

---

## BESP RECHUNGEN

---

NICOLE SCHWINDT-GROSS: *Die Musikhandschriften der Stiftskirche Altötting, des Kollegiatstifts Landshut und der Pfarrkirche Beuerberg, Schnaitsee und St. Mang in Füssen. Thematischer Katalog*. München: G. Henle Verlag 1993. XL, 331 S. (*Kataloge bayerischer Musiksammlungen*. Band 18.)

GERTRAUT HABERKAMP: *Die Musikhandschriften der Dommusik St. Stephan im Archiv des Bistums Passau. Thematischer Katalog*. München: G. Henle Verlag, 1993. XV, 287 S. (*Kataloge bayerischer Musiksammlungen*. Band 21.)

HILDEGARD HERRMANN-SCHNEIDER: *Die Musikhandschriften der Pfarrkirche und der Musikkapelle Vils. Thematischer Katalog*. Innsbruck: Institut für Tiroler Musikforschung 1993. 30\*, 551 S., Abb. (*Beiträge zur Musikforschung in Tirol*. Band 2.)

Mit den drei Publikationen werden insgesamt sieben Musikalienbestände aus Bayern und dem angrenzenden Tiroler Raum erschlossen. KBM 18 erschließt fünf Musikhandschriftenbestände im Kirchenbesitz Altbayern und Schwaben. Die Stifts- und Kapellmusik des berühmten Wallfahrtsortes Altötting kann auf eine rund fünf-hundert-jährige Geschichte zurückblicken, von der allerdings nur noch wenige musikalische Zeugnisse vorhanden sind. So stammt mit Ausnahme einer Orgeltabulatur aus dem 16. Jahrhundert der größte Teil der Kompositionen aus dem späten 18. und 19. Jahrhundert. Verschiedene Inventarisierungsstadien ab 1800 zeigen, daß die Bestände immer wieder neu geordnet wurden. Zuletzt wurde 1934 ein großer Teil des Bestandes anlässlich einer umfassenden Revision makuliert; ein Mitte des 19. Jahrhunderts erstelltes Repertorium verzeichnet 1664 Musikalien, während der vorliegende Katalog nur noch rund 700 verzeichnet, von denen nur vier eindeutig als heute noch existente Handschriften nachgewiesen werden. Die ältesten Handschriften sind neben der rund 120 Messen und Motetten enthaltenen Tabulatur von 1588 zwei Messen von Orlando di Lasso, ein *Veni creator* von Palestrina und ein *Ave Maria* von Bernabei. Die Kompositionen des Stiftsorganisten Max Keller (1770–

1855), – 363 Nummern, die Schwindt-Gross gesondert in einem Kurzverzeichnis zusammengestellt hat –, sowie eine Reihe von Werken, die Keller zu Studienzwecken gesammelt hat, machen über die Hälfte des Bestandes aus; hierbei fallen neben München als Provenienz-bereiche Seeon, wo Keller bis 1799 als Organist wirkte, sowie Salzburg, wohin Keller als Schüler von Michael Haydn Kontakt hatte, auf. Als wichtigste Seeoner Quelle kann der Stimmsatz zu Mozarts Kinderwerk *Scande coeli limina* KV 34 gelten. Von den Salzburger Quellen stellen die sieben Stimmsätze mit Werken Michael Haydns authentische Kopien zur Quellenlage dar; als Unikate überliefert sind eine Fischietti- und eine Gatti-Oper. Kellers Sammlung war überregional bekannt. – Die Sammlung enthält u. a. 26 Handschriften mit Werken Johann Caspar Aiblingers und 62 Handschriften mit Werken Michael Haydns. Bedingt durch die Wallfahrt, finden sich weit über hundert Marienkompositionen im Bestand.

Landshut: Von dem heute noch 111 Musikhandschriften umfassenden Bestand der ehemaligen – 1803 bis 1937 als Pfarrkirche dienenden, Stiftskirche St. Martin ist nur ein sehr kleiner Teil Landshuter Provenienz; zwei große Quellengruppen sind wie in Altötting Salzburger (z. B. geistliche Werke von Michael Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart) und Seeoner Provenienz. Diese Noten können entweder durch den jüngsten Seeoner Konventualen Nonnosus Reinhardt, der nach der Säkularisierung des Klosters 1803 zur Fortsetzung seines Studiums nach Landshut gekommen war, mitgebracht worden sein; nach diversen Zwischenstationen kehrte Reinhardt 1835 endgültig nach Landshut zurück, wo er bis zu seinem Tod 1857 als Chorregent an St. Martin wirkte. Andererseits könnten diese Musikalien durch Austausch mit Max Keller nach Landshut gelangt sein. So finden sich neben der Abschrift einer Michael Haydn-Messe von Kellers Hand im Landshuter Bestand auch in anderen Noten Nachträge in seiner Schrift. In dem sehr heterogenen Bestand sind J. C. Aiblinger (6 Hss.), Robert Führer (27 Hss.), M. Haydn (27 Hss.) und W. A. Mozart (10 Hss.) am stärksten vertreten.

Die Bedeutung der Sammlung liegt weniger in der Dokumentation der kirchenmusikalischen Entwicklung der Pfarrei als in der Bewahrung authentischer Salzburger Quellen zu kirchenmusikalischen Werken W. A. Mozarts und M. Haydns sowie in der Überlieferung der Seener Handschriften.

Die kleine Gemeinde Beuerberg verdankt ihre Bedeutung dem bis 1803 dort ansässigen Kloster der Augustinerchorherren. Die 167 Nummern des Bestandes setzen sich aus zwei Komponenten zusammen: einmal den Musikalien aus dem Besitz des 1803 säkularisierten Augustinerklosters, nur noch 16 Handschriften inklusive zweier Choralhandschriften, die keine konsistente Gruppe bilden, und zum anderen, größeren Teil aus Musikalien der Zeit nach Errichtung des Salesianerinnenklosters (1846). Auffallend im Bestand ist die hohe Zahl von Ölbergmusiken, bedingt durch die spezifische kirchenmusikalische Tradition aus der Klosterzeit. Hervorzuheben sind drei Unikate von Aiblingen.

Schnaitsee: Die rund 100 Handschriften und 33 Drucke der Pfarrkirche Schnaitsee stellen einen geschlossenen Bestand dar, der die kirchenmusikalische Verfassung einer salzburgisch-bayerischen Landgemeinde nach den josephinischen Reformen widerspiegelt. Die Gemeinde gehörte bis 1807 zur Erzdiözese Salzburg und damit zum Fürstbischof Colloredo, der den deutschsprachigen Kirchengesang mit gleichzeitigem Verbot der instrumental begleiteten lateinischen Kirchenmusik in Stadt- und Landkirchen anordnete. So finden sich im Bestand der Pfarrkirche allein 61 handschriftliche und elf gedruckte Deutsche Messen. Bei den meisten Werken handelt es sich um Gelegenheitskompositionen mit lediglich regionalem Stellenwert. Der Lehrer und Organist Joseph Spät (†1829) hat allein 63 dieser Handschriften kopiert, eine große Anzahl von Orgelauszügen angefertigt und einen Teil sogar selbst komponiert.

Füssen: Da die Kirche St. Mang in Füssen gleichzeitig Kloster- und Pfarrkirche war, wurden die Musikalien nach der Säkularisation nicht dem Haus Öttingen-Wallerstein zugesprochen, sondern sie blieben im Gebrauch. Die Geschichte dieses Bestandes läßt sich als weitgehend ungebrochene Entwicklung darstellen. Die Überlieferung des heutigen Bestan-

des setzt in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts mit zeitgenössischen Werken ein. Neben geistlicher Gebrauchsmusik finden sich auch Sinfonien, die als Tafelmusik in dem dem Kloster angeschlossenen Seminar Verwendung fanden. Als Kopisten der 236 Handschriften waren sowohl Gymnasiasten als auch Konventualen der philosophisch-theologischen Hochschule tätig. Der Bestand bezieht seine Bedeutung aus dem Quellenwert zahlreicher Manuskripte, vornehmlich des 18. Jahrhunderts. Die Musik blieb auf regionale, handschriftliche Überlieferungswege konzentriert; es gibt nur eine geringe Anzahl von Drucken vor 1800. Der Schwerpunkt liegt bei Komponisten aus dem lokalen Umfeld: Salzburg, München, Tirol, Niederbayern und Oberpfalz; viele dieser Handschriften sind in der Bundesrepublik singular überliefert. Hier sind besonders hervorzuheben die Handschriften mit Werken Franz Christoph Neubauers (1750/60–1795), der sich vermutlich 1787 in Füssen aufgehalten hat. Im Jahr 1931 erstellte der damalige Benefiziat und Chorregent Donatus Haug ein Verzeichnis, das die vollständige Neuordnung und Inventarisierung der Noten dokumentiert. Er bildet zwei Gruppen. „A. Musikalien ab 1880, die noch im Gebrauch sind“. „B. Musikalien bis 1880“, 239 Nummern, größtenteils Handschriften, „die vor Verschleuderung besonders geschützt werden“ sollten. Der jetzige Katalog weist 50 Drucke und 235 Handschriften nach.

Alle Quellen sind den Benutzern als Mikrofilme in der Bayerischen Staatsbibliothek zugänglich.

*KBM 21*: Zu den problematischen Bereichen in der Archivtradition der Kirche von Passau gehörten der Bestand von Musikhandschriften und alten Drucken, „in denen das musikalische Leben rund um den Passauer Dom seinen Ausdruck gefunden hatte“. Im Jahre 1982 übernahm das 1980 errichtete Archiv des Bistums Passau die in der Bibliothek des Priesterseminars verwahrten Handschriften und Drucke der Passauer Dommusik, die durch eine handschriftliche Liste erschlossen waren. Dazu kamen 1985 weitere im Gewölberaum der Dompropstei entdeckte Handschriften und Drucke. Damit hatte man einen Großteil der älteren Passauer Musikliteratur zusammen. Zugleich war eine Grundvoraussetzung für den vorliegenden Band 21 der *KBM* gegeben, der

den Grundstock zu einer Erforschung der Passauer Kirchenmusik anhand der Quellen geben soll. Der Katalog dokumentiert hauptsächlich die Pflege der Passauer Kirchenmusik im 19. Jahrhundert, besonders zu Zeiten des Bischofs Heinrich Hofstätter (1839–1875), eines Förderers der Kunst und der Kirchenmusik. Der Großteil des Bestandes stammt aus dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts. Die ältesten Bestände datieren von ca. 1740; es handelt sich um Abschriften der Werke des Passauer Hof- und Domkapellmeisters Benedikt Anton Auffschneider, eines der hervorragendsten Persönlichkeiten der Passauer Musikgeschichte. Darunter finden sich auch seine *Regulae Musicales*. Die Sammlung enthält Werke von Franz Joseph Aumann, eine große Anzahl von Eberhard Beck, Franz Xaver Brix, Joseph Haydn (25 Hss.), M. Haydn (127 Hss.), Leopold Hofmann (37 Hss.), vom Domorganisten und Vizekapellmeister Vinzenz Schmid (34 Hss.), und von Franz Xaver Witt. Bei dem Kurzverzeichnis der älteren Drucke (ohne spätes 19. und 20. Jahrhundert) fällt als einer der wenigen weltlichen Titel Mozarts *Zauberflöte* in der Bearbeitung für Streichquartett auf. – Die größte Anzahl der Handschriften ist in Passau selbst entstanden, was u. a. auch am Papier nachweisbar ist; es handelt sich teilweise um Autographen von Passauer Komponisten und Musikern.

Dem Katalog vorangestellt ist ein Forschungsbericht zur Überlieferungsgeschichte der Passauer Dommusik von Herbert Wurster, dem Leiter des Bistumsarchivs. Eine kurze Charakteristik des Bestandes fehlt leider.

Vils: Der vorliegende Katalog erschließt zum erstenmal systematisch den Bestand einer Tiroler Pfarrkirche. Er ermöglicht es, die Pflege der Kirchenmusik in der ehemaligen Geigenbauerstadt Vils im 18. und 19. Jahrhundert nachzuzeichnen. Die Überlieferung von Musikhandschriften aus dem 18. Jahrhundert ist wegen des Fanatismus der Cäcilianer nur spärlich. In Vils haben sich etliche Handschriften aus dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts erhalten, die ältesten aus der Zeit um 1770. Aus der Zeit zwischen 1780 und 1810 stammen geistliche lateinische Arien italienischer Komponisten, vermutlich für den Kirchengebrauch adaptierte Opernarien, den in Vils häufig als zweiter religiöser Text eine Mariani-

sche Antiphon unterlegt wurde. Marianische Gesänge bilden einen Großteil des Vilsler Bestandes, im 18. Jahrhundert lateinische Textvertonungen, im 19. Jahrhundert deutsche Marienlieder mit volkstümlicher, einfacher Melodik. Ab 1820 sind viele Weihnachtslieder auszumachen. Die Tradition der Oratorienaufführungen in Vils ist durch St. Mang in Füssen beeinflusst, ein Einfluß, der auch umgekehrt sichtbar ist. (Vils gehörte wie Füssen bis 1818 zum Bistum Augsburg; das Benediktinerkloster St. Mang hatte bis zu seiner Säkularisierung das Präsentationsrecht in Vils). Viele der in den 342 Handschriften vertretenen Komponisten kommen aus der Stadtgemeinde Vils (Georg Frick, Johann Huter) sowie der näheren und weiteren Umgebung, ferner finden sich auch Komponisten aus Nord- und Südtirol, die auch überregional Bedeutung erlangten (Josef Alois Holzmann, P. Peter Singer OFM, Stefan Stocker und Georg Benedikt Pichler). Hinzu kommen 162 Drucke. Es handelt sich bei diesem Musikalienbestand um liturgische Gebrauchsmusik. Die Auswahl der Stücke richtet sich nach dem Zeitgeschmack und den neuesten greifbaren Werken. Dabei wurde nicht auf Authentizität, sondern auf Praktikabilität Wert gelegt. Die Werke wurden bearbeitet, um sie an Gegebenheiten wie verfügbare Musiker oder liturgische Bedürfnisse anzupassen.

Bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts spielten in Vils Blasmusiker im Ensemble. Die Tradition der Blasmusik ist seit dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts kontinuierlich sichtbar. Die Musikanten waren eng mit der Pfarrmusik verbunden; in beiden Archiven sind jeweils Stücke aus dem anderen Repertoire vorhanden. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bestand eine Vorliebe für publikumswirksame Nummern aus heiteren und romantischen Opern. Eine Seltenheit bilden die Nummern aus William Balfe's Oper *Falstaff*, die bereits zehn Jahre nach ihrer Uraufführung in London (1838) in Vils vorhanden war. Im 19. Jahrhundert werden die Beziehungen zum Nachbarland Bayern sichtbar: Es ist ein reicher Bestand an bayerischen Tänzen und Märschen vorhanden. Ansonsten dokumentiert der Großteil der 539 Handschriften das reiche Schaffen der Tiroler Blasmusikkomponisten im 19. Jahrhundert. Im 19. Jahrhundert gewann die österreichische Militärmusik international an

Wertschätzung und Popularität. Namen wie Strauß, Ziehrer, Suppé und Fahrbach sind hier vertreten. Beim größten Teil der Kompositionen fehlt jedoch die Verfasserangabe.

Den Großteil der 59 Drucke machen Marsch- und Tanzmusiken des späten 19. Jahrhunderts aus. Eine Besonderheit bilden drei Preiscourants, von denen zwei aus renommierten böhmischen Instrumentenfabriken kommen.

Für alle Publikationen gilt – wie immer bei den Verfasserinnen –, daß die Aufnahmen der Handschriften sorgfältig und übersichtlich erstellt sind. Die wesentlichen Schreiber sind mit biographischen Notizen verzeichnet, die Wasserzeichen sind erfaßt.

Schwindt-Groß und Hermann-Schneider geben ausführliche Einleitungen zu den jeweiligen Verzeichnissen und Sammlungen und bringen biographische Notizen zu Komponisten, die nicht in gängigen Lexika stehen.

Register nach Titeln und Textanfängen, Autoren (mit Lebensdaten) und Orten erschließen die drei Bände in vorbildlicher Weise.

(April 1997) Jutta Lambrecht

*WULF ARLT: Italien als produktive Erfahrung franko-flämischer Musiker im 15. Jahrhundert. Basel – Frankfurt a. M.: Verlag Helbing & Lichtenhahn (1993). 35 S., Notenbeisp. (Vorträge der Aeneas-Silvius-Stiftung an der Universität Basel. XXVI.)*

Die knappe, aber inhaltsreiche Abhandlung – ursprünglich ein Vortrag, der für die Druckfassung mit ausgiebigen Quellen- und Literaturangaben sorgfältig abgesichert wurde – bemüht sich um eine neue Antwort auf die alte Frage, was Italien den komponierenden Italienern des 15. Jahrhunderts gegeben hat. Arlt sucht der Antwort durch eine Differenzierung der Methode und der Argumentation näher zu kommen, und diese Differenzierung erweist sich tatsächlich als hilfreich. Exemplifiziert wird an Liedsätzen von Pullois, Hugo de Lantins, Vide, Guillaume Duffay und dem bekannten anonymen zweistimmigen „Mercè te chiamo“, die sorgsam und erhellend analysiert werden; argumentiert wird mit unterschiedlichen sozialen Kontexten und Erwartungshaltungen der Abnehmer im Norden und Sü-

den, die helfen können, das so unterschiedliche Erscheinungsbild der Stücke zu erklären (allerdings meine ich, daß „Mercè te chiamo“ doch abseits des franko-flämischen Kontextes und ganz nahe an der improvisierten Mehrstimmigkeit und am improvisierten Liedvortrag steht). Besonders interessant ist die Vermutung, daß die „progressiven“ Züge vor allem der Textbehandlung, wie sie besonders in Hugo de Lantins' „Grant ennuy m'est“ hervortreten, „von dem allgemeinen Wandel des Stils überdeckt (wurden), den die breite Begegnung mit der englischen Musik im vierten und fünften Jahrhundert auslöste“ (S. 26), so daß in dem nun sich ausbildenden Einheitsstil die „neuen Aspekte ... nur mittelbar und vor allem durch ihre Integration in den späten Stil Dufays“ weiterwirkten (ebd.). Das müßte weiterverfolgt werden.

Daß in den analytischen Partien der Abhandlung, gerade was die Text-Musik-Beziehung angeht, Details überinterpretiert wirken (so S. 11 der Vorschlag, den nicht textierten Beginn von Lantins' Rondeau schon „als eine Lesung des Textes“ zu verstehen), liegt weniger am Wagemut des Verfassers (die Abhandlung ist im Gegenteil ein Muster vorsichtigen und ausgewogenen Argumentierens) als an der Unsicherheit unserer analytischen Methoden. Wichtiger als überschießende oder defizitäre Züge solcher Interpretationen ist auf jeden Fall, daß wir überhaupt ein Gespür für Text-Musik-Relationen entwickeln, die weniger spektakulär als diejenigen in der Josquin-Generation und eben deshalb weit schwieriger plausibel zu machen sind.

(Juli 1997) Ludwig Finscher

*Tanz und Bewegung in der barocken Oper. Kongreßbericht Salzburg 1994. Hrsg. von Sibylle DAHMS und Stephanie SCHROEDTER. Innsbruck – Wien: Studien Verlag 1996. XI, 179 S., Abb., Notenbeisp.*

Im Rahmen der Biber-Festwoche vom 9. bis 16. April 1994 wurde am Institut für Musikwissenschaft der Universität Salzburg das Symposium „Tanz und Bewegungsphänomene in der Barocken Oper“ veranstaltet, dessen Bericht hier vorliegt.

Nach kurzen Einleitungstexten der Heraus-

geberinnen berichtet Carol Marsh über „Tanz und Inszenierungen in der frz. Barockoper am Bsp. von ‚Le Mariage de la Grosse Cathos‘“ – ein Werk, von dem sie zusammen mit Rebecca Harris-Warrick 1994 eine ausführlich kommentierte Facsimile-Ausgabe veröffentlicht hat. Regina Beck-Friis schreibt über ihre Erfahrungen mit „Tanz und Choreographie auf der Bühne des Schloßtheaters Drottningholm“, das, 1766 eröffnet, nicht mehr der Barockzeit angehört, aber aufgrund seines weitgehend originalen Zustandes und der noch funktionierenden Maschinerie eine Sonderstellung einnimmt, an der man verständlicherweise nicht vorbeigehen wollte. Magnus Blomkvist stellt „François de Lauze und seine ‚Apologie de la Danse‘ (1623)“ vor, ein wichtiges Bindeglied zwischen den bekannteren und zahlreicheren Quellen zum Renaissancetanz einerseits und dem späteren Barocktanz andererseits. In „Les Structures de Distribution dans les Danses de Théâtre à travers les Recueils de Feuillet 1704 et Gaudrau“ untersucht Jean-Noël Laurenti die choreographische Aufteilung in Solo- und Gruppentänzer. Monika Woitas zeigt in ihrem Beitrag „Das ‚aufgeklärte‘ Ballett“, mit einem Schwerpunkt auf deutschen Quellen des frühen 18. Jahrhunderts, wie sich bereits Jahrzehnte vor Jean Georges Noverre und Gasparo Angiolini aufklärerische Tendenzen im Ballett Raum verschafften. Claudia Jeschke („Körperkonzepte des Barock“) entwickelt „drei Inszenierungsweisen des Körpers und durch den Körper“: geometrisch, mechanistisch und instrumental. Sarah McCleave betrachtet „The Role of Sleep Scenes in Restoration and Georgian Musical Drama“, wobei sie mangels überlieferter Choreographien versucht, von der Musik auf den „Charakter der Tänze und Bewegungen“ zu schließen. „Das Römische April-Fest“, ein 1716 in Hamburg aufgeführtes „musikalisches Lust- und Tanz-Spiel“ mit Text von Barthold Feind und (leider verlorener) Musik von Reinhard Keiser ist Thema des Beitrags von Dorothea Schröder. Sabine Henze-Döhring schreibt „Zu den Balletten in Antonio Lottis ‚Teofane‘ (Dresden 1719)“, kann sich dabei aber weder auf Choreographien oder Abbildungen, noch auf erhaltene Musik stützen. Den Abschluß macht Daniel Brandenburg mit „Zu Tanz und Bewegungsphänomenen in der Opera buffa des 18. Jhs.“.

Freilich müssen bei der heute vorherrschenden Art, barocke Opern zu inszenieren, diese aufschlußreichen Beiträge als Perlen angesehen werden, die vor die ‚Säue‘, d. h. aktualisierungsbesessenen Regisseure, Bühnen- und Kostümbildner, geworfen werden. Die Einsicht wird sich noch durchzusetzen haben, daß historische Aufführungspraxis von Opern nicht auf die Musik alleine beschränkt sein kann.

(Juni 1997)

Klaus Miehling

*Bach Perspectives. Volume Two: J. S. Bach, the Breitkopfs, and Eighteenth-Century Music Trade. Edited by George B. STAUFFER. Lincoln-London: University of Nebraska Press 1996. XV, 219 S., Abb., Notenbeisp.*

Der Titel des Sammelbandes mit 13 Beiträgen von 11 Autorinnen und Autoren ist vielversprechend, weiß man doch nur allzu wenig über den Musikalienmarkt des 18. Jahrhunderts und über die Beziehungen der Verleger und Händler zu den Komponisten dieser Zeit. Eine erschöpfende Darstellung ist also längst fällig, die auch die allgemeine Buchhandels- und Kulturgeschichte der Zeit mit einbezieht. Doch vermag der vorliegende Band die Lücke nicht zu füllen. Die Beiträge, teilweise basierend auf älteren Arbeiten, ergeben zusammengenommen kein geschlossenes Bild, jedenfalls nicht das, was der Titel verspricht. Zwar ist der Herausgeber bemüht, dem Band eine gewisse Ordnung zu geben, indem er die einzelnen Aufsätze zusammenfassenden Rubriken zuweist – allerdings erweisen sich diese als ziemlich unzulänglich: Die gewählten Ansätze sind nicht miteinander koordiniert, so daß sich einerseits inhaltliche Überschneidungen ergeben wie auch andererseits Lücken erkennbar sind. Zum letzteren: Der Musikalienmarkt des 18. Jahrhunderts ist nicht allein auf die Wirksamkeit der Firma Breitkopf beschränkt und befaßt sich ebenso wenig nur mit dem Schaffen der Familie Bach (und dem der Familie Mozart, die auch in zwei Beiträgen berücksichtigt wird). Zumindest ein Seitenblick auf andere Verlage und andere Komponisten wäre hier angebracht gewesen. Dies gilt noch eindeutiger für das 19. Jahrhundert, das in einigen Beiträgen des Bandes auch zur Sprache kommt. Hier wurden nämlich gänzlich andere Voraussetzungen ge-

schaffen, indem das im Jahre 1800 in Leipzig gegründete Bureau de Musique von Hoffmeister und Kühnel (sie werden nicht ein einziges Mal erwähnt) die Vorreiterrolle hinsichtlich der Verbreitung der Werke Bachs (wenn man sich schon auf diese konzentrieren will) übernahm. – Um nicht mißverstanden zu werden: Die Aufsätze, die der vorliegende Band vereinigt, sind ohne Zweifel nützlich, die vielfach zu einzelnen Gesichtspunkten erarbeiteten Zusammenstellungen wertvoll, und alles zusammen sollte dies als Anregung verstanden werden, endlich einmal die im Titel umschriebene Thematik, nämlich den Musikalienhandel im 18. Jahrhundert, umfassend zu beleuchten. Der Band selbst ergibt allerdings ein zu einseitiges und unausgewogenes Bild; er schafft nicht die Grundlage dafür, was die Musikwissenschaft noch benötigt, sondern zeigt (vermutlich ungewollt) auf, welche Probleme noch zu lösen sind.

