
BESPRECHUNGEN

Musica e storia, II/1994. Fondazione Ugo e Olga Levi. Venezia/Bologna: *Il mulino*. 321 S., Abb.

Tullia MAGRINI (Hrsg.): *Antropologia della musica e culture mediterranee*. Fondazione Ugo e Olga Levi. Venezia/Bologna: *Il mulino* 1993. 253 S., Abb. (*Quaderni di Musica e storia*, 1.)

Musica e storia zählt zu den kürzlich in Italien neu gegründeten musikwissenschaftlichen Periodika. Nach dem ersten Heft (1993), das sich programmatisch mit dem Zusammenhang von Musik und Geschichte befaßt hatte, liegt nun der zweite Band vor. Er enthält eine Abhandlung von Bonifacio G. Baroffio und Soo Jung Kim zu den musikliturgischen Fragmenten mehrerer Codices in Beneventer Notation (Staatsarchiv zu Macerata, „Tabulario diplomatico“, Nr. 657 und 658; 12. Jh.) und ein Essay von Giovanni Morelli über den Venedigaufenthalt Jean Jacques Rousseaus als prägendes Ereignis für sein Musik- und Kulturverständnis. Die darauffolgenden Aufsätze gehen auf das Seminar „La musica nella storia e nella civiltà greca: i miti musicali“ zurück, das 1991 an der Fondazione Ugo e Olga Levi, die *Musica e storia* herausgibt, stattfand. Die Studien reichen von einem Nachruf auf Giovanni Comotti über neue Erkenntnisse zum Papyrus Hibeh I, 13, die Mythen um Orpheus, Apollo, Achilles und Athene bis zu Überlegungen zur Struktur musikbezogener Mythen und der Musikalität des Mythos selbst.

Der erste, als Beiheft zu *Musica e storia* erschienene Titel *Antropologia della musica e culture mediterranee* bestätigt den äußerst soliden wissenschaftlichen Eindruck der Reihe. Er enthält die Materialien der gleichnamigen internationalen Tagung in Venedig (1992). Dort wurden sowohl die neuen Verständnisformen von Musik als Instrument und Ausdrucksform von sozialer Realität und kultureller Identität diskutiert, wie sie im letzten Jahrzehnt in der Musikethnologie entwickelt wurden, als auch ihre Anwendung im Rahmen der Mittelmeerkulturen. Zum einen vermittelt der von Tullia Magrini herausgegebene

Band durch die Beteiligung namhafter Autoren wie Bruno Nettl, Anthony Seeger und Philip Bohlman einen Einblick in die aktuellen Forschungsperspektiven der Disziplin (Anthropologie des Klanges, Dialog mit der kulturellen und sozialen Anthropologie, ‚behaviour-ethnomusicology‘, Anthropologie der ‚performance‘), zum anderen werden diese Ansätze auf faszinierende Weise mit den historisch und sozial widersprüchlichen Traditionen des Mittelmeerraumes konfrontiert. Das Verhältnis der hebräischen Musik zu den mediterranen Kulturen, die Rolle der Folklore bei der Konstruktion des spanischen Nationalismus, die Kommunikationskanäle der neuen mediterranen Pop-Musik und die mündliche Überlieferung liturgisch-volkstümlicher Gesänge in spezifischen kulturellen Umgebungen werden durch amerikanische und italienische Forscher und Forscherinnen auf bestechend hohem Niveau erörtert und anschaulich dargestellt. Die Tagung und diese gelungene italienische Ausgabe der Beiträge führt auch das Selbstbewußtsein der italienischen Musikethnologie vor Augen, die hier maßgebliche Impulse zu einer Forschungsinitiative gab, auf deren weitere Erkenntnisse man gespannt sein darf.

(März 1996)

Sebastian Klotz

Muzikološke razprave. Edited by Danilo POKORN. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni Center SAZU, Muzikološki Inštitut 1993. 122 S., Notenbeisp.

Der vorliegende schmale Sammelband in slowenischer Sprache schließt unter dem Titel *Muzikološke razprave* (Musikwissenschaftliche Forschungen) Aufsätze zur Musikgeschichte im slowenischen Raum sowie insbesondere der Stadt Ljubljana (Laibach) aneinander. Kurze Zusammenfassungen in deutscher Sprache, die den einzelnen Beiträgen beige-schlossen sind, ermöglichen einem weiteren Leserkreis, schwerpunktartig herausgegriffene Stationen nachzuvollziehen.

Jurij Snoj unternimmt eine Beschreibung der in Ljubljana verwahrten mittelalterlichen

Musikdenkmäler, fast ausnahmslos Choralhandschriften in zuerst deutscher, später gotischer Notation. Über die Provenienz der besprochenen Handschriften wird allerdings nichts ausgesagt. Anschließend behandelt Edo Škulj ein Detail aus Jacobus Gallus' Motettensammlung *Opus musicum*, nämlich die tonmalerische musikalische Umsetzung von in den Psalmtexten genannten Instrumenten, wobei, wie es naheliegt, Gallus' Klangimitation der biblischen Instrumente vom ursprünglichen Klangeindruck abweicht, aber auch von den Vorstellungen des Übersetzers seiner Textvorlage, Hieronymus von Stridon (ca. 347 – ca. 420), differiert.

Ein Beitrag von Tomaž Faganel widmet sich dem kompositorischen Schaffen von Janes Krstnik (Johann Baptist) Dolar, dessen musikalische Werke sich dem typischen Bild einer Kirchen- und Instrumentalmusik des mittleren 17. Jahrhunderts nahtlos einzupassen scheinen, während Dragotin Cvetko die Kulturgeschichte der frühen Neuzeit im Gebiet des heutigen Slowenien bespricht. Das aus musikalischer Sicht bedeutsamste Ereignis stellt die 1701 erfolgte Gründung der Academia Philharmonicarum in Ljubljana dar. Diese Institution förderte in der Folge gezielt heimische Komponisten und legte ein umfangreiches Notenarchiv an, dessen Bestände jedoch zur Gänze verschollen sind. Franc (Franz) Pollini, einen Komponisten dieses Umkreises, der später seine Heimat verließ, vorwiegend mit solistischen Vokalwerken hervortrat und eine internationale Karriere erstrebte, stellt Ivan Klemenčič näher vor. Demgegenüber schildert Danilo Pokorn das hauptsächlich musikpädagogische Wirken von Matej (Mathias) Babnik (geb. Wien 1787) um die Wende zum 19. Jahrhundert. Babnik, dessen Eltern vermutlich slowenischer Herkunft waren, ist eine Zeit lang als Mitglied der Dommusik in Ljubljana nachzuweisen, wirkte aber später in Pest, wo er 1868 starb. Zuletzt gewährt ein Beitrag von Jože Sivec Einblick in das Theaterleben Ljubljanas im 19. Jahrhundert, als man versuchte, mit einheimischen Kräften Werke der Grand opéra aufzuführen. Diese auch andernorts feststellbare Rezeption eines französischen Vorbilds scheint gerade im Musikleben Ljubljanas bedeutende Akzente gesetzt zu haben.

Somit reiht sich eine lose Folge von größtenteils auf umfangreichen Quellenstudien beruhenden Aufsätzen, die aber wenig ineinander greifen und deren einzige thematische Klammer der Rekurs auf einen slowenischen National- und Territorialbegriff bildet. Vermittels der einzelnen Beiträge gelingt es daher kaum, einen Gesamteindruck der Musikgeschichte im slowenischen Raum zu vermitteln. Betont sei andererseits, daß sich die Autoren von jeglichem Nationalismus erfreulich fernhalten, angesichts der jungen Selbstständigkeit Sloweniens durchaus keine Selbstverständlichkeit. Mit diesem Sammelband, der im wesentlichen informativen Charakter besitzt, sind also Grundlagen für künftige wissenschaftliche Aufgaben akkurat gelegt worden.

(Mai 1996)

Thomas Hochradner

Schlesische Orgelmusik aus dem 15. bis 18. Jahrhundert. Hrsg. von Rudolf WALTER. Dülmen: Verlag Laumann 1995. 86 S.

Wer da glaubt, aus einem Titel wie diesem landsmannschaftliche Borniertheit und Heimmattümelei herauszulesen zu dürfen, irrt sich gründlich: Schlesien hatte eine so hochrangige und über Jahrhunderte blühende Musikkultur, daß lediglich Bayern und Thüringen-Sachsen Ebenbürtigkeit beanspruchen dürfen. Auch für das Spezialgebiet der Orgelliteratur stellt Rudolf Walters hier anzuzeigende Publikation nur einen kleinen Ausschnitt aus sehr viel reicheren Schätzen dar. Seine Auswahl beginnt mit zweistimmigen Versetten aus dem Augustinerkloster Sagan (1425), geht über Intavolierungen aus dem *Glogauer Liederbuch* weiter zu Thomas Stoltzer, Johannes Nucius u. a. bis zur Triosonate von Johann Gottlieb Janitsch und endet mit einer Fuge von Emanuel Aloys Förster, die, obwohl 1821 entstanden, noch ganz ins 18. Jahrhundert gehört. Die Edition stellt Wissenschaftler und Praktiker gleichermaßen zufrieden. Schade nur – aber das geht nicht zu Lasten Rudolf Walters – daß die im Verlag Laumann erschienenen Musikalien ebenso wie die wichtige und verdienstvolle Arbeit des dahinterstehenden Instituts für Deutsche Musik im Osten

(IDMO), Bergisch-Gladbach, so sehr im Verborgenen blühen.
(April 1996) Martin Weyer

DAVID CROOK: Orlando di Lasso's Imitation Magnificats For Counter-Reformation Munich. Princeton, N.J.: Princeton University Press (1994). 295 S., Notenbeisp.

Nachdem Rufina Ohrlich vor elf Jahren eine Studie über Lassos Parodiemesen publiziert hatte, hat nun David Crook mit seiner Arbeit über die Parodiemagnificats desselben Meisters nachgezogen. Der Titel seines Buches ist allerdings insofern irreführend, als die ersten drei der fünf Kapitel keineswegs auf die insgesamt 40 Parodiestücke Lassos konzentriert sind, sondern wichtige Informationen zu den musikalischen und vor allem religiösen Voraussetzungen sämtlicher Magnificats des Münchner Meisters enthalten. Tatsächlich also handelt es sich bei Crooks Buch um eine grundlegende Monographie des von Lasso so außergewöhnlich umfangreich bedachten polyphonen Magnificats insgesamt; die erste Darstellung nach James Erbs vollständiger Edition aller 102 Magnificat-Kompositionen in den Bänden 13–17 der *Sämtlichen Werke. Neue Reihe*.

Nach einem einführenden ersten Kapitel beschäftigt sich Crook im zweiten mit der liturgischen Praxis der Vesper am Münchner Hof im Laufe des 16. Jahrhunderts, er untersucht das lange verwendete Repertoire an polyphonen Vesperkompositionen und beschreibt seine Verwendungsmöglichkeiten.

Der Erklärung der erstaunlich großen Anzahl von Magnificats aus Lassos Feder dient Kapitel drei. Zu den wesentlichen Ursachen für den geradezu unersättlichen Bedarf an solchen Kompositionen zählt der Verfasser vor allem den fanatischen Marienkult der bayerischen Herzöge als (kirchen)politisches Mittel der Gegenreformation und damit den extremen Rang der Mariengesänge. Daß sich darüber hinaus unter Lassos Magnificats so viele Parodiestücke (mit zahlreichen weltlichen Vorlagen) befänden, sei, so der Verfasser, paradox nur vor dem Hintergrund des Trienter Bannstrahls gegen alles Laszive in der Musik. In München hingegen habe man in der demon-

strativen Umarbeitung weltlicher Stücke einen bewußten Akt musikalischer Reinigung und Läuterung gesehen. Durch ihre Verbindung mit dem Marien-text seien Chansons oder Madrigale aus ihrer weltlichen Verirrung gewissermaßen in die Heimat der Kirche zurückgeholt worden.

In den beiden letzten Kapiteln steht die Musik der Stücke im Vordergrund. Zunächst geht der Verfasser der interessanten Frage nach, wie Parodiemagnificats, also Werke ohne Psalmton als Cantus firmus, gleichwohl einen bestimmten Psalmton repräsentieren könnten. In Kapitel fünf endlich analysiert Crook Lassos Parodierungstechniken.

Die Beschränkung der Analysen auf das letzte Kapitel mag naheliegen, dennoch bedauert man sie gelegentlich, und zwar vor allem, weil Crook sich bei den Fragen der Modalität bzw. (Psalm) ‚Tonalität‘ zuvor nahezu ausschließlich auf eine Prüfung der äußeren „tonal types“ der Stücke konzentriert. So sinnvoll diese von Harold Powers (angeregt durch Siegfried Hermelink) in die Diskussion eingebrachten Tonartkriterien (Vorzeichen mit oder ohne b, Hoch- oder Tiefschlüsselung, Finalis) sind, weil sie der Vielfalt modaler/„tonaler“ Phänomene eher gerecht werden als die von den Theoretikern beschworene Acht- (bzw. später Zwölf)zahl der Modi bzw. Psalm-töne, so sehr bedürfen sie im Einzelfall analytischer Begründung, wollen sie mehr sein als lediglich äußere Kennmarken. Crooks Ermittlungen sind im Prinzip gewiß zutreffend: Während in Lassos Cantus-firmus-Magnificats die tonal types ganz auf die jeweiligen Psalm-töne zugeschnitten sind (also beispielsweise mit der Finalis A sowohl in Stücken des 5. wie des 7. Tons), scheute der Komponist sich nicht, bei Parodiestücken die tonal types der entsprechenden Vorlage zu übernehmen (im 5. Ton also die Finalis F und im 7. häufig die Finalis G): ein Verfahren, das man zwar mit Crook als „radical approach“ (S. 126) bezeichnen kann, das aber gleichwohl naheliegt. Die Verbindungen ungewöhnlicher tonal types mit den ihnen zugeschriebenen Psalm-tönen werden von Crook indessen nicht immer zufriedenstellend begründet. Der Rezensent jedenfalls hätte gerne mehr darüber gelesen, warum Magnificat Nr. 97 mit dem tonal type „kein Vorzeichen-Hochschlüsselung-Fi-

nalis D" in der einzigen Quelle als „septimi toni" bezeichnet wird, obwohl die Vorlage, Giovanni Naninos Madrigal *Erano capei d'oro*, mit einiger Sicherheit als Stück im 2. Modus verstanden werden kann (Crooks These, das liege an der Ähnlichkeit des tonal type mit dem der meisten Stücke im 7. Ton und seiner Diskrepanz zum type der Stücke im 2. Ton wird durch die Notenbeispiele auf S. 127 kaum gestützt). Bedauerlich auch, daß der Verfasser auf die modale Diskrepanz zwischen der Vorlage für Magnificat Nr. 92, *Sermisys Chanson Vous perdez temps*, der, wie die Oberstimme zeigt, offenkundig ein 3. Modus zugrunde liegt, und der Zuschreibung von Lassos Parodie mit nahezu identischem tonal type wiederum an den 7. Psalmton überhaupt nicht eingeht. Denn an solchen Beispielen zeichnet sich die oben angedeutete Nähe der types zu bloß äußeren Kennmarken deutlich ab.

Mit Gewinn lesen sich die anregenden Analysen des letzten Kapitels (vor allem auf S. 174–206; Crooks Entscheidung, gerade hier die ursprüngliche Fassung des Buches, seine 1991 eingereichte Princetoner Dissertation, zu kürzen, ist bedauerlich). Es versteht sich von selbst, daß in einem ersten Anlauf noch nicht allen Fragen nachgegangen werden kann. So wüßte man beispielsweise gerne, ob Lasso seine von Crook beschriebenen Parodietechniken tatsächlich unterschiedslos bei älteren wie jüngeren, weltlichen wie geistlichen, fremden wie eigenen Vorlagen verwendet hat.

Aufmachung und Ausstattung des Buches sind tadellos, in jeder Hinsicht vorbildlich. Zahlreiche Notenbeispiele und Tabellen erläutern den Text ebenso wie vier Appendices, von denen der letzte in 40 Tabellenpaaren einen Überblick über die musikalischen Korrespondenzen zwischen sämtlichen mehrstimmigen Vorlagen und Lassos Parodien enthält. Ein ausführliches Literaturverzeichnis und ein kombinierter Personen- und Sachindex runden das insgesamt sehr positive Bild der Arbeit ab.

(März 1996)

Walter Werbeck

mehrstimmigen Musik in der Slowakei im 16. und 17. Jahrhundert. Aus dem Slowakischen von Karol TAUBER. Bratislava: Slowakisches Nationalmuseum, Musikmuseum 1995. 255 S. (Musaeum Musicum.)

