere‘ Pettersson-Forschung das Verdienst zu, ihre Analysen von allzu verführerischen biographischen Implikationen bewußt frei gehalten und damit neue Perspektiven eröffnet zu haben. Mit Spannung liest man auch die Annäherung Gülkes als Dirigent und Musiker an Pettersson. Ebenfalls aufschlußreich sind die Erörterungen Magdalena Manolovas zur Psychologie des Schaffensprozesses bei Pettersson und daraus resultierenden kompositorischen Charakteristika. Der von Andreas Peer Kähler an der biographischen und musikalischen Oberfläche vorgenommene Vergleich Petterssons mit Carl Nielsen hingegen ist aufgrund seines mageren und zudem unschwer vorhersagbaren Fazits, daß nämlich beide Komponisten außer ihrer ‚Außenrolle‘ nichts gemeinsam haben, wenig aussagekräftig. Spätestens an diesem Punkt kann man darüber streiten, ob der Sammelband tatsächlich „die wichtigsten Aufsätze der Jahrbücher“, wie Kube im Vorwort konstatiert, vereint. So habe ich besonders Ivanka Stoianovas analytisch grundlegenden Aufsatz „Die Raum-Symphonik von Allan Pettersson“ (*Allan Pettersson Jahrbuch 1986*) vermißt.

Insgesamt liefert der facettenreiche Band einen informativen Querschnitt durch Leben und Werk Petterssons und gibt darüber hinaus vielfach Anstoß zur weiteren Auseinandersetzung mit dem schwedischen Komponisten. Hierzu angeregt, stößt man jedoch auf das wohl größte Manko des Buches: Es enthält im Anhang lediglich Inhaltsangaben der bis 1994 erschienenen *Allan Pettersson Jahrbücher*; auch wenn damit ein großer Teil der forschungsrelevanten Literatur genannt ist, wäre doch eine umfassende Bibliographie unbedingt wünschenswert gewesen und hätte der ansonsten guten Qualität des Bandes weitaus besser entsprochen.

(Januar 1997)

Mathias Held

MANFRED VETTER: *Kammermusik in der DDR. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1996. 300 S., Notenbeisp.*

Zweifellos nicht aus nostalgischen Gründen hat der Greifswalder Musikwissenschaftler mit diesem Buch eine Studie vorgelegt, sondern um 40 Jahre Musikentwicklung in der 1990 in Länder der Bundesrepublik aufgegangenen DDR, bevor Materialien irgendwie und -wo verschwunden sind, im Bereich der Kammermusik zu dokumentieren. Aus diesem Grunde sind ganze Listen von Komponisten und Werken in den Text eingefügt und am Ende noch einmal nach Gattungen, Formen und Besetzungen zusammengefaßt. Der lexikalische Wert ist unbestritten, aber da der Autor im Vorwort vermerkt (S. 12), daß die Darstellung keinen Anspruch auf Vollständigkeit der Werkzusammenstellung erhebt, bleibt das Ganze ein Torso, noch dazu keine Quellen genannt werden, woher die Informationen stammen: aus der Zeitschrift *Musik und Gesellschaft*, aus Materialien des Komponistenverbandes in Berlin oder den Bezirken, aus der Internationalen Musikleihbibliothek oder aus Verlagsregistern? – Der wissenschaftliche Wert bleibt also begrenzt.

Die Darlegungen sollten denn auch – laut Vorwort (S. 12) – mehr auf das „Erfassen, Werten und Verallgemeinern von deutlich werdenden Entwicklungen gerichtet sein“. Und so sind zwischen die Auflistungen allgemeine, sehr allgemeine Bemerkungen und etwas mehr oder minder tiefer suchende Analysen eingestreut. Die historische Einordnung bezieht sich dabei allerdings nur auf die Entwicklung nach 1945 im Osten Deutschlands, geht weniger auf vorhergehende gesamtdeutsche Quellen ein, wenn es nicht die der proletarischen Musik Hanns Eislers und anderer sind oder pauschale Bemerkungen zur Tradition eines Paul Hindemith oder Arnold Schönberg und seiner Schule. Nicht nur beim Lied- und Chorschaffen werden die unmittelbaren Quellen jener Musik nicht angesprochen, die aus der Zeit des ‚Dritten Reiches‘ (die meisten der Komponisten der Anfangszeit wurden noch davon geprägt!) als politischen Zielen sich verweigernde Musik wie die der Kirchenmusiker von Hugo Distler, Ernst Pepping bis Günter Raphael, Kurt Thomas, der Musik von Hans Pfitzner, Paul Graener bis Harald Genzmer oder Wolfgang

Fortner und der politisch etwas engagierteren eines Hans Baumann, Gottfried Wolters oder Heinrich Spitta herüberwirkten. Dadurch entsteht der Eindruck, die Musik in diesen Breiten habe sich aus sich selbst entwickelt. Dafür allerdings sind eine Reihe von Fakten und Dokumenten ausgewertet, die einen rechten Einblick in die erstaunlichen Entfaltungsmöglichkeiten einer staatlich geförderten Musikkultur von Konzertsaal über Feier- und Festmusiken bis zum „Konzertwinter auf dem Lande“ oder vor „sozialistischen Brigaden“ geben. Allerdings ist dabei nicht verschwiegen, daß durch ästhetisch-ideologische Diskussion von den Positionen des ‚Sozialistischen Realismus‘ aus (für Nichtkenner der sozialistischen Doktrinen ist leider keine definitorische Akzentuierung beigegeben) und durch Auseinandersetzung mit den diskutierenden Laien-Hörern manche Aufnahme neuer Kompositionstechniken und Ausdrucksformen vor allem anfangs massiv behindert worden. Dafür aber gab es allgemein geförderten Zugang breiter Hörschichten zur Musik.

All das ist ausgeführt, dokumentiert durch die nach Gattungen geordnete Gliederung, manches sogar mehrfach. Für jemanden, der zusammengefaßte Informationen über das DDR-Musikleben sucht, sind die Ausführungen instruktiv, beziehen neben den Werkzusammenstellungen auch die Kongresse ein, die Musikfeste (die des Dresdner Zentrums für zeitgenössische Musik, die es bis heute noch jährlich gibt, sind leider ausgelassen), die Arbeitsmaterialien des Komponistenverbandes als umfassender Organisation aller Musikschaffenden der DDR und die Kammermusikensembles, die sich für neue Musik einsetzten.

Das im Vorwort als Aufgabe benannte „Werten und Verallgemeinern“ bleibt leider in Ansätzen befangen. Vielleicht geschieht das gerade deshalb, weil der Autor sich gegen einen „hermeneutischen Ansatz“ (S. 19) ausspricht, der angeblich „der Willkür der Auslegung musikalischer Strukturen Tür und Tor öffne“ und überhaupt sich gegen eine immer wieder als falsch monierte „Inhalt-Form“-Diskussion wendet. Nirgendwo allerdings wird dies in den Diskussionen in der DDR immer wieder verwandte Begriffspaar genauer erklärt und verhindert ein Bild dessen, was damals mit der Musik angefangen wurde.

Nun – die Funktion der Kammermusik und ihre weite Verbreitung wird in den Ausführungen übersichtlich. Aber das war. Heute – bei ständiger Verkleinerung der Orchester im Gebiet der ehemaligen DDR und der damit verbundenen Kammerensembles sowie der verschwundenen betrieblichen Kulturarbeit hat sich die Situation gänzlich verändert. Das vorliegende Buch ist von historischem Wert, eine mögliche Grundlage unter anderen für Studien zur DDR-Musikgeschichte.

(März 1997)

Friedbert Streller

LAWRENCE KRAMER: *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley: University of California Press 1995. XV, 297 S., Notenbeisp.