(Mai 1997)

Axel Beer

DONALD BURROWS: *Handel*. Oxford: Oxford University Press 1994. XII, 491 S., Abb., Notenbeisp. (*The Master Musicians*.)

In der renommierten Reihe der Oxforder Musiker Monographien hat der bekannte englische Händelforscher Donald Burrows eine Händel-Biographie veröffentlicht, die man auch als eine komprimiert abgefaßte ‚Händel-Enzyklopädie‘ bezeichnen könnte. Burrows, dem wir erst jüngst den mit Martha Ronish gemeinsam verfaßten *Catalogue of Handels's Musical Autographs* verdanken, hat eine Monographie vorgelegt, die an Verlässlichkeit der Informationen, aber auch an Übersichtlichkeit der Darstellung kaum überboten werden kann.

Burrows unterscheidet streng zwischen einer „outward biography“, also der Beschreibung der Lebensgeschichte im eigentlichen Sinne, und einer „inner biography“, der künstlerischen Entwicklung des Komponisten. In den fünfzehn Kapiteln des umfangreichen Buches folgen daher den biographischen Partien jeweils Abschnitte, die sich speziell mit der Musik der entsprechenden Lebensphase beschäftigen. Die Kompositionen, die besprochen werden, sind gut ausgewählt und können als repräsentativ

gelten; die Beschreibungen selbst konzentrieren sich auf die stilistischen Merkmale eines Werkes und versuchen deren Stellung im Gesamtwerk Händels zu verdeutlichen. So sehr dieses Verfahren zu begrüßen ist, so evident wird bei der Lektüre, daß man die Komposition, über die gesprochen wird, sehr genau kennen muß. Wer Werkeinführungen erwartet, wird hier möglicherweise enttäuscht.

Genauer als in anderen Händel-Monographien wird zwischen einzelnen Lebensphasen unterschieden, ohne daß dem Rätselhaften mancher Ereignisse im Leben Händels Zwang angetan würde. Die künstlerisch und finanziell schwierigen 1730er Jahre etwa unterteilt Burrows sinnvoll in ein Jahrzehnt, das er mit „transitional decade“ umschreibt und in zwei mit „competition, 1732–7“ und „confusion, 1737–41“ überschriebene Abschnitte unterteilt. Die Beschreibungen der einzelnen Lebensphasen sind durch verbale und bildliche Dokumente sinnvoll ergänzt.

Insgesamt liegt mit der neuen Händel-Monographie eine glänzend geschriebene, gut strukturierte, äußerst informationsreiche Biographie vor, die auch durch die hilfreichen Anhänge („Calendar“, „List of works“, „Personalia“, „The ruling houses of Hanover, Britain and Prussia“ u. a.) musikwissenschaftlich nicht vorgebildete Leser gewinnen wird. Der einzige Wermutstropfen bei der Lektüre war, daß es offensichtlich kaum eine deutsche Händel-Forschung gegeben hat und gibt: In dem fast acht Seiten umfassenden bibliographischen Anhang werden kaum mehr als ein Dutzend deutschsprachiger Titel angegeben. Ob sich das in einem Europäischen Wissenschafts-Verband ändern wird?

(Mai 1997)

Hans Joachim Marx

*Göttinger Händel-Beiträge. Im Auftrag der Göttinger Händel-Gesellschaft hrsg. von Hans Joachim MARX. Band V. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter-Verlag 1993. 332 S., Abb., Notenbeisp.*

Der inhaltliche Bogen vorliegender Sammelpublikation ist sehr weit gespannt und reicht von mit Akribie betriebenen Quellenstudien zu Werk und Biographie Händels, über historisch-ästhetische Problemstellungen bis

zur Neuklärung von Datierungs- und Echtheitsfragen einzelner Werke wie auch einiger bislang als authentisch geltender Quellen.

Dabei erscheint es als besonders verdienstvoll, daß sechs bemerkenswerte Referate des im Rahmen der Göttinger Händel-Festspiele 1992 veranstalteten Symposiums zum Thema „Händel und die europäische Kirchenmusik seiner Zeit“ in das zentrale Blickfeld des Lesers gestellt werden. Denn es handelt sich hier um einen thematischen Ansatz, dem in der Tat bislang nur wenig Aufmerksamkeit in der öffentlichen Händelforschung entgegengebracht wurde. In seiner Vorbemerkung verweist der Herausgeber Hans Joachim Marx auf diesen wohl historisch zu begründenden Umstand und bezeichnet den vorliegenden wissenschaftlichen Diskurs als Versuch, erstmals „die liturgischen und die – im weitesten Sinne – geistlichen Kompositionen Händels als einen wichtigen Teil seines Gesamtwerkes zu begreifen“.

Diesem Anspruch werden die äußerst ertragreichen Darlegungen vollauf gerecht, zumal nicht nur der kirchenmusikgeschulte ‚Insider‘ von diesen innovativen Querverbindungen Händelscher Kompositionen (die sakral orientierten Werke übergreifend) zu theologischen Positionen und Zusammenhängen beziehungsweise zur liturgisch-kirchenmusikalischen Situation in Europa überhaupt profitieren wird.

Es wäre unangemessen, aus der Fülle interessanter und einschlägig relevanter Aussagen und Erkenntnisse Details hervorheben zu wollen. Die Namen der Autoren (Christian Bunners, Berlin, Friedhelm Krummacher, Kiel, Friedrich W. Riedel, Mainz, Hans Joachim Marx, Hamburg, Donald Burrows, Milton Keynes GB, Graydon Beeks, Claremont California) und die einzelnen Problemstellungen sprechen hier für sich. Fest steht, daß in allen Beiträgen maßgebliche Richtlinien und Anregungen für die weitere Händel-Forschung vorgegeben werden, die das ganze Problemfeld Händel im Kontext der europäischen Kirchenmusikentwicklung, seine diffizile Einbindung in die mitteldeutschen Traditionen ebenso anspricht wie die Klärung der Datierungs- und Echtheitsfragen seiner lateinischen Kirchenmusik oder die Hinterfragung des religiösen, institutionellen bzw. politischen Backgrounds der englischen Kirchenmusik im Schaffen Händels. Auch der höchst interessante Vergleich

der Chandos-Anthems von dem uns mehr als Librettist bekannten Nicola Francesca Haym mit denen von Johann Christoph Pepusch und Händel (Graydon Beeks) dürfte auf das Interesse einer breitgefächerten Leserschaft stoßen und die langläufig abgesteckten Grenzen zwischen den einzelnen Gattungen und Musizierbereichen transparenter werden lassen.

Gleiches gilt für die den Symposiumskomplex umschließenden Aufsätze und Rezensionen wie auch für den Festvortrag von Reinhard Strohm (London/Oxford) zum Thema: „Händel und Italien – ein intellektuelles Abenteuer“. Mehr als eine dem Anlaß entsprechende repräsentative Darstellung mehr oder weniger innovativer musikästhetischer Abläufe, bietet dieser Vortrag einen durchaus neuen Ansatz in der kulturhistorischen Gesamtsicht der Problematik, innerhalb derer die Wirkungsbereiche italienischer Kunst- und Geistesgeschichte auf Händels Künstlerpersönlichkeit in einem veränderten Licht erscheinen und neue Problemstellungen verdeutlicht werden.

Die Aufsätze und Rezensionen – teilweise von jüngeren Autoren – stellen fast durchweg innovative Erkenntnisse neuerer Forschungsarbeiten dar: von der (nun wohl endgültigen) Klärung der Autorschaft und Quellenlage bezüglich *Il pianto di Maria* HWV 234 in dem Beitrag von Riepe, Vitali, Furnani und Poensgen angefangen über interessante Details in den Beziehungen Händels zum Düsseldorfer Hof (Freitäger) bis zu exakten Datierungen und Zuordnungen der Kammerduette (Oppermann und auch Marx), sinnvoll ergänzt durch höchst anregende Beiträge zu politischen und auch biblischen Hintergründen in Händels Oratorien (Smith, Cox) und Schröders Entdeckung Händelscher Spuren in der Biographie eines zeitgenössischen Kammerherrn. Schließlich dürfte auch der Hinweis auf die Arbeit zur Royal Academy of Music von Elizabeth Gibson (Clausen) dankbare Interessenten finden.

Die bewährte Fortsetzung der Bibliographie der Händel-Literatur 1991/92 schließt diesen überaus wichtigen und interessanten Band der Göttinger Händelbeiträge ab.

(Mai 1997)

Karin Zauft

MONIKA FINK: *Der Ball. Eine Kulturgeschichte des Gesellschaftstanzes im 18. und 19. Jahrhundert*. Innsbruck – Wien: Studien Verlag / Lucca: LIM – Libreria Musicale Italiana 1996. 237 S., Abb. (*Bibliotheca Musicologica. Universität Innsbruck. Band 1.*)

Am Ende des 20. Jahrhunderts ist es nicht mehr leicht, weitgehend unbearbeitete Themen für musikwissenschaftliche Arbeiten ausfindig zu machen. Monika Fink konnte feststellen, daß zwar die choreographische und gattungsgeschichtliche Tanzforschung einen Aufschwung genommen hat, eine zusammenfassende Untersuchung des Balles, einer „sozial höchststehende[n] Tanzveranstaltung mit Reglements, die in Ballordnungen verlaublich werden“ (S. 19), jedoch noch ausstand.

Diese Lücke schließt Fink nun mit dieser Überarbeitung ihrer Habilitationsschrift, wobei sie das Thema allerdings auf den deutschsprachigen Raum, Frankreich, Großbritannien und Teile Nordamerikas eingrenzt. Mit dem 18. und 19. Jahrhundert ist zweifellos der zentrale Zeitraum der Ballkultur erfaßt, jedenfalls was den Gesellschaftstanz betrifft, um den es der Autorin gemäß dem Untertitel ihres Buches geht.

Die Gliederung ist thematisch, nicht chronologisch. Das unterstreicht die für musikwissenschaftliche Abhandlungen eher ungewöhnliche Zusammenschau des 18. und 19. Jahrhunderts. Auf die Beschreibung von „Ball-Lokalitäten“ und „Verordnungen“ folgt das auch auführungspraktisch relevante Kapitel über „Tanzmeister und Musiker“, das unter anderem Einblicke in die Besetzungen der Instrumentalensembles gibt. Über die Hälfte des Buches ist jedoch den „Ballarten“ gewidmet: Hofbälle, Maskenbälle/Redouten, Assemblies, Bals réglés/Assemblées/Hausbälle, Tanzmeister-, Studenten-, Kinder-, Opernbälle, Konzerte und Bälle, Ahnen-, Subskriptions-, Armen- und Vereinsbälle. Ein weites Feld also, das Fink kompakt bearbeitet und natürlich auch mit historischen Zitaten angereichert hat. Die Bebilderung (ausschließlich schwarz-weiß) hätte für ein Buch dieser Thematik ausführlicher und in einzelnen Fällen größerformatig ausfallen können; insbesondere sind Bilder des 18. Jahrhunderts mit sechs von 33 unterrepräsentiert.

Ausgeschöpft ist das Thema „Ball“ noch lan-

ge nicht. Die Autorin regt selbst zu weiterer Forschungsarbeit an (S. 12). Und wer weiß, vielleicht werden diese Arbeiten in Verbindung mit der langsamen, aber stetigen Zunahme des Interesses am historischen Tanz einmal zu einem Wiederaufleben der Ballkultur führen – wenngleich sich Fink, Friedrich Nietzsche zitierend (S. 215), da pessimistisch zeigt: „Nicht das ist das Kunststück, ein Fest zu veranstalten, sondern solche zu finden, welche sich an ihm freuen.“

(Juni 1997)

Klaus Miehling

RUDOLF WALTER: *Musikgeschichte des Zisterzienserklosters Grüssau. Von Anfang des 18. Jahrhunderts bis zur Aufhebung im Jahre 1810*. Kassel u. a.: Bärenreiter 1996. XVI, 444 S., Notenbeisp. (*Musik des Ostens 15.*)

Die Mönchsklöster der Zisterzienser sind seit der von ihnen durchgeführten Reform des Gregorianischen Chorals (Mitte 12. Jahrhundert) als Pflegestätten dieser ihrer liturgischen Musik weithin bekannt. Anlässlich eines Besuches im Kloster Grüssau fand der Verfasser aber auch einen reichen Bestand an „Figuralmusik“ (lies: geistliche und weltliche Chor- und Orchestermusik), den er in den Mittelpunkt seiner umfangreichen und weitgreifenden Untersuchungen stellt. In Auflistungen und Vergleichen mit dem Notenbestand anderer Klöster, Kirchen und Bibliotheken ergibt sich ein interessanter Einblick in das Musikleben des Klosters inner- und außerhalb des Gottesdienstes. Das umfassende Incipit-Verzeichnis enthält neben bekannten Namen (Karl Ditters von Dittersdorf, Joseph und Michael Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart) solche vieler heute vergessener Komponisten überwiegend schlesischer und böhmischer Herkunft. Einige „Hauskomponisten“ (Konventuale, Chorleiter, Organisten u. a.) werden zitiert, desgleichen zahlreiche Werke anonymen Verfassers. Im Einzelfall gelang es dank akribischer Auswertung weit verstreuter Quellen – man erfährt sogar, daß und wann die Witwe eines Organisten wieder geheiratet hat! – bislang unbekanntes Daten zu klären.

Bei Walters Buch handelt es sich um eine rein philologische Arbeit, das heißt die Beschäftigung mit den Daten und den Folgerungen dar-

aus bilden den Tenor des Ganzen. Über die Musik selbst ist – abgesehen von sporadischen Anmerkungen zur Form – fast nichts zu erfahren. Da die Abhandlung den Anspruch erhebt, das gesamte schlesische Musikschaffen im genannten Zeitraum einzubeziehen, wäre ein Kommentar über stilistische, das heißt regionale und individuelle Charakteristika der betroffenen Literatur angebracht. Schließlich hat die beginnende Klassik auch in Schlesien starke Resonanz gefunden – die Auswirkungen auf das landschaftlich gebundene Musikschaffen aber werden verschwiegen. Trotz dieser Einseitigkeit verdient das Buch als Ergebnis wissenschaftlich gründlicher Bemühungen gebührende Anerkennung.

(Juli 1997)

Adolf Fecker

JOACHIM KREMER: *Das norddeutsche Kantorat im 18. Jahrhundert. Untersuchungen am Beispiel Hamburgs*. Kassel u. a.: Bärenreiter 1995. XIX, 485 S. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft XLIII.)

Mit dem Begriff ‚Kantorat‘ assoziiert die Musikgeschichtsschreibung üblicherweise das 17. Jahrhundert als Blütezeit dieser Institution und den mitteldeutschen Raum als Kernland protestantischer Choral- und Figuralmusik. Joachim Kremer hat es sich (in Anknüpfung an Dieter Krickebergs Studie *Das protestantische Kantorat im 17. Jahrhundert. Studien zum Amt des deutschen Kantors*. Berlin 1965) zur Aufgabe gesetzt, das Berufsfeld des Kantors im 18. Jahrhundert, der ‚Verfallszeit‘ kirchenmusikalischer Traditionen, in seiner Vielschichtigkeit darzustellen und die Veränderungen als Reaktionen auf kirchen-, bildungs- und sozialgeschichtliche Entwicklungen zu analysieren. Als Ergänzung bzw. Gegenposition zum sächsisch-thüringischen Bereich steht Hamburg mit seinem Umland im Mittelpunkt: Am Beispiel dieser Stadt, deren Musikleben während der Barockzeit bislang vor allem hinsichtlich der Gänsemarkt-Oper oder einzelner Musikerpersönlichkeiten untersucht worden ist, soll die Wandlung des Kantorats „als Teilstruktur eines städtischen Gemeinwesens“ (S. 3) in einen übergeordneten historischen Zusammenhang gestellt werden. Der Autor ist sich dabei der Tatsache bewußt, daß Hamburg nicht als

‚pars pro toto‘ gesehen werden darf, da es sich in einigen Aspekten grundlegend von vergleichbaren Städten unterscheidet. Zum einen erwuchs hier dem städtischen Kantor schon im 17. Jahrhundert eine andernorts nicht derart massiv auftretende Konkurrenz durch die Organisten der Hauptkirchen, das unabhängige Domkantorat, die äußerst selbstbewußten Ratsmusikanten, das halböffentliche Collegium musicum und die Oper; zum anderen zeigt gerade die Besetzung des Hamburger Kantorats eine einzigartig geringe Fluktuation. Zwischen 1675 und 1822 gab es nur vier Amtsinhaber: Joachim Gerstenbüttel (1675–1721), Georg Philipp Telemann (1721–1767), Carl Philipp Emanuel Bach (1768–1788) und Christian Friedrich Gottlieb Schwencke (1788–1822), nach dessen Tod das Amt aufgelöst wurde. Charakteristisch ist jedoch auch in Hamburg die Verknüpfung des Kantorats mit dem städtischen Gelehrtenschulwesen, d. h. in diesem Fall dem Johanneum.

Gestützt auf eine immense Fülle von zum Teil noch nie ausgewertetem Archivmaterial, beleuchtet Kremer die Institution ‚Kantorat‘ (weniger die beteiligten Persönlichkeiten) in sechs Abschnitten fächerübergreifend unter allen Winkeln. Auf eine Geschichte des städtischen, ländlichen und höfischen Kantorats in Norddeutschland vom 16. bis zum 19. Jahrhundert folgt die ausnehmend detaillierte Beschreibung der Verhältnisse in Hamburg (stets im Vergleich zu anderen Städten wie z. B. Lübeck und Danzig), wobei der Schwerpunkt auf der Einbindung des Kantorats in die Stadtverwaltung liegt. Die weiteren Kapitel über den liturgisch-gottesdienstlichen Tätigkeitsbereich, die repräsentativ-zeremoniellen Anlässe, den Wandel der Institution und der pädagogischen Aufgaben und die soziale Stellung des Kantors sowie fünfzehn im Anhang wiedergegebene Textdokumente schaffen ein facettenreiches Gesamtbild, das nicht allein für Musikwissenschaftler, sondern auch für Lokal- und Sozialhistoriker höchst aufschlußreich ist und eine solide Basis für weitere, vergleichende Studien bietet. Aus allem wird deutlich, wie sowohl außermusikalische Prozesse – die Trennung von Staat und Kirche im Schulwesen, die Veränderung der Lehrerausbildung – als auch die bereits seit dem Ende des 17. Jahrhunderts zu beobachtende Tendenz zur ‚Verweltlichung‘

des Musiklebens (Telemann und Bach agierten quasi als städtische Musikdirektoren) dazu beitragen, dem traditionellen, schulgebundenen Kantorat die Unterstützung von seiten der Stadt zu entziehen und die Bedeutung der Institution bis zur Abschaffung hin zu verringern – was nicht heißt, daß keine Diskussion über eine Neuorganisation geführt wurde.

Es ist das große Verdienst von Kremers Arbeit, die in ständiger Veränderung begriffenen Strukturen einer Institution in einem Zeitraum von etwa 150 Jahren mit quasi chirurgischer Feinarbeit bloßgelegt zu haben. In welchem Maße das Amt auch durch die menschlichen Eigenschaften aller Beteiligten geprägt wurde, steht auf einem anderen Blatt. Wenn man etwa beobachtet, wie der offenbar völlig humorlose Kantor Gerstenbüttel dem mangelnden Interesse von Hochzeitem an seiner Gegenwart per amtlicher Eingabe aufzuhelfen versucht („Zu den so genannten Braudtmeßen haben bißhero einige Raths Exspectanten oder auch Rollbrüder auf Begehren der Verlobten de facto meine Leüte auf der Orgel Zu musiciren bestellt, warumb solte es nicht so guht durch Mich Selbst geschehen können?“) und den Tenoristen Georg Österreich („ohne Zweiffel vom weltgeist verführet“) wegen seiner Mitwirkung bei den Opern entläßt, während sein Nachfolger Telemann Opernleitung und Kantorat elegant und musikalisch fruchtbar miteinander verbindet, wird die Problematik einer rein berufsgeschichtlichen Darstellung sichtbar. Dies ist freilich keine Kritik an einem beispielhaften Werk, dessen mühevoller Entstehungsprozeß sich anhand der Archivalienliste erahnen läßt. Dem Ergebnis wäre allerdings ein sorgfältigerer Druck zu wünschen gewesen: Den vollständigen Titel erst aus einem beigelegten Zettel zu erfahren, ist (nicht zu reden von Blindstellen und „Fliegendreck“) für Autor und Käufer/Leser gleichermaßen ärgerlich.  
(Juni 1997) Dorothea Schröder

ADA BEATE GEHANN: *Giovanni Battista Sammartini. Die Konzerte. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1995. IX, 342 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 143.)*

Ada Gehanns Heidelberger Dissertation be-

faßt sich mit den Konzerten von Giovanni Battista Sammartini (1700/01-1775), dessen Sinfonien man seit jeher historische Bedeutsamkeit zugeschrieben hat. Das Konzertschaffen kann es schon rein quantitativ nicht mit den Sinfonien aufnehmen. Im Anschluß an das Werkverzeichnis von Newell Jenkins und B. D. Churgin zählt die Autorin elf authentische Konzerte. Sie werden im ersten Teil der Arbeit ausführlich analysiert. Der zweite Teil stellt einen Vergleich der ermittelten Formen mit Formen aus dem Schaffen Antonio Vivaldis an und beleuchtet dabei „Aspekte des Wandels vom Barockkonzert zum Konzert der Vorklassik“. Der dritte Teil der Arbeit schließlich diskutiert zehn „zweifelhafte oder unechte Konzerte“ nebst einem Fragment vor dem Hintergrund der im ersten Teil ermittelten stilistischen Merkmale. Die erfreulich hohe Zahl von Notenbeispielen aus den weitgehend unveröffentlichten Werken vermittelt über das konkret Angesprochene hinaus einen lebendigen Eindruck von der Musik.

So klar wie der Aufbau der Arbeit sind auch die Analysen, die die mittlerweile wieder gängige Terminologie Joseph Riepels und Heinrich Christoph Kochs verwenden. Es liegt nahe, daß man bei der Betrachtung von Konzertsätzen von der Gestaltung und Anordnung der Tutti- und Solopartien ausgeht. Die gewählte Terminologie ermöglicht darüber hinaus aber eine präzise Beschreibung insbesondere des Periodenbaus. Etwas in den Hintergrund treten dagegen die thematisch-motivischen Momente, die in der Arbeit stets als „Inhalt“ der Musik angesprochen werden. Es ist allerdings zweifelhaft, ob die bei Koch explizit getroffene begriffliche Assoziation von Periodenbau mit der „Form“ und von melodischer Gestaltung mit dem „Inhalt“ der Musik einfach übernommen werden darf; sie müßte wohl – wie jede letztlich philosophische Differenzierung – hinsichtlich ihrer Voraussetzungen und Reichweite diskutiert werden. Der Akzent dieser unpräzisen Arbeit liegt jedoch unverkennbar auf dem praktischen Vollzug der einmal gewählten Analyseverfahren. Dabei gelingt es der Autorin, Sammartinis Komponieren mit mehr oder weniger geschlossenen Taktgruppen anschaulich zu machen und dadurch ein weiteres Mal, jedoch an bislang unbeachteter Stelle zu zeigen, wie der Übergang vom barocken ‚Fortspinnen‘

zum (vor-)klassischen ‚Korrespondieren‘ in der Praxis Gestalt angenommen hat. Da Riepels und Kochs Begriffe klar definiert sind, kann die Autorin das, was sie sagen möchte, auch klar und unmißverständlich sagen.