Quellenforschungen besonders für die Zeit des 17. und 18. Jahrhunderts werden erschwert durch den Umstand, daß nur wenige der zahlreich erhaltenen Inventare gedruckt vorliegen, die seltenen philologisch-kritischen Übertragungen zudem in der Fachliteratur weit verstreut sind. Jana Kalinayová hat in Zusammenarbeit mit weiteren Autoren dieses so wichtige Anliegen der historischen Musikforschung für die Slowakei umsetzen können und eine insgesamt 18 Aufstellungen umfassende Publikation über Musikinventare aus der Slowakei im 16. und 17. Jahrhundert vorgelegt. Daß sich dennoch kein umfassendes Bild ergibt, sondern ein durch das Sieb der Überlieferung gefilterter, relativer Einblick in die Musikpflege im Gebiet der heutigen Slowakei, versteht sich von selbst. Die Edition, umsichtig systematisch gestaltet, quellenkritisch sorgfältig aufbereitet und mit entsprechenden Registern ausgestattet, umfaßt Inventare aus Bratislava (Preßburg, 6), Banská Bystrica (Neusohl, 3), Podolíneč (2), Kremnica (Kremnitz), Priedvidza, Prešov, Pruské, Svätý Jur und Trnava (Tyrnau, je 1), worunter sich – für den untersuchten Bereich symptomatisch – kein einziges thematisch angelegtes befindet.

In einem ergänzenden wissenschaftlichen Beitrag beschreibt die Herausgeberin, in welcher vorsichtiger Weise Musikinventare als musikgeschichtliche Quellen ausgewertet werden müssen. Grundsätzlich überwiegen Inventare von geistlichen Beständen. Sie wurden im Rahmen von Visitationen, Amtsübergaben von Chorregenten etc. angefertigt und enthalten, wenn überhaupt, kaum Eintragungen über weltliche Musik, deren Bedeutung somit, verließ man sich allein auf Inventare, gewiß unbotmäßig zurückstände. Und bereits jedes Inventar, für sich genommen, besitzt nur relative Aussagekraft, spielen doch lokale Besonderheiten der Musizierpraxis ebenso wie eine mögliche zuvor getroffene Auswahl der ins Inventar aufgenommenen Musikbestände mit herein. Inventare verstellen auch den Blick für einen in der Tat sich viel rascher und kontinu-

Jana KALINAYOVÁ (und ein Autorenkollektiv): *Musikinventare und das Repertoire der*

ierlich vollziehenden Wechsel im Repertoire, da sie gewöhnlich auch verzeichnen, was über längere Zeit bereits nicht mehr aufgeführt wurde.

Es erfordert also große Umsicht, zutreffende Rückschlüsse aus Inventaren zu gewinnen. Dennoch läßt sich für die Musikgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts in der Slowakei einiges aussagen, etwa, daß sich durch eine gezielte Gegenreformation Aufführungsorte und das Repertoire grundlegend veränderten, eine langjährige Koexistenz von evangelischem und katholischem geistlichen Musizergut verschwand. Hierin wird dem imperialen ‚Reichsstil‘, wie er sich zu Beginn des 18. Jahrhunderts im habsburgischen Gebiet entfaltet, der Boden bereitet. Im übrigen brachte eine Nähe zu Wien, z.B. in Bratislava, zuvor schon eine nicht unbeachtliche Rezeption süddeutscher und italienischer Kompositionen mit sich, während man in der Mittel- und Ostslowakei wesentlich auf eine mittel- und norddeutsche Überlieferung zurückgriff. Der Anteil einheimischer Komponisten bleibt gering, obgleich mit Samuel Capricornus und Johann Kusser zwei auch außerhalb ihrer Heimat bekannte Persönlichkeiten in der Slowakei wirkten. Ob das in einem Inventar als „cymbelen“ beschriebene Instrument in der Tat ein Idiophon bezeichnet (Kommentar S. 232), ist fraglich. Durchaus könnte ein Cymbal gemeint sein, wie es etwa der Virtuose Maximilian Hellmann, Mitglied der Kaiserlichen Hofmusikkapelle in Wien, gelegentlich offenbar sogar im Continuo spielte. (Mai 1996) Thomas Hochradner

Die Welt der Bach Kantaten. Hrsg. von Christoph WOLFF. Mit einem Vorwort von Ton KOOPMAN. Band I: Johann Sebastian Bachs Kirchenkantaten: Von Arnstadt bis in die Köthener Zeit. Stuttgart: J. B. Metzler/Kassel u.a.: Bärenreiter 1996. 238 S., Abb.

Die Welt der Bach-Kantaten wird hier in 14 Aufsätzen von zehn Autoren erläutert. Die Herausgeber des erstmals 1995 in den Niederlanden erschienenen Buches präsentieren ihre Ausgabe als Werkeinführung mit wissenschaftlichem Anspruch und zugleich als Begleitveröffentlichung zu der laufenden Ein-

spielung sämtlicher Kantaten Bachs durch Ton Koopman und The Amsterdam Baroque Orchestra & Choir. Der vorliegende Band ist der erste von drei Bänden, die in Abstimmung mit den angekündigten CD-Aufnahmen die geistlichen Kantaten der ‚Vor-Leipziger Zeit‘ (Arnstadt bis Köthen, Bd. 1), die weltlichen Kantaten (Bd. 2) und die Leipziger Kirchenkantaten (Bd. 3) behandeln.

Die Autoren (Andreas Glöckner, Ton Koopman, Ulrich Leisinger, Daniel R. Melamed, Claus Oefner, Martin Petzoldt, Hans-Joachim Schulze, George B. Stauffer, Christoph Wolff und Peter Wollny) gehören überwiegend zum engsten Leipziger Kreis der Neuen Bachgesellschaft; in den Kapiteln „Der Komponist in seiner Welt“ und „Die Werke und ihre Welt“ behandeln sie die Stellung der Kantaten in Bachs Gesamtwerk und ihre Verknüpfung mit musikalischen Traditionen und beruflichen Anforderungen, sie schreiben über die vokale und instrumentale Besetzung und über die Satztechnik der Kantaten, über Gattungen und Stile der Kirchenmusik und über das Musikleben der Städte und Höfe Mitteldeutschlands um 1700, sie beleuchten Bachs Leben und Wirkungsstationen, stellen ihn als Organisten und Instrumentalvirtuosen vor, informieren über Texte und Textdichter, über liturgische und theologische Aspekte zu den frühesten Kantatentexten, über Gesangbücher und Gottesdienstordnungen, über die Affektenlehre und Fragen heutiger Aufführungspraxis. Dies führt notwendigerweise zu reizvollen Überschneidungen, wenn beispielsweise einzelne Kantaten in verschiedenen Aufsätzen besprochen werden oder wenn die Autoren zu unterschiedlichen Beurteilungen kommen. War die Orgel in der Köthener Agnuskirche nun eher unbedeutend (George B. Stauffer) oder doch nicht ganz uninteressant (Andreas Glöckner)? Und wie die Kirchen heißen, Agnus- oder Agnes-, Jakobs- oder Jakobikirche (vgl. S. 80 und 93), werden sich, wenn nicht die Musikwissenschaftler, so doch die Leser fragen. Manches Mal ergeben sich aber auch überflüssige Wiederholungen: Von Bachs Besuch bei Jan Adams Reinken und dessen Lob für Bachs Improvisationskunst wird in vier Aufsätzen berichtet (wobei der Autor des dritten Aufsatzes, George B. Stauffer, Bachs Orgelspiel für und vor Reinken von der Katha-

rinenkirche in die Jacobikirche verlegt), und das Prinzip der Permutationsfrage wird dreimal erklärt. Wer Informationen zu einer bestimmten Kantate sucht, kann über ein Register die Stellen finden, an denen diese Kantate erwähnt bzw. näher betrachtet wird. Anliegen des Bandes über die Vor-Leipziger Kirchenkantaten ist aber weniger die Behandlung einzelner Kantaten, sondern vielmehr der Blick auf den „biographischen, lokalgeschichtlichen und sonstigen Kontext“ (S. 14) der Bach-Kantaten.

„Kontext“ hat im Zusammenhang mit strukturalistischen Forschungsmethoden und den noch jungen Kommunikationswissenschaften eine neue Bedeutung bekommen. Verlockt durch die Thesen und Fragen, mit denen für das Buch erworben wird („Bachs Kantaten gehören zu den bekanntesten, meistgespielten Werken der Barockmusik. Aber ihre Welt ist nicht mehr unsere Welt. ... Welche dichterische Struktur und Funktion besitzen die Texte, und welchen theologischen Inhalt vermitteln sie?“), ist man besonders gespannt auf den „sonstigen“ Kontext, auf damit verbundene neue Fragestellungen aus der musiksoziologischen, semiotischen, sprachwissenschaftlichen und biographischen Forschung, auf den fremden Bach aus der anderen Welt. Doch die meisten Aufsätze erwecken, indem sie Bachs Leben und Werk anschaulich beschreiben, den Eindruck, als sei Bachs Welt eben doch unsere Welt, als sei sie zumindest leicht zugänglich. Glöckners gründliche Schilderung der Lebens- und Wirkungsstationen Bachs vermitteln Nähe statt Distanz. Dagegen arbeitet Leisinger in seiner Abhandlung über Affekte, Rhetorik und musikalischen Ausdruck das Denken und Fühlen der Menschen der Barockzeit und die Spannung zwischen der fremden Welt Bachs und unserer Welt heraus.

Wenn man akzeptiert, daß sich hinter dem im hier vorliegenden Buch verwendeten Kontextbegriff in der Hauptsache biographische, musikhistorische und analytische Daten verbergen, dann lassen sich in den einzelnen Beiträgen anregende Gedanken auch für Musikwissenschaftler finden: Wolffs These, daß die vor Bachs Leipziger Zeit entstandenen Kantaten nicht als ‚Frühwerk‘ im Sinne mangelhafter Reife oder Meisterschaft bezeichnet wer-

den dürfen, sondern daß diese Kantaten vielmehr ein „Formen- und Klangspektrum von einer Breite“ aufweisen, „hinter der das Leipziger Repertoire trotz seines größeren Umfangs zurückbleibt“, wird durch die Aufsätze aller Autoren eindrucksvoll gestützt. Für Leser und Hörer, aber auch für Musikstudierende bietet der Band gut verständliche Darstellungen zur Entwicklung der Kantatenform und hilfreiche Einführungen in die textlichen, kompositorischen und aufführungspraktischen Besonderheiten einzelner Kantaten. Mit Interesse habe ich Koopmans undogmatische Überlegungen zur Aufführungspraxis gelesen. Undogmatisch beispielsweise hinsichtlich der Verwendung von Knaben- und Frauenstimmen und hinsichtlich der Beurteilung dessen, was Authentizität heute sein kann, jedoch eindeutig im Bekenntnis zu wissenschaftlichem Quellenstudium, historischen Instrumenten und historischer Spielweise, zu Stimmungen und Tonarten.

Trotz der aufwendigen, Kostbarkeit suggestierenden Aufmachung des Buches mit zahlreichen Abbildungen von Instrumenten, Kirchen, Partituren, Titelblättern und Musikerporträts aus der Bach-Zeit hat man den Eindruck, es sei ‚mit der heißen Nadel gestrickt‘. Die Texte sehen aus, als wären sie direkt aus den heimischen Computern übernommen worden, zwar sind alle Beiträge in der gleichen Schrift gedruckt, sie sind aber schlecht oder gar nicht setzerisch kontrolliert worden. „Fehler sind in unserem 20. Jahrhundert, dem Jahrhundert der Kopiermaschinen, etwas Ungeohntes ...“ Ausgerechnet in Koopmans Aufsatz, aus dem dieses Zitat stammt, weicht das Satzbild in seiner Qualität von dem der anderen Aufsätze ab und verunglückt auf S. 216 ganz. Hinzu kommen streckenweise holprige Übersetzungen aus dem Englischen und dem Niederländischen, oft schimmern der englische bzw. der holländische Text hinter kuriosen deutschen Sätzen hervor: „... wir hoffen nur, daß Bach zu uns mit einem imaginären Schulterklopfen sagt ...“ (S. 226); „Wenn es nämlich wärmer in der Kirche wird, steigt der Ton der Orgel, aber fällt der des Cembalos.“ (S. 221); „In BWV 23/2, einem Tenor-Rezitativ mit Orchesterbegleitung, verarbeitet Bach dieselbe Melodie in langen Notenwerten in Violine und Oboe-cantus firmus in einem Rezi-

tativ und somit eine ungewöhnliche Lösung." (S. 183). Noch störender und quer zum schicken Outfit des Buches sind die über hundert Druckfehler, Kommafehler und die dem Schreib- bzw. Trennungsprogramm des Computers geschuldeten Fehler. Es ist nur unzureichend Korrektur gelesen worden. In einem Buch über Bach-Kantaten muten Titelangaben wie „Komm Heiliger Geist, Herr (!) Gott“, „Herr Jesu (!), dich zu uns wend“ und „Christ der (!) bist der helle Tag“ (alle Fehler im Index auf S. 235, dies sind aber dort nicht die einzigen) unprofessionell an. In manchen Aufsätzen häufen sich die falschen Computertrennungen derart, daß man geradezu vom Lesen abgelenkt wird und sich mit kopfschüttelndem Vergnügen über die (vom Computer?) „krei-erten“ (S. 115) „Musi-kaufführungen“ (S. 75), den „Schaffen-selan“ (S. 76), den „Kam-me-retat (S. 85) und die „Eingangschöre“ (S. 175) wundert. Dies ist wohl gemerkt nur eine kleine Auswahl von Fehlern, die sich im Text des Schutzumschlags (dort sah ich „liter-arische“ Gesichtspunkte), im Inhaltsverzeichnis, in den Aufsätzen, den Bildunterschriften, dem Verzeichnis der Abkürzungen, der Bibliographie und dem Verzeichnis der Werke von Johann Sebastian Bach finden – zu viel für ein Buch mit diesem Anspruch und in dieser Aufmachung.
(April 1996)

Britta Martini

Musik Mitteleuropas in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Bericht über die Internationale musikwissenschaftliche Konferenz Bratislava, 23. bis 25. März 1992. Herausgeber Pavol POLÁK. Bratislava: ASCO Art & Science 1993. 221 S. (Historia Musicae Europae Centralis. Congressus Internationales Musicologici Bratislavenses. 1.)

Das herkömmliche Bild von „Mitteleuropa“ hat sich mit dem Ende des ‚Eisernen Vorhangs‘ verändert. Länder, eben noch nach Ost und West geteilt, haben die Möglichkeit, miteinander zu kooperieren, sich enger zusammenzuschließen und besonders über ihre historischen Gemeinsamkeiten auszutauschen. Es scheint, als ob man einer altvertrauten, nostalgischen Begrifflichkeit folgen könnte. Doch weder der Rückgriff zu vergangenem

Vorstellungswelten noch eine Hinwendung zur nationalen Eigenheit werden einen zielführenden Beitrag dazu leisten, den Begriff „Mitteleuropa“ den heutigen Gegebenheiten entsprechend abzustecken und in Hinsicht auf seine kulturgeschichtliche Relevanz zu untersuchen.

Von geschärftem Problembewußtsein und kritischer Grundhaltung begleitet, widmet sich der von Pavol Polák herausgegebene Bericht einer 1992 in Bratislava (Preßburg) veranstalteten Konferenz der Aufgabe, von verschiedenen Seiten auf das aktuelle, doch komplizierte Thema zuzugehen. So begegnen bei der Lektüre des Bandes methodologische Fragen zur Musikgeschichtsschreibung, Beobachtungen zur Musikgeschichte Mitteleuropas oder allein des slowakischen Raumes und fügen sich zu einem aussagekräftigen Ganzen gerade in der Summe aller Teile. Es ist die gewichtige integrative Zusammenschau, die auch und vor allem an diesem Bericht beeindruckt.

Einleitend beleuchtet Eva Kowalská unter besonderer Berücksichtigung des Bildungswesens den geistigen und kulturellen Hintergrund des gesellschaftlichen Lebens in der Slowakei während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Wie überall in „Mitteleuropa“ zeigt sich auch hier im Zeichen der Aufklärung eine Koexistenz von europäischem Ideengut und dessen spezifischer regionaler Einlösung. Ihren heutigen Spiegel findet diese Situation in konzeptionellen Schwierigkeiten der Musikgeschichtsschreibung, wie Gernot Gruber aus Sicht der geplanten Neuauflage der *Musikgeschichte Österreichs* und Zdeňka Pilková aufgrund ihrer Erfahrungen anhand ihres Beitrags zu „Musik in der böhmischen Geschichte“ darlegen. Stationen und Werke von Anton Zimmermann und Georg Druschetzky wählt Pavol Polák, um den Weg zum klassischen Stil als eine nicht festgeschriebene europäische Konvention nachzuzeichnen; das Etikett eines slowakischen Komponisten trifft für beide nicht wirklich zu.

Piera Federicis Beitrag über das Repertoire für Bassethörner verdeutlicht, auf welche Weise eine zu Beginn regional begrenzte Erweiterungsmöglichkeit der Harmoniemusik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

rasch eine mitteleuropäische Dimension gewinnen konnte. Weitere einzelne Gesichtspunkte sprechen Graham Melville-Mason (ebenfalls über Musik für Bassethorn), Rudolf Pečman (musiktheoretische Anleihen Franz Xaver Richters bei Johann Joseph Fux), Jiří Sehnal (musikalische Beziehungen zwischen Kroměříž und Wien) und Robert Münster an, der mit Franz Christoph Neubauer den Typ eines „wandernden Klosterkomponisten“ vorstellt. Neubauer war nicht Konventuale, sondern begab sich innerhalb Süddeutschlands von Kloster zu Kloster, wobei er – wie sich aus seinen dort verstreuten Kompositionen schließen läßt – seinem jeweiligen Gastgeber mit musikalischen Werken dankte.