Dieses Buch verdient eine ausführlichere Besprechung, denn zum einen ist es repräsentativ, ja paradigmatisch für eine ‚postmoderne Musikwissenschaft‘, die seit gut zehn Jahren in den USA mit bewußt provozierendem Habitus entwickelt und dort ebenso heftig kritisiert wird; zum anderen sind vergleichbare Publikationen, abgesehen von Kramers *Music as Cultural Practice, 1800–1900* (Berkeley 1990), in diesem Blatt bislang ignoriert worden (allerdings hat Eva Rieger aus der Sicht feministischer Forschung einen ersten umfassenden Überblick beigegeben [Mf 1995, S. 235–250]). Seine Prämissen, die Kramer im ersten Kapitel und später in Einleitungen und Zusammenfassungen erläutert, sind aus der Postmoderne-Diskussion hinlänglich bekannt: Pluralismus der Methoden, Subjektivität, Dekomposition, Dezentrierung, Dekonstruktion, die ‚Meistererzählungen‘, die es zu überwinden gilt, die Aufklärung als die Wurzel aller Übel, eine dezidierte Absage an die ‚moderne‘ Wissenschaft – hier als „hard epistemology“ bezeichnet –, auch eine humane und demokratische Grundhaltung werden für die „new musicology“ geltend gemacht. „With these presuppositions in place, it should be possible to recast musicology as the rigorous and contestable study, theory, and practise of musical subjectivities. This would be a musicology in which the results of archival and analytic work, formerly prized in their own right, would become significant only in relation to subjective values – which is not to say the values of an atomically private inwardness, but those of a historically situated type of human

agency“ (S. 25). In diesem Sinne betrachtet Kramer die Musik unter soziologischen, psychoanalytischen, semiotischen, feministischen, literaturtheoretischen Gesichtspunkten, auch Chaostheorie wird im Vorübergehen (S. 65f.) in Anspruch genommen. Die Auswahl der Autoren, auf die Kramer sich vor allem beruft – Jacques Lacan, Julia Kristeva, Jacques Derrida, Roland Barthes –, scheint spezifisch amerikanisch zu sein; Autoren, die die europäische Postmoderne-Diskussion geprägt haben (Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard, Charles Jencks, Umberto Eco, Paul Feyerabend u. a.) werden nur am Rande oder gar nicht erwähnt. Auch musikwissenschaftliche Literatur spielt – abgesehen von ähnlich ausgerichteten amerikanischen Publikationen der letzten Jahre (Susan McClary, Carolyne Abbate, Rose Subotnik) – eine marginale Rolle: In konkret analytischen Passagen beruft sich Kramer (für Amerikaner wohl selbstverständlich, für Europäer befremdlich, anachronistisch und amüsant) auf Heinrich Schenker und seine ‚Urlinie‘, für allgemeine musikgeschichtliche Sachverhalte (noch befremdlicher) auf Donald Francis Toveys *Essays in Musical Analysis* (London 1935–1939, Reprint 1981). Die einzige neuere westeuropäische Veröffentlichung, die größere Beachtung findet, ist Carl Dahlhaus' *Musik des 19. Jahrhunderts* (Berkeley 1989 in englischer Sprache), um daran die Grenzen (Begrenztheit) und vermeintlichen oder tatsächlichen Befangenheiten ‚modernen‘ wissenschaftlichen Denkens zu demonstrieren.

Kramers Buch ist schwer zu rezensieren, denn einerseits bietet es eine Fülle von überaus anregenden Ideen und Querdenkereien, von denen durchaus innovative Impulse ausgehen können, andererseits führt das bunte Potpourri der Methoden zu Verkürzungen (schlimmstenfalls Vulgarisierungen), die nach ‚postmoderner‘ Ansicht zulässig sein mögen; und es wäre ein Leichtes, diese Positionen ad absurdum zu führen, sei es mit Argumenten der „hard epistemology“ (die nach Kramer ausgedient hat) oder schlicht durch Übertreibung und Ironie (was Kramer wahrscheinlich begrüßen würde). – Das Buch ist klar und systematisch aufgebaut, ja geradezu didaktisch angelegt; es durchläuft folgende Stationen: Unter dem Stichwortfeld „the other“, „othering“, „to other“ (als Verb) wird all das thematisiert, was

von „moderner“ Wissenschaft durch dualistische Strukturen und binäres Denken ausgegrenzt, als feindlich betrachtet, tabuisiert, verdrängt wurde und wird: Weiblichkeit, Homosexualität, farbige Haut, der Osten (im Sinne von Orient, Exotik, auch Judentum), das ‚Primitive‘ (im Gegensatz zur ‚Zivilisation‘), niedere Kultur und niedrige soziale Schichten – damit sind zugleich die Themen benannt, die im folgenden abgehandelt werden – und schließlich die Musik selbst, die hier mit „woman“ gleichgesetzt wird. Dies erlaubt auch an sich längst bekannte, hier grob psychologisierend formulierte Überlegungen wie die, daß (zumal in manchen Werken des ausgehenden 19. Jahrhunderts) Musik als Frau eine bedrohliche Kraft, eine Bedrohung für den Mann darstellen kann (S. 55), und schließlich schrillmodische Behauptungen wie zum Beispiel: „For the modern subject, to hear music is dangerous. [...] Or, in stark psychoanalytic terms: in music the self appropriates the phallus by risking castration“ (S. 59). In diesem Kontext wird auch auf die Opposition Beethoven – Rossini gegen Dahlhaus, der sie in ihren historischen Strukturen diskutiert, das Dualismus-Prinzip aufgestülpt – Rossini als das „feminized other“ zum „manly“ Beethoven (S. 47) – und damit um ihre viel brisantere hegemonial-politische Dimension gebracht. An der langsamen Einleitung zu Haydns *Schöpfung* will Kramer (mit Hilfe von Schenker) glaubhaft machen, hier herrsche eine Umkehrung der Verhältnisse, das Chaos gewinne die Oberhand, der Glaube der beziehungsweise an die Aufklärung sei also in Frage gestellt (S. 82 f. und S. 95). Die Ausführungen über Felix Mendelssohn Bartholdys Orchesterwerke gipfeln in der Behauptung, daß Anklänge an Janitscharenmusik am Schluß der *Ersten Walpurgisnacht* den Protest eines Außenseiters ausdrücken. „In a work protesting the oppression of a minority by Christians, the stylish use of Turkish music would form a conveniently indirect way to bit back at anti-Semitism“ (S. 142). Aus der Betrachtung von Mendelssohns Goethe-Vertonungen – es sind tatsächlich erstaunlich wenige und in allen ist das lyrische Ich eine Frau – gehen für beide Künstler homoerotische Neigungen hervor. „All cross-sex identification opens the possibility of same-sex desire. [...] About the only things that should be ruled out in

advance are Scylla and Charybdis: the presumption that criticism has an interest in protecting music from same-sex desire, and the crude claim that the cross-sex romance of the songs is a mere pretext for a same-sex counterpart" (S. 173). Zu Charles Ives, der als ‚Polystilist‘ und Homosexueller eigentlich perfekt in die Reihe der Außenseiter paßt, sagt Kramer, durchaus zutreffend, er praktiziere Stilpluralismus zur Ausgrenzung eines Anderen. Seine Heterogenität münde stets „into a hierarchical order of value. In all cases, too, the value accorded hegemonic status affirms a social order that is rural, white Protestant, patriarchal, and premodern. Formal and ideological unity is achieved through the exclusion of radical heterogeneity“ (S. 189). In Maurice Ravel's *Daphnis et Chloé* (der Fassung mit Chor) erblickt Kramer „conspicuous sublimation“ und „conspicuous consumption“; der Komponist sei ein „proto-postmodernist“, der „copies over originals and the virtual over the real“ setze (S. 204 f.). Die Partitur sei „a celebration of material, sensuous, and erotic pleasure divorced from all moral and social concerns“ (S. 220). Wie zwiespältig Kramers Argumentation im konkreten Fall ist, sei am Kapitel über „Musical Narratology“ gezeigt, wo „Der schwer gefaßte Entschluß“ aus Beethovens *Streichquartett* op. 135 behandelt wird. Die Wendung des affirmativen „Es muß sein!“ zum zögernd fragenden Gestus im „poco adagio“, im Pianissimo und dissonant als *es-fis-b* notiert (T. 247–249) deutet Kramer überzeugend: „Structurally as well as expressively, the resolution proves to be an act, not of self-assertion, but of concession, of pliancy, of resignation. And it is precisely the generative interval in which that resolution is won – won by losing“ (S. 109). Die Schlußfolgerung daraus aber ist eine Projektion, geboren aus Feminismus-Thesen des ausgehenden 20. Jahrhunderts, ohne jeden Rückhalt im Notentext und – sicher unfreiwillig – aus männlicher Sicht formuliert: „We can hear the course of Beethoven's hard-won resolution as a critique of the hegemonic master narrative of masculine cultural entitlement. From this standpoint, the lyricizing chromatic evolution of ‚Es muß sein!‘ rests on a narrative impetus to identify with, not against, the feminine. The resolution, hard won and soft voiced, consists in the choice to forgo mastery in favor of

desire (the chromatic expressiveness) and pleasure (the piquant coda)“ (S. 110).