(Mai 1997)

Wolfgang Horn

*Carl Philipp Emanuel Bach. Spurensuche. Leben und Werk in Selbstzeugnissen und Dokumenten seiner Zeitgenossen. Vorgelegt von Hans-Günter OTTENBERG. Leipzig: E. A. Seemann 1994. 284 S., Abb. (Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Konzepte. Sonderreihe Band 1.)*

Wenn jemand für Mozart oder Haydn durch ein „Lesebuch“, eine „Dokumentarbiographie“ „Neugier“ und „Interesse wecken“, durch „vielfältige Bemühungen“ „Spurensuche“ und „Propagierung der Musik“ jener Komponisten betreiben wollte (Vorwort), man würde ihn für etwas weltfremd halten. Hans-Günter Ottenberg allerdings ist dies nicht. Denn es bleibt ihm gar nichts anderes übrig, als für den vielleicht wichtigsten und einflußreichsten deutschen Komponisten des späteren 18. Jahrhunderts immer wieder zu werben, diesen Meister des musikalischen Kupferstiches und dieses Opfer der sinfonischen Lithographie. Das klug zusammengestellte Buch ist eine willkommene Ergänzung der großen Sammelausgaben von Ernst Suchalla. Die 126 Dokumente von 1714 bis 1800, manche davon schwer zugänglich, einige auch bisher so gut wie unbekannt, bieten einen ausgezeichneten Einblick in Leben sowie persönliches und gesellschaftliches Umfeld und in Bachs eigene Äußerungen zu seinen Werken (Briefe, Vorworte) und eine Auswahl von jenen „Tausenden von Druck- und Manuskriptseiten“ (S. 14), die zu Bachs Lebzeiten voller Bewunderung, ja Ehrfurcht über die Werke verfaßt worden sind. Ergebnis ist ein sehr lebendiges Bild von Produktion, Organisation und Reflexion im Musikleben jener Zeit, von Facsimiles, Abbildungen und Anmerkungen begleitet. Das Buch ist Werbung und Information auf hohem Niveau und unterliegt damit dem unlösbaren Problem, einem breiten Leserkreis ein hochdifferenziertes Thema nahezubringen. Alle Lesenden kennen wohl die Entscheidungsfrage, ob Notenbeispiele in einem

populären Buch über Musik nicht bereits eine größere Verbreitung verhindern.

So auch hier: Sollte eine der bedeutendsten analytischen Musikkritiken des 18. Jahrhunderts, jene von Nikolaus Forkel (1778) über Bachs Klaviertrios, nicht aufgenommen werden, obwohl sie 22 Druckseiten umfaßt und in den facsimilierten Notenbeispielen teilweise Diskantschlüssel enthält? Möge das Buch dennoch jenem Ziel dienen, das Bach selbst in einem Brief von 1756 an Georg Philipp Telemann so formulierte: „Ich glaube, solche Leute, wie wir sind, muß man beybehalten“ (S. 44).

(Juni 1997)

Peter Schleuning

*Le Conservatoire de musique de Paris. Regards sur une institution et son histoire. Sous la direction d'Emmanuel HONDRÉ. Paris: Association du bureau des étudiants du Conservatoire national supérieur de musique de Paris 1995. 304 S., Abb.*

Diese Sammlung von Beiträgen und Dokumentationen richtet Blicke auf eine zweihundertjährige Institution. Sie ist keine erschöpfende Historie des Pariser Konservatoriums, vielmehr „eine Folge von Forschungen und Reflexionen, die sich vorgenommen haben, auf unterschiedliche Weise das Leben dieser Institution zu erhellen.“ (S. 7)

Das Conservatoire feierte 1995 sein Jubiläum mit einer „Konzertwoche für zwei Jahrhunderte Musik“, deren Programm mit Erwägungen von Corinne Schneider die „Suite“ eröffnet. Jerome Thiéreaux widmet sich der Vorgeschichte des Conservatoire, die unter dem Vorzeichen einer „revolutionären Ideologie und Pädagogik“ stand (S. 39). 1789 bildete Bernard Sarrette eine Soldatenkapelle, aus der 1790 ein „Corps de musique de la Garde Nationale“ wurde, ein revolutionäres Blasorchester, in dem Luigi Cherubini den Triangel schlug. Aus diesem ging 1793 das Institut National de musique hervor, am 3. August 1795 schließlich das Conservatoire National, dessen erster Direktor Sarrette wurde. Er sah die Aufgabe darin, „die Künstler heranzubilden, die nötig sind für die Feierlichkeiten der republikanischen Feste, für den Militärdienst und vor allem für das Theater.“ (S. 43) Florence Badol-Bertrand wid-

met sich einer Hypothese, welche die Anfänge des Conservatoire mit der Freimaurerei in Verbindung bringt, der 1795 56 der 110 Lehrkräfte verbunden waren. Die endgültige Bestätigung muß bis zur Auswertung der Archive des „Grand Orient de France“ vertagt werden. Seit etwa 1800 erschienen die *Méthodes officielles du Conservatoire*, denen sich Emmanuel Hondré widmet. Cécile Reynaud beschreibt, wie Cherubini während seines Direktorats 1822–1842 die Produktion von zu vielen reinen Klaviervirtuosen zu reduzieren versuchte und dem Klavier statt dessen andere praktische Funktionen zuwies. Die Ausbildung zum Komponisten geschieht am Conservatoire traditionell in verschiedenen Klassen für „Harmonie“ (1875–1905 nach Geschlechtern getrennt!), „Contrepoint“ und „Composition“. Die Wandlungen dieses Systems stellt Nathalie Roxin dar. Die Einführung eines musikgeschichtlichen Unterrichts am Conservatoire erfolgte endgültig erst nach langen Verzögerungen im Jahre 1897. Rémy Campos behandelt diesen Prozeß merkwürdigerweise unter dem Motto „Mens sana in corpore sano“. Ebenfalls auffällig spät, erst 1914, wird das Orchesterdirigieren zum ordentlichen Lehrfach (Laurent Rozon). Laurence Ardouin geht den Schwierigkeiten des Begriffs der „Musique ancienne“ nach, die zur Zeit am Conservatoire nur als Barockmusik verstanden wird. Die Zulassung nichtfranzösischer Studierender war bis weit in das 20. Jahrhundert ein Problem, das nach der Darstellung von Betriz Montes erst in den letzten Jahren befriedigend geregelt wurde. Anne Balamary entwirft ein Bild von der Bildung der verschiedenen Klassen des Conservatoire. Die Beziehungen zwischen dem Conservatoire und der Politik stellen sich einmal in „décisions budgétaires“ dar (Mathieu Ferey), zum anderen in Fragen der Organisation (Mathilde Catz).

Die „Suite“ wird beschlossen von einer Bibliographie und einer Liste der Professoren von den Anfängen bis zur Gegenwart (E. Hondré). Zahlreiche zeitgenössische Abbildungen illustrieren das Buch aufs schönste.

(Juni 1997)

Hermann J. Busch

*Le Théâtre Lyrique en France au XIX<sup>e</sup> Siècle. Sous la direction de Paul PRÉVOST. Metz: Editions Serpenoise 1995. VIII, 356 S., Notenbeisp.*

Der von Paul Prévost herausgegebene Sammelband vereinigt zwölf Beiträge, die sich durch thematische wie methodische Vielfalt auszeichnen und ein breites Panorama der Opernforschung abgeben. Die Aufsätze sind gänzlich unterschiedlicher Natur: Repertoireuntersuchungen, gattungsspezifische und monographische Betrachtungen finden sich ebenso wie rezeptions- und ideengeschichtliche Ansätze. Für die ersten Dezennien stehen die Namen Gaspare Spontini, Ferdinand Herold und Giacomo Meyerbeer, für die zweite Hälfte des Jahrhunderts die Komponisten Charles Gounod, Ambroise Thomas, Richard Wagner, Georges Bizet und Jules Massenet. Grundsätzlichen Charakter hat der (am Ende stehende) Beitrag von Hervé Lacombe, der sich mit terminologischen und gattungsspezifischen Aspekten der französischen Oper auseinandersetzt. Anhand der Wörterbücher stellt Lacombe die Nomenklatur der verschiedenen Genres dar, wobei die den jeweiligen Definitionen zugrundeliegenden Kategorien unter die Lupe genommen werden (Sujet, Dialogproblem oder die Frage Komik versus Ernst). Dabei wird evident, welchen Wandlungen die Kategorien unterlagen, beispielsweise für die ‚neue‘ Gattung des Drame lyrique.

Den chronologischen Auftakt des Buches bildet eine systematische Darstellung der Opéra comique während Konsulat und Empire. Raphaëlle Legrand und Patrick Taïeb haben ihrer Beschreibung dieser Epoche eine Auswertung der ‚registres‘ zugrunde gelegt, die einige Überraschungen bereithalten. So geschätzte Werke wie Méhuls *Joseph* oder *Ariodant* (44 bzw. 13 Vorstellungen) gelangten nicht einmal in die Rangliste der 50 meistgespielten Werke. Erstaunlich dagegen die Aufführungszahlen für die aus dem älteren, ‚klassischen‘ Repertoire stammenden Opéras comiques.

Der ‚großen‘ Oper sind die Aufsätze von Michael Walter und Anselm Gerhard gewidmet. Walter versucht Spontinis *La Vestale* als „les débuts de l’histoire de l’opéra au XIX<sup>e</sup> siècle“ zu beschreiben. Wenngleich sich der thesenhaft formulierte Paradigmenwechsel im Hinblick auf die Bühnen-Darstellung nur schwer nach-

vollziehen läßt – vergleichbare Dokumente ließen sich auch für die Gluck-Zeit finden –, so überzeugt der Aspekt der Historizität, den Walter aus der Politisierung des Revolutions-theaters entwickelt, um so mehr. Von einer eher sozialhistorisch, psychologischen Warte betrachtet Anselm Gerhard die ‚grand opéra‘. Im Schlußakt von Meyerbeers *Les Huguenots* sieht er die Präfiguration eines Thrillers. Filmische Techniken wie ‚choc‘ und ‚suspense‘, die dem Thriller eigen sind, werden hier überzeugend für Meyerbeers Oper dienstbar gemacht.

Eher monographischen Charakter haben die Beiträge zu Herold und Thomas. France-Yvonne Brill („Ferdinand Herold ou la ‚raison ingénieuse‘“) zeigt, daß Herolds Schaffen jenseits seiner Erfolgsopten *Zampa* und *Le Pré aux clercs* immer noch weitgehend im dunkeln liegt, dieser Komponist gleichwohl zu den wichtigsten seiner Epoche zu zählen ist. Ohne Zweifel stand er – neben Berlioz – der ‚deutschen Schule‘ am nächsten. Stärker analytisch orientiert ist Élisabeth Rogeboz-Malfroys Aufsatz „Support littéraire et création musicale dans l’œuvre lyrique d’Ambroise Thomas“. Die Autorin sieht in *Le songe d’une nuit d’été* (1850) einen Wendepunkt in Thomas’ musikdramatischem Œuvre, was sie an einer veränderten Melodiebildung, Orchestration und musikdramatischen Akzentuierung zu beweisen sucht. Im Vagen bleibt dabei die verwendete Kategorie der ‚message‘, welche diesen Wandel begründen sollte; das Resümee schließlich ist nicht frei von Gemeinplätzen. („La musique se fait écho des situations exprimées par le texte.“ S. 134) Fragen drängen sich auch bei dem Beitrag von Marie-Hélène Coudroy-Saghai auf („Polyeucte“ de Charles Gounod: le regard de la presse“). Deutlich wird hier der Charakter französischer Opernkritik: Sie ist primär am Drama interessiert und erst in zweiter Linie an der Musik, vor allem aber ist sie durch und durch politisiert beziehungsweise ideologisiert. Anhand der interessanten Kritik zu *Polyeucte* hätte sich geradezu eine Fallstudie über die Kritik aufgedrängt. Statt dessen wird Zitat an Zitat gereiht in dem vermeintlichen Bewußtsein, auf diese Weise etwas über die ‚wahre‘ ästhetische Qualität des Werkes zu erfahren. Beinahe unvermeidlich scheint in einem solchen Zusammenhang ein Beitrag zu

Wagners Pariser *Tannhäuser* zu sein. Die Fassungsfrage wird im vorliegenden Fall im Lichte der Psychologie gesehen, die Ulrich Drüner als Novum in der Grand opéra verstanden wissen will. Da der gesamte Text monothematisch um das Werk kreist, bleibt die im Untertitel exponierte „l’introduction du psychologique dans le grand opéra“ letztlich kontextlos. Ein neues Licht auf Bekanntes wirft dagegen Paul Prévost („De l’église des missions étrangères à la cathédrale de ‚Faust‘“). Prévost analysiert die Kirchenszene in *Faust*, die er als paradigmatisch für die Durchdringung von Religiösem und Dramatischem im kompositorischen Schaffen Gounods ansieht.

Der mit knapp fünfzig Seiten umfangreichste Aufsatz ist einem Hauptwerk der französischen Oper gewidmet: Bizets *Carmen*. Die Analyse von Steven Huebner („Carmen“ de Georges Bizet: Une corrida de toros“) zeigt einmal mehr, wie reich Bizets Partitur tatsächlich ist. Huebner legt seiner Analyse ein psychologisch-anthropologisches Denkmodell zugrunde, nämlich das des Stierkampfes. Danach ist *Carmen* als „femme-matador“ (S. 194) aufzufassen und damit nicht nur einer geschlechtlichen Hemisphäre zugeordnet. Die Verquickung von psychologischer Deutung und musikalischer Analyse ist überzeugend, gerät aber dennoch an einigen (wenigen) Stellen zu einer Gratwanderung (z. B. „Les strophes en parallèle sur une musique semblable reflètent l’honnêteté morale de Micaëla et la bonté du taureau tant qu’il n’est pas provoqué.“ S. 200). Ähnlich gewichtig ist auch der Beitrag von Jean-Christophe Branger, der sich mit der Melodram-Technik in Massenets *Manon* beschäftigt, nicht ohne einen kenntnisreichen Blick auf die Tradition des Melodrams in der französischen Oper zu werfen. Dabei wird deutlich, auf welcher differenzierte Weise Massenet mit der französischen Sprache umzugehen verstand. Massenet darf in dieser Hinsicht als der vielleicht ‚literarischste‘ Komponist angesehen werden.

Abgerundet wird der Band von Nicole Wild, die einen Einblick in die Bestände der Bibliothèque de l’Opéra und deren wechselvolle Geschichte gibt. Wilds instruktiver Abriss lenkt das Interesse nicht nur auf bibliothekarische Pioniertaten wie die Katalogisierung von Lajarte (innerhalb von drei Jahren!), sondern

auch auf weniger bekannte Fonds, wie z. B. die Schauspielmusiken Pariser Bühnen, deren Erschließung erst jüngst abgeschlossen wurde. – Etwas ‚irreführend‘ in diesem Buch sind die Quellenangaben zu den einzelnen Werken. Die Nachweise von Autographen und Klavierauszügen sind zwar äußerst hilfreich, sie suggerieren aber dem weniger Kundigen die Absenz einer gedruckten Partitur, was ja in Frankreich – im Gegensatz zur italienischen Oper – gerade nicht der Fall ist. Dies ist bedauerlich, da die philologische Seite ansonsten kaum Wünsche offen läßt. Dieser Einwand trägt jedoch den positiven Eindruck dieser gelungenen Unternehmung keineswegs. Es bleibt vielmehr zu hoffen, daß die Metzger „Études musicologiques“ die Forschung zum französischen Musiktheater noch weiter bereichern werden.

(Juni 1997)

Thomas Betzwieser

*175 Jahre „Stille Nacht! Heilige Nacht!“.* Symposiumsbericht. Vorgel. von Thomas HOCHRADNER und Gerhard WALTERSKIRCHEN. Salzburg: Selke-Verlag 1994. 254 S. (Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte. Band 5.)

„Stille Nacht! Heilige Nacht!“, ein „exzeptionelles“ und „außerhalb der Norm“ stehendes Weihnachtslied (Walter Deutsch), ist laut Umfragen das beliebteste deutsche Volkslied. Ein 1993 in Salzburg und Arnsdorf abgehaltenes Symposium anlässlich des 175-Jahr-Jubiläums des Stille-Nacht-Liedes befaßte sich mit den (kultur)historischen, stilkundlichen und philologischen Kontexten des Liedes unter Berücksichtigung auch musikethnologischer und besonders rezeptionsgeschichtlicher Fragestellungen. Während Thomas Hochradner bezüglich populärer „Stille-Nacht-Blüten“ zur Biographie des Textdichters Joseph Moor und entstehungsgeschichtlicher Mythen Klarheit verschafft, erörtert Reinhard R. Heinisch Moors und Franz Xaver Grubers Salzburger Umfeld im Spannungsfeld von Aufklärung und Romantik. Diesen Aspekt aus volkskundlicher Sicht bringt auch Walburga Haas ein, die „Stille Nacht! Heilige Nacht!“ im Umfeld einer biedermeierlichen Neuwertung des Weihnachtsrituals als Familienfest sieht. Das sprachlich in der literarischen Romantik anzusiedelnde Lied

(Thomas Krisch) ist auch im Zeichen veränderter geistlicher Gesangspraxis zu sehen, in Salzburg initiiert durch Erzbischof Hieronymus Graf Colloredo, der 1782 das Singen „guter Kirchenlieder in der Muttersprache“ nebst Einführung eines in der Neufassung von Johann Michael Haydn wesentlich mitgestalteten verbindlichen Gesangbuches propagierte (Ernst Hintermaier). Helmut Loos sieht das Stille-Nacht-Lied im Kontext des aufklärerischen Weihnachtsliedtopos und seiner volkstümlichen, vom Siciliano-Genre bestimmten Ausprägung. Dieser widmen sich ausführlich Gerlinde Haid, Walter Deutsch, aber auch Hermann Fritz im Vergleich volksmusikalischer Stille-Nacht-Varianten. Ein beträchtlicher Teil der 20 Beiträge behandelt die erstaunliche Wirkungsgeschichte des Liedes: seine internationale Breitenwirkung (Wallace J. Bronner, Hermann Regner), seine Rezeption in der Kunstmusik (Gerhard Walterskirchen, Franz Haselböck, Wolfgang Gratzler), seine ideologisch motivierten Kontrafakturen (Waltraud Linder-Beroud) und die politische Indienstnahme des Liedes, die etwa in der NS-Zeit von Hans Baumanns „Gegenentwurf“ „Hohe Nacht der klaren Sterne“ (Esther Gajek) bis zur weihnachtlichen Demonstration militärischer Stärke im Rundfunk (Helmut Brenner) reichte.

(Mai 1997)

Thomas Nußbaumer

GERALD ABRAHAM/ERIC SAMS: *Schumann. Aus dem Englischen von Klaus STEMMLER.* Stuttgart – Weimar: Verlag J. B. Metzler 1994. 181 S., Abb., Notenbeisp. (The New Grove – Die großen Komponisten.)

Wie alle in dieser Reihe erscheinenden Bände stellt auch dieser die deutsche Übersetzung des Artikels aus dem 1980 erschienenen *New Grove Dictionary of Music and Musicians* dar. Als separate Buchausgabe zeigt er alle Vor- und Nachteile eines nicht eigens umgearbeiteten enzyklopädischen Artikels (vgl. dazu G. Diehls Rezension des entsprechenden Mozart-Bandes in *Mf* 50/1997, S. 118 f.). Der Text soll (laut Vorwort) große Mengen an durchwegs zuverlässigen Informationen bieten, die aufgrund der lapidaren (von der Dictionary-Fassung abweichenden) Gliederung nach Chronologie und (in den letzten Kapiteln) Gattungs-

bereichen rasch aufzufinden sind. Dafür entfällt die Möglichkeit, die Textaussagen und Quelleninterpretationen in kritischen Anmerkungen zu überprüfen. Eigenartigerweise nicht genannt ist die Aufgabenteilung der Autoren: von Abraham stammt der Text, von Sams das Werkverzeichnis und die Bibliographie; letztere wurden bis zum Jahr 1993 von Irmgard Knechtges-Obrecht unter Mitarbeit des Übersetzers Stemmler aktualisiert. Die Verzeichnisse, die fast die Hälfte des ganzen Buches einnehmen, stellen den Forschungsstand derzeit am aktuellsten und zugleich außerordentlich übersichtlich dar; sie sind es eigentlich, die den Band zu einem unentbehrlichen Arbeitsinstrument machen.

Abrahams Text wurde nur unwesentlich geändert beziehungsweise ergänzt. In seiner Beschränkung auf eine zuverlässige Auflistung wesentlicher Fakten, vor allem der Kompositionsdaten, entspricht er im großen und ganzen den enzyklopädischen Vorgaben. Allerdings befremden einige offenkundig subjektive Wertungen: vor allem die Einschätzung von Schumanns Leistung als Musikkritiker erscheint nicht ganz angemessen, und was Schumanns orchestralen Stil anlangt, so schreibt der Verfasser Vorurteile fort, die seit langem in ihrer historischen Einseitigkeit erkannt wurden. Über die in den achtziger Jahren intensivierten Bemühungen der Schumann-Forschung, die zu zum Teil erheblich veränderten Einstellungen (unter anderem zu den späten Werken) geführt haben, wird der Leser dieses Bandes lediglich durch die Bibliographie unterrichtet.

(Juli 1997)

Arnfried Edler

*Liszt und die Nationalitäten. Bericht über das Internationale Musikwissenschaftliche Symposium Eisenstadt, 10.–12. März 1994. Hrsg. von Gerhard J. WINKLER. Eisenstadt: Burgenländisches Landesmuseum 1996. 195 S., Abb., Notenbeisp. (Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland. Band 93.)*

Das Kulturamt der Burgenländischen Landesregierung veranstaltete im Schloß Esterházy in Eisenstadt das dritte Liszt-Symposium, das die Tradition vorangegangener internationaler Symposien, damals initiiert vom Europ-

ean Liszt Centre, fortsetzt. Wie auch die Forschungsergebnisse früherer Tagungen „Franz Liszt und Richard Wagner“ oder „Der junge Liszt“ kennzeichnet sich dieser aus 12 Beiträgen bestehende Kongreßbericht durch ein sehr weit gespanntes inhaltliches Spektrum aus, das nicht nur Liszts nationale Einflüsse auf sein kompositorisches Werk und auf seine Ästhetik, sondern auch auf sein Bemühen um nationale Verständigung und kulturellen Austausch behandelt.

Wie tiefgreifend die französische Romantik den jungen Liszt geprägt hat, stellt Serge Gut in seinem einleitenden Beitrag „Franz Liszts Verhältnis zur französischen Romantik“ dar. Nicht nur die französisch-romantische Literatur, sondern auch die französische Opermelodie beeinflussten Liszts Kompositionen. Dabei untersucht Gut an musikalischen Beispielen die französische Romance und die franko-italienische Melodik. Mit dem Thema „Französische und italienische Oper in den frühen Paraphrasen Liszts“ beschäftigt sich Maximilian Hofbauer. Er betont den hohen Anspruch der Opernfantasie Liszts auf Grund seines leitmotivisch-musikdramatischen Kompositionsverfahrens. Liszt als Kommentator greift dramaturgisch in die Handlung seiner Opernparaphrasen ein. Hofbauer sieht die Opernfantasie als „kreative Rezeption eines dramatischen Werks in Form eines in Tönen festgehaltenen Essays, die gedankliche und ästhetische Verarbeitung eines individuellen Kunsterlebnisses widerspiegelt.“ Wolfgang Marggraf kann sich bei seinem Thema „Franz Liszt und Italien“ nur auf einige bedeutende Schwerpunkte konzentrieren. Neben kurzen Anmerkungen zu den Italienbezügen der *Années de pèlerinage* liefert er einen interessanten Vergleich der *Dante-Sonate* mit der späteren *Dante-Symphonie*. Mit der Bedeutung der intensiven Auseinandersetzung Liszts mit der ungarischen Nationalmusik beschäftigen sich Bettina Berlinghoff „Zur Entstehungs- und Editions-geschichte der ‚Magyar Dallook‘“ und Klara Hamburger „Franz Liszt und die Zigeuner“. Die Verarbeitung ungarischer Volksmelodien in den verschiedenen Kompositionen hin bis zu den *Rhapsodies hongroises* zeigen sehr deutlich, wie Liszt die Virtuosität und Improvisationskunst der Zigeuner auf sein instrumentales und symphonisches Werk übertrug. Gerhard

Winkler reflektiert die Beziehung Liszts zu Österreich. Auch bei den *Soirées de Vienne*, Bearbeitungen Schubertscher Tänze, transferiert Liszt charakteristische Stilelemente mit subtiler pianistischer Technik in einen „hochartifiziellen Klaviersatz“. Mit der von vielen Biographen als periphere Gattung angesehenen Liedern Liszts befaßt sich Cornelia Szabó-Knotik. Dabei beleuchtet sie verschiedene Bereiche ihrer chronologischen Entstehung, ihrer Werkgestalt und Deutung auch im Kontext ihres kulturhistorischen und philosophischen Hintergrundes. Obwohl Liszt als Dirigent und als Pianist in Deutschland große Popularität erlangt hatte, war die Resonanz seiner Konzerte in der Presse nicht immer kritiklos. Mit dem Thema „Liszt und die Deutschen, 1840–1845“ beschäftigt sich Michael Saffle. Er kommt zu dem Ergebnis, daß Liszt gelobt wurde, wenn er die Tradition aufrechterhielt, getadelt aber, wenn er sich in seinen Interpretationen Freiheiten erlaubte. Nur auf einige wenige Parallelen zwischen Liszt und Bach, den Liszt als Landsmann ungarischer Vorfahren betrachtete, kann sich Michael Heinemann beschränken. Die sehr interessanten Beiträge „Liszt und die russische Symphonik“ (Dorothea Redepening) und „Liszt und die Musik der skandinavischen Länder“ (Mária Eckardt) zeigen, wie intensiv die Auseinandersetzung der russischen und skandinavischen Komponisten mit dem kompositorischen Werk Liszts war. Der letzte Beitrag von James Deaville „Liszts Orientalismus: Die Gestaltung des Andersseins in der Musik?“ zeigt an Beispielen wie der Oper *Sardanapale*, *Hunnenschlacht* und *Mazeppa*, daß sich auch Liszt mit dem Phänomen des Orientalismus auseinandergesetzt hat. Dazu liefert der Autor einen aufschlußreichen Anhang.