Darina Múdra und Ladislav Kačič charakterisieren das Musikschaffen im Gebiet der heutigen Slowakei während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, einer Einflüssen besonders Wiens geöffneten Kultursphäre, deren Musikleben eine erstaunliche Breite erreichte und durchaus eigene Züge trägt. Über die Bedeutung nationaler Stilprägungen listet Roderich Fuhrmann eine lange Reihe von Zitaten auf, doch ohne dabei den Wandel des Nationalbegriffs durch die Aufklärung zu erwägen. Von der „Schreibart“ blieb „Manier“: Hartmut Krones untersucht die Relevanz der nationalen Spezifik für die Aufführungspraxis und weist nach, daß sich erhebliche Differenzierungen treffen lassen, wie auch dem improvisatorischen Moment eine bedeutsame Rolle zuwächst; Gerhard Walterskirchen berichtet über dieses oft unterschätzte Feld der Musikpraxis.

Gerhard Croll zeigt, daß Johann Michael Haydn 1762/63 an einem Wendepunkt seiner Laufbahn stand. Gezielt suchte sich der Komponist, auf dem Gebiet der Kirchenmusik bereits ‚eingearbeitet‘, mit Instrumentalmusik zu profilieren, um eine neue Anstellung zu finden; gewiß auch ein Hinweis auf veränderte Kriterien in der Auswahl von Hofkomponisten. Manfred Wagners Beitrag über Mozarts Sozialisationsprozeß bringt eine erfrischende, interessante Sicht ins Spiel, wenn auch manche Aussagen – etwa über das Salzburger kirchenmusikalische Repertoire seiner Jugend – ohne eingehende Prüfung getroffen sind.

Viel Geschick beweist der Veranstalter, indem er abschließend ein einzelnes Werk ins

Zentrum der Betrachtung rücken läßt: Mozarts *Requiem* bietet ein Reservoir offener Fragen. Christoph Wolff führt noch einmal vor Augen, was auch nach seiner konzentrierten *Requiem*-Studie unbeantwortet blieb. Robert Levin befaßt sich mit Ergänzungsversuchen, einschließlich seiner eigenen Arbeit. Auftraggeber Franz Graf Wallsegg schließlich steht im Mittelpunkt des Beitrags von Walther Brauneis; das wesentliche Ergebnis der Konferenz, die Bedeutung des Zusammenspiels von unmittelbar gebundenen und darüber hinausgreifenden Komponenten des Musiklebens im mitteleuropäischen Rahmen, wird nochmals zur Sprache gebracht.

(Mai 1996)

Thomas Hochradner

Mozart Studien. Band 5. Hrsg. von Manfred Hermann SCHMID. Tutzing: Hans Schneider 1995. 285 S., Notenbeisp.

Auch die fünfte Ausgabe der *Mozart Studien* bestätigt die Tendenz der vorangegangenen Bände, in erster Linie analytisch ausgerichteten Arbeiten ein Forum bieten zu wollen. Von den zehn hier versammelten und anzuzeigenden Beiträgen sind nämlich mindestens sechs unmittelbar auf primär musikalische Sachverhalte der Kunst Mozarts konzentriert. Einen ersten Schwerpunkt setzen dabei Arbeiten zum Arienschaffen, im einzelnen zur Konzertarie „*Bella mia fiamma*“/„*Resta o cara*“ KV 528 – Helmut Hells lucide Argumentation dient dem Nachweis, daß Mozart „eine neue kompositorische Ebene der abendländischen Musikgeschichte, Theater als Partitursatz“ schaffe und „den sprechend agierenden Menschen in Musik“ verwandle. Dann verfolgt Harrison James Wignall die Entstehungsgeschichte der Eingangsarie „*Se di lauri*“ aus *Mitridate* KV 87 (74a) – Ziel der umfangreichen Abhandlung ist die Begründung einer neuen Chronologie der vier erhaltenen Entwürfe sowie generelle Aussagen zu „Mozart's Compositional Process“ –, und schließlich bietet Bert Klein interessante Beobachtungen vor allem zu den charakteristischen syntaktischen Verhältnissen der Arie „*L'amerò sarò costante*“ aus der *Serenata Il re pastore* KV 208.

Ein weiterer Schwerpunkt liegt auf Studien zum Konzert- und Sinfonieschaffen Mozarts.

Manfred Hermann Schmid geht der „Herausforderung“ nach, die Giovanni Battista Viottis *Violinkonzert* Nr. 16 in e-moll für Mozart und Haydn bedeutet hat oder haben könnte; Ansätze bieten Mozarts nachkomponierte Trompeten- und Pauken-Stimmen zu dem Werk und die langsame Einleitung zu Haydns letzter Londoner Sinfonie (Nr. 104). Zum „Ort der Solokadenz im Konzert KV 537“ versucht Jutta Ruile-Dronke eine Antwort auf die Frage: „In welchen Zusammenhang ... stellt Mozart diese kritische Situation innerhalb des Konzertsatzes, in der vom Solisten ‚Verzierungen‘ erwartet werden, nicht beiläufig, sondern ausdrücklich gefordert, wie durch einen Doppelpunkt die wörtliche Rede?“ Daß sich „die ‚Italianità‘ in Mozarts italienischen Sinfonien (i. e. KV 74, 81, 84, 95, 97, 112, d. Rez.) aus der Rückerinnerung an jene Bachs wie aus direkt in Italien empfangenen Eindrücken“ speist, zeigt Wolfgang Gersthofer mit einer Fülle von Belegen in seiner stilkritisch angelegten Untersuchung.

Um diese Schwerpunkte herum gruppieren sich *Diversa*. Der Mozart-Rezeption am Stuttgarter Hoftheater zwischen 1790 und 1810 widmet sich Reiner Nägele, dabei unter anderem mit dem wichtigen Hinweis auf die Wiederentdeckung der als „unwiederbringlich verloren“ (NMA) geglaubten *Don Giovanni*-Kopie Prager Provenienz (um 1790) aufwartend. Streitbar führt Hellmut Federhofer seine Feder gegen eine der Kernthesen von Georg Kneplers Mozart-Buch (Berlin 1991), nämlich wider die Behauptung, der Sinn der Mozartschen Musik sei aus deren Verbindung mit außermusikalischen Sachverhalten ableitbar. Der Herausgeber des Bandes selbst macht in einem zweiten Beitrag einen Brief Leopold Mozarts an den Wiener Verleger Pasquale Artaria (1755–1786), datiert vom 8. Juli 1785, bekannt, einem Dokument, das den Schreiber in freimaurerischem Umfeld zeigt. Den vierten Teil ihrer verdienstvollen bibliographischen Dokumentation zum Thema „Anzeigen und Rezensionen von Mozart-Drucken in Zeitungen und Zeitschriften“ liefert zuletzt Gertraut Haberkamp.

Dem Anreiz zur weiterführenden Diskussion, der von einigen Beiträgen ausgeht, ließe sich nur im Rahmen weiter ausholender Darlegungen nachgeben, das hier zu tun, verbie-

tet sich (im speziellen Fall des von H. J. Wignall behandelten Materials scheint dem Rezensenten das letzte Wort noch nicht gesprochen). Der gut ausgestattete – Geschmackssache sind die in Rahmen gestellten Abbildungen – und mit drei zuverlässigen Registern erschlossene Band lohnt in weiten Teilen die gründliche Lektüre.

(März 1996)

Ulrich Konrad

SERGE GUT: Aspects du lied romantique allemand. Arles: Actes Sud (1994). 248 S., Notenbeisp.

Es mag als ein Desiderat der Lied-Forschung gelten, daß seit Walter Wioras Abhandlung keine umfassende Geschichte des deutschen Liedes des 19. Jahrhunderts geschrieben wurde. Das Interesse gerade französischer Forscher an diesem Thema, das bereits durch die Studie *Le lied romantique allemand* von Marcel Beaufils dokumentiert ist, ist nicht verwunderlich. Die Feststellung nämlich, daß das deutsche Lied faszinierender sei als die französische Romanze und Mélodie, mochte zu Untersuchungen geradezu herausfordern. Das exzellent geschriebene Buch Serge Guts eignet sich als Einführung für Studenten oder als Lektüre für ein interessiertes Konzertpublikum, indem es einen Überblick über das deutsche Lied des 19. Jahrhunderts vermittelt.

Der erste, systematisch ausgerichtete Teil beinhaltet übergeordnete Aspekte der Gattung Lied. Die Schwierigkeit einer Definition des Liedes, die komplexen Bezüge zum Volkslied und dessen Bedeutungswandel während des zu besprechenden Zeitraums sowie die Frage einer Begrenzung des Begriffs werden übersichtlich und problemorientiert dargestellt. Die Behandlung der literarischen Strömungen dient vor allem dazu, dem französischen Lesekreis einen Überblick über die Grundlagen der Textvorlagen der Lieder ebenso wie über deren wichtigste Sujets zu verschaffen. Nützlich ist auch die Erörterung der Möglichkeiten der formalen Gestaltung, wobei deutlich wird, daß sich Gut nicht an Wioras Lieddefinition (eine Orientierung am Strophenlied) anlehnt, sondern unterschiedlichste Gestaltungen als liedintern betrachtet. Allerdings fehlt im systematischen Teil eine

Betrachtung der zeitgenössischen deutschen Liedästhetik, die in dem Unterkapitel über die poetischen Gattungen und die Liedkategorien ihren Platz hätte finden können.

Der zweite, historisch ausgerichtete Teil behandelt in teils chronologischer, teils systematischer Reihenfolge die wichtigsten Liedkomponisten unter jeweils unterschiedlichen Gesichtspunkten. Franz Schubert ist als dem „*maître incomparable*“ ein separates Kapitel gewidmet, Robert Schumann und Johannes Brahms bilden den Zenit des romantischen Liedes, unter dem Aspekt „*variété et abondance*“ stehen die Balladenkomposition Carl Loewes, die Lieder Felix Mendelssohn Bartholdys und Franz Liszts. Erfreulicherweise werden in diesem Kapitel auch die Lieder von Robert Franz, Peter Cornelius und Adolf Jensen behandelt, deren Liedschaffen aufgewertet zu werden lohnt. Daß das Kapitel über Gustav Mahler vor demjenigen über Hugo Wolf und Richard Strauss steht, ist insofern berechtigt, als sich bei Mahler eine bewußte Auseinandersetzung mit der Liedtradition widerspiegelt, während Wolf und Strauss eher in der dem Lied entgegengesetzten Richtung des Gesangs stehen. Aufschlußreich ist vor allem das Fazit, in dem die Besonderheit des Liedes gegenüber anderen Gattungen des 19. Jahrhunderts, Symphonie, Streichquartett und Oper, hervorgehoben wird: nicht nur, daß es über eine unvergleichlich längere Tradition verfügt, sondern mit Schubert eine plötzliche Höhe erreicht habe, die (im Unterschied zu der durch Haydn und Mozart antizipierten Symphonie Beethovens) nicht vorbereitet gewesen sei. Diese Merkmale verliehen dem Lied eine Dignität, die es den nobilitierten Gattungen gleichstelle. – Daß bei der Breite des Forschungsgegenstandes keine erschöpfenden Analysen möglich sind, sondern nur analytische Hinweise einführenden Charakters gegeben werden können, liegt auf der Hand, zumal es dem Autor darauf ankam, möglichst viele Aspekte des Liedschaffens der Komponisten zu erfassen.

Für einen breiteren Leserkreis ist die kommentierte Auswahlbibliographie am Ende des Bandes nützlich, wenn sie auch um wichtige Titel ergänzt werden kann wie beispielsweise das Standardwerk von Heinrich W. Schwab über das Lied der Goethezeit, die Abhandlung

von Barbara A. Petersen über die Lieder von Strauss oder die jüngst erschienene, sehr ausführliche Dissertation Herwig Geyers über die Mörike-Lieder Wolfs. (März 1996) Elisabeth Schmierer

ANDREAS SIELING: *August Wilhelm Bach (1796–1869). Kirchenmusik und Seminarlehrer-Ausbildung in Preußen im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts.* Köln: Studio 1995. III, 233 S., Notenbeisp. (*Berliner Musik Studien. Band 7.*)

Eine umfassende Musikgeschichte der Stadt Berlin wurde nie geschrieben, und ein solches Unternehmen würde inzwischen sicher auch die Möglichkeiten einer Einzelperson überfordern. Berlins Musikgeschichte läßt sich wohl nur noch in Einzeluntersuchungen darstellen, die die vielen mit Musik befaßten Persönlichkeiten und Institutionen Berlins gesondert zum Gegenstand haben. Ein in dieser Hinsicht wichtiger Mosaikstein für das Berliner Musikleben ist die nun in der Reihe *Berliner Musik Studien* gedruckte Dissertation von Andreas Sieling, eine Darstellung des Lebens und Wirkens des Organisten, Musikpädagogen und Orgelsachverständigen August Wilhelm Bach.

Bach, der in keiner verwandtschaftlichen Beziehung zum Thomaskantor stand, hatte als Nachfolger Zelters von 1832 an für 37 Jahre die Direktion des ältesten staatlichen Musikausbildungs-Instituts in Berlin, des Königlichen Instituts für Kirchenmusik, inne. Er war nicht nur Orgellehrer von Felix Mendelssohn Bartholdy und vielen weiteren Schülern, sondern eine das Musikleben Berlins prägende Persönlichkeit im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts. Von der Forschung wurde er bisher weitgehend vergessen, ein Mangel, der sich nicht nur hinsichtlich der Aufarbeitung der Geschichte des Instituts für Kirchenmusik, dessen Nachfolge-Einrichtung bis heute als Institut innerhalb der Hochschule der Künste Berlin existiert, zeigte, sondern darüber hinaus eine empfindliche Lücke für Berlins Musikgeschichte im 19. Jahrhundert bildete, die Sieling nun geschlossen hat.

Sieling gliedert seine Untersuchungen den verschiedenen Tätigkeitsbereichen Bachs entsprechend: Einer ausführlichen Biographie

schließen sich Abschnitte über die Organistentätigkeit, über die pädagogischen Leistungen, über die Arbeit als Orgelsachverständiger, über die kompositorische Tätigkeit sowie über die Bachpflege A. W. Bachs an. Neben den vereinzelt und kurzen Beschreibungen von Bachs Leben, auf die zurückgegriffen werden konnte, hat Sieling vor allem umfangreiches und bisher unberücksichtigtes Material aus kirchlichen und staatlichen Archiven, verstreute Mitteilungen in unterschiedlichsten Publikationen, Briefe, Aufsätze und vor allem den im Staatlichen Institut für Musikforschung liegenden Nachlaß A. W. Bachs für seine ausführliche und gründliche Darstellung herangezogen. Viele unbekannt Details keineswegs nur zu den Tätigkeitsbereichen Bachs, sondern auch zur musikalischen Ausbildung und Bildung in Preußen und zum musikalischen, insbesondere kirchenmusikalischen Leben in Berlin hat Sielings Forschungsarbeit zu Tage gebracht.

Das Buch informiert nicht nur genau über die seinerzeitigen Orgeln der Dreifaltigkeits- und Marienkirche in Berlin, Kirchen, an denen Bach als Organist tätig war, sondern ebenso über dessen Art des Orgelspiels, über Bachs Vorstellungen von Anschlag und Artikulation, seine Kunst des Registrierens, seine Improvisationskünste und seine Tätigkeit als Konzertorganist. Da A. W. Bach nicht nur Jahrzehnte als Orgellehrer tätig war und im Institut für Kirchenmusik ungezählte Schüler durch seine Hände gingen, sondern auch von Amts wegen Gutachten über Orgel-Um- und Neubauten zu erstellen hatte, bestimmte er für lange Zeit entscheidend mit, wie in Berlin und im näheren und weiteren Umland die Pflege und die Praxis der Musik an den Kirchen aussah. Von Anfang an war das Königliche Institut für Kirchenmusik aber nicht nur für die kirchenmusikalische Ausbildung, sondern – dem grundlegenden Konzept Zelters entsprechend – ebenso für die der Lehrer zuständig. Sieling stellt die Gründungsgeschichte dieses wichtigen Instituts dar, geht auf viele Einzelheiten der Ausbildungs- und Studiengänge, des Orgel- und Musiktheorieunterrichts oder der Ausstattung der einstmaligen wichtigen Bibliothek dieses Hauses ein und befaßt sich ebenso mit der Lehrerausbildung in Preußen, deren musikalischen Teil A. W.

Bach als Institutsdirektor weitgehend mitbestimmte.

An die Bedeutung, die Bach als Pädagoge, Gutachter und Organisator für das Berliner Musikleben hatte, reicht die als Komponist – vor allem von Orgelmusik – nicht heran. Zwar hatte Bach als praktischer Organist eine dezidierte Vorstellung davon, wie eine gute Orgelkomposition auszusehen habe, und manche von Sieling mitgeteilte Kritik Bachs an Kompositionen anderer zeigt, wo dessen an alten Mustern, an der Musik der Vergangenheit gebildete Vorstellung von Orgelmusik ihren Ursprung hat, seine eigenen Werke aber verlassen den Rahmen schlichter liturgischer Gebrauchsmusik kaum.