Über weite Strecken ist dieses Buch, das gleichgesinnte amerikanische Kollegen im Klappentext als Lehrbuch empfehlen, in seiner Durchführung postmodern, etwa wenn Beethovens fünfte Symphonie und Ice-T's „Cop Killer“ als Männlichkeitssymbole oder -attitüden provozierend zusammengestellt werden (S. 22 ff.), wenn Doppeldeutigkeiten zugespitzt werden (Doppelkodierungen im Sinne von Charles Jencks, der nicht erwähnt wird) wie zum Beispiel in der Kapitelüberschrift „Felix Culpa“ für Mendelssohns Orchesterwerke oder in Dopplungen wie „(m)other“ oder „idea(l)“, bei denen stets beide Worte mit ihren semantischen Feldern, sozialen, kulturellen, psychologischen Implikationen mitgedacht sind, oder auch in der Apeçu-Technik des „Epilogue à 4. Autonomy, Elvis, Cinders, fingering Bach“ („Cinders“ bezieht sich auf Derridas Satz „il y a là cendre“, deutsch etwa „es gibt da Asche“). Dieser Epilog hat literarische Qualitäten; mit ‚Wissenschaft‘ hat er nichts zu tun.

Zum Schluß die Frage mit Kramers Worten in bezug auf Dahlhaus (S. 49): „What can we do with conceptual-ideologic slippages such as these and, more broadly, with the cultural logic they perpetuate?“ Es gehört zur Tradition unseres Fachs, daß neue Methoden, Denkrichtungen und Terminologien, die von anderen Disziplinen ausgehen, nach einiger Zeit übernommen und auf musikalische Sachverhalte angepaßt werden. Genauso ist es ein normaler Prozeß, daß neue künstlerische Sichten und Techniken, auch neue Weltbilder in die Geschichte zurückprojiziert werden. Problematisch sind Kramers Ausgrenzungen und Feindbilder, mit denen er den postmodernen Ansatz strengenommen desavouiert: Wer kein Außenseiter ist, nicht als solcher gedeutet werden kann, hat in dieser Konzeption keinen Platz. Ebenso mit Tabu belegt wird die Autonomie des Kunstwerks. Sie ist für Kramer eine Fiktion, und er übersieht dabei, daß auch Fiktionen oder Irrtümer historisch real sind und Geschichte machen. Ziel und Sinn von Musik und Musikwissenschaft sei Lustgewinn – „pleasure“, „enjoy“, „jouissance“ oder einfach „to have fun“ –, der hier auf eine spielerische, kindliche, (sexuell) triebhafte Ebene gestellt wird. Besonders nachdrücklich ausgegrenzt

wird die Tatsache, daß Kunst auch ästhetisches und intellektuelles Vergnügen bedeuten kann – Befriedigung von Trieben, die als ‚edel‘ kultiviert (ideologisiert) wurden –, und damit verkürzt Kramer das viel beschworene „human interest“ um seine älteste, alle Kulturen übergreifende Dimension.

(März 1997) Dorothea Redepenning

Nähe und Distanz. Nachgedachte Musik der Gegenwart. Band 1. Hrsg. von Wolfgang GRATZER. Hofheim: Wolke-Verlag 1996. 276 S., Notenbeisp.

Zehn zeitgenössische Kompositionen, vorgestellt, analysiert und besprochen nicht nur von verschiedenen Musikwissenschaftlern sondern auch von ihren Komponisten, das ist der Inhalt von *Nähe und Distanz*. Eine solche Gegenüberstellung in einem Buch ist im Ansatz etwas wirklich Neues, zumal die unterschiedliche Darstellung an einem Ort die Absicht verfolgt, die Rezipienten zum Nachdenken über Neue Musik zu bewegen. Dementsprechend ist das Konzept des Herausgebers Wolfgang Gratzner eine Versuchsanordnung, dessen Auswertung den Lesern obliegt: Im Doppelblindversuch und ohne von den jeweiligen Darstellungsschwerpunkten des anderen zu wissen, entstanden die unterschiedlich langen Artikelpaare und somit ist es rein zufällig, ob sich die beiden Inhalte zu einer Komposition ergänzen oder sie von völlig unterschiedlichen Positionen aus betrachten. Es schrieben: Zu seinem 3. *Streichquartett* Hans-Jürgen Bose und Frank Schneider, zu seinem *Netzwerk* Friedrich Cerha und Barbara Zuber, zu seinem 3. *Streichquartett* Brian Ferneyhough und Fabian Panisello, zu seinem *Des Dichters Pflug* Klaus Huber und Gerhard R. Koch, zu seinem *Quodlibet* Mauricio Kagel und Gerhard E. Winkler, zu seiner *Summa* Arvo Pärt und Helga de la Motte, zu seinem *Different Trains* Steve Reich und Hans-C. von Dadelsen, zu seiner *Berceuse* Rolf Riehm und Susanne Rode-Breyman, zu seinen *Passages* Jean-Claude Risset und André Ruschowski und zu seinem *Fûrin No Kyô* Hans Zender und Peter Revers. Interessant sind die Resultate allemal, das sei vorweggenommen, doch im Detail ergeben sich einige Probleme. So haftet der Auswahl der Kompositionen und der Komponisten ebenfalls eine gewisse Zufäl-

ligkeit an. Bei der Stückauswahl durften die Komponisten mitentscheiden und auch über alte Kompositionen schreiben (Cerha, *Netzwerk*, 1962–1967), während ihr bewußtes Schweigen zur eigenen Musik, wie z. B. explizit von Wolfgang Riehm im faksimilierten Brief begründet, zum Ausschluß aus dem Projekt führten. Das erscheint insofern etwas übertrieben schematisch, als daß sich manch anderer Komponist nur äußerst spärlich zu seinem Stück äußert. So schreibt Arvo Pärt kaum mehr als drei Zeilen zu *Summa* im Anschluß an drei Absätze zu seiner eher negativen Einstellung zum eigenen Werkkommentar und von Steve Reich und Mauricio Kagel werden Interviews abgedruckt. Außerdem – und das sei wirklich kritisch angemerkt – wird durch ein solches Ausschlußverfahren das Hauptargument Riehms beiseite geschoben, daß er nämlich das künstlerisch Gemeinte „in der Musik“ (S. 9) vermitteln wolle und nicht in nachgeschobenen Erklärungen. Diese Position ist sicher ebenso überlegenswert, zumal Riehm damit bekanntermaßen nicht allein steht. Da es Gratzner aber um den Vergleich zwischen Eigen- und Fremdperspektive zu einzelnen Kompositionen geht, ist der Ausschluß von Kompositionen ohne Eigenbesprechung nur konsequent und daher akzeptabel. Weniger konsequent erscheint jedoch die Umsetzung der Absicht, das Publikum „zur hörenden und lesenden Suche nach dem eigenen Standort“ (S. 8) zu bewegen. Zumindest eigenes Hören, eventuell auch eigenes Partiturstudium wären dazu die Voraussetzung. Doch dazu bietet das Buch nur geringfügige Unterstützung in Form einer Auswahldiskographie und von Partiturangaben. Der knappen Liste ist zu entnehmen, daß nur acht der zehn im Buch behandelten Kompositionen als Aufnahmen vorliegen, darunter ist mindestens eine Import-CD. Schon die Suche nach der Musik droht zeit- und kostenintensiv zu werden. Die lesende Suche nach dem eigenen Standpunkt ist hingegen leicht und angenehm. Das Buch ist fest gebunden, schön und auf gutem Papier sind die Beiträge gedruckt, sogar zweisprachig, wenn es sich um nichtdeutsche Originaltexte handelt. Soviel Sorgfalt und Mühe sind auf die Texte über die Musik verwendet worden und so wenig auf die Musik als solche! Hier droht der Kurzschluß, den es leider häufiger im Bereich der Neuen Musik gibt:

Die Beschäftigung mit Musik unter Umgehung ihrer selbst. Dieser Einwand soll jedoch nicht das Konzept und schon gar nicht die lesenswerten Beiträge negativ bewerten. Nur ihre Sammlung in Buchform erscheint problematisch. Zu wünschen wäre, daß das Konzept der gleichzeitigen Eigen- und Fremdbesprechung einer Komposition von einer Zeitschrift übernommen wird. Eine CD mit der Musik oder zumindest mit Ausschnitten daraus sollte dann allerdings beiliegen.