Diesem Band ist es gelungen zu zeigen, daß Liszt wie kaum ein anderer Komponist seines Jahrhunderts als Künstler und Komponist nationales Denken gefördert, länderverbindende kulturelle Beziehungen ausgebaut und nicht zuletzt die unterschiedlichsten musikalischen Nationalstile in sein kompositorisches Werk verarbeitet hat.

(Juli 1997)

Martina Srocke-Friedrichs

FRIEDRICH WEDELL: *Annäherung an Verdi*. Kassel u. a.: Bärenreiter 1995. XIX, 344 S., Notenbeisp. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band XLIV.)

Im ersten Teil seines Buches – dessen Titel *Annäherung an Verdi* allzu bescheiden ausgefallen ist, versucht der Autor doch eine Klärung grundsätzlicher Probleme der italienischen Arienmelodik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts – beschreibt und analysiert Wedell Kompositionslehren von Galeazzi, Gervasoni, Anton Reicha und Bonifazio Asioli in bezug auf Phrasen- und Melodielehre mit außerordentlicher Gründlichkeit. Mindestens der Abschnitt über Galeazzis Verständnis der „melodia“ (die als Analogon zu Heinrich Christoph Kochs Periode zu verstehen ist) ist auch für nicht an der Oper interessierte Leser von Bedeutung, da für Galeazzi nicht die Vokalmusik, sondern die klassische Instrumentalmusik als Vorbild diene. (Übrigens erscheinen alle – zum Teil sehr ausführlichen – Zitate im Haupttext in deutscher Übersetzung; die italienischen Originaltexte in einem Anhang bzw. in den Fußnoten.) Wedell zeichnet dabei den Weg von einer eher am Instrumentalen ausgerichteten Kompositionslehre hin zu einer Kompositionslehre und Musikästhetik nach, für die nur noch die Vokalmusik der Oper im Vordergrund steht. Im gleichen Entwicklungsgang vollziehen die Kompositionslehren und die Musikästhetik die Änderungen der Kompositionspraxis insofern nach, als ein klassizistisch-normativer Anspruch (wobei nicht selten versucht wurde, die jeweils moderne Praxis klassizistisch zu ‚erklären‘) zugunsten der theoretischen Stützung der kurrenten Kompositionspraxis bei Asioli (wobei dieser wiederum die Absicherung in der Tradition sucht) aufgegeben wurde.

Insofern die italienische Musik an Sprache gebunden blieb, vollzog sie den Paradigmenwechsel hin zur romantischen Musikauffassung nicht mit, wie sie sich vornehmlich im deutschen Sprachraum zeigte und in deren Mittelpunkt die Instrumentalmusik stand. „Damit hängt zusammen, daß es in der italienischen Musik auch keine Romantik im deutschen Sinne des Wortes gegeben hat. Das heißt nicht, daß es in Italien überhaupt keine musikalische Romantik gegeben hätte – die heftigen Angriffe der *classicisti* beweisen ihre Existenz,

und schon Ritorni bezeichnet die Musik Bellinis als romantisch. Was jedoch die musikalische Romantik in Italien sei, bleibt außerhalb dieser Arbeit noch zu klären.“ (S. 202) Wedells Bemerkung ist alles andere als banal, denn sie bringt die derzeitige merkwürdige Forschungslage auf den Punkt, in der der Begriff der italienischen Romantik zwar inflationär, aber referenzlos verwendet wird (sieht man von einem Aufsatz Gary Tomlinsons ab). Im übrigen erklärt diese ästhetische Situation in Italien im frühen Novecento auch den relativ großen Stellenwert, den die Diskussion von Nachahmung und Ausdruck in der Musik einnimmt (und an deren Ende sich dann trotz der Berufung auf das 18. Jahrhundert die Inhalte beider Begriffe ähnlich wie in Frankreich verkehrt haben).

Was bedauerlicherweise in Wedells Untersuchung fehlt, sind Ausführungen zur ‚Zielgruppe‘ der Kompositionslehren. Ob sie tatsächlich eine Bedeutung in der Ausbildung von Opernkomponisten hatten, bleibt so zumindest offen. Und die Vermutung, daß Reichas *Traité de mélodie* (1814) Einfluß auf die Veränderungen der italienischen Arienform (S. 67, 292) hatte, scheint mir trotz des Hinweises auf die engen Kontakte italienischer Opernkomponisten zu Paris in den zwanziger Jahren etwas abwegig zu sein; Wedell zweifelt an anderer Stelle (S. 200) selbst am Einfluß von Reichas Lehre.

Im zweiten Teil seines Buches analysiert Wedell Arien Vincenzo Bellinis (*Norma*, *Son-nambula*), Gaetano Donizettis (*Lucrezia Borgia*) und des jungen Verdi (*Oberto*, *Nabucco*), wobei die „bei den Theoretikern herausgearbeiteten Termini und Regeln ihre Anwendung finden“ (S. 203); doch bleibt sich Wedell immer des Spannungsfelds von Kompositionslehre und aktueller Praxis bewußt. Der Gebrauch der von Galeazzi eingeführten Termini „motivo“, „passo caratteristico“ und „periodo di cadenze“ in Kombination mit späteren terminologischen Veränderungen und Präzisierungen erlaubt eine genaue Melodiebeschreibung und -charakterisierung aus zeitgenössischer Sicht. (In der Analyse der Cavatina des Alfonso „Vieni! la mia vendetta“ aus Donizettis *Lucrezia Borgia* wird allerdings nicht berücksichtigt, daß gerade bei Donizetti der bewußte ‚Regelverstoß‘ häufig Ausdrucksmoment ist: Das gilt in diesem Fall sowohl für die ‚falsche‘ Deklamation wie die Tatsache, daß der Affekt nicht vollstän-

dig durchgehalten wird.) Das Überraschende in Wedells Analyse der Arien Verdis ist nicht, daß der Komponist melodische Stilelemente Rossinis, Bellinis und Verdis gleichsam synthetisiert, sondern Verdis Rückgriff auf ältere Techniken des späten 18. Jahrhunderts (etwa des ‚tratto espressivo‘, der ursprünglich die rhythmische Wortdarstellung bezeichnete, bei Verdi jedoch zum Mittel kompositorisch-motivischer ‚Arbeit‘ genutzt wird). Auch knüpft Verdi an die Vorstellung der melodischen „unità“ als „Einheit des Materials als Grundlage der Komposition“ (S. 294) an. Die Entwicklung melodischer Formulierungen aus ‚sparsamem Material‘ entspricht den Kompositionsweisen der Wiener klassischen Instrumentalmusik. Daß Verdi auf diese Kompositionsweisen zurückgriff, ist schon länger bekannt – Wedell liefert die analytische Terminologie für dieses Verfahren und eine historische Begründung, wobei er gleichzeitig – zu Recht – darauf hinweist, daß Verdi gerade durch den Rückgriff auf ältere Techniken und deren aktuelle Umdeutung in der Summe seiner kompositorischen Möglichkeiten Bellini und Donizetti überlegen war und damit über ein Potential verfügte, das „Verdi dazu befähigt, seine Kompositionskunst weiterzuentwickeln und zu den Gestaltungsmöglichkeiten zu kommen, die er in seinen großen Werken zeigen wird.“ (S. 295).

(Mai 1997)

Michael Walter

TINO DRENGER: *Liebe und Tod in Verdis Musikdramatik. Semiotische Studien zu ausgewählten Opern. Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1996. 382 S., Notenbeisp. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 45.)*

In der zu besprechenden Studie, einer Dissertation, werden zunächst langatmig, unpräzise, weitschweifig, und oft auf diskussionswürdigem Niveau semiotische Theatertheorien, Grundlagen der italienischen Romantik, Liebe und Tod als geistige Konzeption, Verdis Liebesleben, Opernhandlungen und historische Hintergründe referiert, ohne daß eigentlich klar würde, worauf der Autor hinauswill.

Für sein Buch relevante Literatur hat Drenger nicht benutzt (zum Beispiel Anselm Gerhard, *Die Verstärkung der Oper*, Stuttgart/Weimar 1992; Gary Tomlinson, „Italian Romanticism and Italian Opera: An Essay in their Affinities“, in: *19th Century Music* 10 [1986]; Carl Dahlhaus, *Musikalischer Realismus*, München 1982, James A. Hepokoski, „Boito and F.-V. Hugo's ‚Magnificent Translation‘: A Study in the genesis of the ‚Otello‘ Libretto“, in: *Reading Opera*, hrsg. v. A. Groos u. R. Parker, Princeton 1988 – die Liste ließe sich problemlos verlängern). Hätte der Autor Ursula Günthers Aufsatz „Giuseppe Verdis erster Erfolg in Paris“ (in: *Lendemains* 8 [1983]) zur Kenntnis genommen, hätte er gewußt, daß es in der zweiten Jahreshälfte 1847 weit mehr als nur „Anzeichen“ (S. 65) für die Liebe zwischen Verdi und Giuseppina Strepponi gegeben hat; in den Fußnoten des Aufsatzes hätte er auch einen Hinweis auf einen weiteren Aufsatz von Mary Jane Phillips Matz gefunden, der das angeblich „heillose Durcheinander“ in der Verdi-Biographie hinsichtlich der Kinder Strepponis klärte. Ob Verdis Ehe mit Margherita Barezzi wirklich „eine dieser Zweckehen [war], die sich aus den Lebensumständen ergaben“ (S. 65), ist bloße Spekulation, die der Autor aber S. 68 als Gewißheit präsentiert, um damit das „nur auf beiderseitige Liebe“ gegründete Verhältnis Verdis zu Strepponi zu kontrastieren. Zwar ist es richtig, daß von Verdi nicht sehr viele direkte ästhetische Äußerungen überliefert sind, aber doch mehr als nur das bekannte „Copiare il vero può essere una bona cosa, ma inventare il vero è meglio, molto meglio. [...]“ in einem Brief aus dem Jahre 1876 an Clara Maffei und jener bekannte Brief an Salvatore Cammarano (1848), in dem Verdi Eugenia Tadolini wegen ihrer angeblich zu großen Schönheit und ihrer perfekten Gesangsweise weglobt, damit sie nicht die Lady Macbeth verkörpere. Und: dieser Brief ist mitnichten ein Beleg dafür, daß Verdi auf Belcanto verzichten wollte oder daß „ästhetische Schönheit unantastbare“ Grundvoraussetzung (S. 23) der Opernkonventionen waren. In der Betrachtung über die Opern Verdis deutliche (!) „pietistische Wendungen“ (S. 94, 96) und „Hauptstilmittel der Empfindsamkeit“ (ebd.) erkennen zu wollen, ist mehr als entlegen; und daß der Szenentypus des Liebesduetts

auf der dramaturgischen Konstellation „Zufall“ beruht, ist unzutreffend. Über die Bemerkungen des Autors zu Verdis „Leitmotivik“ (S. 111 ff.) sei hier der Mantel des Schweigens gehüllt. Ein Satz wie „Fehlen von Harmonik läßt sich bei Verdi nicht über längere Passagen feststellen, sondern lediglich in alternierenden (!) Akkorden, wie dem verminderten Septakkord.“ (S. 137) wirft ein völlig neues Licht auf die Harmonik des 19. Jahrhunderts. Angesichts solcher Mängel sowie einer nicht geringen Anzahl von Stilblüten („Die Sopranistin ist immer entweder verheiratet oder in anderer Form einem Mann zugeordnet.“ [S. 92] „Das Rezitativ stellt Fragen [...]“ [S. 250]) verbietet es sich, den Inhalt des Buches zu referieren, denn jeder referierten Stelle wäre eine Korrektur an die Seite zu stellen, was den Rahmen einer Rezension sprengt. Es müssen die Hinweise genügen, daß sich Drengers ‚Ergebnisse‘ schon deshalb nicht verallgemeinern lassen, da die Basis der untersuchten Werke viel zu schmal ist, daß der Bezug seiner ‚Untersuchung‘ zur Semiotik überwiegend marginal ist, daß er wesentliche Teile der maßgeblichen Literatur der letzten 15 Jahre zur italienischen Oper nicht berücksichtigt hat und daß ihm die formale Organisation und die Bedeutung des italienischen Verses ebenso ein Rätsel geblieben zu sein scheinen wie sprachliche und inhaltliche Topoi der Oper des Novecento. (Mai 1997) Michael Walter

CLARA SCHUMANN: „Das Band der ewigen Liebe“. *Briefwechsel mit Emilie und Elise List*. Hrsg. von Eugen WENDLER. Stuttgart – Weimar: Verlag J. B. Metzler 1996. 517 S., Abb.

Nach Gedenkjahren ist man im allgemeinen überfüttert mit Informationen und der Jubilare erstmal überdrüssig – nicht so bei Clara Wieck Schumann. Hier ist in den letzten Jahren eine Fülle von Quellenmaterial, teils aus privatem Besitz, aufgetaucht, untersucht und bearbeitet worden, das im Rahmen des Gedenkjahrs 1996 auf verschiedenen Kongressen und Symposia vorgestellt und inzwischen auch publiziert ist. Allein drei Briefsammlungen sind in letzter Zeit erschienen: Neben den Briefen Clara Wieck Schumanns an Emilie und Elise List, *Clara Schumanns Briefe an Theodor Kirchner*,

hrsg. von Renate Hofmann (Tutzing 1996) und unter dem Titel ...*daß Gott mir ein Talent geschenkt. Clara Schumanns Briefe an Hermann Härtel und Richard und Helene Schöne*, hrsg. von Monica Steegmann (Zürich und Mainz 1997). In jeder dieser Briefsammlungen tritt die Autorin in einem völlig anderen Kontext und mit jeweils einer besonderen Facette ihrer Persönlichkeit hervor. Der Briefwechsel mit Emilie und Elise List beginnt als Mädchenfreundschaft und hält bis ans Lebensende der Frauen an (Elise v. Pacher starb 1893, Clara Schumann 1896, Emilie List 1902). Dagegen währt die Bekanntschaft Clara Schumanns mit Theodor Kirchner knapp sieben Jahre (1857–64), dann bricht Clara Schumann das inzwischen sehr persönlich gewordene Verhältnis ab. Der Briefwechsel mit Hermann Härtel, der kontinuierlich ab 1845, mit dem Weggang der Schumanns aus Leipzig, einsetzt und nach Härtels Tod, 1875, von seiner Tochter fortgeführt wird, zeigt besonders die professionelle Seite Clara Wieck Schumanns. Hier geht es überwiegend um die Organisation von Konzertveranstaltungen und die mühselige Beschaffung von Notenmaterial. Gleichzeitig wird in jedem Brief deutlich, wie gut die Autorin geschäftliche Interessen und private Herzlichkeit zu trennen weiß, selbst in Fällen, wo Mißstimmungen auftauchen, wie nach Härtels Ablehnung von Schumanns *Faust*-Szenen 1858. Alle drei Publikationen folgen unterschiedlichen editorischen Entscheidungen. Während die Kirchner-Briefe von Hofmann in einer sorgfältigen traditionellen Edition mit kritischen Anmerkungen und Kommentaren vorliegen (hier wünschte man nur, der Verleger, Hans Schneider, hätte sie weniger lieblos auf den Markt geworfen), wählt Steegmann das leserfreundliche Verfahren, anstelle von Fußnoten kommentierende Zwischentexte einzufügen. Da sie gleichzeitig eine Verbindung zwischen den Briefen herstellen, kann die Sammlung als zusammenhängender Text gelesen werden. Zur Ergänzung sind dann Personen- und Werkregister gedacht. Wendlers Edition neigt wiederum mehr zur traditionellen Praxis, ohne allerdings den Standard von Hofmann zu erreichen. Manche Unschärfen im Kommentar und der mitunter etwas betuliche Stil des über seinen Gegenstand so herzlich begeisterten Herausgebers sind vielleicht mißlich, bleiben aber angesichts des Verdienstes,

diese Briefe endlich zugänglich gemacht zu haben, marginal.

Es empfiehlt sich, die Lektüre mit dem ausführlichen Schlußteil über das unruhige, engagierte und am Ende gescheiterte Leben von Friedrich List und seiner Familie zu beginnen. List, der 1817 einen der ersten wirtschaftswissenschaftlichen Lehrstühle eingenommen hatte und zwischenzeitlich als politischer Flüchtling nach Amerika emigriert war, ließ sich mit seiner Familie 1833 für wenige Jahre in Leipzig nieder. Hier beginnt die Freundschaft von Clara Wieck mit der ein Jahr älteren Emilie List, in die später auch die jüngere Schwester, Elise, einbezogen ist. Die schwärmerischen Gruß- und Liebesfloskeln der Mädchenzeit verschwinden zwar bald aus den Briefen, was aber bleibt und die gesamten Briefe nachhaltig kennzeichnet, ist ihr oft frischer und bis zum Schluß unsentimentaler Tonfall. In den vertraulichen Mitteilungen an die Freundinnen sind eine Menge aufschlußreicher biographischer Details von Clara Wieck Schumann überliefert, wie die Eifersucht auf Schumanns Verlobte 1835 (S. 51 ff.), die Mischung aus Freude und Angst bei der ersten Schwangerschaft und dann das stolze Glück der jungen Mutter 1841 (S. 104 ff.), aber auch der erschütternde Brief nach Ausbruch von Schumanns Krankheit 1854 (S. 178 ff.), die sich bereits in früheren Briefen ankündigt (s. S. 172 ff.), die völlig genervten Zeilen über den trotzigen Teenager Marie 1858 (S. 212 ff.) oder der anrührende Nachruf auf ihren Vater Friedrich Wieck 1873 (S. 313 f.). Ist dann die Neugier auf die private Biographie gestillt, so kann man die Briefe als das lesen, was ihre eigentliche Bedeutung ausmacht: Sie sind aufschlußreiche Dokumente über Frauenfreundschaft, Künstler- und Alltagsleben im 19. Jahrhundert. Dabei werden hier gleich drei unterschiedliche Lebensformen sichtbar. Emilie List, die gut gebildete Intellektuelle unter den dreien, blieb ledig und stand zeit ihres Lebens der Familie gleichsam als ‚Feuerwehr‘ bei allen Katastrophen zur Verfügung. Elise List begann ihre Laufbahn wie Clara Wieck als Musikerin, ohne allerdings an das künstlerische Format ihrer Freundin heranzureichen. Sie beendete ihre Auftritte mit der Heirat. Clara Schumanns Leben wiederum zeigt, daß es im 19. Jahrhundert auch möglich war, als verheiratete Frau mit Familie in der

Öffentlichkeit professionell zu wirken und aufgrund von musikalischer Kompetenz und künstlerischer Überzeugung Erfolg zu haben. Vor diesem Hintergrund ist der Titel des Buches unglücklich gewählt, da das Zitat, aus dem Zusammenhang des Textkorpus gelöst, einen sentimentalen Zug vorgibt, den diese Briefe tatsächlich nicht haben. So landet das Buch womöglich eher in der ‚Herz-Schmerz-Ecke‘ als im ‚seriösen‘ Fach, wo es hingehört – ein Mißverständnis, das auch schon für Nancy Reichs Clara Schumann-Biographie gilt, deren deutsche Fassung (trotz Intervention der Autorin) den unsinnigen Titel „Romantik als Schicksal“ trägt. Nach der Publikation dieses Quellenmaterials in den drei Brief-Sammlungen dürfte das spießig verkitschte und engstirnig verklemmte Bild der Künstlerin endgültig ad acta gelegt sein.

(Juni 1997)

Janina Klassen

WOLFGANG SANDBERGER: *Das Bach-Bild Philipp Spittas. Ein Beitrag zur Geschichte der Bach-Rezeption im 19. Jahrhundert.* Stuttgart: Steiner 1997. 323 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 39.)

Nachdem Ulrike Schilling 1994 eine Studie über „Leben und Wirken“ des Musikhistorikers und Hochschullehrers Philipp Spitta „im Spiegel seiner Briefwechsel“ vorgelegt hat (vgl. *Mf* 48, 1995, S. 206f.), erscheint nun mit Wolfgang Sandbergers Hamburger Dissertation von 1995 eine – teilweise auf Schillings bio- und bibliographische Recherchen aufbauende – umfängliche Arbeit zum musikhistorischen Standort und geistig-ästhetischen Profil des Bach-Forschers. Die vier Hauptkapitel des Buches kreisen das facettenreiche, letztlich jedoch auf wenige Grundideen fokussierte „Bach-Bild“ Spittas gleichsam konzentrisch ein: In den „Prämissen und Positionen“ (S. 27–56) werden Spittas Vita im Blick auf die Genese seiner seit 1866 (Revaler Bach-Vortrag) dokumentierten Auseinandersetzung mit Leben und Werk Bachs resümiert sowie sein mit den Mitteln antiquarischer, philologischer, historischer und ästhetischer Betrachtung zusammengesetztes „Ideal einer Künstlerbiographie“ vorgestellt; es folgt eine Darstellung des Kontextes zur Bach-Monogra-

phie (2 Bde., 1873/80), d. h. zum Forschungsstand vor Spitta (Johann Nikolaus Forkel, Carl Hermann Bitter u. a.), zur damaligen Quellsituation, zur Entstehungsgeschichte des Werkes, zu seiner – entgegen Spittas eigener Einschätzung – überwiegend positiven Resonanz im zeitgenössischen Schrifttum sowie zu den vergeblichen Bemühungen des Verlages Breitkopf & Härtel, Autoren für postume Neubearbeitungen des Standardwerkes zu gewinnen (S. 57–87); im dritten Hauptkapitel (S. 89–138) analysiert Sandberger eine prinzipielle Deutungskategorie Spittas: sein kirchenmusikalisch-protestantisches „Restaurationskonzept“, demzufolge Bach als Höhe- und Endpunkt gottesdienstlich gebundener Kompositionskunst erscheint; im vierten und umfangreichsten Hauptkapitel (S. 139–301) werden „zentrale Aspekte“ von Spittas Bach-Bild entfaltet, darunter ein Vergleich von Spittas Bach-Deutung mit seinem Händel-, Telemann- und Vivaldi-Bild, Spittas ‚Orgelideologie‘ als Basis seines Bach-Verständnisses und – ein in der bisherigen Literatur kaum ernsthaft in den Blick genommener Gesichtspunkt – seine romantisch-poetisierenden, namentlich durch Robert Schumann beeinflussten Werkbeschreibungen; Verzeichnisse der verwendeten Siglen, der zitierten Schriften Spittas und der Sekundärliteratur sowie ein Personenregister beschließen das Buch (sowohl im Verzeichnis der zitierten Literatur als auch im Personenregister sind Vornamen leider nur in abgekürzter Form aufgenommen worden, ebenso wurde im Haupttext der Umgang mit Vornamen und Lebensdaten inkonsequent gehandhabt).