Wichtig für die Geschichte der Bach-Rezeption in Berlin ist Sielings abschließendes Kapitel, in dem die sehr frühzeitige Beschäftigung A. W. Bachs mit der Musik Johann Sebastian Bachs dargestellt ist und etliche Aufführungen von Chor- und Orgelwerken des Thomaskantors belegt sind. (Bereits zwei Jahre vor der Wiederaufführung der *Matthäus-Passion* durch Mendelssohn hat A. W. Bach Teile der *h-moll-Messe*, die Zelter mit seiner Singakademie für nicht aufführbar hielt, in der Marienkirche in einem öffentlichen Konzert zu Gehör gebracht.) Auch als Sammler von Autographen und Abschriften der Werke J. S. Bachs hat er sich um das Werk seines Namensvetters verdient gemacht.

Abgesehen von nicht wenigen Druckfehlern – eine Unschönheit, der ein nochmaliges Korrekturlesen leicht abgeholfen hätte – ist Sielings Buch eine verdienstvolle und lesenswerte Studie zum Musikleben Berlins im 19. Jahrhundert, die keineswegs nur Kirchen-, Schul- und Orgelmusikspezialisten interessieren sollte.

(Mai 1996)

Wolfgang Dinglinger

Berlioz Studies. Edited by Peter BLOOM. Cambridge: Cambridge University Press (1992). XIX, 279 S., Notenbeisp.

Aus der bewährten Hand Peter Blooms stammt dieser instruktive und verdienstvolle Sammelband, der die führenden Autoren der angloamerikanischen Berlioz-Forschung zu einem chronologisch angelegten Briefing über

deren eher vernachlässigte Randgebiete vereint. David Cairns' systematische Beschreibung der bislang in Familienbesitz verbliebenen Quellenbestände wird jeder zu schätzen wissen, der die Persistenz kennt, mit welcher der Komponist zeitlebens seinen Jugenderlebnissen verhaftet blieb. David Levy setzt sich mit der frühen Berlioz-Rezeption in Deutschland auseinander, die wesentlich von Wolfgang Robert Gripenkerls emphatischer Streitschrift *Ritter Berlioz in Braunschweig* geprägt wurde. Hugh Macdonalds Diskussion der Metronomisierung Berliozscher Partituren dürfte nahezu jedes Tempoproblem erfassen, das dem Interpreten je begegnen mag. Joël Marie Fauquet legt eine detaillierte Dokumentation der Berliozschen Adaptation von Glucks *Orphée* vor, in der die Aufführungstradition des Werkes, die Quellen der Berliozschen Version, die Modifikationen, die Berlioz in die Partitur einbrachte, sowie schließlich die aufführungspraktische Einrichtung des Manuskripts durch Pauline Viardot minutiös beschrieben werden; ein umfangreicher Appendix gestattet den Vergleich ihrer Partie mit dem durch Berlioz autorisierten Partiturdruk. Ebenfalls vergleichend geht Ian Kemp vor, wenn er *Roméo et Juliette* mit Shakespeares Text und der Aufführung der Fassung David Garricks durch Charles Kemble konfrontiert. Auch wenn seine Suche nach eindeutiger programmatischer Identifizierung der Musik gelegentlich etwas problematisch erscheint, wird sowohl die Eigenständigkeit der Berliozschen Fassung wie auch ihr Abhängigkeitsverhältnis zu den verschiedenen Quellen detailliert aufgewiesen.

Unter den interpretatorischen Beiträgen sticht insbesondere Katherine Reeves dramaturgische Analyse der *Damnation de Faust* hervor, die in fruchtbarer Auseinandersetzung mit Hermann Hofers Thesen entstand. Fausts Verdammung versteht sie als dialektische Kehrseite einer menschlichen Läuterung, die insoweit dem Goetheschen Original näher steht, als die Kritiker des Werkes wahrhaben wollten. Einen primär musikanalytischen Ansatz verfolgen Julian Rushton und Peter Bloom in ihrer Auseinandersetzung mit *Les Nuits d'été*. Der zentraleuropäische Leser dürfte den landestypischen Urlinien, mittels derer Rushton den inneren Zusammenhang

der Lieder belegen will, eher ratlos gegenüberstehen, handelt es sich doch um simple Skalenmotive; gleichwohl mag seine These, daß das Werk zyklische Momente aufweise, insgesamt einleuchtend erscheinen. Blooms Analyse der früheren Klavierfassung hingegen überzeugt in dem schlüssigen Nachweis eines Textzitates aus *Marino Faliero* in *La Chanson du pêcheur*; einmal mehr offenbart sich eine Welt literarischer Bezüge im Œuvre des Komponisten. Daß ausgerechnet im Beitrag des Herausgebers einige Fußnoten abhandeln kamen, kann in diesem ansonsten sorgfältig redigierten und gut ausgestatteten Band nur als ‚ironie berliozienne‘ bezeichnet werden. Jacques Barzun, Nestor der Berlioz-Forschung, beschließt den Band ganz berliozianisch mit einem Dialog zwischen „einem kunstliebenden Banker, einem Komponisten mittleren Alters und einem Musikkritiker, dessen weißes Haar und faltiges Gesicht eine Ewigkeit an Konzerterfahrung bezeugen“.

(März 1996)

Matthias Brzoska

Die Kompositionen Fanny Hensels in Autographen und Abschriften aus dem Besitz der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Katalog bearbeitet von Hans-Günter KLEIN. Tutzing: Hans Schneider 1995. XIX, 146 S. (Musikbibliographische Arbeiten. Band 13.)

Die einige Jahre ältere Schwester von Felix Mendelssohn Bartholdy, Fanny (1805–1847), seit 1829 mit dem Maler Wilhelm Hensel verheiratet, war eine geistvolle und gebildete Frau und eine begabte Pianistin und Komponistin. Von ihren über 400 hinterlassenen Kompositionen – ein- und mehrstimmige Gesänge und Klavierstücke überwiegen – werden etwa 90 % (Vorwort S. VII) in Autographen und Abschriften in der Staatsbibliothek zu Berlin aufbewahrt und im vorliegenden Katalog erstmals ausführlich beschrieben.

Die Stücke wurden von der Komponistin in gebundenen Alben fortlaufend oder auf von ihr später in Konvolute zusammengefaßten Einzelblättern notiert; größere Werke sind separat überliefert. Durch diese Art der Überlieferung ergab sich auch die Kataloganordnung numerisch nach Signaturen, die sich allerdings nicht mit der Chronologie der

einzelnen Alben und Sammelhandschriften deckt, zumal diese, außer im Mendelssohn-Archiv, in verschiedenen anderen Abteilungen der Staatsbibliothek oder als Deposita verwahrt werden. Die früheste Datierung, 11. Dezember 1819, findet sich auf einem Geburtstagslied für den Vater (Katalog S. 74), das letzte Datum, 27. Dezember 1846, auf dem Lied „Kommen und Scheiden“ (S. 44).

In den Beschreibungen wurden alle wichtigen Kriterien berücksichtigt: Umfang, Format, Rastrierungen, autographe oder von fremder Hand eingetragene Korrekturen und Ergänzungen, Einband und Erwerbungsdatum der Alben und Konvolute; bei den einzelnen Stücken Titel, Textanfang, Textdichter, Satzbezeichnung, Tonart, Taktart und Druckausgabe. Ein das Stück eindeutig definierendes Musikincipit wird nicht mitgeteilt und kann leider auch nicht durch eine noch so genaue Beschreibung eines Stücks, vor allem eines instrumentalischen, bisher ungedruckten Werks, ersetzt werden. Überdies sind Druckausgaben vergleichsweise selten. Doch das ist nur ein kleiner Makel und meist, wie man weiß, ein druckkostenminderndes Zugeständnis bei dem sonst ausgezeichneten und akribisch erarbeiteten Katalog. Denn aufschlußreich und besonders hervorzuheben sind die beim Stück vermerkten Aussagen zum Werk, die aus dem Tagebuch und den Briefen der Komponistin ausgewertet wurden. Verschiedene Register nach Personen und Werken (Gattung, Opuszahl, Titel, Textanfang) erschließen den vom Verleger wie immer sorgfältig hergestellten Katalog. In der Einleitung des Katalogisators und dem Vorwort des Herausgebers der Reihe, Rudolf Elvers, werden anschaulich, präzise und informationsreich sich ergänzende Angaben zur Geschichte und Zusammensetzung des Mendelssohn-Nachlasses und speziell der Werke Fanny Hensels dargelegt.

(Mai 1996)

Gertraut Haberkamp

Otto Jahn (1813–1868): Ein Geisteswissenschaftler zwischen Klassizismus und Historismus. Hrsg. von William M. CALDER III, Hubert CANKIK, Bernhard KYTZLER. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1991. XI, 304 S.

Aus einem Colloquium zum Gedenken Otto Jahns ist ein Sammelband hervorgegan-

gen, der die ungewöhnliche Vielseitigkeit eines großen Gelehrten umreißt. Das Buch ging dem Rezensenten zwar erst 1995 zu, doch rechtfertigt es noch nachträglich eine Anzeige, da drei Beiträge auch der musikhistorischen Wirksamkeit Jahns nachgehen. Seine Leistung weckt desto mehr Bewunderung, wenn man die weitgespannte Tätigkeit des Archäologen, Philologen und Hochschullehrers zur Kenntnis nimmt. So wird Jahn hier – um nur einige Facetten anzudeuten – von Albert Henrichs als „Interpret antiker Bildwerke“ charakterisiert, während der ‚Tragödieninterpret‘ durch Siegfried Jäkel gewürdigt wird. Dem ‚Wagner-Kritiker‘ widmet sich Barbara von Reibnitz in einem Aufsatz über „Otto Jahn bei Friedrich Nietzsche“, und fesselnd ist zumal Renate Schlesiers Studie zu Jahns Abhandlung *Über den Aberglauben des bösen Blicks bei den Alten* (1855). Kenntnissreich wird „Otto Jahn als Komponist“ (S. 169–188) von Joachim Drahěim in Erinnerung gebracht. Obwohl er sich nur als Liebhaber verstand, erreichen die in fünf Heften gedruckten Lieder und Vokalquartette mitunter bemerkenswerte Qualität. Ein Werkverzeichnis nennt immerhin über 40 Kompositionen, von denen vier in Gottfried Wilhelm Finks *Musikalischen Hausschatz* Eingang fanden. Jahns nachhaltige „Bedeutung für die Mozart-Forschung“ skizziert Gernot Gruber (S. 144–150), indem er sich nicht damit begnügt, die philologische Fundierung der Biographie Mozarts hervorzuheben. Vielmehr wird auch die „Verquickung von Idealisierung und Wissenschaftlichkeit“ (S. 144) aufgedeckt, mit der sich eine „klassizistische“ Position zwischen „Restauration“ und „Fortschrittsgesinnung“ paart (S. 146). Dabei heißt es auch, noch Hermann Abert sei „dem harmonisierten Mozart-Bild Jahns treu“ geblieben. Doch konstatierte Abert selbst kritisch, für Jahn sei Mozart zum „Klassiker“ des „Ebenmaßes“ ohne „seelische Abgründe“ erstarrt (1955, S. XII). Von Aberts Werk trennen uns fast so viele Jahre wie ihn von Jahns Entwurf, und im Abstand erscheinen beide Leistungen als gleichrangige Perspektiven eines komplexen Bildes. „Zu Otto Jahns musikästhetischem Denken“ äußert sich Andreas Eichhorn, der an Nietzsches Wort anknüpft, wonach Jahn „das Beethovensche Lied an die Freude nicht heiter ge-

nug erschien" (S. 151–168). Besonderes Gewicht erhält dabei ein Ausführungsbericht Jahns, während andere Texte kaum ebenso zur Sprache kommen. Am Ende resümiert Eichhorn, Jahns Mozart-Bild habe „Stellvertreterfunktion“ gewonnen, nachdem die „Traditionalisten“ mit Mendelssohns Tod „eine Identifikationsfigur“ verloren (S. 167). Indessen fragt es sich, ob einer wissenschaftlichen Biographie der „Charakter einer musikpolitischen Propagandaschrift“ beizumessen ist. Die Differenz beider Genera wird unkenntlich, wo vormalige Fronten eher befestigt als durchschaut werden. Den Band rundet Gerson Schales Bibliographie der Schriften Jahns ab, die durch eine nützliche Sekundärbibliographie samt Register ergänzt wird.
(Februar 1996) Friedrich Krummacher

Charles Gounod: Mireille. Dossier de presse parisienne (1864). Édité par Marthe GAL-LAND. Bietigheim: Musik-Edition Lucie Galland 1995. 220 S. (Critiques de l'opéra français du XIXème siècle. Volume V.)

In der Distanz der Zeit werden die Konturen eines musikalischen Kunstwerkes, einer Oper, deutlich, aber die Vielzahl der gewonnenen Klangerfahrungen verstellt den Blick für die Feinheiten, Details, Abhängigkeiten, wie sie sich dem Zeitgenossen im unmittelbaren Eindruck der Uraufführung offenbaren.

Dankbar begrüßt man daher die Zusammenstellung von Uraufführungskritiken in dem Dossier für Gounods *Mireille* durch Marthe Galland. Hier sind 22 Rezensionen namhafter Pariser Musikkritiker erfaßt, die sich auf die Premiere, aber auch auf nächstfolgende Aufführungen beziehen und die Vielfalt der Meinungen spiegeln.

Die Zustimmung ist nicht einhellig: Der Bühnendichter Michel Carré habe es verstanden, den Charakter, den Charme der Dichtung von Mistral zu wahren und Gounod zu einer seiner schönsten Partituren inspiriert (Etienne Desgranges in *L'Entr'acte*), man könne Gounods Werk als vollkommenste Elegie der Liebe ansehen, die jemals der Feder eines Musikers entsprungen sei (Charles Desolme, *L'Europe d'artiste*). Aber Paul Scudo (*Revue des deux mondes*) nennt *Mireille* ein

„Œuvre hybride“, weder Oper noch Opéra comique, es gebe in der Partitur keine sechs Stücke, die man als dramatische Musik bewerten könne. Léon Escudier (*L'Art musical*) spricht von einer „pseudo opéra“, Gounod fehle das dramatische Gefühl. Ähnliches meint B. Jouvin (*Le Figaro*), wenn er Gounod einen „grand musicien d'épisodes“ nennt, seine Überlegenheit liege in den kleinen Dingen, seine Unterlegenheit in den großen. Vor allem irritierte das Eindringen des symphonischen Genres in die Oper (Auguste Durand in *L'esprit public*), das Fortschreiten der Handlung werde den Instrumenten anvertraut (Marie Escudier in *La France musicale*), die Wolken der „symphonie allemande“ bedeckten in jedem Augenblick den blauen Himmel der Pastorale (Paul de Saint Victor in *La Presse*).

Zweifellos entzündeten sich die Diskussionen um den Standpunkt der Opéra lyrique. So wirft Johannes Weber, einst Sekretär Giacomo Meyerbeers und mit den Fragen der Gattung bestens vertraut, die Frage auf, ob *Mireille* wirklich sterben müsse. In *Don Juan*, *Les Huguenots*, *La Juive* oder *Othello* sei der Tod zwingend, aber nicht für *Mireille*, wo er banaler wirke, als eine Heirat mit Vincent. Aber im Augenblick strebe das Théâtre lyrique danach, seine „pièce d'agonie“ zu haben.

Weitgehende Übereinstimmung gibt es bei der Aufzählung der Favoritstücke und der positiven Bewertung der beiden ersten Akte, während die übrigen drei gelegentlicher Monotonie und Langeweile geziehen werden. Im Hinblick auf die *Couleur locale* sind die Meinungen jedoch geteilt: Marie Escudier und Nestor Roqueplan (*Le Constitutionnel*) sprechen von einer „*Couleur générale*“ des Werkes, Desolme und H. L. D'Aubel von einem „parfum virginal“ bzw. „*couleur pastorale et religieuse*“. Doch Alexis Jacos Azevedo (*L'Opinion Nationale*) klagt, den – im allgemeinen sehr gelobten – Frauen-Chor „*Chantez, chantez magnananelles*“ könne man genau so gut bei einer Landpartie der Pariser Näherinnen im Wald von Saint Germain singen, nichts sei hier rustikal oder provenzalisch. Paul Scudo, einer der namhaftesten Kritiker seiner Zeit, urteilt noch härter: Gounod habe zwar während der Arbeit an der Partitur in St. Rémy gelebt, er habe die Provence, die Stätten der Handlung betrachtet,

aber nichts gesehen. Ihm fehle die „Inspirati-
on divinatrice“.

Durch den Widerstreit der Meinungen wird der Blick auf Detailfragen gelenkt, werden Beziehungen und Abhängigkeiten (Hector Berlioz, Meyerbeer) oder zeitgenössische Einflüsse (Richard Wagner und die deutsche Schule) deutlich, hier liegt der entscheidende Gewinn dieser Anthologie, so daß man hoffen kann, daß die verdienstvolle Reihe fortgesetzt wird. Dankbar begrüßt man in diesem Band das Register, für künftige Dossiers wünschte man sich jedoch Hintergrundinformationen zu den einzelnen Rezensenten, um ihr Votum richtig bewerten zu können: Man muß wissen, daß die Escudiers auch Musikverleger waren, die es schon Meyerbeer entgelten ließen, daß er – wie auch Gounod – nicht zu ihren Autoren gehörte!