(April 1997)

Martha Brech

GEORGE PERLE: *Twelve-tone tonality. Second edition, revised and expanded.* Berkeley: University of California Press 1996. XVI, 251 S., *Notenbeisp.*

Schönbergs Vertikalisierungen werden als unsystematisch bemängelt (S. 25) und dies zum Anlaß genommen für Entwicklung von Verfahren „for a total and systematic control of the harmonic dimension“ (S. 27). Start für unzählige Tabellen. Quintmixtur, gar Mollseptakkorde über jedem Reihenton. Andere Klangbildungen: Fünftonklänge aus den Reihentönen 1–5, 2–6, 3–7 ... Reihen geteilt in zwei Hälften 1 3 5 7 ..., 2 4 6 8 ... C = 12, H = 11, B = 10. Ton gleich Zahl. Also ergeben zwei gleichzeitige Reihenabläufe Summen und Differenzzahlen als Ausgangspunkt für ... Da läßt sich so viel ersinnen, daß diese Faszination keinen Raum läßt für normale Musiker-Kritik der entstehenden Klänge. Beispiel S. 27: Bunte Folge von Oktav plus Quinte / milde Diss. / scharfe Diss. plus Tritonus / Dursextakkord ... Geheimnis Ziel der langsame Wechsel halbtöner Räume? S. 37: In zwei Takten 15 Anschläge, zwei der 12 Töne erklingen nicht, je zweimal aber die Töne F G As B und C! Klangbeispiele einleitend zwei von Arnold Schönberg, vier von Anton Webern, acht von Alban Berg, keines von Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, Pierre Boulez oder Bernd Alois Zimmermann. 42 aber von Werken von George Perle.

(Februar 1997)

Diether de la Motte

Zur Geschichte der musikalischen Analyse. Bericht über die Tagung München 1993. Hrsg. von Gernot GRUBER. Laaber: Laaber Verlag 1996.

231 S., *Notenbeisp.* (Schriften zur musikalischen Hermeneutik. Band 5.)

Kurios, was als Wichtigstes nachdrücklich gepriesen werden muß über die Tatsache hinaus, daß es Gernot Gruber gelungen ist, profunde Kenner der jeweiligen Fachgebiete zu dieser Tagung zu laden: Was diesen Tagungsbericht nämlich zu einem Standardwerk erhebt, ist die Tatsache, daß es Gruber gelungen ist, alle Referenten zu animieren, ihre Referate durch außerordentlich viele Zitate mit Glaubwürdigkeit zu versehen und dem Leser durch außerordentlich viele Fußnoten den eigenen Zugang zu intensivem Studium der besprochenen Werke zu erleichtern.

Einleuchtende Begrenzung: Begonnen wird bereits mit Zugangsversuchen vor Etablierung des Werkbegriffs und geendet wird am Beginn des 20. Jahrhunderts, vor der Auflösung des Werkbegriffs also.

Andrea Lindmayr-Brandl behandelt das erste Erwachen analytischen Interesses am „Genie des Komponisten“ und stellt die Mühen dar, Partituren alter Meister überhaupt zu erhalten. Gottfried Scholz gibt eine genaue „analysierende“ Beschreibung der ersten Analyse von Joachim Burmeister über Orlando di Lasso, herausarbeitend, was neu ist im Musikdenken. Ein umfassender Überblick über „Rhetorische Musikanalysen“ von Johann Mattheson bis zu Friedrich August Kanne von Hartmut Krones. Spannend, wie Nicole Schwindt bei den Analysen von Johann Nikolaus Forkel den Unterschied der Betrachtung älterer und jüngerer Musik herausarbeitet! Analysen von Komponisten sodann: Carl Maria von Weber über eigene Werke (Wolfgang Gratzer) und Robert Schumann über die *Symphonie fantastique* von Hector Berlioz (Gerold W. Gruber). Fesselnd der Vergleich von Wilhelm Seidel, wie Hugo Riemann den Anfang der *Waldsteinsonate* Beethovens ‚gehört hat‘ und wie ihn Heinrich Christoph Koch ‚gehört hätte‘. Gesteigerte Bereitschaft im deutschsprachigen Raum zu musikalischer Analyse zu Beginn des 20. Jahrhunderts weist Volker Kalisch nach. Siegfried Mauser stellt dar, wie Analyse im Kontext der Wiener Schule bedeutete, die eigene Position durch materialgeschichtliche Bestätigung zu legitimieren.

Nun aber doch zwei Seufzer: 1) Ute Jung-Kaiser gibt Situationsbericht und Empfehlungen

zu musikalischer Analyse in der Schule von heute. Aber ist denn Mozarts Rondo „alla turca“ (in dem manches mehrfach wörtlich genau wiedererklingt) vergleichbar mit einem Bilde von Paul Klee, in dem sich alles ein wenig unterscheidet? Ist ein durchgehendes rhythmisches Ostinato Robert Schumanns als „stur“ zu bezeichnen? Sollte eine Grafik zu 1 + 1 + 2 Takten nicht präzise ein räumliches 1 + 1 + 2 darstellen? Solche Ungenauigkeiten kritisieren gewiß Zwölfjährige!

2) Vier (!) Beiträge über Heinrich Schenker bzw. „Schenker und ...“! Bernd Redmann stellt einer Beethoven-Analyse von Riemann eine eigene Schenkers gegenüber, und dann heißt es natürlich über Riemann „... bleibt im Unklaren“, „... bleibt Riemann leider schuldig“. Kurz Helmut Federhofer über Schenker und Guido Adler. Erfreulich aber, daß Martin Eybl („Schenkers Herkunft von Sechter“) auch aufzeigt, was bei Schenker kritisiert werden muß. Und Rafael Köhler läßt es August Halm nachweisen, „wie sich eine Theorie zu einem kunstfremden Kriterium ...“ verselbständigen kann.

Abschließend die Hoffnung, daß der Band an den Musikhochschulen bald den Platz einnimmt, den er verdient!

(April 1997)

Diether de la Motte

Pluralismus analytischer Methoden. Hrsg. von Gottfried Scholz. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1996. 205 S., Notenbeisp. (Publikationen des Instituts für Musikanalytik Wien. Band 3.)

Der Band enthält Referate und Diskussionsbeiträge eines Symposions am Institut für Musikanalytik der Hochschule für Musik Wien, das im November 1994 stattfand. In den Texten spiegelt sich die grundsätzliche Position neuerer musikanalytischer Forschung wider, keine Methode absolut zu setzen. Dem Moment einer drohenden Unverbindlichkeit in solcher Methodenvielfalt wirkt indes das Kriterium der ‚Angemessenheit‘ entgegen, vor dem jede methodologische Entscheidung sich zu rechtfertigen hat. Denn analog zum „Systemverzicht der Neuen Musik“ im Zeitraum etwa seit den frühen 70er Jahren konnte sich „das Bewußtsein einer analytischen Freiheit“ entwickeln, „die sich individuell auf ein Werk einzulassen hat statt es, system-

verpflichtet, normativ oder geschichtslos dogmatisch zu befragen“.

Thesenartig zugespitzt resümiert Clemens Kühn in seiner „Schlußbetrachtung“ diskussionswürdige Aspekte des Analysierens. Sowohl die prägnante Auffächerung der einzelnen Untersuchungsansätze als auch die Bereitschaft, Fragezeichen zu setzen, lassen diesen abschließenden Textbeitrag zur lohnenden einführenden Lektüre werden: Inwieweit läßt sich (angesichts der erwähnten analytischen Freiheit) eine subjektivistisch gefärbte Beliebigkeit umgehen? Bis zu welchem Grad determiniert die Entscheidung für eine Methode nicht bereits die zu gewinnenden Erkenntnisse? Und schließlich werden hier zwei extreme Konsequenzen artikuliert: Zum einen sollte Musik nicht zum Demonstrationsobjekt einer (Analyse-)Methode werden. Und zum andern ist als Perspektive wohl ins Auge zu fassen, daß vor dem Hintergrund sich zunehmend verändernder ästhetischer Bedingungen und Wahrnehmungsweisen auch gänzlich neue Methoden zu entwickeln sind.

Die bewußt kurz gehaltenen analytischen Textbeiträge zu Werken von Girolamo Frescobaldi, John Field, Charles Ives und Robert Schollum stellen jeweils vier individuelle methodische Vorgehensweisen nebeneinander. In den Analysen der Kammermusikkomposition *Mosaik* für Oboe, Schlagzeug und Klavier von Robert Schollum (1913–87) erweist sich die Kategorie des Gestischen als verbindendes Moment. Dabei wirkt der Beitrag von Viktor Fortin, anknüpfend an Erfahrungen in der Ausbildung von Schulmusikern, in dem er eine Annäherung an das Werk über Kontextfelder durchführt (System von konzentrischen Kreisen) allerdings wenig originell. Ergiebiger für den Leser ist dagegen Gerold W. Grubers Kontrastierung von Werkkommentaren des Komponisten durch eigene analytische Beobachtungen. – Der erste Abschnitt der Veröffentlichung widmet sich dem *Nocturne IV* für Klavier von John Field (1782–1837). Hier enthalten die Analysen zum Beispiel von Diether de la Motte gewohnt plastische Kategorien. Thomas Hochradner fragt nach konstitutiven Merkmalen des Stücks (Verhältnis zwischen „traghafter Kantilene“ und „geleitender Faktur“) und thematisiert, was solche Konstellationen für den musikalischen Fortgang bewirken.