Sandbergers Arbeit bietet eine minutiöse Interpretation des Themas mit weitem, neben der relevanten älteren und neueren Bach-Literatur auch Erkenntnisse von Nachbardisziplinen wie Philosophie, Geschichts- und Literaturwissenschaft einbeziehendem Horizont und auf durchgehend hohem Reflexionsniveau. Dabei halten sich die deskriptiven, mit zahlreichen Zitaten belegten Partien in einem ausgewogenen Verhältnis zu den ideengeschichtlichen Analysen und Abstraktionen. Trotz der stringenten Ausrichtung auf Spittas Bach-Forschungen, die im Rahmen der historistisch und nationalistisch beeinflussten Biographik des 19. Jahrhunderts gesehen werden, erfolgt durch die Einbeziehung anderer

Arbeiten Spittas (etwa der Aufsätze über Brahms, Schumann, Palestrina oder „Kunstwissenschaft und Kunst“) keine Verengung der breiten musikologischen Perspektive des Historikers. Somit vermag Sandberger seinen Gegenstand in einer vornehmlich systematisch ausgerichteten Aspektenvielfalt ‚aufzuschlüsseln‘, die von Spittas „platonisierender Ästhetik“ (S. 54) bis zu speziellen aufführungspraktischen Fragen vor allem zu Bachs Vokalmusik reicht wie die Notwendigkeit und Beschaffenheit von Klavierauszügen, Orgelbegleitungen und Continuoaussetzungen (in diesem Zusammenhang wären meines Erachtens einige Reproduktionen zeitgenössischer gedruckter Aufführungsmaterialien als Veranschaulichung sinnvoll gewesen). Auf methodischer Ebene ließe sich allenfalls beanstanden, daß der Autor, je weiter er vorrückt, um so auffälliger einem gewissen Interpretationszwang unterliegt: Fast sämtliche angesprochenen Phänomene werden im Blick auf Spittas – zweifellos vorhandenes – konfessionell geprägtes normatives kirchenmusikalisches Ideal gesehen, das seine Erfüllung in Bachs choralgebundener Orgelmusik und seinen von Spitta als Spätwerke angesehenen Choralkantaten findet. Daß ein gleichermaßen wissenschaftlich profunder wie künstlerisch sensibler Forscher vom Rang Spittas zuweilen auch genuin musikalische Urteile zu fällen vermag wie beispielsweise im Blick auf seine auch heute noch durchaus nachvollziehbare Kritik der *Missa in g-Moll* BWV 235 (vgl. S. 284 ff.), erscheint allzu sehr dem übergeordneten Deutungskonzept geopfert. Ähnlich wird man auch Sandbergers Interpretation von Spittas Verständnis der *Matthäuspassion* „im Sinne eines liturgisch-kultischen Gesamtkunstwerks“ (Spitta bezeichnet Bachs Passionen in Anlehnung an die mittelalterlichen geistlichen Schauspiele als „Mysterien“) und „als restaurativen Gegenentwurf zu Wagners Musikdrama“ (S. 276) schon angesichts des anachronistischen Vergleichs zum *Parsifal* (1882) zumindest mit Skepsis begegnen. Aber solche mehr auf Assoziation als historischem Nachweis beruhende Interpretamente schmälern den mit dieser Arbeit erzielten Erkenntnisgewinn lediglich peripher. Nur wenige Initiatoren und Vertreter der seriösen, akademischen Musikforschung im 19. Jahrhundert haben bisher eine so gründliche und um-

sichtige Darstellung gefunden wie Philipp Spitta mit dieser Studie.  
(Juli 1997)

Herbert Lölkes

*Sergei Taneev. Musikgelehrter und Komponist. Materialien zu Leben und Werk. Hrsg. von Andreas WEHRMEYER. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 1996. XIV, 390 S., Notenbeisp. (studia slavica musicologica. Band 3.)*

Die Erstveröffentlichung von Quellentexten darf begrüßt werden. Der Herausgeber Andreas Wehrmeyer hat keine Mühe gescheut, für die deutschsprachige Leserschaft eine Fülle russischer Berichte über Leben und Werk Sergej Taneevs vorzulegen.

Taneev, der im Westen manchmal als der „russische Brahms“ bezeichnet wird – ein Epitheton, das problematisch scheint – gewinnt Konturen durch die Wiedergabe gesammelter Selbstzeugnisse, zeitgenössischer Rezensionen seiner Werke, ferner durch zum Teil erheiternde Erinnerungen an den Menschen Taneev sowie durch eine 70seitige Biographie. Deutlich wird das Bild einer – nicht nur angesichts ihrer lebenspraktischen Unbeholfenheit liebenswerten – Persönlichkeit, die getragen war von bemerkenswertem pädagogischen und kompositorischen Ethos, zu welchem es gehört, daß er von einem bestimmten Zeitpunkt an nur noch nach Kriterien der Begabung des Schülers unterrichtete – ohne Honorar. Die Lektüre mancher Texte versetzt in die Atmosphäre eines osteuropäischen Lebensraumes, in dem sich erst vor einhundert Jahren Elektrizität und Wasserleitungen durchsetzten. Daß Taneev beide Technologien nicht in Anspruch nehmen wollte, steht nicht konträr zu seiner kompositorischen und historischen Position, denn diese hatte sogenannte konservative Züge.

Sein – Unterricht wie kompositorische Werkstatt – rechtfertigendes Gewissen wird durch Kategorien wie Stimmführung, Zusammenhang, Faßlichkeit und – heutigen Theoretikern nicht unbekannt – Kontrapunkt gebildet; sein Formbegriff tendiert zu einem dynamischen, also progressiven, und Taneev war es, der am Moskauer Konservatorium im Jahr 1897 das Fach ‚Form‘ einführte bzw. durchsetzte. In den Beiträgen des Bandes wird facettenreich ein Denken herausgestellt, dem punktu-

elle Klangreize und romantische Effekte fremd geblieben sind, und es überrascht nicht, daß Taneev die russischen Epigonen Claude Debussys ablehnte. Als innerster Herzader Taneevs erweist sich der strenge Stil der ausgehenden Renaissance und dessen „unausgeschöpfte Möglichkeiten“. Vorbildhaft war für Taneev auch der Tonsatz Händels, Bachs, Beethovens; zurecht erscheint an einer Stelle das Puschkin-Zitat „Jahrhundertstaub von den Blättern streichend“, denn Taneevs Traditionsbewußtsein speist sich aus mehreren Epochen, während er „modernistisches Komponieren“ bekräftelte. Taneev wandte sich gegen jedes krude, voreilige Verständnis von Modernität und spötelte zum Beispiel: „Man nehme zwei übermäßige Dreiklänge im Ganzton-Abstand und erhält sechs Töne, mit denen entschieden alles... Heraus kommt eine vortrefflich modernistisch klingende Musik“, kolportiert Sabeneev (S. 220). Taneevs starke Werke auf dem Gebiet der Kammermusik stehen dem Liedschaffen und der Oper *Oresteja* gegenüber, wo ihm anscheinend keine herausragenden Beiträge gelungen sind. Als wesentlich stärkere Werke werden Kantaten und Chormusik beschrieben. An einigen Werken wird die Nähe zur Faktur russischer Volksmelodien aufgezeigt (Vermeidung periodischer, „quadratischer“ Konstruktionen), auffallend ist auch die Verwendung verminderter Terzen. Deutlich werden im weiteren Taneevs Beziehungen zu Komponisten wie Pjotr Tschaikowskij, Nikolaj Medtner, Aleksandr Skrjabin, deren Achtung und Kritik sowie Taneevs Verhältnis zu ihnen und ihrem Schaffen. Skrjamins Ekstase beispielsweise blieb ihm, dem auf der Ebene des Tonsatzes Strenge, Ernst und klares Denken primär, ja unersetzlich waren, letztlich fremd. Die Einschätzungen, die Taneev aus verschiedenen Richtungen zuteil wurden, lassen Facetten eines bemerkenswert integren Menschen beobachten. Taneevs Werke, die in verschiedenen Beiträgen zum Teil eindrucklich transparent erscheinen, möchte man nach der Lektüre des Buches nur zu gerne kennenlernen; bereits die Lektüre der Notentexte verspricht Interessantes. In einigen Partien tragen die von Wehrmeyer gesammelten Texte auch zur Erkenntnis der musikalischen Poetik und Hermeneutik des 19. Jahrhunderts überhaupt bei.

Im Anhang publiziert Wehrmeyer eine Liste

von weit über hundert Schülern Taneevs, ein detailliertes Werk- und Schriftenverzeichnis und eine systematische Bibliographie, die bis zum Jahr 1993 reicht; alles erscheint überaus sorgfältig recherchiert.

(Juli 1997)

Matthias Thiemel

*FRANÇOIS LESURE: Claude Debussy. Biographie critique. Paris:Klingsieck 1994. 498 S., Abb.*

Nach der Debussy-Ikonographie von 1975, dem Werkkatalog von 1977 und dem 1993 wiederaufgelegten Band mit Debussy-Briefen legt François Lesure in dieser „Biographie critique“ die Summe seiner Debussy-Forschungen vor. Das Buch ist zugleich Neuabdruck und Fortsetzung eines bereits 1992 im selben Verlag erschienenen ersten Bandes *Claude Debussy avant Pelléas ou les années symbolistes*, der mit Ausnahme einiger Ergänzungen (neue Publikationen so zum Beispiel die *Correspondence Chabrier* wurden berücksichtigt) wie auch Auslassungen (einige Photos und Teile des Anhangs fehlen) vollständig in das hier vorliegende Buch eingegangen ist. Mancher Käufer wäre dankbar gewesen, wenn Verlag oder Autor rechtzeitig auf die Verdoppelung und ihre Unterschiede hingewiesen hätten.

In chronologischer Reihenfolge behandelt Lesure pro Kapitel ein bis zwei Jahre im Leben Debussys, deren Ablauf nicht strikt nach Kalender, sondern in bezug auf Ereignisse, Begegnungen und Kompositionsfortschritte gegliedert ist. Analytische Werkbesprechungen fehlen jedoch. Statt dessen hat sich Lesure der gesellschaftlichen Zustände (wie das Café-Milieu) und jener Menschen – auch heute gänzlich unbekanntem Zeitgenossen – angenommen, die für Debussy „furent [...] sinon des initiateurs, du moins des créateurs dont il cherchait le ‚secret‘ [...]“ (S. 101) Neue Aspekte zum Leben Debussys treten somit vor allen Dingen im Hinblick auf seine Umwelt zutage, was sich auch in dem abschließenden Kapitel „L'homme et son temps“ widerspiegelt. Darüber hinaus sind Genesis, Aufführungen und Rezeption der Kompositionen im In- und Ausland anhand zahlreicher Kritiken vielfältig dokumentiert. Was den Komponisten und sein Werk betrifft, geht Lesure allerdings nur wenig über den von Edward Lockspeiser und anderen

Forschern bereits erarbeiteten Wissensstand hinaus. Einige neue Quellen ergänzen das bereits bekannte Material, wobei Quellennachweise manchmal fehlen, so daß in einigen Fällen nicht ganz klar ist, ob es sich hier um unbekannte oder bereits veröffentlichte Dokumente handelt. Lücken im Literaturverzeichnis sind bei einem Komponisten wie Debussy unvermeidlich, sollten aber nicht essentielle Publikationen wie David Graysons Monographie über die Entstehung von *Pelléas et Mélisande* (UMI Research Press, 1986) betreffen, deren Ergebnisse Lesure auch in dem dazugehörigen Kapitel nicht berücksichtigt hat. Nichtsdestotrotz handelt es sich hier um ein auch sprachlich ansprechendes Standardwerk zur Debussy-Forschung wie auch zur Forschung über die Musik des Fin de siècle.

(Juni 1997)

Manuela Schwartz

WALTER WERBECK: *Die Tondichtungen von Richard Strauss*. Tutzing: Hans Schneider 1996. X, 561 S. (Dokumente und Studien zu Richard Strauss. 2. Band.)

Trotz ihres mittlerweile relativ großen Umfangs (das herannahende Jubiläumsjahr 1999 wird hier für weitere Expansion sorgen) hat die Strauss-Literatur zwei gravierende Defizite. Einerseits machen seit jeher – und heutzutage wird dies langsam aber sicher zu einer Peinlichkeit der Musikforschung – biographische, rezeptionsgeschichtliche, werkgenetische und, was die Opern angeht, Probleme der Uraufführungen betreffende und figurenpsychographische Studien einen Großteil der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Richard Strauss aus. Werkanalytische Ansätze, in denen die musikalische Faktur überhaupt einmal in den Blickwinkel geriete, fehlen nach wie vor fast gänzlich. Zweitens gilt auch fast fünfzig Jahre nach seinem Tod Strauss vornehmlich als Meister des Musiktheaters: Die neben dem Liedschaffen dritte Hauptgattung, nämlich die symphonischen Dichtungen, mit denen Strauss immerhin fünfzehn Jahre lang die deutsche Kompositionsgeschichte nicht unwesentlich geprägt hat, bilden einen wissenschaftlich geradezu sträflich vernachlässigten Werkkanon. Um so verdienstvoller ist es, daß sich mit Wal-

ter Werbeck endlich einmal jemand intensiv – und zum großen Teil mit Blick auf die Partituren! – mit diesen Werken auseinandersetzt.

In seiner Detmolder Habilitationsschrift *Die Tondichtungen von Richard Strauss* beschäftigt sich Werbeck zunächst erschöpfend mit der Rolle des Programms bei der Komposition. Werbeck deckt, auf der Basis gründlichen Studiums der Skizzenbücher, mit überzeugend formulierten Argumenten auf, daß bei Strauss häufig – und dies ist völlig konträr zur gängigen Auffassung, wie das Prinzip ‚Programm Musik‘ funktioniert – das am Ende veröffentlichte Programm das Resultat eines musikimmanent bestimmten Kompositionsprozesses ist, und nicht ein vorher feststehender Leitfaden, an dem bloß ‚entlang‘ zu komponieren gewesen wäre. Werbeck gelangt in diesem Zusammenhang zu einer schlüssigen Differenzierung zwischen den Kategorien ‚Poetische Idee‘, ‚Sujet‘ und ‚Programm‘.

Des weiteren untersucht Werbeck erstmals Straussens raffinierte Strategien bezüglich der ‚Vermarktung‘ seiner Tondichtungen, angefangen bei der Titelgebung über Inhalt und Gestaltung der programmbezogenen ‚Nebentexte‘ in den Partituren bis hin zur Art und Weise, wie er die Programme lancierte (etwa in Form von ausführlichen, konzertführerartigen Werkbeschreibungen) beziehungsweise welche Programmdetails er dem Publikum zugänglich machte und von welchen er der Meinung war, daß sie dem Publikum besser vorenthalten werden sollten.

Nicht zuletzt auf dem Gebiet musikalischer Analysen gelangt Werbeck (auch mit Hilfe unkonventioneller Kategorien) zu durchaus überraschenden Erkenntnissen über die Relation zwischen tradierten musikalischen Formkonzepten und den oft unterstellten ausschließlich programmbezogenen ‚sui generis‘-Formen der einzelnen Werke.

Übrigens empfindet man es als langjähriger eifriger Strauss-Literatur-Konsument im Laufe der Lektüre der immerhin 561 Seiten umfassenden Arbeit Werbecks in ständig zunehmendem Maße als Segen, daß es in puncto Tondichtungen so wenige Strauss-Briefwechsel gibt. Auf diesem Terrain ist man als Autor gezwungen, eigene analytische Ansätze und Ideen zu entwickeln, a) ohne daß man sich um die gelegentlich auf Abwege führenden Fahrten

kümmern müßte, die der Komponist in seiner Korrespondenz gelegt hat, und b) ohne daß man auch nur in die Versuchung kommen könnte zu glauben, die analytische Arbeit sei allein durch die Aneinanderreihung von einschlägigen Briefzitataten bereits erledigt.

(Juni 1997) Wolfgang Winterhager

*Bartók and His World. Edited by Peter LAKI. Princeton: Princeton University Press 1995. IX, 314 S., Notenbeisp.*

CHRISTIANO PESAVENTO: *Musik von Béla Bartók als pädagogisches Programm. Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1994). 517 S. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart. Band 31.)*

Diese Princeton-Publikationsreihe hat sich zum Ziel gesetzt, ein aktuelles und nuanciertes Bild von je einem „Komponisten und seiner Welt“ zu entwerfen. Sie bewegt sich zwischen seriösen Aufsätzen von Spezialisten des jeweiligen Gebietes und etwas genereller gefaßten Studien von weniger spezialisierten, bekannten Musikwissenschaftlern. Die sowohl an ein Fachpublikum als auch an den Musikliebhaber gerichtete Reihe will gleichzeitig auch als Einleitung zu Leben und Werk, Persönlichkeit und Tätigkeit dienen, indem die Beiträge so ausgewählt und mit dokumentarischen Texten verknüpft werden, daß insgesamt ein rundes Bild zustande kommen kann.

Dafür scheint der zum Andenken an die 50. Gedächtnisfeier des 1945 verstorbenen ungarischen Komponisten erschienene Bartók-Band besonders geeignet zu sein. Er spricht aktuelle Fragen an, präsentiert neu oder früher nie so gründlich erforschte Probleme, verzichtet aber auch nicht auf Fragestellungen allgemeinerer Art. Schwerpunkte liegen in der Rezeptionsgeschichte und im kulturellen Kontext von Bartóks Ideen oder einzelnen Werken.

Bartóks frühe ideologische Entwicklung sowie Berührungspunkte mit zeitgenössischen Tendenzen in der Kunst und Philosophie in Ungarn werden in Leon Botsteins eröffnender Studie analysiert. Der literarische Kontext wird in Carl Leafstedts Aufsatz über Hebbels und Maeterlincks Dramaturgie in Béla Balázs' Drama *Herzog Blaubarts Burg* rekonstruiert,

ebenso in der eher dokumentarisch angelegten Studie von Vera Lampert über Bartóks anderen Librettisten, den später erfolgreichen Drehbuchschreiber Melchior Lengyel. Ein wichtiger Beitrag zu rezeptionsgeschichtlich orientierten Aufsätzen stammt von Tibor Tallián, der hier einen knappen Bericht über seine nur auf ungarisch veröffentlichte grundlegende Dokumentensammlung zu Bartóks Rezeption in den USA bietet.

Der mit sieben musikwissenschaftlichen Aufsätzen eröffnete Band gliedert sich in drei Teile, wobei Teil 2 („Writings by Bartók“) eigentlich eine Mischung aus einer kleinen Sammlung zuvor nie übersetzter Reisebriefe und zweier, zwar wichtiger, aber nicht autorisierter Interviews enthält, während der dritte Teil („Writings about Bartók“) eine zum Teil vergleichbare Kollektion von Schriften umfaßt, denn dieser enthält Erinnerungen an Bartók (unter anderem von Musikern wie den Pianisten Ivan Engel, Géza Fried und Ernő Balogh, oder dem Komponisten Sándor Veress) sowie frühe kritische Reflexionen über Bartóks Schaffen (von Theodor W. Adorno und dem Verfasser der ersten Bartók-Monographie, Edwin von der Nüll).

Der Band ist mehr als eine bloße Sammlung von Studien und dokumentarischen Texten. Es gibt etliche verborgene Zusammenhänge und Bezüge zwischen den aufgenommenen Texten, die übrigens das Vorwort dem weniger informierten Leser hätte erläutern können. So illustrieren zum Beispiel die den Band abschließenden, von Bartók inspirierten Gedichte die These, die Peter Laki in seinem eigenen Aufsatz über den extremen Widerhall, den Bartóks Musik in seiner Heimat fand, aufstellt. Ferner bieten die schon erwähnten Interviews – beide aus der Mitte der 20er Jahre: Zeugen von Bartóks Stilwandel zum Neoklassizismus – sowie der Artikel von dem einflußreichen Kritiker und Bartók-Befürworter Aladár Tóth (im Teil 3) ergänzende Lektüre zu dem einzigen auch analytisch orientierten Aufsatz David Schneiders über Bartóks wechselndes Verhältnis zu Igor Stravinsky, der von allen Zeitgenossen den wohl größten Einfluß auf ihn ausübte. – Der einzige Beitrag, der zu dem Konzept des ästhetisch oder historisch orientierten Buches nicht gut zu passen scheint, stammt von László Somfai. In diesem übrigens sehr wichtigen Auf-

satz legt er ein Beispiel – den höchst informativen geplanten Artikel über das *Allegro barbaro* – aus dem in Vorbereitung befindlichen *Béla Bartók Thematic Catalog* vor.

Es ist nur zu hoffen, daß der kulturelle Brückenschlag, den der Band versucht, gelingen kann, was zum Teil wahrscheinlich auch dem Gleichgewicht bei der Auswahl der ungarischen – in Ungarn tätigen oder aus Ungarn stammenden, aber in den USA wirkenden – und amerikanischen, zumeist über genügende (auch erstaunliche) ungarische Sprachkenntnisse verfügenden Autoren zu danken sein wird.

Bartóks eigene Lehrtätigkeit beschränkte sich in den meisten Fällen auf seine fast lebenslange Klavierprofessur. Als Lehrer erfüllte er diese als lästig empfundene Pflicht eher nur pragmatisch, wenn auch, wie Pesavento betont, mit vorbildlicher Gewissenhaftigkeit. Er kann aber – ähnlich wie sein Freund Zoltan Kodály – doch über grundlegende pädagogische Begabungen und Ambitionen verfügt haben, wie es übrigens vom engeren Kreis des Komponisten mehrfach bezeugt wird. Zweifellos komponierte Bartók von früh an einfache Instrumental- und Vokalstücke, oft ausdrücklich mit pädagogischer Absicht. Er leistete sogar grundlegende Beiträge zur modernen Musikpädagogik des 20. Jahrhunderts. Ob er aber auch ein irgendwie systematisch angelegtes pädagogisches Programm entwickelte, ist noch zu fragen. Dieses Buch, das neben Bartókiana auch Aspekte zur Musikpsychologie und allgemeinen Pädagogik berücksichtigt, ist die bisher umfangreichste und weit umfassende Studie zum Thema „Das pädagogische Werk Bartóks“. Es ist aber zugleich auch ein Versuch, Bartóks Lebenswerk als pädagogisch, als erzieherisches Vorbild aufzufassen.

Zur Einleitung dienen die ersten Kapitel über den Lehrer und Ethnomusikologen Bartók sowie über die Entstehungsgeschichte seiner pädagogischen Kompositionen. Dabei wird die Schlüsselposition der Volksmusik besonders hervorgehoben. Bartóks Interesse an der Bauernmusik wird gleichzeitig als eine Abkehr von der Romantik sowie als eine „Hinwendung zu den Urmöglichkeiten des Musizierens“ (S. 100) aufgefaßt. Im Mittelpunkt stehen die minutiösen Analysen dreier Zyklen: zuerst der

seltener beachtete pädagogische Zyklus für Klavier *Die erste Zeit am Klavier* (ausgewählte Vortragsstücke aus der mit Sándor Reschofsky herausgegebenen Klavierschule, 1913) und Bartóks „Violinschule“, die *44 Duos* (1931). Sie werden durch fünf, eigentlich nicht direkt für Unterrichtszwecke konzipierte Stücke für Männerchor, die *Slowakischen Volkslieder* (1917), ergänzt. Die Erörterungen zu den *Duos* leisten den wohl wichtigsten Beitrag, indem der Verfasser hier bisher unveröffentlichte Dokumente aus der Korrespondenz des Komponisten mit dem Anreger des Werkes, Erich Doflein, zitiert. (Inzwischen sind Dofleins Briefe in Erich Doflein, *Briefe an Béla Bartók 1930–1935. Zur Entstehungsgeschichte von Bartóks 44 Duos für 2 Violinen*, hrsg. von Ulrich Mahler, Köln 1995 erschienen.) Berücksichtigt wird weiter noch das Skizzenmaterial zu diesem Werk.

Die auf der deskriptiven Ebene sich bewegenden, sehr methodisch, aber vielleicht etwas schematisch durchgeführten Einzelanalysen können im Unterricht wahrscheinlich gut verwendet werden. Das besondere didaktische Potential der Musik Bartóks wird immer wieder betont. „Anstatt vereinfachende, musikalisch anämische Kindermusik zu schreiben, sensibilisiert Bartók seine Schüler von allem Anfang an für die Energetik musikalischer Grundphänomene“ (S. 303). Es ist allerdings zu bemerken, daß der Leser die Analysen mit größerem Gewinn lesen könnte, wären sie von Notenbeispielen begleitet.

Bartóks in Werken, Äußerungen und verschiedenen Schriften dokumentiertes „pädagogisches Programm“ wird im folgenden unter den Aspekten instrumentaler Methodica, „Elementarlehre“, „elementare Kompositionstechniken“, „Einführung in die Musik des 20. Jahrhunderts“ und schließlich „musikalische Volksbildung“ ausgewertet. Der im Titel verwendete doppeldeutige Begriff „pädagogisches Programm“ bezieht sich auf eine weitgehende Integration von Bartókscher Musik in das Lehrprogramm deutscher allgemeiner Musikerziehung. Um deren Möglichkeiten zu erwägen, dokumentiert und analysiert der Verfasser die Stellung, die zur Zeit Bartók in Lehrplänen und Lehrbüchern einnimmt. Die Diagnose, die er nach dem Studium der Lehrpläne der Sekundarstufe I nach Schularten und Bundes-

ländern aufstellt, läßt einen Schluß zu: Die einzelnen Lehrpläne zum Themenkomplex „Bartók und seine Musik“ beschränken sich meistens auf einzelne, aber fast immer verschiedene Aspekte der Elementarlehre, der Volksmusik oder der Musik der Avantgarde (S. 387). (Ausnahmen in dieser Hinsicht bilden nur Bayern und Hamburg.) Aber gerade „der Überblick über die derzeitigen Lehrpläne zeigt, wie vielseitig sich Bartók und seine Musik unterrichtlich thematisieren läßt“ (S. 389). Neben den im Buch behandelten Eigenschaften und Qualitäten der Kleinkompositionen Bartóks unterstreicht der Verfasser die musikhistorische Position sowie die ethischen Aspekte der Überzeugungen des Komponisten als weitere Legitimationsargumente für die unterrichtliche Verwendung.