Auch ein kleiner Schönheitsfehler ließe sich beheben: Beim Exzerpieren führt man einen verzweifelten Kampf mit dem Buch, um es aufgeschlagen zu halten!

(April 1996)

Heinz Becker

Modest Mussorgsky. Zugänge zu Leben und Werk. Würdigungen – Kritiken – Selbstdarstellungen – Erinnerungen – Polemiken. Hrsg. von Ernst KUHN. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 1995. XXII, 593 S. (musik konkret 8.)

In der Reihe von Quellentexten zur russischen Musik, die der Kuhn-Verlag in den letzten Jahren herausbrachte, nimmt dieser Band, den der Verleger selbst als Herausgeber betreute, an Anspruch und Sorgfalt sichtlich eine Sonderstellung ein. Jahre an Arbeit mögen darin stecken. Die Übersetzungen Bärbel Bruders geschehen in modernes, sinngemäßes Deutsch ohne falsche Wörtlichkeiten und lesen sich flüssig. Transkribiert wird in die bislang DDR-übliche Duden-Umschrift, wobei der Name Musorgskijs allerdings als übliche Schreibform mit -y geschrieben wird.

Zu Leben und Werk des Komponisten erfährt man einiges weniger Bekannte: Vyacheslav Gavrilovich Karatygin bezeugt seine Frankophilie; neben Franz Liszt hat ihn Hector Berlioz beeindruckt, und mit Klavierwerken John Fields war er vertraut, ehe er russische Komponisten kennenlernte. Nicht nur

der konservative Musikkritiker Hermann Laroche sah ihn als „Linken“ und „keinen richtigen Komponisten“ (dergleichen begegnete hundert Jahre später Nikolay Roslavec!) – selbst sein enger Freund Arsenij Golenicev-Kutuzov vermochte seine künstlerischen Ideale zuletzt nicht mehr zu verstehen, geschweige denn zu teilen.

In dieser Hinsicht erfährt man aus den Beiträgen weniger über den Komponisten als über seine Zeit in ihren wunderlichen Widersprüchen: Worüber man sich damals aufregte oder in Verzückung geriet, ist ungeachtet beredter musikalischer Beweisführungen heute schwer begreiflich (ebensowenig, wie heute die Kämpfe zwischen Wagnerianern und Brahmsianern, Smetanianern und Dvořákianern nachvollziehbar sind). – Daß die rüdesten Angriffe einerseits erlaubt und der Vergötterung andererseits keine Grenzen gesetzt waren, galt damals offenbar wie später zu Zeiten von Dimitrij Schostakowitsch.

Im 20. Jahrhundert betrafen solche Kämpfe dann die Frage von Aufführungen des *Boris Godunov* in den Bearbeitungen Nikolaj Rimskij-Korsakovs oder in der vom Komponisten selbst zurückgestellten und bisweilen veränderten Urfassung. Die Argumente klingen auf beiden Seiten sachlich – aber waren sie dies 1928 tatsächlich noch, in einer Zeit, in der schon die wüstesten Verfolgungen gegen die Neue Musik unter politischem Aspekt einsetzten? Waren scheinbar seriöse Auseinandersetzungen philologischer Art inzwischen schon die ‚Maske‘ einer in Musikdingen gar nicht mehr seriösen Zeit? Oder aber zugleich Zeugnis davon, wie eine musikalische Fachwelt hier um das letzte Stückchen verbliebener fachlicher Autonomie kämpfte? Für mich werfen diese Texte mehr ungelöste Fragen auf, als sie beantworten, vielleicht auch die an den Herausgeber: Wenn schon auf S. 414 der Komponist Visarion Šebalin als Bearbeiter des *Jahrmarkts von Soročincy* erwähnt und in einer biografischen Fußnote festgestellt wird, daß er 1942–48 Direktor des Moskauer Konservatoriums war, warum bleibt dann der Umstand verschwiegen, daß man ihn eben 1948 hinauswarf, daß er jahrelang unter Berufsverbot stand, weil er sich in Zivilcourage für seine Komponistenkollegen Schostakowitsch, Sergej Prokof'ev, Nikolaj

Mjaskovskij u. a. eingesetzt hatte, die der Beschluß des ZK der KPdSU(B) zu Fragen der Musik als „volksfremde Formalisten“ angeprangert hatte?

Widersprüchlich erscheint die Gestalt Boris Asaf'evs, der an dieser Art Kulturkämpfen der Stalinzeit bisweilen unrühmlich beteiligt war. Aber sein Beitrag zu Musorgskij von 1922 ist – damals noch weit entfernt von ideologischen Kompromissen und Verrenkungen – in dem vorliegenden Band sicherlich einer der hell-sichtigsten und intelligentesten.

(Oktober 1995) Detlef Gojowy

CHRISTOPHER FIFIELD: True artist and true friend. A biography of Hans Richter. Oxford: Clarendon Press 1993. XX, 519 S.

Hans Richter (1843–1916) war der erste Dirigent internationaler Reputation, der sich ohne eigenschöpferische Ambitionen alleine der dirigentischen Interpretation sowie der Förderung von Komponisten seiner Zeit gewidmet hat. Die hier vorliegende erste umfassende Darstellung seines Lebens und Wirkens schließt zugleich eine Lücke in der Rezeptionsgeschichte um die Jahrhundertwende, insbesondere des englischen Musiklebens. Christopher Fifield, dem deutschsprachigen Leser durch eine Biographie über *Max Bruch* (Golancz 1988) bekannt, schildert Richters Dirigiertätigkeit nach sorgfältigen Recherchen und schafft damit ein anschauliches Bild der Musikszene zwischen 1870 und 1910. Richter war auf Grund eminenter musikalischer Erfahrungen und einer effektiven, uneitlen dirigentischen Gestik der Idealtyp des nur dem Werk dienenden Kapellmeisters. Er hatte als Hornist im Orchester des Wiener Kärntnerthor-Theaters begonnen, beherrschte aber fast alle Orchesterinstrumente. Mit der Berufung durch Richard Wagner als Uraufführungsdirekt des Bayreuther *Rings* trat er mit 33 Jahren ins internationale Licht. Die persönliche Bindung an Wagner hinderte ihn nicht, als Leiter der Wiener Philharmonischen Konzerte neben der Symphonik Anton Bruckners auch das Schaffen von Johannes Brahms zu fördern. Da ihm die Rolle des spektakulären Pultstars nicht lag, zog er sich beim Erscheinen des dynamischeren Gustav Mahler aus Wien zurück. Als Dirigent der ersten Ring-

Zyklen in London und Nachfolger von Charles Hallé in Manchester fand er in England einen bedeutenden Wirkungskreis. Auf vielen Konzerttournéeen über die Insel mit mehr als 1000 Auftritten erwarb er sich hohe Verdienste um das Musikleben Englands. Er engagierte sich für die britischen Komponisten Charles Stanford und Charles Parry, insbesondere aber für das Schaffen Edward Elgars, der seine *1. Symphonie* dem Uraufführungsdirektanten Richter, „true artist and true friend“, widmete.

Fifield, der neben einer publizistischen Tätigkeit dirigentische Erfahrungen an Richters englischen Wirkungsstätten gesammelt hat, schildert dessen Wirken aus kompetenter Sachkenntnis. Die erhaltenen sechs Dirigierbücher, im Besitz von Sir Georg Solti, der zu Fifields Buch ein Vorwort geschrieben hat, sind die authentische Quelle für alle Dirigate. Aus zusätzlichen Tagebuchfragmenten konnte Fifield das persönliche Bild Richters und seines menschlichen Umkreises zeichnen. Bewegend ist die Schilderung von der Aufnahme des 18jährigen mittellosen Eugen D'Albert in die kinderreiche Wiener Familie Richter sowie der Besuch des jungen D'Albert bei Brahms, den er beim Lesen der *Meistersinger*-Partitur antraf.

Im Anhang der Biographie findet sich eine komplette Auflistung von Richters Dirigier-Repertoire mit Zahlenangaben aller Aufführungen. Bei den Opern liegen *Lohengrin* (198) und *Meistersinger* (141) an der Spitze, aber auch *Carmen* dirigierte er 137mal. In der Sinfonik dominieren Beethoven, Brahms, Pjotr Iljitsch Tschaikowsky und Elgar sowie Richard Strauss mit 110 Wiedergaben seiner sinfonischen Dichtungen. Erstaunlicherweise fehlen im Repertoire Richters die konzertanten Werke von Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel und Joseph Haydn. Eine deutsche Übersetzung des Buches mit den vielen deutschsprachigen Zitaten in der Originalsprache wäre sehr zu empfehlen.

(April 1996)

Frithjof Haas

HELMUT BRAUSS: Max Reger's Music for Solo Piano. An Introduction. Alberta, Canada: The University of Alberta Press (1994). XVII, 235 S., Abb., Notenbeisp.

Max Regers Werke für Soloklavier sind sowohl in Praxis wie Wissenschaft noch stiefmütterlicher behandelt worden als seine sonstigen WerkGattungen, wenn man von Ausnahmen wie den *Bach-Variationen* op. 81 absieht. Der Grund liegt einerseits im quantitativ enormen Umfang dieses Klavierschaffens, andererseits in den extremen Qualitätsunterschieden, die in keinem anderen Werkbereich so ausgeprägt sind. Neben Regers unangefochtenstem Meisterwerk, den *Bach-Variationen*, finden sich zahllose kleinere und kleine Charakterstücke in umfangreichen Sammlungen, deren Entstehungsgrund häufig verlagspolitischer Natur war, sei es, daß Reger von sich aus die Verleger für seine unverkäuflichen Großwerke entschädigen wollte, sei es, daß er um die Komposition gängiger Marktware gebeten wurde.

Um so verdienstvoller ist es, daß der kanadische Pianist und Musikprofessor Helmut Brauss nun einen Band über Regers Soloklavierwerke vorgelegt hat. Die wertende Ausscheidung der nicht behandelten Stücke sowie die immer auch die kompositorische Qualität der besprochenen Werke thematisierende Art der Darstellung müßte vom wissenschaftlichen Standpunkt aus als bedenklich eingestuft werden, wenn sich die Rechtfertigung nicht aus dem vorrangigen Praxisbezug des Buches ergeben würde, dessen Ziel es ist, Pianisten und Klavierstudenten die abschreckende, weil zeitraubende Arbeit des ‚die Spreu vom Weizen Scheidens‘ abzunehmen und so die Verbreitung des Regerschen Klavierwerks in Konzert und Studium zu fördern. Die Gefahr reiner Subjektivität wird gebannt durch Brauss' umfassende Kenntnis sowohl von Regers Werk als auch der Klavierliteratur des 19. Jahrhunderts, wenn auch einzelne Urteile durchaus angreifbar erscheinen, etwa das negative über Regers *Intermezzi* op. 45 (S. 90ff.) oder die Bemerkungen über das Spieltempo von Regerwerken (S. 190). Ausführlichen einleitenden Kapiteln zu Regers musikhistorischer Stellung sowie zu den biographischen und kompositionstechnisch-stilistischen Gegebenheiten folgen Besprechungen zahlreicher ausgewählter Werke. Insgesamt stellt die Arbeit das Ergebnis einer dieser glücklichen Fügungen dar, in denen ein intellektuell veranlagter Musiker seine langjähri-

gen interpretatorischen Erfahrungen sprachlich niederlegt, wobei die so entstandenen Analysen – im Gegensatz zu rein musikwissenschaftlich motivierten – les- und nachvollziehbar sind, vom Konkreten ausgehend, sozusagen ‚aus dem Inneren der Musik‘ stammen und nicht von außen herangetragen wirken. Zahlreiche neu erscheinende Gesichtspunkte in dem gut geschriebenen Buch regen zu weiterem Nachdenken an, so etwa die Bemerkungen zu Regers auf Welterollen dokumentiertem Klavierspiel und die daraus resultierenden Rückschlüsse auf die eine kompositorisch relevante Schicht bildenden dynamischen und Vortragsangaben (S. 187ff.) oder die Beziehungen zwischen Schumanns *Études symphoniques* op. 113 und Regers *Bach-Variationen* (S. 108 und 116). In diesem Kontext ist auch die Bemerkung über Regers Brahms-Amalgamierung zu erwähnen, die Brauss nicht als von Epigonentum gefährdeten Historismus einschätzt wie in der musikwissenschaftlichen Literatur üblich, sondern deren spezifische Art und Weise er mit Béla Bartóks kompositorischer Einschmelzung osteuropäischer Folklore in Beziehung setzt (S. 98). Neben Regers anerkannt epochalen Beiträgen zur monumentalen Variationsliteratur betont Brauss – auch dies ein neuer Gesichtspunkt – die Kreation des Typus der Burleske als eigenständige Regersche Leistung innerhalb der Gattung des Charakterstücks (S. 35 und passim), die außer unter diesem speziellen Titel auch unter verschiedenen anderen Bezeichnungen auftreten kann. Ein originelles und für Regers gelegentlich versatzstückartiges Komponieren aufschlußreiches Experiment bietet Brauss auf S. 138f. mit der für die Schlüssigkeit des Tonsatzes nahezu folgenlosen Vertauschung von Takten innerhalb des *Intermezzos* op. 82, IV, Nr. 3.

Den Textkapiteln folgen verschiedene Anhänge wie eine Synopse, zwei Werklisten sowie je eine Auswahldiskographie und -bibliographie. Hier allerdings muß musikwissenschaftliche Kritik angemeldet werden: Wenn die auf einer amerikanischen Publikation von 1988 beruhenden Angaben zur Diskographie schon 1994 längst veraltet waren, läßt sich dies noch eher verschmerzen als die Tatsache, daß die Bibliographie nahezu die gesamte neuere Regersforschung der letzten 15 Jahre

unberücksichtigt läßt, so daß für jeden Leser der Eindruck entstehen muß, Regerliteratur sei hauptsächlich zwischen den 20er und den 70er Jahren entstanden. So uneingeschränkt man die Publikation dieses Buches begrüßen kann und muß, so unbezweifelbar führt doch diese Vernachlässigung der aktuellen Forschung zu gewissen Fehlstellen, insbesondere bezüglich des Verhältnisses von Haupt- und Nebenwerken bei Reger und desjenigen zwischen Skizzen, Reinschriftautographen, Korrekturabzügen, Erstdrucken und eigener Ausführungspraxis.

Der Band ist opulent mit Notenbeispielen und fotografischen Abbildungen versehen und typographisch wie drucktechnisch äußerst ansprechend gemacht.

(März 1996)

Susanne Shigihara

CORNELIA PETERSEN: *Die Lieder von Maurice Ravel*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1995. XIII, 280 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 132.)

Das Liedschaffen Ravels fand bislang nur wenig Beachtung. Die Schwierigkeiten einer Systematisierung sowie einer musikgeschichtlichen Zuordnung seiner Lieder schienen eingehendere Untersuchungen verhindert zu haben. So ist es um so verdienstvoller, daß mit dem Buch von Cornelia Petersen nun eine Arbeit vorliegt, die dem gesamten Liedœuvre gewidmet ist. Die seit den 70er Jahren vorherrschende Tendenz zur Analyse der individuellen Gestaltung einer Komposition statt typologischer Einordnung ermöglichte eine adäquate Wertung von Ravels Liedschaffen: Die Autorin stellt fest, daß die Diversität und Individualität seiner Lieder für seine ästhetische Position gerade bezeichnend ist, daß „die unterschiedlichen Stilrichtungen ein wesentliches Moment seines Schaffens bilden“. In der Verarbeitung verschiedener historischer Schichten werde die ironisierende Distanz deutlich, die bereits Adornos Urteil der Musik Ravels als „klingende Masken“ bestimmt habe.

Davon ausgehend, daß sich im Liedschaffen Ravels weniger eine Entwicklung nachvollziehen lasse als daß in jedem Lied eine an der Textvorlage orientierte individuelle Lösung

gefunden werde, gliedert sich die Arbeit nicht chronologisch, sondern nach den literarischen Vorlagen, die jeweils mit einer bestimmten konzeptionellen Problematik verbunden sind: „Sprachvertonung in den ‚Histoires naturelles‘“, „Historismus und Stilisierung: Vertonungen von Dichtungen des 16. Jahrhunderts“, „Exotismus und Archaik: Die Bearbeitung von Volksliedern und Vertonung exotisierender Lyrik“ sowie „Sprache in verschlüsselter Form: Die Vertonung symbolistischer Dichtung“. Besonders hervorzuheben sind die detaillierten Untersuchungen der literarischen Richtungen und des gesellschaftlichen Umfelds, ohne die eine musikwissenschaftliche Interpretation der Lieder kaum möglich ist. So wird beispielsweise in der ersten Gruppe nicht nur die Tradition der Fabel bis zu La Fontaine zurückverfolgt, sondern auch auf die zahlreichen Vertonungen im Bereich des Cabarets verwiesen, welche die Herkunft des ironisch-distanzierenden Vortrags in Ravels Liedern zu erklären vermögen. Aus den aufschlußreichen analytischen Hinweisen zu den einzelnen Liedern ergibt sich ein Bild, das die ästhetische Haltung Ravels besonders plausibel zu deuten vermag als Übernahme von Prinzipien der Literatur der Décadence, die sich kompositorisch in seinen Liedern wiederfinden: der Aufnahme verschiedener historischer Schichten, die verfremdend gebraucht werden.