– In der Beschäftigung mit der *Toccata nona* von Girolamo Frescobaldi betont neben anderen Andrea Lindmayer-Brandl das Phänomen der „Phantastik“. Gottfried Scholz orientiert sich in seinem Ansatz an der musiktheoretischen Terminologie der Zeit. Wolfgang Gratzner beginnt seine Annäherung, die er unter das Motto „Spuren einer Interpretationsbewegung“ stellt, mit dem Höreindruck einer Einspielung durch Gustav Leonhard als explizitem Ausgangspunkt. – Eine Schlüsselstellung im Rahmen des Analysesymposiums nehmen die *Three Improvisations for Piano* von Charles Ives ein. Denn sowohl die Intention des Komponisten als auch der improvisatorische Charakter der Komposition bedeuten für Analysevorhaben eine Grenzsituation, zumal die Nähe zum Jazz nach Konsequenzen in der Methodenwahl verlangt.

Fazit: Es zeigt sich einmal mehr, daß den engeren Werkgedanken auflösende Kompositionskonzepte (wie die von Ives und Frescobaldi), in denen das Moment dynamischer Spiel-Bewegung zu dem der starren Werk-Fixierung in Spannung tritt, für musikanalytische Annäherungen eine besondere Herausforderung darstellen. – Der vorliegende Band macht deutlich, daß strukturanalytische und wie auch immer geartete semantische Blickwinkel in der aktuellen methodologischen Diskussion innerhalb der Musikanalytik zunehmend aufeinander bezogen erscheinen. Die Zeit der in dieser Hinsicht kontradiktionellen Gegenüberstellung von Positionen ist offensichtlich vorbei (was sich auch in dem nachweisbaren Bewußtsein für die ‚Hördimension‘ zeigt). Für den Leser wirken die Mitschriften der an die Referate anschließenden Diskussionen besonders erhellend. Daß die Lektüre sich insgesamt eher als Exemplifizierung einer (erfreulichen) Methodenvielfalt liest denn als Problematisierung jenes Pluralismus, die auch einen Ausblick wagen müßte über engere Disziplingrenzen hinweg und damit zusammenhängende (methodologische) Konsequenzen anzudenken hätte, ist abschließend zwar kritisch anzumerken, kann aber nicht als Vorwurf formuliert werden: Das hier dokumentierte Methodenbewußtsein ist bereits die Voraussetzung für eine Verbindlichkeit auf neuem Niveau, das Musikanalytik zukünftig zu bestimmen haben wird.

(März 1997)

Gunther Diehl

KLAUS DÖHRING: *Der Orgelbau im Kreis Warendorf. Kassel u. a.: Bärenreiter 1995. X, 570 S., 103 Abb. (Veröffentlichungen der Orgelwissenschaftlichen Forschungsstelle im Musikwissenschaftlichen Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. Nr. 17.)*

Die „Orgelwissenschaftliche Forschungsstelle“, dem Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Münster angegliedert, hat seit den Tagen des unvergessenen Rudolf Reuter immer wieder ergiebige Publikationen betreut; so auch (unter ihrem heutigen Leiter Winfried Schlepphorst) diese als Dissertation entstandene Arbeit. Der Verfasser widmet sich dem Kreis Warendorf, wie er sich seit der Gebietsreform 1995 darstellt. Berücksichtigt werden alle dort bis 1945 erbauten Orgeln mitsamt deren späteren Umbauten. Ganz einsichtig ist diese Entscheidung (1975/1945) nicht; aber solche Begrenzungen zeitlicher oder räumlicher Art haben immer ihr Für und Wider. Das Entscheidende ist gleichwohl geleistet: Es entstand eine gewissenhafte Dokumentation, die vor allem im „Orgelinventar“ (S. 135–402), dem Kernstück der Dissertation, eine Riesearbeit mit archivalischem Material voraussetzt. Forschungsergebnisse dieser Art sind gleichsam Einzahlungen auf das Konto der Orgelwissenschaft: Die Zinsen kommen all jenen zugute, die fortan mit solchen Dokumentationen verläßlich weiterarbeiten können. Unter den gleichsam präludierenden Kapiteln sind I und II besonders interessant, die sowohl biographisches Material zu den in diesem Gebiet tätigen Orgelbauern (15.–20. Jahrhundert!) beitragen als auch Informationen über deren wirtschaftliche Situation bieten. Ähnlich aufschlußreich sind – postulierend – „24 Quellentranskriptionen“ (vornehmlich von Orgelbauverträgen) und seltene Bilder von Orgelbauern und ihren Instrumenten. Eine gründliche und begrüßenswerte Arbeit!

(März 1997)

Martin Weyer

DONALD H. BOALCH: *Makers of the Harpsichord and Clavichord 1440 – 1840. Edited by Charles MOULD. With an index of technical terms in seven languages by Andreas H. ROTH. Third Edition. Oxford: Clarendon Press 1995. XXXII, 788 S.*

Das 1956 in erster Auflage erschienene Verzeichnis der 1440 bis 1840 nachweisbaren Cembalo- und Clavichordbauer von Donald H. Boalch gehört zu den wichtigsten Standardwerken der Instrumentenkunde. Die dritte Auflage ist weit mehr als eine beiläufig aktualisierte Fassung. Nicht weniger als 440 Instrumentenmacher sind erstmals erfaßt; die Angaben zu über 400 Instrumentenbauern wurden revidiert, und Details von mehr als 500 vorher nicht verzeichneten Instrumenten sind in der Neuauflage enthalten.

Der wissenschaftliche Wert des „Boalch“ ist also erheblich gestiegen. Dazu trägt entscheidend bei, daß Mould sich nicht allein auf die gedruckten Quellen stützt, sondern in reichlichem Maß persönliche Auskünfte eingeholt hat. Er scheint hier sogar einen Akzent seiner Arbeit gesetzt zu haben, denn bibliographisch bzw. in der Benutzung gedruckter Informationen sind einige kleine Mängel zu verzeichnen, wie sie allerdings kaum ausbleiben können, wenn eine einzelne Person eine so immense Aufgabe übernimmt.

Einige Beispiele: Die Angaben zu Paul Wissmayer stützen sich auf eine persönliche Auskunft, obwohl hier eine reiche Literatur existiert, von der nur John Henry van der Meers Aufsatz „Beiträge zum Cembalobau im deutschen Sprachgebiet bis 1700“ (in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1966, S. 103–133) erwähnt sei. Mould sagt (wohl zutreffend), daß Wissmayer zusammen mit Stephan Cuntz ein Claviorganum erbaut habe; letzterer erscheint aber in seinem eigenen Artikel als „Lucas Cuntz“, auf Wissmayer wird nicht verwiesen. Van der Meer hat in dem genannten Aufsatz auch das im Germanischen Nationalmuseum befindliche, automatische Oktavspinett von Samuel Bidermann beschrieben; von diesem Instrument sagt Mould, daß es in dem von Renate Huber verfaßten und in der „Selective Bibliography“ genannten *Verzeichnis sämtlicher Musikinstrumente im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg* (Wilhelmshaven 1989) nicht enthalten sei, obwohl ihn ein Blick in das Register eines Besseren hätte belehren können. Auch in bezug auf Mahieu schöpft Mould das Buch von Huber nicht aus. Viele von Moulds Angaben zu Mietke, vor allem auch diejenigen, die sich auf Spekulationen von Sheridan Germann stützen, waren spä-

testens 1992, nicht zuletzt durch den Aufsatz von Herbert Heyde „Die Cembalobauer Mietke in Berlin und Königsberg“ (in: *Das Musikinstrument* 1992, Nr. 7, S. 15–17) überholt. Für die Behauptung, Mietke hätte französische Instrumente für die seinigen ausgegeben, wird wieder eine persönliche Auskunft statt der (zweifelhaften) literarischen Quelle zitiert. Ist über bloße Vermutungen zur Geschichte der Cembali von Mietke sehr viel gesagt, fehlen entsprechende Angaben zu dem Cembalo von Oesterlein, das immerhin bei Mendelssohns Aufführung von Bachs *Matthäuspasion* verwendet wurde. Bei den Cembalobauern der Familie Harrass (übrigens auch zu Mietke) wird als Quelle pauschal die Festschrift van der Meer angegeben (*Studia organologica*, Tutzing 1987); diese umfaßt jedoch nicht weniger als dreißig Aufsätze, von denen sich nur ein einziger (von Dieter Krickeberg und Horst Rase) mit Harrass bzw. Mietke (auch mit Dufour) befaßt. So mag es denn kein Zufall sein, daß bei der Beschreibung des berühmten, der Familie Harrass zugeschriebenen „Bach-Cembalos“ das 16'-Register fehlt, das so viele Diskussionen ausgelöst hat. Zu Zacharias Hildebrand hätte Heydes Aufsatz „Der Instrumentenbau in Leipzig zur Zeit Johann Sebastian Bachs“ (in: *Dreihundert Jahre Johann Sebastian Bach*, Tutzing 1985) herangezogen werden sollen, zu Antonio Miglaj sein Aufsatz „Zum Florentiner Cembalobau um 1700“ in der Festschrift van der Meer, zum Cembalobau in Antwerpen „The history of harpsichord making in Antwerpen in the 18th century“ von Jeannine Lambrechts-Douillez (in derselben Festschrift). Georg Christoph Stoy und Pierre Trichet waren wohl keine Cembalobauer, sondern der eine Tapeten-drucker, der andere Rechtsanwalt.