Einen wertvollen Teil der Publikation bilden die 80 Seiten umfassenden Anlagen, verschiedene Namenregister von Bartóks Schülern, Listen und Übersichten zu Bartóks Volksmusikbearbeitungen, sonstigen pädagogischen Werken und ethnologischen Arbeiten. Von besonderem Interesse sind wieder einmal die Übersichten zu den *44 Duos*. (Mai 1997)

László Vikárius

*MARIA BIESOLD: Sergej Prokofjew. Komponist im Schatten Stalins. Eine Biographie. Weinheim-Berlin: Quadriga-Verlag 1996. 342 S., Abb.*

Das Buch beginnt mit einem literarischen Tableau: Stalins Begräbnis mit der angeordneten Massen-Trauer in Moskaus Straßen wird gegen die armselige private Totenfeier für den Komponisten Sergej Prokofjew gestellt, „der es gewagt hat, am selben Tag wie Stalin zu sterben“ (S. 8).

Maria Biesold, die bereits mit einem schmalen Bändchen über Dmitrij Schostakowitsch als Klavierkomponisten (Wittmund 1988), einer Schrift über Aram Chatschaturjan (Wittmund 1989) und der ersten deutschsprachigen Biographie über Sergej Rachmaninoff (Weinheim-Berlin 1991) hervorgetreten ist, bleibt ihrem russisch-sowjetischen Grundthema ebenso treu wie ihrer Art zu schreiben: Sie vertraut auf die Suggestionskraft einer emotionalen, bildhaften Schilderung und versucht, den Leser mit dem durchgehenden Präsens ihrer Viten-

Schreibung unmittelbar in das Geschehen hineinanzuziehen. (Abschnitte wie „Prolog“ und „Epilog“, die streckenweise aus dem Präsens ‚herausspringen‘, wirken nicht nur stilistisch, sondern auch inhaltlich wie aus einem anderen Zusammenhang herausgerissen.) Bei Biesold erinnert der Komponist Prokofjew zuweilen fast an einen Romanhelden, wenn ihm große Gefühle zugewiesen werden, wenn er „überglücklich“ ist (S. 26), „das Podium der Carnegie Hall erstürmt, um dem Publikum [...] sein 1. Klavierkonzert vor die Füße zu schleudern“ (S. 61), und wenn er „sich jetzt gewaltig anstrengen [muß], um mit den märchenhaften Karrieren der Sowjetkunst Schritt zu halten“ (S. 217).

Auf dieselbe Art malt die Autorin die politische Geschichte, in die Prokofjews Leben eingebettet ist. So endet das Kapitel „Lehrauftrag in Moskau und neue sowjetische Musik“ mit dem Spannungschürenden Satz: „Die Zusammenarbeit findet ein jähes Ende, als Leningrad in eine Katastrophe ungeheuerlichen Ausmaßes stürzt“ (S. 193; wie sich herausstellt, ist die Ermordung Sergej Kirows gemeint).

So sinnvoll es im Falle Prokofjews ist, neben den biographischen Fakten ein lebendiges Zeitpanorama zu geben, so schwierig scheint es auch, dem Ernst der Epoche gerecht zu werden. Nicht immer entgeht Maria Biesold der Gefahr, (kultur-)politisch entweder an der Oberfläche zu bleiben oder am Thema Prokofjew vorbeizuschreiben. Zudem mangelt es ihrer Informationsauswahl streckenweise an themenorientierter Stringenz: „Am 28. Juni 1948 hat Andrej Shdanow, der gefürchtete Kulturiologe, anlässlich eines Kominform-Treffens seinen letzten öffentlichen Auftritt. Jugoslawiens Regierungschef Tito wird formal aus der kommunistischen Bewegung ausgeschlossen. Shdanow ist Alkoholiker und leidet periodisch an Herzattacken. Am 31. August stirbt er im Alter von zweiundfünfzig Jahren an Herzversagen“ (S. 312). Hier zeigt sich, wie Maria Biesold Sachinformationen an Menschen bindet, um das Geschehen zu personifizieren. Gelegentlich aber verselbständigt sich das Anekdotische.

Wie sinnvoll Maria Biesolds stilistische Eigenarten sind und ob sie der Sache, dem Leser oder der Autorin dienen, fragt sich spätestens dann, wenn Ereignisse von kulturpolitischer

Tragweite wie der ZK-Beschluß vom 10. Februar 1948 auf eine Art zusammengefaßt werden, die vom Leser ein beträchtliches Fakten- und Hintergrundwissen verlangt, will er nicht bei der belanglosen Vermischung von Werturteil und Inhaltswiedergabe stehenbleiben (S. 305).

Maria Biesold hat für ihre Prokofjew-Biographie insgesamt eine reiche Fülle geschichtlichen, biographischen und anekdotischen Materials gesammelt. Sie versucht es möglichst vollständig zu präsentieren – nicht immer im Interesse Prokofjews, aber stets im Hinblick auf eine bunte, plastische Schilderung. Ihr ‚Komponist‘ im Schatten Stalins legt den Schwerpunkt nicht auf den Musiker, sondern auf den ‚Menschen‘ und seine Zeit.

(Juni 1997)

Kadja Grönke

THEO HIRSBRUNNER, *Die Musik in Frankreich im 20. Jahrhundert*. Laaber: Laaber-Verlag 1995, 287 S., Abb.

Der Titel des Buches nimmt ganz bewußt nicht auf eine nationale Zugehörigkeit von Musik Bezug, sondern auf den Ort ihrer Entstehung. „Musik in Frankreich“ berücksichtigt, so der Autor, die Tatsache, daß „eine neuere französische Musik nicht ohne die Mitwirkung von Ausländern entstehen konnte“ (S. 7). Überraschender als dieser kosmopolitische Ansatz, der Komponisten wie Igor Strawinsky, Iannis Xenakis und John Cage selbstverständlich mit einschließt, wirkt auf den Leser die Erweiterung des 20. Jahrhunderts um weitere 30 Jahre. Das Buch beginnt „mit dem Ende des deutsch-französischen Krieges von 1870/71“ (S. 7), wobei nur jene Komponisten des *Fin de siècle* behandelt werden, die in irgendeiner Weise auf die musikalischen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts Einfluß genommen haben. Die Verknüpfung der Namen von Ernest Chausson, Emmanuel Chabrier, Vincent d’Indy oder, weniger überraschend, von Erik Satie und Claude Debussy mit künstlerischen Konzepten des späteren 20. Jahrhunderts befreit die älteren Komponisten aus ihrer starren Festlegung auf die Ästhetik des 19. Jahrhunderts und befördert sie zu Wegbereitern der musikalischen Avantgarde. Gegen etwaige Kritiker wappnet sich Theo Hirsbrunner in der Einleitung, in-

dem er auf die bewußt „selektive“ und „parteiische“ Darstellung hinweist. Von einem der besten Kenner der französischen Musikgeschichte geschrieben, verrät das Buch Hirsbrunners Kenntnis der Materie. Die Monographie sollte aber nicht mit Blick auf Details, sondern hinsichtlich großer Zusammenhänge gelesen werden. In fünf periodischen Kapiteln, deren zeitlicher Ausgangspunkt durch den deutsch-französischen Krieg, den Tod Debussys, das erste Auftreten Messiaens, das Ende des 2. Weltkriegs und die Abreise Boulez’ festgelegt sind, widmet sich Hirsbrunner einzelnen Phänomenen. Insbesondere in den Kapiteln IV (1945–1965) und V (1966–1993) ermöglichen die persönlichen Erfahrungen des Autors in direktem Kontakt mit einigen der Komponisten überraschende und dadurch anschauliche und inspirierende Thesen und Schlußfolgerungen. Dennoch haben sich, so im ersten Kapitel (1870–1918), Ungenauigkeiten eingeschlichen. Die Novelle *Axel* des schwedischen (nicht dänischen) Dichters Esaias Tegner blieb nicht unbearbeitet liegen (S. 11). D’Indy hat *Axel* dem Libretto seiner ersten Oper *Fervaal* zugrunde gelegt, während die zweite Oper *L’Etranger* weniger auf Wagner als vielmehr auf Henrik Ibsens *Brand* zurückzuführen ist (S.13). Wie Hirsbrunner jene Komponistengeneration um d’Indy einerseits als modern und abgeschlossen, andererseits 200 Seiten später als traditionell und fast reaktionär einschätzen kann (die feurigsten Wagnerianer seien Literaten gewesen, „die offener für Ungewohntes waren als die professionellen Musiker, die an ihren Regeln festhielten.“ S. 214), leuchtet nicht ein. Angesichts der vielen Forschungsdesirats im Bereich der französischen Musik zwischen 1870 und 1914 überraschen widersprüchliche Aussagen allerdings nicht. Anregend sind Ausblicke auf unbekanntere Literatur (Bernard Gavoty und Daniel-Lesurs *Pour ou contre la musique moderne* von 1957) oder neue Aspekte bereits bekannter Institutionen. Das IRCAM in Paris wird in seiner künstlerischen und (!) wissenschaftlichen Ausrichtung behandelt. Diese spezifische Mischung aus wissenschaftlich fundierten Sachverhalten und subjektiven Urteilen über Werke und Komponisten ist, auch wenn sie vielleicht nicht die Zustimmung eines jeden Lesers findet, eine lohnende Lektüre.

(Juni 1997)

Manuela Schwartz

*Hugo Distler im Dritten Reich. Vorträge des Symposions in der Stadtbibliothek Lübeck am 29. September 1995. Hrsg. von Stefan HANHEIDE. Osnabrück: Universitätsverlag Rasch 1997. 223 S., Abb., Notenbeisp.*

Diese Publikation ist höchst begrüßenswert – nicht nur im Hinblick auf Hugo Distler selbst, sondern auch auf das gesamte musikgeschichtliche Umfeld. Die Musikwissenschaft hat ja (etwa im Vergleich zur Literaturwissenschaft) erst sehr spät die betreffende Diskussion eröffnet, sieht man einmal ab von Joseph Wulfs Dokumentation (1966) oder von Fred K. Priebergs *Musik im NS-Staat* (1982). So fehlen denn bis heute Untersuchungen über Werner Egk, Wolfgang Fortner, Ernst Pepping, Boris Blacher, Johann Nepomuk David (u. v. a. m.) und ihr Wirken während des „3. Reiches“; Untersuchungen über Strauss, Furtwängler oder auch Karajan bilden also eher die Ausnahme. (Wie „heiß“ das Thema noch immer ist, zeigt die recht wohlwollende Arbeit B. Adamys über Pfitzner [1980] einerseits, wie die gereizte Reaktion auf M. A. Katers Orff-Studien [1995] andererseits, der man ein hohes Maß an Differenziertheit doch wahrlich nicht absprechen kann.)

Distler also: Jahrzehntelang zur märtyrerhaften Gallionsfigur der „erneuerten Kirchenmusik“ verfälscht von gerade jenen Autoren und Kirchenmännern, die nach 1945 ihre eigene Geschichte neu zu schreiben wußten; in jüngster Zeit aber auch Opfer eines aggressiven Enthüllungspathos, dem es auf Akribie nicht weiter ankommt, wenn nur tüchtig am Zeug geflickt werden kann... Die Beiträge des vorliegenden Bandes wissen beide Extreme zu vermeiden: Stefan Hanheide berichtet über die Situation der Komponisten in Deutschland 1933–45 („Musik zwischen Gleichschaltung und Säuberung...“); Bettina Schlüter beschreibt „Innere Emigration – zum Lebensentwurf Hugo Distlers“. Sven Hiemke untersucht mit großer Akribie Distlers Kompositionsästhetik, Philipp Schmidt-Rhaesa widmet sich Distlers fragwürdigen Vertonungen politischer Texte. Dem 1936 uraufgeführten *Cembalo-Konzert* op. 14 (zwischen barockem Erbe und „Entarteter Kunst“) gilt die Untersuchung Juliane Juknats. – Den politischen Kontext des Festes der deutschen Chormusik (Graz 1939), auf dem das *Mörrike-Chorliederbuch* präsentiert wurde, ver-

deutlicht Dirk Lemmermann („Singen macht deutscher“...). Pressereaktionen, lokale (Hanke Osada) und überregionale (Volker Lanatowitz) erhellen das facettenreiche, keineswegs einheitliche Bild. Der Briefwechsel Distlers mit Konrad Ameln 1933–35 (Friedhelm Brusniak) aus dem Nachlaß Konrad Amelns (†1994) war der Forschung bislang unbekannt und wird hier erstmals publiziert und kommentiert.

Eine Distler-Bibliographie sowie ein Personenregister und ein Register der Werke Distlers runden diesen gelungenen Band ab. (Mai 1997) Martin Weyer

*JUTTA RAAB-HANSEN: NS-verfolgte Musiker in England. Spuren deutscher und österreichischer Flüchtlinge in der britischen Musikkultur. Hamburg: von Bockel Verlag 1996. 530 S., Abb. (Musik im „Dritten Reich“ und im Exil. Band 1.)*

Jutta Raab Hansens Hamburger Dissertation von 1995 bringt musikbezogene Exilforschung in mancher Hinsicht ein erhebliches Stück voran. Detailliert und engagiert arbeitet sie auf der Basis breiter Archiv- und Quellenstudien, durch Recherchen unter den Bedingungen von ‚oral history‘ und mit Einbeziehung des geschichtlich-politischen Kontextes ein Problemfeld auf, das bisher lediglich übersichts- oder aber fallweise behandelt worden ist: Großbritannien wurde ab 1933 auch für zahlreiche deutsche und österreichische Musiker zum vorübergehenden Fluchtpunkt, zum Ort des Exils (mit dauernder oder anfänglicher Rückkehr-Option) und vielfach zum dauerhaften neuen Lebens- und Wirkungsmittelpunkt. Unter den insgesamt über 46.000 Flüchtlingen (Herbert A. Strauss) befanden sich nach Einschätzung Erik Levis, die Raab Hansen übernimmt, rund 400 Personen mit musikspezifischen Berufen (S. 19): von Komponisten, weiblichen und männlichen Sängern, Instrumentalisten und Musikpädagogen über Mitarbeiter des Rundfunks bis zu Musikbibliothekaren, Antiquaren, Verlegern und Verlagslektoren. Immerhin fast 300 dieser Musikerinnen sind im umfangreichen Kapitel der (nicht unbedingt geschickt angelegten) Kurzbiographien erfaßt (S. 393–478). So heterogen diese Gruppe von Musikern war, so äh-

lich waren zum Teil die Rahmenbedingungen, Schwierigkeiten, mitunter auch Chancen des Neubeginns. Großbritannien – schwankend zwischen dem Stolz auf wertvolle künstlerische Traditionen und Selbstzweifeln, ob es nicht doch ein „land without music“ sei – mußte sich aufgrund der künstlerischen Immigration auf Verschiebungen im Gefüge seines Musiklebens einstellen (was nicht ohne Existenz- und Überfremdungsängste der betroffenen Berufsgruppen, entsprechende Artikulation durch künstlerische Standesorganisationen und Diskussionen über das Für und Wider kontinentaler Einflüsse abging).

Soweit es um die politischen und musiksoziologischen Rahmenbedingungen des Immigrations- und Exilproblems sowie um biographische Aspekte geht, versucht die Autorin mit Erfolg, ein breites inhaltliches und methodisches Untersuchungsspektrum in den Griff zu bekommen. In sechzehn Hauptkapiteln beleuchtet sie zunächst die politisch-künstlerische Situation Großbritanniens als Exilland (1), die musikalischen Beziehungen zwischen England und den nationalsozialistisch regierten Ländern Deutschland und Österreich einschließlich der Orchester- und Operngastspiele (2), sowie die Berichterstattung in der britischen Presse über das gleichgeschaltete deutsche Musikleben einerseits, das Musikerexil andererseits (3). Der beruflichen Situation der Flüchtlinge widmen sich die nächsten Kapitel: Sie reflektieren die Lage der britischen und ausländischen Musiker (4) – vor allem vor dem Hintergrund der national abschottenden Interessenpolitik der Incorporated Society of Musicians, die sich nur teilweise durchsetzen ließ –, thematisieren das Problem der (weitgehend nicht erteilten) Arbeitserlaubnisse (5) und machen klar, welche Bedeutung die BBC für deutsche und österreichische Exilmusiker hatte: Hier schien sich ein attraktives Wirkungsfeld abzuzeichnen, das indes durch Restriktionen verkleinert wurde, vor allem als man in den ersten Kriegsjahren den „ban on alien composers“ proklamierte und – teils aus verständlichen Gründen, teils mit aberwitzigen Konsequenzen für Komponisten, die nach der Vertreibung aus Deutschland nun noch einmal als Deutsche bestraft wurden – praktizierte; selbst deutsche Texte von Kunstliedern galten zeitweise als unerwünscht. Weisen die Aus-

führungen über Ausnahmen vom Arbeitsverbot, von denen insbesondere Verleger profitierten (7), auf Kapitel 5 zurück, so boten die Aktivitäten des Committee for the Promotion of New Music (8) und die legendären Londoner „National Gallery Concerts“ als „Symbol des britischen Widerstandes gegen Nazi-Deutschland“ (9) immigrierten Künstlern Möglichkeiten zur künstlerischen Integration. Bleibt das Kapitel über Musiker in Flüchtlings- und Internierungslagern relativ inkonsistent (10), so widmet die Autorin dem Freien Deutschen Kulturbund (11) und seinem österreichischen Gegenstück, dem Austrian Centre in London (12), erheblich mehr Raum, ohne daß Dokumentation und kritische Reflexion durchweg in einem überzeugenden Verhältnis stünden. Ungleich ergiebiger und gewichtiger als die Auswertung einer Programmzettelsammlung (13) und die auf Anton Haefelis Arbeiten basierenden Bemerkungen zum unsolidarischen Verhalten der IGNN gegenüber vertriebenen Musikern (14) sind die drei „Londoner Musikerbiographien“ Berthold Goldschmidts, Ernst Hermann Meyers und Maria Lidkas, die gegen Ende der Arbeit resümierende Fallstudien vor dem Hintergrund und als Resultat der vorangehenden Untersuchungen bilden (15). Die nach den 298 Kurzbiographien (16) folgende allzu knappe Zusammenfassung läßt keine weiterführenden neuen Aspekte mehr aufscheinen.

In der Reichhaltigkeit des ausgewerteten Materials liegen die Verdienste, zugleich aber auch Grenzen der Arbeit: Die Autorin sortiert und konzentriert das immense Material nicht immer genügend, breitet es phasenweise mit sorgloser, gleichsam journalistischer Erzähllust aus (etwa im Kapitel über die „National Gallery Concerts“) oder verharrt – nicht zuletzt bei der Aufarbeitung der ebenso reizvollen wie heiklen Geschichte des Freien Deutschen Kulturbundes – an der Oberfläche: Gerade dessen historische Stellung, die politische Funktion(alisierung) seiner künstlerischen Aktivitäten und seine ambivalente Einschätzung durch Musiker hätten schärfer profiliert und diskutiert werden können, zumal hier – wie ebenfalls im biographischen Kapitel über Ernst Hermann Meyer – wohl auch wichtige Wurzeln späterer Diskussionen der Exilforschung um die Begriffe ‚Exil‘ und ‚Emigration‘ auszumachen wären. So sympathisch die unpräzise

Darstellungsweise der Autorin berührt, schlägt sie phasenweise doch in einen distanzlos-subjektiven Tonfall und sprachliche Ungenauigkeiten um. Auch im Inhaltlichen sind Sorglosigkeiten zu konstatieren. Ist die erstmalige Ausbreitung und Aufarbeitung umfänglicher Archivbestände sowie zahlreicher weiterer schriftlicher und mündlicher Informationen zweifellos erhellend, so mangelt es der Darstellung teilweise an präziserem, nicht zuletzt repertoirekundigerem Nachrecherchieren. Dafür ließen sich genügend Beispiele nennen, ob es nun um das Repertoire emigrierter Musiker (S. 315: die *Arpeggione*-Sonate zählte sicher nicht zu Schuberts „selten aufgeführten“ Werken), Publikationsumstände (S. 202, Anm. 389: Bartóks *Allegro barbaro* war bereits 1911 in der UE erschienen) oder Ausführungen zum Leben und Schaffen Berthold Goldschmidts geht. So hilfreich die Systematisierung des immensen Materials für künftige Forschungen ist, so kritisch sollten Benutzer bei der Übernahme von Detailinformationen sein.

Die Meriten von Raab-Hansens ausgreifender, gewichtiger Arbeit, die vom Verlag ansprechend präsentiert wird, wenn auch nicht gerade perfekt lektoriert ist, liegen auf der Hand; daran können auch Einwände nichts ändern. Die Untersuchung ebnet Wege für das, was sie selbst (notgedrungen?) ziemlich konsequent ausspart: für die eigentliche Auseinandersetzung mit den Kompositionen, den musikwissenschaftlichen Forschungen, den Traditionen und Neuansätzen künstlerischer Interpretation und Ausbildung, die trotz aller Behinderungen und Verzerrungen geleistet wurden und zur Geschichte der Musik mit ihrem realen oder imaginären Potential gehören.

(Juli 1997)

Michael Struck

YORK HÖLLER: *Fortschritt oder Sackgasse? Kritische Betrachtungen zum frühen Serialismus*. Saarbrücken: Pfau-Verlag 1994. 130 S., Notenbeisp.

„Gleich zu anfang möchte ich klarstellen, daß ich weder die Absicht habe, das Serielle zu verdammen, noch die, einen Lobgesang anzustimmen.“ (S. 92) So beginnt York Höller das letzte, „Kritik“ überschriebene Kapitel seiner 1967 verfaßten Examensarbeit, die Autor und

Verlag nach fast drei Jahrzehnten noch immer für wert gehalten, der Öffentlichkeit zur Kenntnis zu geben. Sie taten recht daran. Denn was damals der Dreiundzwanzigjährige an der Kölner Hochschule im Fach Schulmusik vorlegte, ist eine bemerkenswert ausgewogene, historische Hintergründe mit der Analyse beispielhafter Werke schlüssig verbindende Darstellung, die noch dazu durch souveräne, stellenweise glänzende sprachliche Gestalt besticht.

Nachdem im 1. Kapitel der „Weg zum Seriellen oder Der Wandel des musikalischen Denkens“ (S. 11 ff.) skizziert worden ist, wendet sich Höller in den drei folgenden der Theorie von Pierre Boulez („Musikdenken 1“) und Karlheinz Stockhausen („...wie die Zeit vergeht...“) zu, die eingehend, jedoch in jedem Fall auf den Punkt gebracht referiert werden. Daraus ergeben sich nahtlos analytische Ausführungen zu Olivier Messiaens *Mode de valeurs et d'intensités*, Boulez' *Structures I* und *II* sowie Stockhausens *Zeitmaße*. Obwohl über diese Stücke inzwischen eine Flut von mehr oder weniger sinnvollen Analysen hereingebrochen ist und zumindest im Fall der *Structures I* mit György Ligetis Arbeit von 1958 eine Art Non plus ultra gegeben schien, zeichnet sich Höllers Zugang durch erstaunliche Frische und Unvoreingenommenheit aus. Den Boden hierfür bereitet die Tatsache, daß die Analysen gewissermaßen einem roten Faden folgen, ohne daß dieser zu einer Gedankenfessel wird. Der leitende Gesichtspunkt ist das Problem der Form, die als Ergebnis bewußter, „schöpferischer“ Gestaltung in Widerspruch gerät oder geraten kann zu den Automatismen des Seriellen (S. 81 ff.; S. 92 ff.; S. 105 ff.). Höllers Darstellung mündet in einen informationstheoretischen Lösungsversuch (S. 121 ff.), der vielleicht den am stärksten zeitgebundenen Teil des Buches ausmacht. Doch vermag dieser gutgemeinte, freilich kaum brauchbare Ausblick den Gesamteindruck der Darstellung in keiner Weise zu beeinträchtigen.

(Juli 1997)

Mathias Hansen

WOLFGANG MOTZ: *Konstruktion und Ausdruck, Analytische Betrachtungen zu „Il Canto sospeso“ (1955/56) von Luigi Nono*. Saarbrücken: Pfau-Verlag 1996. 227 S., Abb.