Hervorzuheben ist, daß die Arbeit auf außerordentlich umfangreichen Recherchen basiert. Erstmals wird ein Katalog der Notenbibliothek Ravels veröffentlicht, der Bestand seiner literarischen Bibliothek wurde für die Untersuchungen hinzugezogen, und im Kapitel über die Quellen finden sich die neuesten Standorte der Autographen. Aufgearbeitet wird – neben den literarischen Traditionen der einzelnen Liedvorlagen – auch die Geschichte des Liedes in Frankreich. Knapp und präzise wird die Problematik der Sprachvertonung der Jahrhundertwende zusammengefaßt, biographische Hinweise erklären den Aufbau der von Ravel selbst verfaßten Textvorlagen zu *Noël des jouets*. Sehr nützlich ist außerdem die Tabelle der Lieder Ravels im ersten Kapitel, ebenfalls das Verzeichnis der Liedtexte mit Übersetzungen im Anhang. Die Arbeit darf mit Recht als ein besonders gelungenes

Standardwerk gelten, das grundlegende Voraussetzungen für weitere Analysen geschaffen hat.

(März 1996)

Elisabeth Schmierer

ERWIN SCHULHOFF: Schriften. Hrsg. und kommentiert von Tobias WIDMAIER. Hamburg: Von Bockel Verlag (1995). 137 S. (Verdrängte Musik. Bd. 7.)

Der dritte der Person Erwin Schulhoffs (1894–1942) gewidmete Band in der Reihe „Verdrängte Musik“ des von Bockel Verlages umfaßt Aufsätze, Notizen und Entwürfe aus den Jahren 1919 bis 1932. Nach der (Wieder-)Entdeckung der Musik, die das Jubiläumsjahr 1994 geprägt hat, nun die des Schrifttums. Schulhoff, der aus Geldnöten zeitweilig als Kritiker und Musikschriftsteller tätig war, ist ein brillanter Schreiber, der sowohl über eine treffsichere Feder verfügt, als auch im wachen Bewußtsein eines Zeitzeugen beobachtet und analysiert.

Im Mittelpunkt steht das Stichwort „Rhythmus“. Daß durch die vital-sinnliche Urkraft des Rhythmischen „die Masse“ aufgerüttelt, ja bis zur Ekstase (und damit zu körperlicher Freiheit) gebracht werden kann, gehört zu Schulhoffs kunstrevolutionärem Credo um 1920 – ebenso wie seine zeitweilige Nähe zum Dadaismus mit der „Lust am Unfug“ und der „naiven“ Selbstbeschränkung auf Essentielles. Die Verankerung der Musik mit dem Körperlichen ist quasi Schulhoffs roter Faden, der seine vehemente Argumentation für die positive Dynamik des Jazz verbindet mit der für den „mondänen“ Gesellschaftstanz und den modernen künstlerischen Tanz à la Wigman und Laban. Und es ist Igor Strawinsky, dessen Bild er, ausgehend von *Petrouchka* und *Sacre*, in leuchtenden Farben malt, den er einen „Musiknapoleon“ nennt, weil sein Musik „Freiheit atmet“, wo sie „Brände entfacht“. Aber genauso betont er Arnold Schönbergs historische Bedeutung für die „Geschichte der Harmonik“, wengleich beide Komponisten aufgrund ihrer unterschiedlichen politischen Einstellungen ein gespanntes persönliches Verhältnis zueinander hatten. Alois Hába hingegen, dessen Vierteltonmusik der Pianist und Interpret Schulhoff vom Spiel-

technischen her erläutert und durchaus schätzt, nennt er im Privaten dilettantisch, seine Musik sogar „Kompositionsschwindel“ (S. 121). Aufschlußreich ist die Parallelsetzung von Jazz und slavischer Volksmusik als zweier gleich starken Triebfedern – vor allem im Hinblick auf Schulhoffs eigenes Werk.

Das kenntnisreiche Nachwort und die Kommentare des Herausgebers Tobias Widmaier helfen, die teilweise zum ersten Mal veröffentlichten Texte in die Biographie Schulhoffs einzuordnen. Zweifellos sind sie für die in vielem immer noch aufzuarbeitende Musikgeschichte der zwanziger und dreißiger Jahre wertvolle Zeugnisse.

(Januar 1996)

Marianne Betz

GÜNTHER MÖLLER: Das Schlagwerk bei Carl Orff. Aufführungspraxis der Bühnen-, Orchester- und Chorwerke. Mainz u. a.: Schott 1995. 160 S., Abb.

Im Jahr des 100. Geburtstages von Carl Orff legte Günther Möller ein sowohl für die Musikpraxis als auch für die Musikwissenschaft unentbehrliches Nachschlagewerk vor. Ausgehend von den beiden Grundgedanken, daß „in den relativ kurzen Vorbereitungszeiten für Musik-Produktionen [...] immer weniger Zeit [bleibt], nach den Ursprüngen bzw. Klangvorstellungen und -idealen der Komponisten zu fragen“ und „die meist sehr umfangreichen Besetzungen (Spieler wie Instrumente) in den Kompositionen von Carl Orff [...] eine sehr aufwendige und akribische Vorarbeit der Einrichtung des Materials [verlangen]“ (Vorwort), dokumentiert der Autor mit den Erfahrungen des ausübenden Musikers eindrücklich den Umfang und die Bedeutung des Schlagwerks im Orffschen Orchester.

Am Anfang des Buches werden informative Kurzbeschreibungen und Abbildungen von „einigen typischen Schlaginstrumenten im Orchester von Carl Orff“ geliefert, z. B. Steinspiel, Wasamba-Rasseln, Darabukka, Bin-Sasara, Angklung. Der Hauptteil des Buches ist nach einem übersichtlichen Schema aufgebaut, das für jedes einzelne Werk – nach Bühnen-, Orchester- und Chorwerken geordnet – Informationen vermittelt: 1.) Allgemeine Hinweise zu Orchesterbesetzung (ausgenommen

das Schlagwerk), Spieldauer, Kompositionszeitraum und Uraufführung bieten die nötigen werkspezifischen Grundinformationen. 2.) Für die Intention des Komponisten und Aspekte der Werkinterpretation im Zusammenhang mit dem Schlagwerk bezieht sich der Autor vor allem auf Zitate von Carl Orff sowie von dem profunden Kenner des Orffschen Werkes, Werner Thomas, aus der achtbändigen Dokumentation *Carl Orff und sein Werk* (Tutzing 1975–1983). Diese Textstellen und ausgewählte Photos, die den Komponisten bei Proben zu Aufführungen seiner Werke zeigen, vermitteln einen Einblick in die Verwendung des Schlagwerks. 3.) Der detaillierten Aufstellung der in den Partituren vorgeschriebenen Schlaginstrumente werden Vorschläge für die Aufführungspraxis an die Seite gestellt. 4.) Ein perspektivischer Aufbauplan der jeweiligen umfangreichen Schlagwerkbesetzung (in Orffs letztem Werk *De temporum fine comoedia* mindestens 19 Schlagwerk-Spieler, empfohlen 24) aus der Sicht des Spielers verdeutlicht zudem die Stimmeneinteilung, die Aufstellung der Instrumente sowie den Platz, den das Schlagwerk auf dem Konzertpodium oder im Orchestergraben benötigt. 5.) Anschließend folgen präzise Hinweise auf die mögliche bzw. empfohlene Spielereinteilung und Änderungen aus der Aufführungspraxis unter Berücksichtigung der vom Komponisten autorisierten Fassung.

Auch wenn man leider vergeblich ein Register und ein Literaturverzeichnis am Ende des Bandes sucht, ist Günther Möllers Buch aufgrund der genau recherchierten und übersichtlich dargestellten Informationen zum *Schlagwerk bei Carl Orff* ein wichtiges Hilfsmittel für jeden, der sich in Theorie und Praxis mit den Werken Carl Orffs beschäftigt.

(April 1996)

Sabine Fröhlich

GUNTHER DIEHL: *Der junge Kurt Weill und seine Oper „Der Protagonist“*. Exemplarische Untersuchungen zur Deutung des frühen kompositorischen Werkes. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter (1994). Band 1: Textteil: IX, 379 S., Band 2: Notenbeispiele

und Materialien: V, 163 S., Abb. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band 41.)

Mit dem musikalischen Schaffen und ästhetischen Denken des jungen Kurt Weill hat sich Gunther Diehl ein ebenso aktuelles wie dankbares Forschungsthema gewählt. Zum einen sind diese Werke, vor allem die zur Zeit der Uraufführung ungeheuer erfolgreiche Oper *Der Protagonist*, so bedeutsam sie für die Entwicklung ihres Komponisten wie auch die Musikgeschichte der jungen Weimarer Republik überhaupt waren, heute kaum bekannt und wissenschaftlich nur ansatzweise aufbereitet; zum anderen ist durch die Arbeit des Archivs der Kurt Weill Foundation in New York vor allem seit dem Hinzukommen der Hans und Rita Weill-Sammlung ein reicher Quellschatz vorhanden, der nach wissenschaftlicher Auswertung geradezu verlangt.

Die Dissertation Diehls darf als ein erster Schritt in dieser Richtung verstanden werden, der jedoch keinesfalls allen Aspekten einer angemessen historisch-kontextbezogenen Darstellung der Materie gerecht werden kann. Zwar erweist sich Diehl als scharfer Analytiker, der mit präziser Zugriff auf die Musiksprache jener so sperrigen atonikalen Stilistik der frühen Zwanziger Jahre zu brauchbaren Aussagen zur Kompositionsweise des jungen Weill und vor allem zur formalen, dramaturgischen und harmonischen Anlage des *Protagonisten* gelangt; doch muß sich der Leser, will er zu diesen Analysen vordringen, durch viele Seiten zäh geschriebener Abhandlungen etwa zur Geschichte und Musikgeschichte der Weimarer Republik und zur Biographie Weills sowie zur Rezeptionsgeschichte hindurcharbeiten, die nicht durch eine auf das zur Betrachtung stehende Weillsche Ceuve zugespitzte Fragestellung strukturiert sind, sondern sich zu weiten Teilen in ausführlichen Paraphrasen von Sekundärliteratur erschöpfen. Diehls Mangel an Souveränität im Umgang mit kontextbezogenen historischen Fragen zeigt sich beispielsweise darin, daß er gängige Handbuchliteratur wie etwa von Hermann Danuser (*Die Musik des 20. Jahrhunderts*) oder Jost Hermand und Frank Trommler (*Die Kultur der Weimarer Republik*) unkritisch und ohne Aufdecken der Widersprüche zwischen diesen Texten wiedergibt, statt weiterführende Fragestellungen – auf Weill präzisiert – aus

ihr abzuleiten. Und was für andere Antworten als die in diesen Handbüchern nachlesbaren gäbe das Werk des jungen Weill auf die allgemeinen musikgeschichtlichen Fragen dieser Zeit, etwa in bezug auf den Übergang von Expressionismus zu Neuer Sachlichkeit auf dem Musiktheater oder die Beziehung zwischen Technik, Musik und Medien! Unverständlich auch, warum Diehl nicht auf den doch in bewundernswerter Kleinarbeit dargestellten Forschungsergebnissen zur musikalischen Ausbildung Weills von Tamara Levitz und Guy Sterns Analysen der frühen Briefe aufbaut.

Eigenständigkeit und Präzision erreicht Diehl dort, wo er mit Quellen arbeitet, vor allem also direkt an den Werken Weills. Diehl fördert hier Grundlegendes über die Entstehung und Konzeption vor allem des *Protagonisten* zutage. Im Materialband der Arbeit ist ein Teil der wichtigen, bisher unveröffentlichten Briefe des jungen Weill abgedruckt. (Diese Auswahl kann eine vollständige Edition dieser Briefe indes nicht ersetzen.)

(November 1995)

Nils Grosch

Gideon Klein – Materialien. Hrsg. von Hans-Günter KLEIN. Hamburg: Von Bockel Verlag 1995. 129 S., Notenbeisp. (*Verdrängte Musik.* Band 6.)

Gideon Klein, geboren 1919, am 27. Januar 1945 im Auschwitz-Nebenlager Fürstengrube umgebracht, darf (so der Herausgeber) im Vergleich mit den drei anderen Theresienstädter Komponisten (Victor Ullmann, Pavel Haas, Hans Krasa), die etwa zwei Jahrzehnte älter waren, „wohl als der begabteste [...] gelten“. Plausibel macht das, ergänzend zu den erhaltenen und auf Tonträgern relativ gut vertretenen Werken (wie dem vorbildlich exakten Verzeichnis von Hans-Günter Klein zu entnehmen), Milan Slavický in seinem Beitrag „Torso eines Lebens und eines Werkes“. Er skizziert einfühlsam und zugleich betont sachlich zunächst Leben und Persönlichkeit Kleins, der aus einem Tschechisch/Mährisches und Jüdisches vermittelnden Milieu herkam; dann Entwicklung und Stil des schon am Konservatorium herausragenden Pianisten Klein (von dem keine Aufnahmen überliefert sind), der durchweg als intellektuell charakte-

risiert wird. Dabei kommt Slavický zu der treffenden Formulierung über das seit 1942 sich entfaltende Kulturleben im ‚Ghetto‘ bzw. Durchgangslager Theresienstadt: es ziehe „die mit Schauern verbundene Bewunderung der Nachkriegswelt auf sich“. Klein war am Aufbau und Ausbau dieses Lebens führend beteiligt als Organisator, Pianist und Komponist. Vorbilder für den autodidaktisch sich entwickelnden Komponisten Klein waren hauptsächlich Leos Janáček (mit dem ihn nicht zuletzt die Herkunft aus Mähren verband), Arnold Schönberg und Alois Hába. Das Bild veränderte und erweiterte sich drastisch dadurch, daß erst 1990 die Werke aus Kleins Prager Zeit, vor Theresienstadt, aufgefunden wurden. Sein Idiom oszillierte, von Experimenten mit Dekaphonie oder Mikrotonalität sowie Gebrauchsmusik für die Lager-„Freizeitgestaltung“ abgesehen, zwischen erweiterter Tonalität und Atonalität. Slavický macht Stil und Gestalt der Werke nachvollziehbar, weniger die zugrundeliegenden Gedanken und Gehalte. Mit Notenbeispielen wäre freilich das Ganze noch weitaus plastischer.

Dieser Hauptteil des Buchs wird ergänzt durch Erinnerungen und Auszüge aus Interviews mit Überlebenden als Zeitzeugen sowie das Werkverzeichnis (Slavický). Dazu kommen drei Texte von Klein selber. Eine (unvollendete) musikwissenschaftliche Seminararbeit vom Herbst 1939 über *W. A. Mozarts Streichquartette (Studie über den Quartettstil mit besonderer Berücksichtigung des Individualisierungsprozesses der einzelnen Stimmen im Streichquartett)* zeigt ebenso scharfen analytischen Verstand wie beachtliche musikhistorische Kenntnisse. *Über die sogenannte politische Erziehung der Jugend* (Juli 1943) handelt, sehr zurückhaltend formuliert, von Konflikten zumal zwischen assimilierten Gruppen und Strömungen einerseits und auf die Betonung jüdischer Identität bedachten andererseits; Klein plädiert gegen einen bloß „schlagwortartig verabreichten jüdischen Inhalt“ und für eine behutsame Erklärung des „jüdischen Problems“ aus „sozialer Sicht“ – was zurückverweist auf seine linke Grundhaltung schon in der Gymnasialzeit (Mitarbeit u. a. beim „Entfesselten Theater“ und Burians Theater „D’34“). Seine *Bemerkungen zur Musikkultur Theresienstadts* vom August

1944, kurz vor der Deportation nach Auschwitz, informieren einmal mehr über die großstädtische Quantität und sind hinsichtlich der oft notwendig kleinstädtischen Qualität von einer bestürzenden Sachlichkeit und Illusionslosigkeit.

(März 1996)

Hanns-Werner Heister

Verfemte Musik. Komponisten in den Diktaturen unseres Jahrhunderts. Dokumentation des Kolloquiums vom 9.–12. Januar 1993 in Dresden. Hrsg. von Joachim BRAUN, Vladimír KARBUSICKY und Heidi Tamar HOFFMANN. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang 1995. 460 S.

„Verfemte Musik“ ist die durch Nationalsozialismus und Stalinismus reglementierte bzw. ausgegrenzte Musik: zum großen Teil „jüdische Musik“. Im Hintergrund des Dresdner Kolloquiums standen verschiedene Forschungsprojekte, so das deutsch-israelische Projekt „Musik in totalitären Systemen“ an der Bar-Ilan Universität in Ramat Gan/Israel – vor allem aber die Frage nach einer möglichen Re-Integration verdrängter Musik in das gegenwärtige, alltägliche Musikleben. Im Sinne einer „geistigen Wiedergutmachung“ war Dresden ein bewußt gewählter Tagungsort, um die neuen Bundesländer – bis 1945 quasi in der Mitte Deutschlands – zum Zeitpunkt zahlreicher Jahres- und Gedenktage verstärkt in den Aufarbeitungsprozeß zu integrieren.