Doch von solchen und anderen Mängeln abgesehen ist Moulds Unternehmen äußerst verdienstvoll und leicht benutzbar. Es ist immer gut, Informationen zugänglich zu machen, auch wenn sie teils mit Vorsicht zu verwenden sind. (Januar 1997) Dieter Krickeberg

KARL HUBER: *Die Wiederbelebung des künstlerischen Gitarrespiels um 1900. Untersuchungen zur Sozialgeschichte des Laienmusikwesens und zur Tradition der klassischen Gitarre.* Augsburg:

Lisardo Verlagsgesellschaft 1995. 309 S., Abb., Notenbeisp.

Der Autor legt hier eine in sachlichem und befreiend unpopulärem Stil geschriebene Arbeit vor, die verschiedene Sparten umfaßt: den musiksoziologischen Zugang über die plötzlich einsetzende Popularisierung eines bis dahin eher gering geachteten Instrumentes. Besonders erhellend hierbei sind Hubers Ausführungen zum Vereinswesen, das er als Politikersatz des Bürgers treffend charakterisiert. Darauf werden instrumentenkundliche Entwicklungen erörtert, darunter die sehr interessante und meines Wissens noch nirgends so detailliert aufgearbeitete Entwicklung von Wappenform- und Lyragitarren sowie die Wiederentdeckung der Laute durch die ‚Wandervogellaute‘. Dazu kommt ein musikanalytischer Teil mit Werkverzeichnissen der Gitarrenkomponisten Adam Darr, Eduard Bayer, Heinrich Scherrer, Heinrich Albert, Luigi Mozzani, Markus Schwerdhöfer und Georg Meier.

Dieses ergibt einen kulturellen Überblick einer unbekanntenen Facette bürgerlichen Musiklebens, der rundherum ein Gewinn ist. Das ausgehende 19. Jahrhundert bis zum Siegeszug der Torres-Gitarre, die Andres Segovia populär machte, war nur scheinbar für die Gitarre eine dunkle Epoche, und Huber zeigt, daß hier eine überraschende Aktivität entfaltet wurde. Er zeichnet Aufstieg und Fall der Zentren München und Augsburg und deren Rivalitäten nach, mit ihren Einflüssen in das gesamte Umland bis hin zu Ablegern in Rußland. Dabei wird klar, wie sehr sich die Gitarre in einem Spannungsfeld zwischen sogenannter E- und U-Musik befand (und befindet). Die Entwicklung europäischer Musikkultur stand spätestens im 19. Jahrhundert im Zeichen des Tasteninstrumentes und verwies Zupfinstrumente in die Bereiche der gefühlvollen Kammermusik für Damen (die Ikonographie belehrt uns vielfach darüber). Dieses ist das Ergebnis eines jahrhundertelangen Prozesses gewesen, dessen Ausgang noch im 16. Jahrhundert wohl keineswegs klar gewesen sein dürfte. Dreihundert Jahre später jedoch ist die Rivalität entschieden, die Gitarre verschwand im musikalischen Untergrund, und mit jedem Versuch, sie daraus zu befreien, mußte man sich hindurchwinden durch die widerstreitenden Ansprüche von ‚unterhaltender‘ und ‚ernstzunehmender‘ Musik

und Dilettantentum und Professionalismus. Zahlreiche von Hubert mitgeteilte Konzertprogramme vermitteln ein plastisches Bild davon. Dazu kam das erwachende Interesse an der Aufführungspraxis älterer Musik, wobei die Gitarre mit der Entwicklung von Lautenhybriden der Laute (Chilesotti, Körte) in die Quere kam, ohne sich allerdings ernsthaft mit deren Repertoire auseinanderzusetzen – also auch hier die Unentschiedenheit eines Instrumentes zwischen allen Fronten.

Das Bild ist von Huber so gründlich und einleuchtend dargestellt, daß selbst Lesern, denen an dem Instrument wenig gelegen ist, dieses Buch als musiksoziologische Studie empfohlen wird. Einziger Nachteil sind einige Unordentlichkeiten, die wohl auf Computerfehler zurückzuführen sind, wie falsche Worttrennungen oder Anakoluthe.

(Januar 1997)

Annette Otterstedt

Der „schöne“ Klang. Studien zum historischen Musikinstrumentenbau in Deutschland und Japan unter besonderer Berücksichtigung des alten Nürnberg. Hrsg. von G. Ulrich GROSSMANN, Dieter KRICKEBERG. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum 1996. 287 S.

Der Titel des Buches verleitet zum Grübeln. Eine Nachfrage ergab, daß es sich hier um den Versuch einer Koproduktion zwischen deutschen und japanischen Instrumentenkundlern handelt, die in ihrer Gewichtung durch nicht vorhersehbare Umstände etwas einseitig auf die deutsche (nürnbergische) Seite hin verschoben worden ist. Dieses sollte dennoch niemanden von dem Buch zurückhalten, denn es bietet eine Fundgrube an neuen Materialien. Sie reichen von historischen Neuerkenntnissen über Instrumentenbau und gesellschaftliche Stellung von Musikern, mit Beiträgen von Elfrid Gleim, Dieter Krickeberg, Martin Kirnbauer und Herbert Heyde, wobei der Letztere mit einer guten soziologischen Studie über Gewerbeorganisation des Instrumentenbaues in Leipzig die Frage nach historischen Zusammenhängen von Ursache und Wirkung stellt: über Herstellung und Restaurierung von europäischen und japanischen Instrumenten, darunter eine ausgezeichnete Darstellung über die Restaurierung einer Orgel von Adam Ernst Reichard von 1727 (Martin Kares) und ein Menetekel

des Altmeisters der Blasinstrumentenrestaurierung Rainer Weber, das immer noch Aktualität besitzt, bis hin zu naturwissenschaftlichen Untersuchungen aus Bereichen von Akustik und Dendrochronologie. Besondere Beachtung verdienen zwei Artikel über Saitenherstellung. Sehr gut und umfassend ist der Beitrag von Sabine Katharina Klaus über Nürnberger Drahtsaitenherstellung; interessant, aber leider nicht gut fundiert derjenige von Mimmo Peruffo über Darmsaiten und ihre mögliche Imprägnierung mit Metallsalzen. Peruffos Arbeiten haben in letzter Zeit viel Aufmerksamkeit bei den Interessierten erregt, aber er bleibt einen eindeutigen historischen Beleg über derartige Techniken schuldig und beschränkt sich auf Analogieschlüsse –, ein wenig hilfreiches Verfahren zur Erkenntnis historischer ‚Wahrheit‘.

Die vier japanischen Beiträge sind elementar und betreffen den Bau sowie eine Gegenüberstellung japanischer und europäischer Instrumente. Der innere Zusammenhang, der in den europäischen Beispielen durch die Konzentration auf den Nürnberger Raum gegeben war, ist hier leider nicht gegeben.

Die im übrigen reich und farblich gut gebildete Publikation beweist damit so etwas wie einen Mut zur Lücke, die nolens volens wohl auch ein bißchen von der Suche nach neuen Wegen ausdrückt, die die Instrumentenkundler im Moment beschäftigt. Die Frage nach Sinn und Zukunft dieses Faches, das eingekreist ist von Disziplinen von Kunst, Philologie, Handwerk und Naturwissenschaft, stellt sich anhand dieses Buches eindringlich. Ein Resümee der Bemühungen, das diese Irritation widerspiegelt, wird versucht von Krickeberg in der Einleitung. Sie enthält eine Fülle intelligenter Gedanken, und erst im Anschluß wird man gewahr, daß der Autor hier oft mehr spekuliert als gesicherte Erkenntnisse vorlegt – ein unvermeidbares Indiz für eine richtungslose Disziplin, in der die Objekte, über die zu berichten ist, oft gar nicht vorhanden sind (z. B. bei Instrumenten, die von Johannes Tinctoris beschrieben werden etc.). Das Buch erscheint mir daher als ein Meilenstein für ein Fachgebiet, das trotz der unlegbar hohen Qualität mancher Beiträge zahlreiche Überlegungen in Gang setzt, die zu Ende gedacht werden müssen.