Der Komponist Wolfgang Motz hatte sich bereits 1980 in seiner Abschlußarbeit zur künstlerischen Reifeprüfung erstmals ausführlich mit Luigi Nonos *Il canto sospeso* auseinandergesetzt. Für die Publikation hat er diese Arbeit aktualisiert (wobei allerdings wichtige Aufsätze, wie zum Beispiel Kathryn Baileys Analyse von 1992, nicht berücksichtigt wurden). Der Schwerpunkt des Buches liegt auf der Analyse der seriellen Kompositionstechniken, der resultierenden musikalischen Gestalten sowie ihrer Wirkung auf den Hörer. Jeder einzelne Satz des *Canto sospeso* wird in einem eigenen Kapitel einfühlsam beschrieben, teilweise auch aus aufführungspraktischer Perspektive. Leider hatte Motz erst nach Fertigstellung seiner Abhandlung Gelegenheit, den Skizzenbestand im Nono-Archiv in Venedig einzusehen. Die aus der Auswertung der Manuskripte gewonnenen Ergebnisse hat er als Anhang an den Schluß des Buches gestellt, obgleich sie den ursprünglichen Text nicht nur ergänzen, sondern stellenweise auch korrigieren. Der Leser muß also fortwährend zwischen Text und Anhang vor- und zurückblättern; will man zudem die reichhaltigen Skizzenreproduktionen zur Lektüre heranziehen, wird man an das Ende des Anhangs verwiesen. Bedauerlicher allerdings als diese Unbequemlichkeiten (und auch als wenige Fehlinterpretationen, zum Beispiel der Tonhöhenreihen des 1., 3. und 4. Satzes) ist die Tatsache, daß trotz neuer Analyseergebnisse die Chance einer Neueinschätzung der (überraschend vielfältigen) Möglichkeiten seriellen Komponierens nur sehr partiell wahrgenommen wird. Immer wieder fallen widersprüchliche ästhetische Urteile im Text auf: Einerseits wird beispielsweise strenge Konstruktion lediglich als eine notwendige „Durchgangsstation“ zu neuen, freieren Lösungen interpretiert (S. 26), andererseits „die Sprach- und Kommunikationsfähigkeit einer kritisch und undogmatisch gehandhabten seriellen Technik“ ausdrücklich hervorgehoben (S. 14 f.). Zweifellos wäre eine Überarbeitung des gesamten Textes nach dem Skizzenstudium wünschenswert gewesen. Dennoch bietet Motz die bislang umfassendste Abhandlung zum *Canto sospeso*. Für eine ernsthafte Auseinandersetzung mit diesem zentralen Werk Luigi Nonos ist sein Buch also sicher unverzichtbar.

(Mai 1997)

Erika Schaller

MICHAEL JOHN: *Auf dem Wege zu einer neuen Geistigkeit? Requiem-Vertonungen in der Sowjetunion (1963–1988)*. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 1996. 180 S., Notenbeisp. (*Studia slavica musicologica*. Band 9.)

Da hat sich einer aufgemacht, der Quadratur des Kreises nachzuspüren – und siehe da: es gibt sie! Anstelle beim Thema „Geistliche Musik in der Sowjetunion“ verständnislos-negierend den Kopf zu schütteln, machte sich ein Musikforscher auf den Weg und stieß nicht nur auf kommunistisch-eklektizistische Surrogate der durchaus christlichen Gattung Totenmesse, sondern auch auf Requiemvertonungen von tatsächlich religiöser Prägung. Steht das den Opfern des „Großen Vaterländischen Krieges“ (i. e. der Zweite Weltkrieg in sowjetischer Diktion) gewidmete *Requiem* Dmitrij Kabalevskijs von 1963 noch ganz im Zeichen des „sozialistischen Realismus“ und teilt mit den keineswegs als solchen eingestandenen christlichen Vorbildern gerade einmal den Titel, so verläuft die zunehmend christlichere Verinhaltlichung in einer Art Crescendo-Bewegung über die Requiemkompositionen Boris Tiščenkos („In memoriam Anna Achmatova“), Alfred Schnittkes und Edison Denisovs zur vorerst letzten Schöpfung dieser Gattung von Vjačeslav Artëmov, oder, in den Worten des Autors: „Die Requiem-Kompositionen von Dmitrij Kabalevskij und Vjačeslav Artëmov bilden einen zeitlichen Rahmen der hier vorgenommenen Untersuchungen und sind darüber hinaus auch inhaltlich zwei extreme, polare Stellungnahmen zu dem Genre *Requiem*“ [...] In einem Vergleich ist es interessant, die Umwandlung der gesellschaftlich-politischen Inhalte im *Requiem* Kabalevskijs [...] in religiöse, aber nicht minder gesellschaftspolitische Visionen im *Requiem* Artëmovs – einer während der Perestrojka entstandenen Komposition – zu beschreiben“ (S. 123).

Innerhalb dieses Rahmens setzt aber bereits das 1968 entstandene und erst 1989 uraufgeführte *Requiem* Tiščenkos musikalisch einen deutlichen Kontrapunkt gegen das „sozialistisch-realistisch-kitschige“ *Requiem* Kabalevskijs, hat allerdings in seiner Textur – der Vertonung eines gleichnamigen Gedichtzyklus' der großen russischen Dichterin Anna Achmatova – „nichts als den Titel mit einer liturgischen Requiem-Vertonung gemein“ (S. 124).

Das 1975 entstandene Werk Schnittkes geht wiederum einen Schritt weiter: „Erstmals zieht ein sowjetischer Komponist den, wenn auch stark gekürzten, liturgischen Requiemtext als Textvorlage heran“ (S. 124). „Die Botschaft dieses Werkes ist der zu Lebzeiten praktizierte Glaube [...]. Das *Requiem* Alfred Schnittkes ist eine Musik ante mortem – ein Bekenntnis zum Leben!“ (S. 85)

Von gänzlich anderer Art ist die Komposition Denisovs aus dem Jahre 1980, dem der Gedichtzyklus *Requiem an Ellen* des Düsseldorfer Dichters Francisco Tanzer zugrunde liegt, den der Komponist um französische Bibelzitate und Fragmente des lateinischen Requiem-Textes erweiterte.

Als breche die ganze aufgestaute Religiosität wie bei einem Dammbbruch hervor, so schlägt schließlich Artëmovs *Requiem* von 1988 „in ein überindividuell bekennnerhaft religiöses Sendungsbewußtsein um“ (S. 125). Der Verfasser macht kaum einen Hehl daraus, daß ihm von den in seinem Buch untersuchten Requiens dieses Werk am nächsten steht.

John ist mit seiner gar nicht hoch genug einzuschätzenden Arbeit treffsicher in eine Forschungslücke von gewaltigen Ausmaßen gestoßen, die er mit blitzsauberen Werkanalysen, zahlreichen Notenbeispielen, zeitgenössischen Ur- und Erstaufführungs-Rezensionen und sogar Interviews mit den noch lebenden Komponisten Artëmov, Tiščenko und Denisov (warum nicht auch Schnittke?) nahezu vollständig ausfüllt. Der Wert dieses Buches, das in der mittlerweile höchst verdienstvollen und sich immer unentbehrlicher gerierenden Reihe *studia slavica musicologica* erschienen ist, wird noch dadurch erhöht, daß John seine Betrachtungen nicht nur in den situativen Gesamtkontext der russischorthodoxen Kirche in der Sowjetunion einbettet, sondern auch einen allgemeinen Überblick über die russische Musikgeschichte nach der Oktoberrevolution bietet, in der die Furcht vor allem Religiösen solch bizarre Ausmaße annahm, daß (1931) selbst Bachs *Magnificat* in eine „Hymne an das schöpferische Kollektiv und den Fünfjahresplan“ umgedichtet wurde.

Schade, daß als einziger Wermutstropfen eine Vielzahl wirklich überflüssiger Druckfehler zu beklagen ist!

(April 1997)

Friedemann Kluge

EVA-MARIA HOUBEN: *Gelb. Neues Hören. Vinko Globokar, Hans-Joachim Hespos, Adriana Hölszky. Saarbrücken: Pfau-Verlag 1996. 263 S., Notenbeisp.*

Der zunächst etwas sonderbar anmutende erste Teil des Titels (*Gelb*) entpuppt sich als zusammenfassender Begriff für eine spezifische Form der Wirklichkeits- und Seins-erfahrung und für eine Art des Zeiterlebens, wie es etwa in den Werken Bernd Alois Zimmermanns Gestalt annimmt, auf dessen Werke und Äußerungen Houben sich wiederholt bezieht. Deren Relevanz für die Musik der im zweiten Teil des Titels genannten Komponisten vermag die Autorin in akribischen Analysen ausgewählter Werke überzeugend darzulegen. Ohne einen Anspruch auf Repräsentativität für die Gesamtheit der Musik der Gegenwart zu erheben, gelingen Houben doch Beobachtungen und Feststellungen, die gewiß auch im Zusammenhang mit den Werken anderer zeitgenössischer Komponisten von Bedeutung sind. Unter Heranziehung von Erkenntnissen interdisziplinärer Forschungen stellt die Autorin Beziehungen von Tanz und Stimme, Aspekte der Instrumententechnik und Instrumentation, Formen der Zeiterfahrung, die Dekonstruktion und Neukonstruktion von Zusammenhängen und den Vorgang der Klangerzeugung in das Blickfeld ihrer Untersuchungen. Erhellend ist auch der Verweis auf ähnliche Phänomene in älterer Musik, etwa wenn Hans-Joachim Hespos' *gelb* zu Richard Wagners *Lohengrin*-Vorspiel in Beziehung gesetzt wird. Die vorliegende Publikation vermag im Umgang mit der Musik der letzten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts neue Anregungen zu geben und leistet so einen wesentlichen Beitrag zur musikwissenschaftlichen Erforschung dieses Zeitabschnitts.

(Mai 1997)

Michael Zywiets

RAFAEL KÖHLER: *Natur und Geist. Energetische Form in der Musiktheorie. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1996. 260 S., Notenbeisp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XXXVII.)*

Unter dem nur entfernt auf den Inhalt beziehbaren dualistischen Haupttitel „Natur und Geist“ hat Köhler seine Habilitationsschrift

veröffentlicht. Verdienstvoll, daß der Autor sich der wichtigen – und unausgeschöpften – Kategorien Energie und Form, welche im Untertitel anklingen, angenommen hat. Als die wichtigsten Stationen der historischen Referenz seien die Namen Johann Gottlieb Herder, Christian Friedrich Michaelis, Hans Georg Nägeli, Adolf Bernhard Marx, Franz Liszt, Richard Wagner, August Halm und Ernst Kurth genannt. Einen Gegenstand der Untersuchung bilden mithin musikalisch konstitutive Kräfte-antagonismen, Bewegung als „Urbild der Kunst“, die „Überwindung der Nachahmungs-ästhetik“, Herders Musikanschauung und dessen reiche Nachwirkungen, schließlich auch die Bedeutung der Sprache. Aufschlußreich und treffend Köhlers Ausführungen zu Liszt und Wagner; sie weisen übers Thema weit hinaus und sind empfehlenswert für alle mit dem musikalischen 19. Jahrhundert Beschäftigten. Überaus gelungen nachgezeichnet hat Köhler die „Epopöie“. Doch seine nicht eben verschwenderischen Ausführungen zu den Theorien Hugo Riemanns, Halms und Kurths stellen nicht ganz zufrieden.

Manche Formulierungen sind gewiß nicht ohne Redundanz, auch einige Überschriften der Kapitel hätten knapper ausfallen können. Bei den Erörterungen zu Nägeli fehlt die Berücksichtigung von H. J. Schattners kenntnisreichen Ausführungen (in: *SMZ* des Jahres 1965). Das Nägeli-Opus von Martin Staehelin, das in Kürze erscheinen dürfte, wird wohl weitere Aufschlüsse geben.

Köhlers Aufwand, namhafte Autoren zitierend einzubeziehen, ist beachtlich, das ästhetische Bemühen keinesfalls gering. (Hugo von Hofmannsthal behauptete, womöglich allzu pauschal: „Griechen machen aus einem kleinen Fond das meiste, Deutsche aus riesigem das wenigste“.) Man verläßt das Buch mit einem Rest von Sehnsucht nach scharfen Konturen, nach greifbarer Deutlichkeit, stringenter Kohärenz. Fraglich, ob die Musikwissenschaft des 20. Jahrhunderts mit dem energetischen Formbegriff fertig geworden ist, ganz abgesehen vom Wunsch nach der Zusammenführung historischer, historiographischer und systematischer Interessen gerade bei einem Thema wie dem diskutierten. Im *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 10, wurde 1982 konstatiert, die Herausforderung durch die Theorien

allein Riemanns und Kurths sei von der Musikwissenschaft nicht recht begriffen worden; Köhler hat die Herausforderung schon aufgegriffen, doch ob sein Alleingang Wurzeln zu schlagen vermag, darf bezweifelt werden. In weiteren Publikationen sollte eine energetisch ausgerichtete Hermeneutik noch eigenständiger und konkreter analyseorientiert fortgeführt werden. Dabei ist es meines Erachtens nicht zutreffend, die Form selbst als energetisch zu bezeichnen; die – immer metaphorischen – Begriffe beim Beschreiben und die formbildenden Elemente der harmonischen Tonalität sind energetisch, nicht die Sache, der intentionale Gegenstand, welcher „tönend bewegte Form“ genannt wurde.

13 Notenbeispiele und ein Personenregister beschließen diesen Band. Bestimmt zu bedauern ist das Fehlen eines Registers, in welchem man, neben zentralen und entlegeneren musiktheoretischen Termini, Begriffen wie Aneignung, Coexistenz, Geist, Materie, Seele, Prozeß, Bewegung und dergleichen nachgehen könnte, um so auf eigenem Wege eine systematisch orientierte, gleichsam destillierte Lesart herstellen zu können.

(Juli 1997)

Matthias Thiemel

*THOMAS DANIEL: Kontrapunkt. Eine Satzlehre zur Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts. Köln: Verlag Dohr 1997. 439 S., Notenbeisp.*

Ein sehr gutes Buch für Tonsatzlehrer, die Erfahrung in der Unterweisung haben und genau wissen, welche Aufgaben sie in welcher Reihenfolge stellen. Davon ist nämlich in diesem Buch ebenso wenig die Rede wie in Claus Ganters 1994 erschienenem Buch mit dem kuriosen Titel *Kontrapunkt für Musiker* (Verlag Emil Katzbichler). Seltsam, daß Daniel das Buch Ganters nie erwähnt, offensichtlich kennt er es nicht.

Aufgaben Schritt für Schritt fordern sehr viel Raum, und so haben beide neuen Bücher sehr viel Raum, um zu jeder eben behandelten Frage sehr viele Lehrbuchtexte zu zitieren, Beispiele vieler Komponisten vorzustellen und eben auch zu zeigen, wie ganz anders und eben auf verschiedenste Weise ganz anders spezielle Komponisten mit dem jeweiligen Detail umgehen. Dazu nur ein vorzügliches Beispiel von Daniel:

Die Varietas-Forderung von Johannes Tinctoris wird vorgestellt und mit Stimmen von Palestrina und Orlando di Lasso belegt. Dann staunt der Leser aber über eine unendlich-Sequenz von Lasso, über Palestrina-Takte aus zu 70% halben Noten u. a. Überzeugend also der Absatz über Grenzen der Varietas. Bei ständigem Abwechseln entsteht doch „ein variantenarmes gesichtsloses Satzbild. Zur Abwechslung gehört auch betonte ‚Einfachheit‘...“

Wie aber soll der Interessierte ein Selbststudium angehen? Ganter kommt ihm ein wenig entgegen. Beispiel Melodiebildung: Da gibt er zu jeder der vielen Regeln über Sprung-Sprung-Kombinationen zahlreiche Folgen von je drei bis fünf ganzen Noten, wie man es aus Lehrbüchern kennt. Also können eigene Übungen starten. Daniel dagegen – die Sprünge S. 93 – zeigt Melodieausschnitte von Palestrina. Soll man ähnliches zu notieren versuchen? Es wird nicht gelingen, denn erst 20 Seiten später ist von den Viertelnoten die Rede.

Zweites Studentenproblem: Stets wird differenziert, zum Beispiel viele Sprünge bei Lasso, kaum bei Palestrina. Hat der Ärmste also fleißig studiert bis S. 167, wo endlich der zweistimmige Satz beginnt – ja in welchem Stile will er dann schreiben? Hätte er sich nicht von Anfang an getrennte Reglements für Josquin, Palestrina, Lasso usw. anlegen sollen? Auch erfährt er nie, zu welchem behandelten Stoff eigene Tonsatzarbeit angezeigt ist. Verstehen genügt? Eigene Schreibebeiten sind dringend empfohlen? Das sind also die Probleme dieses lesenswerten Buches, das aber Lehrbücher, die Aufgaben stellen und nur einen Komponisten behandeln wie Knud Jeppesen Palestrina (andere Bücher Josquin) nicht ersetzen kann.

(Juli 1997)

Diether de la Motte

die mit der Orgel, dem Orgelspiel und dem Kirchengesang irgendwie befaßt sind: Also nicht nur an Organisten, Kirchenmusikstudenten und Historiker, sondern auch an kirchennahe Kreise vom Prediger bis zum „gewöhnlichen Gemeindeglied“. Der Autor hat bei seinen Darstellungen nicht nur die niederländischen Verhältnisse im Blick, sondern auch die der Schweiz und Deutschlands, er verschweigt keineswegs, daß im calvinistischen Raum Theoriedefizite zu kirchenmusikalischen Fragen ebenso zu Geschichte und Gegenwart gehören wie erhebliche Mängel in der alltäglich-pragmatischen Kirchenmusikpflege. Mit einiger Bewunderung blickt er auf deutsch-lutherische Verhältnisse, wobei ihm eine Idealsituation vorschwebt, die hierzulande seit gut zwanzig Jahren überholt ist. – Mit der anvisierten breiten Zielgruppe ist natürlich der streng wissenschaftliche Anspruch aufgegeben, „das Buch ist dadurch vielseitig geworden“ – in der Tat. Herausgekommen ist nämlich ein großzügig ausgestattetes Bilder- und Lesebuch, das trotz seiner populärwissenschaftlichen Darstellung eine Menge an Informationen bietet. Diese herauszufischen, wird dem Benutzer nicht ganz leicht gemacht – vielleicht tut man besser, dieses Buch kreuz und quer zu durchblättern (es lohnt sich durchaus), als es von A bis Z lesen zu wollen. So oder so wird man mit dem Zuviel des ausgebreiteten Materials, insbesondere wegen der Einbeziehung subalternen Quellen (Faksimiles von Liedbegleitsätzen oder Programmzetteln, Photos mehr privaten Charakters) seine Mühe haben. Es fehlt allzuoft die Distanz zum Material. Dennoch: Als Geschenkband dürfte diese Publikation am ehesten willkommen sein, auch Leser ohne Kenntnisse des Niederländischen werden auf ihre Kosten kommen.

(Juli 1997)

Martin Weyer

*HERMANN S. J. ZANDT: Organisten, Orgelspielen Kerkzang binnen het Nederlandse Calvinisme, inzonderheid in de Nederlandse Hervormde Kerk. Bedum: Profiel 1995. 623 S., Abb., Notenbeisp.*

Als „Frucht jahrelanger gründlicher Untersuchung“ wird dieser voluminöse Band vorgelegt; er wendet sich – und das muß bei der Lektüre stets in Rechnung gestellt werden – an alle,

*ANTHONY BAINES: Lexikon der Musikinstrumente. Aus dem Englischen übersetzt und bearbeitet von Martin ELSTE. Kassel u. a.: Bärenreiter/Stuttgart: J. B. Metzler 1996. XII, 408 S., Abb., Notenbeisp.*

Soll ein musikinstrumentenkundliches Werk übersetzt werden, reichen dazu Sprachkenntnisse, sprachliche Gewandtheit und all-

gemeine musikwissenschaftliche Bildung nicht aus. Das mag banal klingen, aber es gibt Anlaß, daran zu erinnern. Der Bärenreiter- und der Metzler-Verlag gingen kein Risiko ein, sondern verpflichteten mit Martin Elste einen instrumentenkundlichen Spezialisten für die deutsche Ausgabe des von Baines herausgegebenen *The Oxford Companion to Musical Instruments*. Herausgekommen ist eine sehr verlässliche, gut lesbare Übersetzung, die sich fast immer an die im Deutschen üblichen Termini hält. Zwei eigentlich unsinnige, aber in beiden Sprachen gängige Bezeichnungen sind dabei wenigstens relativiert worden: Das Stichwort „Mechanisches Klavier“ (als ob ein normales Klavier keine ausgetüftelte Mechanik hätte!) wird immerhin in Klammern durch den sprachlich zutreffenden Begriff „Automatisches Klavier“ präzisiert, und die Bezeichnung „akustisch“ für ein nicht-elektronisches Instrument (als ob es keine Elektroakustik gäbe!) wird als historisch entstandener „Benennungszwang“ geortet (h i e r wäre sprachlich der Terminus „mechanisch“ am Platze). Der einzige Übersetzungsfehler, auf den ich stieß, entstand geradezu zwangsläufig: Knopfgriff- und Piano-Akkordeon werden als „wechseltönig“ bezeichnet, in Übersetzung des irreführenden „double action“ (das Elste an anderer Stelle richtig mit „gleichtönig“ übersetzt). Der Artikel „Akkordeon“ schildert alle Instrumente, die über vorgefertigte Akkorde verfügen; üblich ist die Verwendung dieses Terminus im Deutschen nur für gleichtönige Instrumente, die heute übrigens auch in der Kunstmusik verbreitet sind (entgegen dem Eindruck, den schon die Originalausgabe hervorruft). Der Abschnitt dieses Artikels, der spezielle, volkstümliche Formen (oft „Ziehharmonikas“ genannt) behandelt, ist in der deutschen Ausgabe etwas unmotiviert gestrichen. Zu den wenigen, nicht so üblichen Ausdrücken der Übersetzung gehört „Fräse“ statt „Räumer“ oder dergleichen (Art. „Querflöte“). Bedauerlich, daß über die historischen „Register“ des Hammerklaviers kaum etwas gesagt wird.

Elste hat das Lexikon nicht nur übersetzt, sondern auch in mehrfacher Hinsicht bereichert. Dazu gehören beispielsweise einige Artikel über elektronische Musikinstrumente, das Stichwort „Musikinstrumentensammlungen“, ein insbesondere durch deutschsprachige Titel

bereichertes Literaturverzeichnis (das künftig allerdings Heinz Beckers *Zur Entwicklungsgeschichte der antiken und mittelalterlichen Rohrblatteinstrumente* enthalten sollte) sowie viele, hilfreiche Verweise. Ein Buch, das nicht nur für Laien, sondern auch für den instrumentenkundlich nicht spezialisierten Musikwissenschaftler sehr nützlich ist.

(April 1997)

Dieter Krickeberg

*HERMANN GOTTSCHESKI: Die Interpretation als Kunstwerk. Musikalische Zeitgestaltung und ihre Analyse am Beispiel von Welte-Mignon-Klavieraufnahmen aus dem Jahre 1905. Laaber: Laaber-Verlag 1996 (Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 5.)*

Unter ihrem schönen Titel legt Hermann Gottschewski eine Studie vor, die gute Chancen hat, ein Standardwerk zur Interpretationsforschung zu werden. Als „Voraussetzungen“ werden instrumentenkundliche Fragen der Reproduktionsklaviere erörtert, wobei Gottschewski das Vorurteil entkräftet, die Wiedergabe auf solchen Instrumenten sei verfälschend und daher für die Wissenschaft irrelevant. Welche Grenzen, vor allem aber welche Qualitäten die Welte-Mignon-Technik hatte, wird mit Akribie und großer Sachkenntnis dargestellt; dabei interessieren den Autor besonders Fragen der Abspielgeschwindigkeit. Hierzu werden 21 Klavierrollen (nicht alle aus dem Jahr 1905) mit 16 Kompositionen besonders auf die Temponahme bei Parallelstellen innerhalb eines Werkes hin untersucht. Im Ergebnis liefert der Autor gleichsam musikalische Lebensregeln für den Umgang mit Rollenaufnahmen. Hat man sich in die nicht einfache Terminologie Gottschewskis und in die Vielzahl von Tabellen erst einmal eingelese (Kenntnisse in Mathematik sowie – später – in Hörpsychologie werden dabei vorausgesetzt), so stellen die detaillierten Tempoanalysen eine Fundgrube für jeden an Interpretationsforschung Interessierten dar, zumal der Leser reichlich Material zum eigenen Weiterdenken geliefert bekommt. Sehr zu begrüßen ist zudem die Beigabe einer CD, die den Hörer das in den Analysen Niedergelegte auch akustisch nachvollziehen läßt.