Der weit geschlagene inhaltliche Bogen hat vier thematische Schwerpunkte: „In Erwartung der Tragödie“, „Unterdrückung und Verfolgung“, „Emigration“ und „Re-Integrierung der ‚Verfemten Musik‘“. Die Frage nach dem Vorhandensein jüdischer Identität in jüdischer Musik, welche als erinnerte Geschichte durch die Musik wieder erscheint (Philip Bohlman), aber auch der Konflikt von Musik und Macht (R. Berger), der in der Verbindung mit dem Totalitarismus Musik zur Lüge, zur Aufgabe ihres ästhetischen und moralischen Wertes bringen kann (Karbusicky), bildet einen grundsätzlichen gedanklichen Rahmen zur Problematik des Umgangs mit „verfemter Musik“. Während Albrecht Riethmüller mit dem pointierten Wort Thomas Manns von der Musik als der „deutlichsten der Künste“ den ideolo-

gisierten Dualismus von Deutschtum und Nationalem in der Musik anspricht, konzentrieren sich die Beiträge des zweiten Teils auf die im Dritten Reich verfolgte jüdische Musik, auf das Schicksal jüdischer Musik in Stalinismus und Post-Stalinismus und auf die kulturelle Dominanz der Sowjetunion in den sozialistischen ‚Bruderstaaten‘.

Hier sind, neben Vorträgen zu den Aktivitäten des Jüdischen Kulturbundes in Berlin und in Frankfurt, dem Musikalltag im KZ Theresienstadt und im Warschauer Ghetto, vor allem die Beiträge zu erwähnen, die durch die Öffnung der russischen Archive neues Material ins Blickfeld rücken: z. B. zu den Biographien Nikolaj Roslavetz' (Marina Lobanova) und Alexander Mossolows (I. Barssova), zum Operschaffen der jüdischen Komponisten Mikhail Milner und Mikhael Gnessin (R. Flomenboim) sowie zum wiederaufgetauchten Manuskript des „Kaddish“ von Alexander Krein (Joseph Dorfman). Ganz anders die Problematik, die aus den Dokumentationen zur Musik in der Tschechei (die Slowakei bleibt ausgespart) und in Kroatien deutlich wird, geht es hier doch um die (noch immer) aktuelle Frage nach den kulturell-geistigen Austausch zwischen Ost und West bzw. Ost und Ost.

Mit den Stichwörtern Auswanderung und Kulturtransfer wird nicht nur die Emigration deutsch-jüdischer Musiker nach Palästina angesprochen, sondern auch die Exilsuche NS-Verfolgter in Japan und England. Singulär ist das Beispiel Sergej Prokofjews (N. Kravets), der nach der Emigration nach Westeuropa 1936 wieder in die Sowjetunion zurückkehrte.

Die Frage der Re-Integrierung bleibt in weiten Teilen unbeantwortet. Während die Tagungsbeiträge sich auf die Rolle René Leibowitz' bei der Wiederentdeckung der Musik Schönbergs und Anton von Weberns (Wolfgang Ludwig) und auf die Einverleibung baltischer Folklore in eine regimegesteuerte, prussische Musik (M. Boiko) beschränken, zeigt die Diskussion immer wieder die Brisanz dieser als Aufgabe verstandenen Fragestellung. Zum einen erhält „verfemte Musik“ als ‚Denkmal der Betroffenheit‘ einen Symbolcharakter, der ihr erneut eine Außenseiterrolle zuteilt. Dazu unterliegt sie der Gefahr einer Überhöhung, die mehr mit dem symbolischen

als mit dem künstlerisch-ästhetischen Aspekt zu tun hat. Bleibt als letzte Frage, quasi als Fazit zu der Fülle von Materialien, die hier dokumentiert sind, die nach der Musikgeschichtsschreibung dieses Jahrhunderts. Im Zuge der Aufarbeitung, der Entdeckung vergessener oder verlorengeglaufter Musik, scheint sich vieles zu verschieben oder neu darzustellen, so daß die Geschichte des 20. Jahrhunderts noch schwieriger zu schreiben sein dürfte als zuvor, vielleicht einer relativierenden historischen Distanz bedarf.
(Januar 1996) Marianne Betz

PETER PETERSEN: Hans Werner Henze. Werke der Jahre 1984–1993. Mainz u. a.: Schott 1995. 305 S., Notenbeisp. (Kölner Schriften zur Neuen Musik. Band 4.)

Ausgehend von dem Bekenntnis Henzes, daß seit der *Siebten Sinfonie* irgendetwas passiert sei („Die Siebte hat mir eine Tür geöffnet, hinter der ich neue Felder zu beackern gefunden habe“), untersucht Peter Petersen die Reihe der – wie er schreibt (S. 9) – „fünf Hauptwerke, die Henze in den vergangenen zehn Jahren komponiert hat“. Das ist die *8. Sinfonie* (1992/93), das ist das *Requiem* (9 *geistliche Konzerte für Klaviersolo, konzertierende Trompete und Kammerorchester*, 1990/92), die *Oper Das verratene Meer* (1987/89), *An eine Äolsharfe* (Musik für konzertierende Gitarre und 15 Soloinstrumente, 1985/86) und fünftens der Zyklus *Liebeslieder* (sieben Sätze für Violoncello und Orchester, 1984/85, überarbeitet 1992). In vielfältigen, stets akribischen Analysen, die sich oft im Detail verselbständigen und dennoch den großen Zusammenhang nicht aus der Betrachtung lassen, werden die Werke vorgestellt. Da sich der Autor auf Aussagen des Komponisten, den er selbst gut kennt, stützt und fantasievoll in den Ausführungen zur Musik zu verfolgen sucht, entstehen Werkbeschreibungen als Abbilder der stets in diesen Instrumentalwerken und der Oper verfolgten poetischen Grundlagen. Die ‚Achte‘ z. B. basiert in den drei Sätzen auf sorgfältig ausgewählten Szenen aus Shakespeares *Sommernachtstraum*, die sowohl Oberons Intrigen in freier sinfonischer Form nachzeichnen, als auch der Titania-Zettl-

Handlung nachgehen und am Schluß das Ganze als rückblickendes Traumgeschehen nachklingen lassen. Peter Petersen kommt zu dem Schluß (S. 49), daß hier „imaginäres Theater“ realisiert sei im Sinne einer metaphorischen Umschreibung.

Dodekaphone Grundreihen und deren fantasievolle Verwandlung stehen genauso im Mittelpunkt der Betrachtung wie ihre beziehungsvolle Verwendung sowohl im unmittelbaren Verhältnis zur Sprachgestalt als auch zum inhaltlichen Bezug. In diesem Sinne sind eigentlich alle fünf Werke, Einsichten eröffnend und sachliche Informationen vermittelnd, vorgestellt, die bei aller subjektiven Auslegung der Henzeschen Vorlage einzusehen sind, selbst wenn man nicht jedem Detail bis ins kleinste nachgeht. Klangsymbole, poetische Sphären, ob sie nun aus dem lateinischen Requiem erwachsen, aus der japanischen Dichtung Yukio Mishimas, Texten Eduard Mörikes, englischer Dichtung oder Shakespeares *Sommernachtstraum*, werden in ihrer klanglichen Realisierung als sinngeprägt aufgedeckt.

Innerhalb des Textes erscheinen neben erläuternden Anmerkungen nur Hinweise auf eigene Veröffentlichungen des Autors, so als gäbe es keine andere zitierbare Forschung zu Henze. Wer sich über die bisher letzten Werke des heute 70jährigen informieren will (auch wird angedeutet, daß die ‚Neunte‘ mit Chören zur Zeit nach Texten aus Anna Seghers *Siebttem Kreuz* entsteht), der sollte neben den originalen Partituren nach diesem anregenden Informations- und Analysebuch greifen.
(Juli 1996) Friedbert Streller

PETER W. SCHATT: „Jazz“ in der Kunstmusik. Studien zur Funktion afro-amerikanischer Musik in Kompositionen des 20. Jahrhunderts. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1995. 228 S., Notenbeisp. (Perspektiven zu Musikpädagogik und Musikwissenschaft. Band 18.)

Die vorliegenden Ausführungen, hervorgegangen aus Studien zur Exotik in der Musik, wenden sich den Einflüssen des Jazz (oder was man jeweils dafür hielt) auf Werke oder Teile derselben von 15 Komponisten zwischen Claude Debussy, Eric Satie, Maurice Ravel,

Darius Milhaud, Arthur Honegger oder Igor Strawinsky, Paul Hindemith und Rolf Liebermann sowie Bernd Alois Zimmermann zu, die in der Alten Welt auf verschiedenartige Weise diese Elemente amerikanischer Musik aufnahmen. Aber auch die ‚Kunstmusik‘ der Neuen Welt identifizierte sich – wie das Schaffen von George Antheil, Charles Ives, Aaron Copland, Gunther Schuller und Leonard Bernstein zeigt – vermittelnd oder synthetisierend mit dieser Musikpraxis. Natürlich wird auch George Gershwin gewertet und m.E. als zu leicht, zu ‚seicht‘ und oberflächlich befunden. Da ist etwas von Herablassung in den nicht weiter definitorisch gefaßten Vorstellungen des Autors, die genauso den oft genannten, aber nie definierten Begriff ‚Substanz‘ betreffen.

Die Studien sind mit einführenden, etwas vage Grundprobleme von Klangmaterial und Erscheinungsformen der afro-amerikanischen Musik umreißen, die versuchen, Materialfragen anzureißen, nicht aber klar handhabbar und eindeutig zu fassen. In einzelnen Analysen werden die verschiedenartigen Positionen der Komponisten in bezug auf jazzbezogene Elemente, vor allem von Blues und Ragtime, untersucht und interessante Aspekte zwischen äußerlich exotischem Verhalten und „Verkünstungen“ innerhalb der eigenen Klangsprache der Komponisten nachgewiesen. Da gibt es anregende Beobachtungen. Manches geht völlig in den persönlichen Sprachgebrauch ein (Debussy, Ives, Honegger), anderes wird als ironisch-groteskes Spiel aufgenommen (Ravel), zur Provokation eingesetzt (Hindemith; leider fehlt Erwin Schulhoff, der in den Zwanziger Jahren wesentliche Akzente setzte), wieder anderes des ‚jazzigen‘ Materials wird als mythisches Element genutzt (Milhaud), als Klangbild des Amerika-Idols (Antheil) oder zum Selbstverständnis nationaler Identifikation (Copland, Bernstein, Gershwin).

Oft allerdings verlieren sich die Ausführungen in Detailumschreibungen, statt erhellen- de Analysen zu geben. Insgesamt aber ist – noch dazu auch die neueren Entwicklungen des Jazz bei Schuller, Liebermann oder B. A. Zimmermann aufgegriffen und auf eigene Weise in der Materialverwendung und Spielpraxis verarbeitet werden – die Darstellung

umfassend, wenn auch nicht alles erfassend, was inzwischen an Annäherung, aber auch Verdrängung von ‚Kunst‘- und ‚Jazz‘-Musik in den letzten Jahrzehnten vor sich ging, die hier nur bei Schuller etwas stärker, gleichsam paradigmatisch, vorgestellt wird. In einem Schlußkapitel „Perspektiven – Tendenzen“ wird auf die Rezeptionsgeschichte von Jazzinteressen in der Kunstmusik zwischen 1922 und 1931, 1953 bis etwa 1969 hingewiesen, die ständige gegenseitige Beeinflussung noch einmal festgehalten und für heute unter dem umstrittenen Begriff ‚postmodern‘ ein dritter Weg erahnt, der zu untersuchen und klassifizieren wäre. Ein umfassendes Literaturverzeichnis und eine Fülle von Quellenmaterial laden zu vertiefendem Studium ein.

(Mai 1996)

Friedbert Streller

HELGA DE LA MOTTE-HABER/REINHARD KOPIEZ (Hrsg.): Der Hörer als Interpret. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1995. 261 S., Abb., Notenbeisp. (Schriften zur Musikpsychologie und Musikästhetik. Band 7.)

Die 19 Aufsätze des Bandes gehen auf ein vom Staatlichen Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz und der TU Berlin 1994 veranstaltetes Symposium zurück, das sich dem Problem des Hörens von Musik interdisziplinär zu nähern versuchte. Fragestellungen der Musikpsychologie und Interpretationsforschung stehen im Zentrum des Buches, ergänzt durch musikphilosophische Beiträge, doch werden auch Themen aus den Gebieten der Musikethnologie und der Computermusik behandelt. Ein Werkstattgespräch mit dem Komponisten Dieter Schnebel rundet den Band ab.

Einen Themenschwerpunkt der Forschungsrichtungen Musikpsychologie und Interpretationsforschung bildet die Frage nach der Repräsentation musikalischer Sinneseindrücke im Gedächtnis. Musik konstituiert sich beim Hörer überhaupt erst als Gedächtnisleistung (S. 183). Christa Nauck-Börner diskutiert in ihrem Beitrag zunächst ein in Anlehnung an das Grammatikmodell Noam Chomskys entworfenes hierarchisches Repräsentationsmodell von Musik, bei dem kleinere Einheiten zu immer größeren zusammen-

gefaßt werden, was die Merkfähigkeit von Musik erklärt, zeigt aber auch die Defizite dieses Modells auf: Es basiert auf der Voraussetzung, daß der Hörer immer die richtige musikalische Analyse eines Satzes vornimmt. Demgegenüber schlägt Nauck-Börner eine Schematheorie vor, die davon ausgeht, daß Formschemata kognitiven Schemata entsprechen bzw. ihnen zuarbeiten. Formschemata können selbst dann aufrecht erhalten werden, wenn die Sinnesdaten nicht zu ihnen passen, so daß musikalische Fehlurteile durch diese Theorie erklärt werden können. Dem Verhältnis von Formschemata und kognitiven Schemata im Sinne der Gestaltpsychologie geht auch Gunter Kreuz nach. Anhand der Gliederungen eines Sonatenhauptsatzes, die die Hörer in einem Experiment vornahmen, kann er die Wichtigkeit von Phraseneinteilungen für die Wahrnehmung verdeutlichen, wenngleich diese Einteilungen nicht mit der erwarteten Deutlichkeit mit den Gliederungen des Sonatenhauptsatzes übereinstimmen. François Delalande entwickelt anhand eines Experiments drei Hörertypen, den taxonomischen Hörer, der ein Musikwerk in strukturelle Einheiten zu zerlegen versucht, die memorierbar sind, den figurativen Hörer, der die gehörte Musik in eine Szene zu verwandeln sucht, und den einführenden Hörer, der den affektiven Gehalt der Musik auf sich wirken läßt. Im Gegensatz etwa zur stark wertenden Hörertypologie Adornos kann Delalande zeigen, daß jede dieser Hörhaltungen bestimmte Aspekte eines Musikstücks aufgreift. Martha Brech diskutiert die Möglichkeiten und Grenzen von Sonogrammen, d. h. die spektrale Darstellung von Klängen als Mittel der Interpretationsforschung. Sie ermöglichen einerseits eine Objektivierung des subjektiv Gehörten, liefern aber auch Daten, die beim Hörvorgang keine Rolle spielen. Wolfgang Auhagen untersucht in seinem Beitrag das Tempoempfinden westlicher Hörer und kann unter anderem zeigen, daß Hörer, die die Tempi von Musikstücken am Computer selbst wählen können, sich über längere Zeiträume hinweg immer wieder annähernd für dasselbe Tempo entscheiden. Reinhard Kopiez widmet sich der Frage nach den Grenzen der interpretativen Freiheit. Er grenzt zunächst eine literaturwissenschaftliche Interpretation von einer musikalischen

ab. Bei jener besteht nach Umberto Eco die Gefahr einer Überinterpretation, bei dieser eher die einer Unterinterpretation. Kopiez referiert danach statistische Messungen von Timing-Mustern (z. B. wie ein Ritardando gestaltet wird) und kommt zu dem Ergebnis, daß „durch die Anbindung an die musikalische Struktur und [...] durch die innere Repräsentation von Zeitgestalten beim Hörer“ (S. 71) die interpretatorische Freiheit doppelt beschränkt wird. Alles, was jenseits der statistisch präferierten Timingkurven liegt, fällt in den Bereich der Überinterpretation oder, wie Kopiez sagt, des Manierismus. Hier wäre allerdings kritisch zu fragen, ob das durch den statistischen Durchschnitt Legitimierte auch das künstlerisch Überzeugende ist oder ob nicht manieristische Interpretation ein innovatives Potential haben kann, das den Geschmack zu verändern in der Lage ist.