(März 1997)

Annette Otterstedt

MONIKA BURZIK: *Quellenstudien zu europäischen Zupfinstrumentenformen. Methodenprobleme, kunsthistorische Aspekte und Fragen der Namenszuordnung. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1995. 467 S., Abb. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 187.)*

Monika Burzik befaßt sich vor allem mit Zupfinstrumenten, von denen sich keine oder nur sehr wenige Exemplare erhalten haben, die vielmehr nur in Abbildungen (auch Skulpturen) und Texten belegt sind. Der zeitliche Rahmen reicht etwa vom 4. Jahrhundert v. Chr. bis 1500. Das bedeutet natürlich auch, daß nur relativ wenige Quellen zur Verfügung stehen.

Aufgrund dieser Lückenhaftigkeit und Indirektheit der Belege geht es besonders um methodische Probleme. Das gilt um so eher, als die von Burzik ausgewerteten Quellen meist schon von anderen Autoren benutzt wurden. Burzik überprüft bisher eingesetzte Methoden und schlägt neue vor bzw. wendet diese an. Ferner geht sie Einseitigkeiten bestimmter Autoren bei der Benutzung der Quellen nach, wie sie sich leicht einstellen, wenn man erst einmal eine Theorie formuliert hat. So wurden früher die häufigen Aufsichten auf die Instrumente oft überinterpretiert, die immerhin auch vorhandenen Seitenansichten oder plastischen Darstellungen vernachlässigt. Auf die Zuordnung von Bildern einerseits und Texten andererseits, wie sie in einigen Fällen immerhin möglich ist, wurde zu wenig Wert gelegt. Die Erkenntnisse der Kunsthistoriker über Bildtraditionen wurden zwar in die Forschung einbezogen, teilweise jedoch voreilig verallgemeinert. In anderen Fällen wurden Eigenheiten einer malerischen Überlieferung, die auf die Spur eines Instrumententyps hätten führen können, nicht beachtet. Aufgrund dieser Ausgangslage befaßt sich Burzik vor allem mit den Instrumenten, die als Vorformen von Cister und Gitarre betrachtet werden können. Außereuropäische Quellen werden reichlich berücksichtigt.

Burziks Überprüfung des Forschungsstandes führt teils zur Widerlegung, teils zur Bestätigung bestehender Theorien. Darüber hinaus gelangt sie auch zu eigenen Ergebnissen. Die Gründlichkeit und Logik ihrer Arbeit überzeugen. Auch instrumentenkundliche Erkenntnisse wie die über die Blockbauweise sind sinnvoll einbezogen. Die Quellenlage bringt es mit sich, daß vollständige und endgültige Ergebnisse nur

sehr begrenzt möglich sind. Die Probleme werden deutlich, wenn die zu einem Gesellschaftsspiel gehörenden Karten aus dem 15. Jahrhundert (Abb. 107 d) Instrumente zeigen, die nur durch unscheinbare Details von der Gitarre abgegrenzt werden können, oder wenn auf S. 265 nicht klar wird, welche Handhaltungen zu der – an sich einleuchtenden – Interpretation des Zupfinstrumentes von Ethan in der Vivian-Bibel führen. Ein Mißverständnis liegt vor, wenn Burzik Herbert Heydes Aussage, daß die Instrumentenbauer sich zumindest in der älteren Zeit nicht von akustischen Gesetzen leiten ließen, so auslegt, als sei es bei Details der Bauweise nicht auch um klangliche Aspekte gegangen. Im ganzen aber liegt eine Arbeit vor, die man nicht übergehen kann, die repräsentativ ist für den gegenwärtigen Forschungsstand. (April 1997) Dieter Krickeberg

SIGISMONDO D'INDIA: Il Terzo Libro dei Madrigali a cinque voci (1615). Transcription and introduction by Glenn WATKINS. Firenze: Leo S. Olschki Editore 1995. XXVIII, 113 S. (Musiche Rinascimentali Siciliane XV.)

Mit dem 3. Madrigalbuch erscheint ein drittes Werk des süditalienischen Komponisten Sigismondo D'India in der Reihe *Musiche Rinascimentali Siciliane* (MRS), die vom musikhistorischen Institut der Universität Palermo betreut wird, im Neudruck.

Das Vorwort ist in vier Abschnitte unterteilt. Im ersten Abschnitt werden die Hintergründe, besonders die Widmungsgeschichte, des *Terzo Libro dei Madrigali* erläutert. Zunächst wird das 3. Madrigalbuch in das Gesamtwerk des aus Palermo stammenden Komponisten und Sängers eingeordnet, das bei Gardano (Bartholomeo Magni) in Venedig im Druck erschien. Zu dieser Zeit hielt sich D'India in Norditalien als Kammermusikdirektor des Herzogs von Savoyen in Turin auf. Gewidmet ist das 3. Madrigalbuch aber Markus Sittikus, dem Erzbischof von Salzburg, der sich als Förderer des transalpinen Kulturaustausches einen Namen gemacht hatte. Während seiner Amtszeit wurden Monodie und Oper durch Werke und Engagements italienischer Künstler besonders gepflegt; in seiner Residenz fand die erste Operaufführung außerhalb Italiens statt. D'India erhoffte sich durch die Widmung eine Anstel-

lung bei dem musik- und italienbegeisterten Erzbischof – wegen Intrigen fühlte er sich in Turin nicht mehr wohl.

Mit „The Music“ ist der nächste Abschnitt überschrieben. Auf dem Titelblatt (Faksimile: Tavola 1) ist der Werktitel mit „Con il suo Basso Continuo da sonar con diversi instrumeti da corpo e beneplacito; ma necessariamente per gli otto ultimi“ genauer beschrieben. Glenn Watkins zieht Parallelen zu Monteverdis 5. Madrigalbuch (1605), das auch ein Beispiel für verschiedene Aufführungs- und Besetzungsmöglichkeiten ist: in D'Indias Fall hat der „Basso Continuo“ in den ersten zwölf Stücken die Funktion eines basso seguente, in den letzten acht Stücken zeigt sich der B. C. als „genuine continuo which releases the vocal parts from their instrumental support.“ (S. XIII). In der von Watkins besorgten Ausgabe erweitert der B. C. konsequent mit einem eigenen Notensystem die Partitur. Eine kurze Beschreibung der „diversi instrumeti“, des relevanten Renaissanceinstrumentariums, hätte die aufführungspraktischen Aspekte des Vorwortes gut ergänzt.

Die Dichter der Madrigaltexte werden kurz genannt, wobei, anders als in den beiden ersten Madrigalbüchern, in dem Werk von 1615 das erste Mal Texte von Torquato Tasso vertreten sind, die von keinem anderen Komponisten vertont wurden (S. VIII). Die anderen Gedichte sind von Giovanni Battista Guarini, Giambattista Marino, Alessandro Striggio, Ottavio Rinuccini, Petracchi, Gabriello Chiabrera, Francesco Rasi und Degli Atti. Sieben Madrigaltexte sind von unbekanntem Dichtern. Die in eindrucksvoller Zahl vertretenen Dichter, einige betätigten sich auch als Komponisten, standen in Kontakt mit anderen Komponisten, von denen zum Beispiel Luca Marenzio und natürlich Claudio Monteverdi als kompositorische Leitbilder D'Indias zu erwähnen sind.

Die Berührungspunkte und Beziehungen bei der Vertonung von gleichen beziehungsweise ähnlichen Madrigaltexten sind Gegenstand des mit „Poetic Texts, Other Settings And Comments“ überschriebenen Einleitungsabschnittes. In der numerischen Folge des D'India-Druckes (1615) werden die Quellen der Texte aufgeführt. Alle Madrigaltexte sind ins Englische übertragen. Es folgt eine chronologische Auflistung der polyphonen und monodischen

Vertonungen. ‚Spitzenreiter‘ ist das Madrigal III. „Dovrò dunque morire“, das zwischen 1589 und 1622 fünfzehnmal vertont wurde. Zu jedem Madrigal werden kompositorische Details besprochen, durch die D’Indias aktueller Personalstil greifbar wird. Sieben Notenbeispiele (dabei auch zwei Faksimiles) helfen, sein musikalisches Umfeld zu beleuchten und zu veranschaulichen.

Im kritischen Apparat wird auf einen Tonträger hingewiesen, der ebenfalls von Watkins musikwissenschaftlich betreut wurde. Der Neudruck von D’Indias 3. Madrigalbuch findet hier durch die Zusammenarbeit von Musikern (Anthony Rooley & Consort of Musicke) und Musikwissenschaftlern seine Abrundung.