Die nachfolgenden „Skizzen zu einer umfassenden Theorie der interpretatorischen Zeitgestaltung“ bilden dann die Basis für die zeitgemäße, streng (natur-)wissenschaftlich orientierte Interpretationsforschung im Sinne Gottschewskis. Im Zuge der hier geleisteten Grundlagenarbeit werden (notwendigerweise?) nahezu alle traditionellen Termini, die für diesen Bereich bisher Anwendung gefunden haben, auf den Prüfstand gestellt, einige neu beziehungsweise anders definiert sowie neue Begriffe in das System eingeführt, die sich vor allem auf die objektiv meßbare Zeitgestaltung beziehen. Hierbei setzt der Autor gleichsam am analytischen Nullpunkt an, diskutiert „außer-musikalische Grundlagen (von) Zeitablauf und Zeiterleben“, definiert „die komplexe musikalische Zeitgestalt“ als ein sinnvolles Beiordnen beziehungsweise Zusammenfassen einfacher Abläufe und dringt schließlich zu einer Darstellung komplexer Phänomene vor, um so dem „Interpretationskunstwerk“ auch theoretisch fundiert näherzukommen. „Interpretation“ ist für Gottschewski dabei weit mehr als bloße klangliche Transformation des Notentextes. Er postuliert, der Interpret trage „die volle Verantwortung für das Gespielte“ (S. 20), sei gar berechtigt, die Komposition gegebenenfalls auch im Notentext „zu verbessern“ (S. 21). Daß diese Auffassung nun kein Freibrief für interpretatorische Willkürakte ist, machen die am Schluß gegebenen Detailanalysen von vier Klavierrollen mit Chopins *Nocturne in Fis-Dur* op. 15,2 in der Darstellung von Ferruccio Busoni, Raoul Pugno, Camille Saint-Saëns und Xaver Scharwenka ebenso deutlich wie die Theorie-Kapitel. Mit Hilfe speziell entwickelter Graphiken gelingt es Gottschewski, in takt-, häufig notenweise vorgehender Analyse das mitunter sehr persönliche Rubato eines Künstlers ebenso aufzuzeigen wie großformale Zusammenhänge innerhalb eines „Interpretationskunstwerks“. Fast automatisch werden dabei wesentliche Prinzipien der heute weitgehend mißverstandenen romantischen Agogik ‚wiederentdeckt‘: Auch hinter dem vermeintlich willkürlichen Spiel von Pianisten der alten Schule hat in der Regel ein wohlüberlegtes Formempfinden gestanden, das auf dem Wissen um den Aufbau und die inneren Proportionen des Werkes gegründet war.

Die Stärke des Buches liegt fraglos in der

Darstellung und Auswertung des historischen Klangmaterials sowie in der Methodik. Hier setzt Gottschewski Maßstäbe; die künftige Forschung wird es sich – fast möchte man sagen: leider – kaum leisten können, hinter seinen Ansatz zurückzufallen. Die Gefahr einer allzu starken Spezialisierung ist indessen nicht zu übersehen, wenn die eigentliche musikalisch-analytische Arbeit auf Untersuchungen zur Tempogestaltung in vier Aufnahmen desselben kurzen Stückes beschränkt bleibt, diese auch nicht eigentlich miteinander verglichen werden, und wenn zudem betont wird, welche Klein- und Kleinstarbeit in Zukunft noch zu leisten sei, um zu einer umfassenden, neu fundierten Interpretationsforschung vorzudringen. In der Konsequenz formuliert Gottschewski gleichsam einen Absolutheitsanspruch, der keine andere Methode neben sich zu dulden scheint. Dennoch – oder gerade deswegen – ist zu hoffen, daß sein Ansatz einstweilen einer unter mehreren bleibt, so daß stärker überblicksartig-vergleichende Arbeiten nicht gänzlich in Verruf geraten.

(Juni 1997)

Ulrich Bartels

*Musikpädagogik im Rheinland. Beiträge zu ihrer Geschichte im 20. Jahrhundert. Aktuelle Forschungsbeiträge. Bericht über die Jahrestagung 1995. Hrsg. von Günther NOLL. Kassel: Verlag Merseburger 1996. 256 S. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. Band 155.)*

Die lebendige Vielfalt von Musikpädagogik reflektiert diese Dokumentation der Referate, die bei einem wissenschaftlichen Symposium anlässlich der Jahrestagung der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte e. V. zum Thema „Musikpädagogik im Rheinland – Beiträge zu ihrer Geschichte im 20. Jahrhundert“ vorgetragen wurden. Obwohl die Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte bereits mehrfach Beiträge zur Musikpädagogik im Rheinland veröffentlicht hat, wurde hier zum ersten Mal der Versuch unternommen, die verschiedensten musikpädagogischen Felder in einem historischen Überblick zusammenzufassen. Durch die große Reichweite des Themenspektrums sahen sich die Initiatoren zu einer Konzentration auf die Geschichte des 20. Jahrhunderts veranlaßt. Inhaltliche The-

menkreise konzentrierten sich unter anderem auf folgende Bereiche:

Beiträge zum Musikunterricht an allgemeinbildenden Schulen: Karl Rüdiger behandelte die Problematik der Richtlinien für den Unterricht im Fach Musik am Gymnasium in Nordrhein-Westfalen für die Sekundarstufe II, also für die gymnasiale Oberstufe. Bedauerlicherweise ist dies der einzige Beitrag zur Thematik Unterrichtslinien. Ebenso wünschenswert wäre es, wenn der Beitrag Dieter Klöckners über einen „Schulversuch ‚Grundschule mit erweitertem Musikunterricht in Bonn-Bad Godesberg-Heiderhof‘ und seine Weiterführung als ‚Kooperationsmodell‘ Grundschule-Musikschule in St. Augustin“ nicht das einzige Beispiel eines Modellversuches zur praktischen Umsetzung von alternativen Lehr- und Lernzielen wäre. Gerade auf diesem innovativen Gebiet wären ein Erfahrungsaustausch sowie Vorstellung und Vergleich weiterer Beispiele erstrebenswert.

Günther Noll präsentierte zum Thema „Musikalische Früherziehung als soziale Chance“ Ergebnisse eines umfangreichen und langjährigen Forschungsprojektes, das von 1973 an in Nordrhein-Westfalen und in anderen Bundesländern, an Musikschulen und Kindergärten durchgeführt wurde. Im Rahmen einer wissenschaftlichen Begleitung wurden insgesamt acht umfangreiche Forschungsprojekte durchgeführt, begleitet von einer Reihe kleinerer Untersuchungen zu detaillierten Fragestellungen. Drei Hauptuntersuchungen befaßten sich mit den Erziehern, zwei mit den Eltern und drei widmeten sich forschungsmethodischen Fragen. Ergebnisse der Forschungen wurden in insgesamt acht speziell thematisierten Monographien sowie in einer umfassenden Gesamtmonographie Nolls (Günther Noll, *Musikalische Früherziehung*, Erprobung eines Modells, Regensburg 1992.) veröffentlicht, in der die Dokumentation des gesamten Datenmaterials lückenlos enthalten ist. Erstmals wurde im Fachbereich der Musikalischen Früherziehung ein umfassendes Langzeit-Projekt der Feldforschung durchgeführt, erstmals konnte über Wirkungen und Auswirkungen, Möglichkeiten und Grenzen musikpädagogischer Maßnahmen im Vorschulbereich ein Datenmaterial ermittelt werden, das eine unschätzbare Basis für weitergehende Untersuchungen bildet.

Die Bereiche der Sonderpädagogik und der Kirche standen bisher weniger im Blickpunkt öffentlicher Diskussion musikpädagogischer Fragestellungen. Walter Piel erinnerte in seinem Beitrag zur „Musik in der Sonderpädagogik im Rheinland einst und jetzt“ an Aufgabe und Möglichkeiten des Musikunterrichtes gerade für behinderte Menschen. Mit der Einrichtung der heilpädagogischen Ausbildungsstätten in Köln und Dortmund hat das Bundesland Nordrhein-Westfalen eine Lehrerbildungsinstitution geschaffen, in der die sonderpädagogischen Fachrichtungen ohne Ausnahme vertreten sind.

Die kulturelle und soziale Chance der außerschulischen Jugendbildung und der Musikwettbewerbe „Jugend Musiziert“ wurden bisher von der Öffentlichkeit nicht gebührend wahrgenommen. Bruno Tetzner schildert die „Entwicklung der kulturellen außerschulischen Jugendbildung in Nordrhein-Westfalen“. Über Organisation und Geschichte der Wettbewerbe „Jugend Musiziert“ in Nordrhein-Westfalen berichtet Peter Lachmund.

(April 1997)

Monika Mittendorfer

OTTO HOLZAPFEL: *Lexikon folkloristischer Begriffe und Theorien (Volksliedforschung)*. Bern u. a.: Peter Lang 1996. 382 S., Abb., Notenbeisp. (Studien zur Volksliedforschung, Band 17.)

Otto Holzapfels aktuelle Publikation ist ein überaus wichtiger Beitrag zur Standortbestimmung und Neuorientierung der traditionellen Volksliedforschung. In drei einleitenden Essays über die folkloristische Liedforschung seit 1970, die Problematik des Begriffes ‚Volkslied‘ und das 1995 vom Deutschen Volksliedarchiv initiierte Forschungsprojekt *Song 2000* skizziert Holzapfel die Grenzen einer in Teilbereichen bereits anachronistischen ‚klassischen‘ Volksliedforschung und die Inhalte einer zeitgemäßen ‚folkloristischen Liedforschung‘ als Teil empirischer Kulturwissenschaft im Sinne Hermann Bausingers. ‚Folklore‘ versteht Holzapfel in seiner englischen (und international geläufigen) Bedeutung als ‚Kultur des täglichen Lebens‘. Sein Konzept einer folkloristischen Liedforschung als Weiterentwicklung der bisherigen Volksliedforschung zielt nicht nur auf die Beschäfti-

gung mit „Laienaktivitäten im Bereich musikethnologischen Verhaltens“ (S. 25) wie Karaoke oder das Singen im Shantychor ab, sondern auch auf die Analyse des Singens (und nicht nur des Liedes) und seiner soziokulturellen Begleitumstände. Der lexikalische Teil mit ca. 530 (zum Teil ungewöhnlichen, jedoch sehr zutreffenden) Stichwörtern bietet prägnante Klärungen bisheriger Positionen der Volksliedforschung und vor allem ideologiebeladener Begriffe („authentisch“, „echt“). Musikwissenschaftliche Fragen im engeren Sinn bleiben ausgeklammert, doch findet man Wichtiges zu Tradierungsfragen und den Umgang mit Quellen, aber auch zu Forschungsgebieten des Deutschen Volksliedarchivs (Balladenforschung). Ohne Anspruch auf Vollständigkeit beschränkt sich der Autor auf die Übermittlung notwendiger Informationen und vermeidet enge Definitionen zugunsten offener Charakterisierungen unter Einbeziehung eigener Standpunkte. Zahlreiche Querverweise ermöglichen zudem eine themenbezogene Lektüre.

(April 1997) Thomas Nußbaumer

*Das Erbe deutscher Musik. Hrsg. von der Musikgeschichtlichen Kommission. Bände 80–83; Abteilung Mittelalter, Bände 17–20; Der Codex des Magister Nicolaus Leopold, Staatsbibliothek München Mus. ms. 3154. Erster Teil: Nr. 1–59, Zweiter Teil: Nr. 60–99, Dritter Teil: Nr. 100–129, Vierter Teil: Nr. 130–174 sowie Kritischer Bericht und Verzeichnisse zu Teil I–IV. Hrsg. von Thomas L. NOBLITT. Kassel u. a. 1987, 1993, 1994, 1996. 284, 322, 335, 410 S.*

Mit dem Abschluß der Edition des Nicolaus Leopold-Codex, zugleich dem Abschluß einer über 20jährigen Forschungsarbeit, die sich auch in mehreren ergänzenden Aufsätzen niedergeschlagen hat, liegt eine der wichtigsten Quellen zur Musik ‚vor und um 1500‘ vollständig erschlossen vor. Der Codex enthält bei fünf Doppeleintragungen 174 gezählte Kompositionen, deren fixierbare Zeitspanne von wahrscheinlich 1446 (*Anima mea liquefacta est* [Nr. 2] von Forest [?]) bis nach 1505 (*Ave mundi spes Maria* [Nr. 173]) mit dem Hinweis auf Matthias Lang als Bischof von Gurk) reicht.

Der Edition ist eine aufschlußreiche Hand-

schriftenbeschreibung beigegeben, in der unter anderem anhand der Wasserzeichen die Entstehungsgeschichte der Handschrift nachvollziehbar gemacht wird. Hervorzuheben ist die reiche Illustration der Edition. Zusätzlich zu den im ersten Band vorangestellten 19 Specimina und 13 Abbildungen unvollständig aufgezeichneter Sätze werden am jeweiligen Ort sechs bereits anderwärtig edierte Kompositionen im vollständigen Faksimile geboten, und zwar die *Missa „Fortuna desperata“* von Josquin (Nr. 93), die *Missa carminum* von Obrecht (Nr. 104), die *Missa „L’homme armé“* von Compère (Nr. 108), die *Missa „Je ne demande“* von Obrecht (Nr. 139), das *Officium Auleni* (Nr. 145) und die *Missa „Si dedero“* von Obrecht (Nr. 171). Nicht nur der Inhalt, sondern auch Struktur und Aussehen der Handschrift werden also eindrucklich dokumentiert.

Die Dokumentation des Inhalts zeichnet sich dadurch aus, daß bei Choralbearbeitungen die zugrundeliegenden Melodien nach zeitgenössischen Quellen beigegeben werden; erst so ist zu ermesen, wie weit tatsächlich kompositorische Eingriffe in die Chormelodik vorgenommen wurden. Was im Vergleich mit der Editio Vaticana als Eingriff erscheint, erweist sich oft genug als abweichende Überlieferungsform. Ganz nebenbei erinnert die Edition damit an die nicht zu vernachlässigende mittelalterliche Choralgeschichte.

Hervorzuheben ist das Verfahren der Textierung, über das im ersten Band eigens berichtet wird. In zwei Textschichten wird zum einen der handschriftliche Befund streng philologisch unter strenger Berücksichtigung der Position von Wörtern und Wortgruppen, beziehungsweise Wortteilen wiedergegeben und zum anderen eine vom Herausgeber vorgeschlagene Anpassung des Textes an die jeweiligen Melodielinien geboten. So werden die unterschiedlichen Funktionen deutlich, die die Textangaben in der Quelle haben und die keineswegs überall zu einer „praktischen Ausgabe“ führen. Man wird im Gegenteil dazu geführt, das Verhältnis von Text und musikalischer Struktur in fast jedem Einzelfall neu zu bedenken. Es kann als Verdienst der Edition bezeichnet werden, daß hier Fragen offenbleiben.

(September 1997) Andreas Traub

ARNOLD SCHÖNBERG: *Sämtliche Werke. Abteilung VI: Kammermusik, Reihe B, Band 24,1: Melodramen und Lieder mit Instrumenten. Teil 1: Pierrot lunaire op. 21. Kritischer Bericht, Studien zur Genesis, Skizzen, Dokumente.* Hrsg. von Reinhold BRINKMANN. Mainz: Schott Musik International/Wien: Universal Edition 1995. XX, 307 S.

Schönbergs *Pierrot lunaire* gehört – wie Monteverdis *Orfeo* oder Haydns *Sonnenquartette* – zu jenen Stücken, die der Musikgeschichte neue Bahnen wiesen und über einen längeren Zeitraum hin vorbildlich wirkten: unüberhörbar ist das Echo des *Pierrot* etwa in Igor Strawinskys *L'histoire du soldat* (1918) oder in Pierre Boulez' *Marteau sans maître* (1955). Daß der *Pierrot* bisher in keiner kritisch-wissenschaftlichen und mithin verlässlichen Ausgabe vorlag, wurde längst als ein unhaltbarer Zustand empfunden. Ihn nunmehr geändert zu sehen, entspricht denn auch lediglich dem Rang des Stückes. Doch Brinkmanns Ausgabe enthält zugleich mehr. Die vorbildliche kritische Edition, die das übliche hohe Niveau der bereits erschienenen Bände der Gesamtausgabe mit einiger Selbstverständlichkeit erreicht, eröffnet zugleich unterschiedliche, jedoch ineinandergreifende Sichtweisen auf das Werk. Fügt man diesem Kritischen Bericht noch eine Werkanalyse auf der gedanklichen Höhe seiner übrigen Teile an, so ergäbe dies ebenso tiefgründige wie lückenlose *Pierrot*-Monographie.

Doch auch so ist der ‚Bericht‘ eine grundlegende Informationsquelle über das Werk, bis hin zu dem Vorschlag des Herausgebers, ihm weiterhin zweifelhaft erscheinende kompositorische Sachverhalte der Diskussion unter Musikern und ihrem praktischen Experimentieren mit verschiedenen Lösungsmöglichkeiten zu überlassen (S. 142 ff.). Des weiteren enthält der Band eine vorzüglich dokumentierte Werkgeschichte, die sowohl den einzelnen Stücken wie dem Zyklus nachgeht (S. 177 ff.; S. 187 ff.; S. 212 ff.). Diese Darstellung bezieht sogar Analytisches ein (zum Beispiel S. 213) – und es ist nicht zu übersehen, wie schwer es dem Herausgeber fällt, hier aus Rücksicht auf den Sinn eines Kritischen Berichts nicht weiter auszuholen. Nicht minder informativ, vor allem durch zahlreiches bislang unveröffentlichtes Quellenmaterial, sind die abschließenden vier Dokumentarteile zur Entstehungsgeschichte (I), zur

Premiere und ersten Konzertserie (II), Drucklegung (geliedert nach Partitur, Stimmen und Klavierauszug; III) sowie zu Schönbergs Äußerungen über den *Pierrot* (IV).

(November 1997)

Mathias Hansen

„Stimmen“ für Hans Werner Henze. *Die 22 Lieder aus „Voices“.* Hrsg. von Peter PETERSEN, Hans Werner HEISTER, Hartmut LÜCK. Mainz: Schott Musik International 1996. 333 S., Notenbeisp.

Es war ein glücklicher Gedanke der Herausgeber, den 70. Geburtstag Hans Werner Henzes nicht mit einer der üblichen, nicht selten nur schwer lesbaren und deshalb einigermaßen sinnlosen ‚Festschriften‘ wissenschaftlich zu feiern, sondern dem Jubilar eine Art Arbeitsbuch zu widmen, das sich gewissermaßen aus 22 Einzelporträts zusammensetzt. Der Liederzyklus *Voices* für Mezzo-Sopran, Tenor und Instrumente entstand 1973. Er sei, so Henze, als ein „Traktat über das Lieders Schreiben in unserer Zeit“ (S. 8) zu verstehen, als „22 Versuche, auf die Frage des modernen Kunstliedes, des modernen Massenliedes und der Abschaffung des Unterschiedes zwischen diesen beiden Welten zu antworten“ (S. 25). Auch wenn solcher Satz nicht erst heute antiquiert und verblendet wirkt, muß er ernst genommen werden, da Henze bei aller unvermeidbaren Korrektur seines politischen Denkens offensichtlich auch nach 1989/91 nicht gewillt ist, bestimmte sozialistische (Grund-)Positionen preiszugeben. Dem gilt auch das (Grund-)Interesse der am Sammelband beteiligten Autoren, auch wenn die Herausgeber versichern, daß „nicht alle [...] diese Zuversicht [teilen]“ (S. 8).

Die einzelnen Beiträge entfalten sowohl methodisch wie in der jeweiligen inhaltlichen Akzentsetzung ein breites Spektrum, das dem farbigen, zuweilen gar bunt schillernden künstlerischen Gegenstand durchaus angemessen ist. Ob mehr essayistisch oder analytisch, mehr auf textliche oder musikalisch-kompositorische Aspekte ausgerichtet – in den meisten Fällen gelingt es den Autoren, auf wenigen Seiten ein in sich abgerundetes, Information und Deutung austarierendes „Porträt“ der Einzelstücke zu zeichnen (nur einige wenige Beiträge wie etwa

S. 177 ff. oder S. 189 ff. erschöpfen sich in ebenso aufwendigen wie nutzlosen Verlaufsbeschreibungen, wobei dann auch die aus ihnen abgeleiteten politischen Schlußfolgerungen nicht minder hilflos wirken).

Solche Hilflosigkeit begegnet den Lesern allerdings an vielen Stellen des Bandes, ja sie scheint – in direktem Wortsinn – sein ‚roter Faden‘ zu sein. Sie hat wohl mit der zuweilen noch immer merkwürdig ungebrochenen politischen Gläubigkeit zu tun, die zumal den Herausgebern und einigen Autoren (mit Henze) gemeinsam ist. Darüber hilft auch kaum die matte Floskel vom utopischen Charakter des Sozialismus hinweg, dessen Kerngedanken selbst schlimmste Entstellungen nicht zu zerstören vermögen. Solche Gläubigkeit ist sicher einiger Ehren wert – sie wirkt jedoch als Gedankenspiel von Leuten, die Misere und Desaster des ‚real existierenden Sozialismus‘ nicht am eigenen Leib verspüren mußten (und die in der Regel auch den Kapitalismus nur von seinen angenehmen Seiten her erfahren haben) einigermaßen ungläubwürdig, in hartnäckiger Argumentation schlicht kindisch (hierher gehört auch eine Formulierung wie „Parsifal und tutti quanti“, S. 43, welche verrät, daß sich ihr Autor mit dem Unbelehrbaren am Kindischsein auch noch brüstet).

An Henzes *Voices* ist – damals wie heute – die musikalische Vielgestaltigkeit, sind überquellende Phantasie in Textvertonung, in Klang- und Formbildung zu bewundern. Dies vermitteln die meisten Arbeiten des Sammelbandes, und darin liegen ihr nachvollziehbarer Wert und die angemessene Ehrung für einen zwiespältig-bedeutenden Jubilar. Die politischen Zurichtungen – in den Liedern selbst wie in den ihnen gewidmeten Untersuchungen – erscheinen allerdings als ‚gut gemeint‘ – was bekanntlich der Gegensatz von Kunst ist; und dieser Gegensatz hätte bereits eine Generationsspanne zuvor bei Hanns Eisler, etwa in dessen *Neuen deutschen Volksliedern*, wahrgenommen werden können. Aber da war man ja, und noch für so manches weitere Jahr, mit Höherem beschäftigt ...

(November 1997)

Mathias Hansen

## Eingegangene Schriften

FRANK A. D'ACCONE: *The Civic Muse. Music and Musicians in Siena during the Middle Ages and the Renaissance*. Chicago-London: The University of Chicago Press 1997. XXIII, 862 S., Abb., Notenbeisp.

Akademische Feier der Erziehungswissenschaftlichen Fakultät der Universität zu Köln zur Emeritierung von Professor Dr. Wilhelm Schepping am 14. Februar 1997. Hrsg. von Günther NOLL. 88 S.

CORNELIA BECK-KAPPAHN: *Geschlechterspezifische Musikerziehung in Wandervogel und Jugendmusikbewegung*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1998. 299 S. (Beiträge zur Geschichte der Musikpädagogik. Band 7.)

H. BIELER/TH. EMMERIG/E. KRAUS/W. SIMON: *H. E. Erwin Walther. Tutzing: Hans Schneider 1998*. 141 S., Abb., Notenbeisp. (Komponisten in Bayern. Band 36.)

WERNER BODENDORFF: *Die kleineren Kirchenwerke Franz Schuberts*. Augsburg: Dr. Bernd Wißner 1997. 256 S., Notenbeisp.

ULRIKE BRENNING: *Die Sprache der Empfindungen. Der Begriff Vortrag und die Musik des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1998. 163 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 176.)

*Byzantine Chant. Tradition and Reform. Acts of a Meeting held at the Danish Institute at Athens, 1993*. Edited by C. TROELSGÅRD. Athens: The Danish Institute at Athens 1997. 204 S., Abb. (Monographs of the Danish Institute at Athens. Volume 2.)

Carl Loewe 1796–1869. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz anlässlich seines 200. Geburtstages vom 26.–28. 9. 1996 im Händel-Haus Halle. Hrsg. vom Händel-Haus Halle durch Konstanze MUSKETA unter Mitarbeit von Götz TRAXDORF. Halle: Händel-Haus 1997. 592 S., Notenbeisp.

Carl Zuckmayer – Paul Hindemith. Briefwechsel. Ediert, eingeleitet und kommentiert von Gunther NICKEL und Gisela SCHUBERT. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 1998. 122 S. (Zuckmayer-Schriften. Band 1.)

JURI CHOCHLOW: *Das Strophenlied und seine Entwicklung von Gluck bis Schubert*. Moskau, 1997. 402 S.