Unzufriedenheit ruft das Notenbild (Notenschreib-Programm) hervor. Zum einen wäre eine weniger schematische Lösung für die Taktlängen sinnvoll gewesen, vielen Takten mit dichter Silbenfolge ist so viel Platz eingeräumt wie Takten mit weniger Silben, zum anderen würden größere Notenzeichen mit breiterer Strichführung, passend zur akzeptablen Textdarbietung, das Lesen erleichtern. Nicht zu akzeptieren ist die Präsentation der Spartierung dieser virtuoson Vokalmusik. Oft ist der Raum zwischen den Akkoladen enger als der Raum zwischen den Liniensystemen. Nur der Anfang eines Madrigals trägt die Stimmbezeichnung. Diese Unübersichtlichkeit macht nicht nur der praktischen Ausführung, besonders dem Cantus und Basso Continuo, Schwierigkeiten – der Griff zum Textmarker und das Eintragen eigener Akkoladen-Trennzeichen sind unausweichlich.

(Februar 1997)

Johannes Ring

Das deutsche Kirchenlied. Abteilung III, Band 1: Die Melodien bis 1570, Teil 1: Melodien aus Autoredrucken und Liedblättern. Vorgelegt von Joachim STALMANN. Bearbeitet von Karl-Günther HARTMANN und Hans-Otto KORTH unter Mitarbeit von Jürgen GRIMM und Robert SKERIS. Kassel u. a.: Bärenreiter (1993). Textband: XIII, 267 S., Notenband: 244 S.

Das ambinierte und diffizile Vorhaben, eine umfassende Edition des deutschen Kirchenliedes vorzulegen, wurde von den Verantwortlichen in drei Bereiche unterteilt: ein Verzeichnis der einschlägigen Drucke samt

Registerband (I), die Edition der Melodien aus handschriftlichen Quellen (II) und die Edition der Melodien aus gedruckten Quellen (III), wobei alle diese Arbeiten im Projekt parallel vorangetrieben werden. Ausgangspunkte bilden der 1975 in der Serie *Repertoire International des Sources Musicales* (RISM) erschienene und 1980 durch ein Register ergänzte Band *Das deutsche Kirchenlied. DKL. Kritische Gesamtausgabe der Melodien*, welcher freilich nur den ersten Teil einer nicht zum Abschluß gelangten, ursprünglich aber auf Vollständigkeit angelegten Erfassung darstellt, sowie die lange zurückliegenden Publikationen von Johannes Zahn (*Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, 1889–93, Nachdruck 1963) und Wilhelm Bäumker (*Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen*, 1886–1911, Nachdruck 1962). Bei Benützung der genannten Nachschlagewerke stößt man – selbst im RISM-Band – rasch auf punktuelle Lücken und Fehlinformationen. Die neuerliche gründliche Aufarbeitung der relevanten Quellen füllt also ein dringliches Forschungsdesiderat.

Mit den beiden vorgelegten Bänden wird die Edition der Melodien aus gedruckten Quellen, respektive Abteilung III des Projektes, eingeleitet, wobei der behandelte Zeitraum vorderhand bis ca. 1680 reichen wird. Ein erster Text- sowie Notenband erschließen „Die Melodien bis 1570“, beschränkt auf Autoredrucke und Liederblätter (das sind ca. 600 Quellen, welche fast 1500 Melodien enthalten). Indem auch die künftigen Bände zeitlich und inhaltlich begrenzte Phasen behandeln sollen, werden die einzelnen Bände nicht durch einen übergroßen Umfang belastet, und die angestrebte Handlichkeit läßt sich zum Vorteil der Benützenten gewiß erreichen. Nichtsdestotrotz muß man sich in das für die einzelnen Nachweise angewendete System, dessen Kern Karl-Günther Hartmann erarbeitet hat, zunächst einlesen. Da die Melodien nach ihrem jeweiligen Erstdruck gereiht werden, ergibt sich zwangsläufig ein chronologisches Raster, das nur in besonderen Fällen durchbrochen wird (zum Beispiel folgen in der Auflistung von Autoredrucken alle Publikationen desselben Autors unmittelbar aufeinander, sind unveränderte Neuauflagen zugleich mit dem Erstdruck aufgeführt). Um aber die breite Streuung und die Variantenbildung

gen innerhalb des Liedgutes nachzuweisen, bedurfte es eines ausgeklügelten Sigel-Fundus, der in einer Einführung (S. [VIII]–XIII) erfreulich knapp gefaßt vorgestellt wird. Daß das umfangreiche und sorgsam bedachte System anfangs etwas kompliziert anmutet, resultiert aus dem Umstand, daß im Rahmen einer konsequenten Systematik mittels einer komplexen Siglierung höchst differenzierte Sachverhalte erfaßt werden müssen.

Denn der extrem heterogene Quellenbestand macht es notwendig, die im *RISM*-Band verwendeten Sigel zu modifizieren und im weiteren neue Sigel-Ebenen hinzuzufügen. Unterschieden werden zunächst Autorendrucke, Liederblätter, mehrstimmige Sammelwerke, Agenden und Gesangbücher, welche sich jeweils in Untergruppen teilen, die nach inhaltlichen, mehr noch nach regionalen Schwerpunkten aufgespalten sind. Mithilfe von Buchstaben- und Numerierungsmechanismen werden die einzelnen Nachweise realisiert. Es kann hier nicht der Ort sein, das so entstandene System im Detail zu referieren. Seine Praktikabilität wird sich zeigen; die Benützung des Apparates setzt aber eine gewisse Gewöhnung voraus.

Dabei wird helfen, daß, soweit gegeben, jeweils auch die Ordnungsziffern des *RISM*-Bandes verzeichnet sind. Zudem ist zu Beginn eine intensive Konsultierung des Abkürzungsverzeichnisses (erster Band, S. 217–219) unerlässlich, welches man vielleicht auf einem lose eingelegten Blatt hätte zusätzlich anbieten können. In diesem Abkürzungsverzeichnis vermißt man die naturgemäß sehr häufig auftretenden Verweis-Kürzel Z (für Zahn) und B (für Bäumker), welche wie alle anderen verkürzt zitierten Literaturhinweise nur in das – im übrigen sehr informative – Literaturverzeichnis integriert sind. Der Orientierung dienen ferner auch eine Konkordanztabelle zum *RISM*-Band und ein Verzeichnis der Textanfänge.

Der Hauptteil des Textbandes gliedert sich in „Druckbeschreibungen“ (S. [1]–47) und „Kritische Berichte“ (S. [49]–213), der Notenband ist ausschließlich der Edition der Melodien gewidmet. Insgesamt imponiert, wie subtil mit der Vielzahl von textlichen und melodischen Varianten, Neutextierungen und Korruptelen verfahren wird und welche Nähe die Editionen durch ihre diversen zusätzlichen Indikationen zur jeweiligen Quelle aufweisen.

Insofern hat die Ausarbeitung einer eigens auf die Bedürfnisse dieses Nachschlagewerkes abgestimmten Siglierung und überlegt gestalteter Editionsrichtlinien eine beeindruckende Präzision erbracht und damit eine solide, heutigen Kriterien entsprechende Grundlage für weitere wissenschaftliche Forschungen geschaffen.

Einem außergewöhnlichen und engagierten Unternehmen ist für seine Fortführung alles Gute zu wünschen.

(Februar 1997)

Thomas Hochradner

Eingegangene Schriften

Anuario Musical. Volumen 51-1996. Barcelona: Institución „Milà i Fontanals“ – Departamento de Musicología. 300 S., Notenbeisp.

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

LORIS AZZARONI: Canone Infinito. Lineamenti di teoria della musica. Bologna: Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna 1997. XVI, 540 S., Notenbeisp. (manuali & antologie.)

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V, Band 1: Erster Teil der Klavierübung. Sechs Partiten (BWV 825–830). Nachtrag zum Kritischen Bericht von Richard D. P. JONES. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. 19 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V: Klavier- und Lautenwerke, Band 11: Bearbeitungen fremder Werke. Concerti BWV 972–987, 592a, Sonaten BWV 965, 966, Fuga BWV 954. Hrsg. von Karl HELLER. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. XIII, 205 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V, Band 11: Bearbeitungen fremder Werke. Kritischer Bericht von Karl HELLER. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. 180 S.

DIETRICH BARTEL: Handbuch der musikalischen Figurenlehre. 3. revidierte Auflage. Laaber: Laaber-Verlag 1997. 303 S., Notenbeisp.

RAINER BAYREUTHER: Richard Strauss' Ainsinfonie. Entstehung, Analyse und Interpreta-