Der von der Mitherausgeberin des Bandes ausgesprochene Wunsch nach Schnittstellen (S. 35) zwischen den einzelnen Forschungsrichtungen wird durch fehlende Thematisierung wechselseitig bestehender Bezüge zwischen den einzelnen Aufsätzen nachdrücklich verstärkt. Gerade etwa der Beitrag von Karlheinz Stierle hätte von den Ergebnissen der Gedächtnisforschung profitieren können. So scheint mir die darin in Abgrenzung zur Literatur vorgenommene Definition von Musik als „reine, verweisungslose, absolute Präsenz“ (S. 18) oder die Behauptung, daß „das Abwesende und die Negation [...] in der Musik nicht darstellbar“ seien (S. 18), höchst problematisch, und Stierle muß sich fragen lassen, auf welche Weise er elementare musikalische Elemente wie Dissonanzen in tonaler Musik, Vorhalte oder Trugschlüsse erklären will, ganz zu schweigen von komplexeren Hörvorgängen wie der Enttäuschung eines zu erwartenden Formverlaufes. Ein aufgeführtes Musikwerk verweist wie ein literarisches Werk zunächst auf sich selbst, dann auf die musikalische Tradition, in der es steht oder von der es sich abheben möchte, und schließlich auf außermusikalische Sachverhalte. Hinsichtlich der Referenzstrukturen sehe ich zwischen Literatur und Musik keine prinzipiellen, sondern allenfalls graduelle Unterschiede.

Der Band zeigt die Notwendigkeit und die Perspektiven interdisziplinärer Zusammenar-

beit auch dort, wo sie noch nicht eingelöst werden. Gerade die im Zusammenhang mit der Gedächtnisrepräsentation stehenden Aufsätze könnten, von der Musikästhetik rezipiert, fruchtbare Einsichten vermitteln. Insofern ist der Band ein begrüßenswerter und notwendiger Schritt auf dem Weg, die einzelnen Disziplinen zur Zusammenarbeit zu bewegen. (März 1996)

Bernhard Jahn

JOSEPH MANFREDO: Influences in the Development of the Instrumentation of the American Collegiate Wind-Band and Attempts for Standardization of the Instrumentation from 1905–1941. Tutzing: Hans Schneider 1995. 235 S. (Alta Musica. Band 17.)

Joseph Manfredos 1993 an der University of Illinois angenommene Dissertation (Doctor of Education) wurde mit dem 1994 erstmals verliehenen Fritz-Thelen-Preis der Internationalen Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik (IGEB) ausgezeichnet. Ausschlaggebend dafür war, daß die Besetzungsentwicklung der Blasorchester an amerikanischen Schulen und Universitäten detailliert und umfassend beschrieben wurde.

Einleitend geht Manfredos auf die Geschichte der Universitätsblasorchester ein, die teilweise bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts zurückreicht und deren Wurzeln in der Militärmusik liegen. Weiters gibt er einen Überblick über die einschlägige Blasmusikforschung in den Vereinigten Staaten von Amerika, die im Vergleich zum deutschsprachigen Raum zahlreiche Dissertationen aufweisen kann. Anschließend gelangt er über die Besetzungen von einflußreichen Blasorchesterdirigenten wie Partick S. Gilmore, Albert Austin Harding und Edwin Franko Goldman zur Darstellung der unterschiedlichen Vereinheitlichungsbestrebungen von Besetzungen, die anlässlich von Wettbewerben als notwendig angesehen und auch von Verlegern gewünscht wurden. Im Vordergrund standen hier folgende Personen und Organisationen: Albert Austin Harding, Edwin Franko Goldman, das „Committee on Instrumental Affairs (CIOA)“ und die „American Bandmasters Association (ABA)“. Trotz dieser Bestrebungen ist die Diskussion um eine ein-

heitliche Besetzung heute noch nicht ganz abgeschlossen, da die Besetzung von Schulblasorchestern stark von den finanziellen Möglichkeiten der Schulen, dem Angebot an begabten Musikern etc. abhängig ist, also nicht nur von musikalischen Idealvorstellungen gelenkt werden kann, sondern auch von außermusikalischen Faktoren abhängig ist.

Vervollständigt wird die Arbeit mit Besetzungslisten von sechs Universitäts-Blasorchestern im behandelten Zeitraum, an denen die jährlichen Veränderungen abgelesen werden können, sowie weiteren Materialien zum Thema, wie weitere Besetzungslisten, Wiedergabe von Interviews etc. Unter Anhang O gibt Manfredos allerdings die Besetzung von Blasorchestern einiger europäischer Blasorchester wieder, die er nach einem Vortrag R. Haywards bei einem ABA Kongreß zitiert. Diese Angaben sind mit großer Vorsicht zu behandeln, da sie höchstens in einzelnen Fällen vorgekommen sein dürften. Für die Besetzung österreichischer und deutscher Blasorchester werden z. B. Des-Flöten und Des-Piccolos gemeinsam mit C-Flöten genannt, die jedoch alternativ eingesetzt wurden, außerdem zählten in Deutschland um 1930 Alt- und Baß-Klarnetten nicht zu den Standard-Instrumenten von Blasorchestern. In bezug auf die Besetzungsentwicklung gibt es von Seiten der deutschsprachigen Blasmusikforschung umfassende Darstellungen, die angeführt werden könnten. Für das umfassende und wichtige Thema der Besetzungsentwicklung von Blasorchestern an den Schulen in den USA vermittelt Manfredos jedoch einen klaren Einblick.

(Mai 1996)

Bernhard Habla

Das Harmonium in Deutschland. Bau, wirtschaftliche Bedeutung und musikalische Nutzung eines „historischen“ Musikinstrumentes. Hrsg. von Christian AHRENS und Gregor KLINKE. Frankfurt a. M.: Verlag Erwin Bochinsky 1996. 312 S., Abb., Notenbeisp.

Je länger man sich mit dem Harmonium beschäftigt, desto faszinierender, aber auch rätselhafter wird seine Geschichte. Ein Instrument steht vor uns, das in immer größerer Perfektion (entsprechend der wachsenden Konkurrenz unter den Herstellern) gebaut wurde,

das unzählige Menschen durch seinen expressiven sanften, weichen Klang beruhigte und erfreute, aber schließlich ruchlos und unwiderruflich aus der Welt aktiver Musizierpraxis herauskatapultiert wurde: und dies nach einer mehr als hundertjährigen Blütezeit, mit einer beispiellosen Verbreitung in aller Herren Länder. Rund sechzig Jahre nach dem endgültigen Erlöschen ernstzunehmender Produktion stellt sich wohl zuallererst die Frage nach dem ‚weshalb?‘ In früheren Publikationen über das Harmonium, geschrieben in den ‚guten alten Harmoniumzeiten‘, ging man selbstverständlich dieser Frage nicht nach, auch wenn Anzeichen eines Falls (nach dem Aufstieg) nicht zu übersehen waren... Heute sind wir es diesem zu Unrecht vergessenen und verkannten Musikinstrument schuldig, uns mit ihm zu beschäftigen. Bisher war der Harmoniuminteressierte auf einige neuere amerikanische Publikationen, auf eher unverbindliche Artikel der Reed Organ Society oder auf eigene Recherchen angewiesen. Nun legt der Verlag Erwin Bochinsky (nach der Veröffentlichung eines etwas oberflächlichen Büchleins *Das Harmonium*) dem Harmoniumfreund eine 312 Seiten starke Schrift *Das Harmonium in Deutschland* in die Hand, die endlich mit wissenschaftlicher Akribie dem Phänomen ‚Harmonium‘ zu Leibe rückt. Je weiter man sich in die hervorragend gegliederte (Geschichte, Firmengeschichten, Sonderkonstruktionen, musikalische Nutzung, Zusammenstellungen von Harmoniumfirmen und von Harmoniumliteratur) und recherchierte Materie vertieft, desto stärker stellt sich die anfangs gestellte Frage. Weshalb gelang es dem Harmonium nicht, einen dauerhaften Platz in der Musikgeschichte zu behaupten? Zahlreiche Zitate berühmter Musiker, Komponisten (darunter überraschend Franz Liszt, Richard Wagner, Richard Strauss) attestieren dem Instrument größte Qualitäten, zeigen Vorlieben dafür. Hohe Produktionsziffern (im Kapitel der Firmengeschichte) zeugen vom hohen Beliebtheitsgrad.

Das Buch liefert auch einige vorsichtige Erklärungen für unsere zentrale Frage, wie z. B. die ewigen Rivalitäten und Streitereien zwischen den Druckluft- und Saugluftfabrikanten, die uneinheitlichen Umfänge und Dispositionen, die eine umfangreiche Original-

literatur verunmöglichten. Aber auch die Identifikationsprobleme des Harmoniums, das sich seiner Eigenständigkeit immer ein wenig ‚schämte‘, sich oft hinter der Orgelfassade, sogar hinter dem Klavier versteckte! Dem Kunstharmenium als zukunftssträchtigen, aber viel zu teurem Einheitstyp wird ein ganzes Kapitel gewidmet. Gerade hier wird indes sichtbar, daß eine Abgrenzung gegenüber den umliegenden Ländern schwierig ist. Das Kunstharmenium wurde in Frankreich entwickelt (Mustel, Paris), und deutsche Fabrikanten bauten es nach. Eine Gegenüberstellung der deutschen Kunstharmenien (Schiedmayer, Hinkel, Lindholm) und der französischen (Mustel, Debain) und belgischen (Balthasar-Florence) wäre lohnend. Der Schlesier Titz verfertigte z. B. hundertprozentige (unautorisierte?) Kopien Mustelscher Kunstharmenien! Nach der Lektüre des reichhaltigen Abschnitts über die musikalische Nutzung des Harmoniums wird dem Leser bewußt, wie viel in Zukunft noch aufzuarbeiten ist, wie wenig man bisher von Komponisten Notiz genommen hat, die fürs Harmonium Opera geschrieben haben. In letzter Zeit ist Sigfrid Karg-Elert endlich Gerechtigkeit widerfahren. Allerdings hört man seine originellen Harmoniumwerke immer noch häufiger auf der Orgel gespielt als auf dem Harmonium. Auch August Reinhard, der unermüdliche und geschickte Arrangeur von Harmonium-Klavier-Duos, verdiente Beachtung. Wer waren Karl Kämpf, Paul Hassenstein, der Vielschreiber Hermann Wenzel? Mögen sie im Vergleich zu anderen unbedeutend sein, fürs Harmonium waren sie wichtige Persönlichkeiten. Den wohl faszinierendsten Teil des Buches bildet der Abschnitt über die Firmengeschichten ausgewählter mitteldeutscher Betriebe, in dieser Art wohl erstmalig zusammengetragen. Man wünscht sich höchstens ein Folgeband mit Einbezug des übrigen deutschen Raumes (Schiedmayer, Trayser u. v. a.), warum nicht auch Österreich (P. Titz, Kotykiewicz)? Es ist zu hoffen, daß diese hervorragende Schrift Anlaß zu ähnlichen Publikationen in Frankreich und England gibt. Ob je eine Harmoniumrenaissance à la Cembalo stattfinden wird, ist zu bezweifeln. Immerhin kommt Ahrens, Klinke und ihrem Mitarbeiterstab das große Verdienst zu, ein nicht ernst-

genommenes Musikinstrument (Hallelujaver-gaser, Jerusalemtraktor) wissenschaftlich ge-würdigt zu haben.
(Oktober 1996) Dieter Stalder

KARL HEINZ DETTKE: Kinoorgeln und Kino-musik in Deutschland. Stuttgart-Weimar: Ver-lag J. B. Metzler 1995. XIX, 465 S., 49 Abb.

Wahrscheinlich wurde bereits 1905 in ei-nem Kino in Los Angeles eine Orgel zur Be-gleitung der stummen Filme installiert. In Deutschland wurden Orgeln erst in den 20er Jahren verwendet, als sich das Kino zum ‚Lichtspieltheater‘ verfeinert hatte. Zu diesem Zeitpunkt waren die neuen Instrumente mit den prächtigen Klangfarben voll entwickelt. Der ‚Berlioz‘ der Wurlitzer-Orgel hatte die wichtigsten Erfindungen vor 1914 gemacht. Gleichzeitig, während eine puristisch auf die alte Musik gerichtete Gesinnung die Orgel ih-erer romantischen Töne beraubte, waren neue Instrumente erfunden worden, die, sofern re-stauriert, bis zum heutigen Tag ein Entzücken beim Publikum auslösen. Bis in die Tonfilm-zeit standen solche Orgeln in den Kinos. Die Spieler hatten die Aufgabe, vor dem Film mit Vorspielen und in den Pausen mit Interludien zu erfreuen. Manche Kinos trugen der heraus-ragenden Rolle des Musikers mit einem hy-draulischen System Rechnung, das ihn ins Scheinwerferlicht hinauffuhr.

Karl Heinz Dettke hat mit viel Fleiß und Liebe alles über die Kinoorgeln zusammenge-tragen. Neben ihrer Geschichte sind Typen, Bauarten und Funktionsweisen besprochen; genaue Aufstellungen über das Entstehungs- und Einweihungsjahr der jeweiligen Kinoorgel wurden zusammengestellt ebenso wie Schall-platten, Rundfunkaufnahmen oder Musik-rollen. Das Buch enthält auch ausführliche technische Daten über den Bau und die Lei-stungsfähigkeit der neuen Orgeln und, was für das Kino wichtig war, welche Orgeln auch Geräusche wie Autohupen oder Telefon-klingeln, Sirene oder Vogelgesang imitieren konnten. Eingeleitet hat Dettke seinen Über-blick, der umfangreiche Recherchen voraus-setzt, mit einer kleinen Abhandlung über die Entwicklung der Filmmusik, um sein Thema in einen allgemeinen Rahmen einzubetten.

Darin liest man viel Bekanntes, aber auch Neues. Dettke schreibt mit umfassender Sachkenntnis. Vielleicht hätte ein stärker zen-trierter Aufbau dem Buch gut getan. Der weit-gefaßte Titel *Kinoorgeln und Kinomusik* deut-et auf dieses Problem hin. Entstanden ist je-doch ein in seiner Gründlichkeit und Genau-igkeit kaum zu überbietendes Nachschlage-werk, das als Ergänzung zur bisherigen Litera-tur über Filmmusik gelten kann, aber auch über die des Orgelbaus.

(März 1996) Helga de la Motte-Haber

ELLEN BREDEHÖFT: Musik für den Stumm-film. Verzeichnis der Salonorchesterbestände in der Musikabteilung der Pfälzischen Landes-bibliothek Speyer. Speyer: Pfälzische Landes-bibliothek 1995. 61 S. (Pfälzische Arbeiten zum Buch- und Bibliothekswesen und zur Bi-bliographie. Heft 19.)

Musik für den Stummfilm war in überwie-gendem Maß aus ‚Kinotheken‘, aber auch an-deren präexistenten Kompositionen kompli-erte Musik – Originalkompositionen wurden demgegenüber vergleichsweise selten in Auf-trag gegeben. Ellen Bredehöfts Verzeichnis der Salonorchesterbestände in der Musikabtei-lung der Pfälzischen Landesbibliothek Speyer berücksichtigt ausnahmslos die Kinotheken-Musik; in den wenigen Fällen, wo von ‚Ori-ginalmusik‘ gesprochen werden könnte, han-delt es sich um Bearbeitungen zum Zwecke einer Nutzung im Sinne der Kinothek. Da die-se Stücke in Seriena Ausgaben erschienen sind und das Verzeichnis sowohl die Komponisten als auch die Serientitel erfaßt, ergeben sich Doppelungen, die nicht auf den ersten Blick ersichtlich sind.

Das erstellte Schlagwortregister zur the-matischen Gebundenheit der Stücke (von „Abend“ bis „Zynismus“) ist – das ergibt sich aus der Natur der Sache – ebenso problema-tisch wie unentbehrlich.

Mit ihrem Verzeichnis hat die Autorin eine ordentliche Fleißarbeit vorgelegt in einem Bereich, in dem seriöse musikwissenschaftliche Arbeiten bis heute selten sind. Zwei Postulate Frau Bredehöfts müssen angezweifelt werden: Der Speyerer Notenbestand ist keineswegs

„umfangreich“, und für den, der sich mit der historischen Stummfilmmusik-Praxis vertraut gemacht hat, sind die Komponisten keineswegs „bis auf wenige Ausnahmen heute vergessen“.

Der zweifellos repräsentative Bestand entspricht in etwa dem Notenbestand eines Großstadtkinos der zwanziger Jahre mit einem Salonorchester, reicht aber keinesfalls an den eines Uraufführungs-Filmpalastes heran. Im Vergleich mit dem Notenbestand beispielsweise des Deutschen Filmmuseums Frankfurt ist der Speyerer Bestand ausgesprochen bescheiden – dort aber ist aufgrund der finanziellen und personellen Situation mit der Erstellung eines brauchbaren Verzeichnisses auf absehbare Zeit nicht zu rechnen.

(November 1996)

Ulrich Rügner

ORLANDO DI LASSO: *Sämtliche Werke. Neue Reihe, Band 25: Litaneien, Falsibordoni und Offiziumssätze.* Hrsg. von Peter BERGQUIST. Kassel u. a.: Bärenreiter 1993. XL, 197 S.

Es gehört zu den Obliegenheiten einer Gesamtausgabe, nicht nur die Chef d'œuvres, sondern auch die Parerga eines Komponisten zu publizieren und damit zu dokumentieren, daß auch große Meister gelegentlich in die Niederungen einfachster Gebrauchsmusik hinabgestiegen sind – ohne dabei freilich, soweit die Materie es zuließ, ihr Ingenium zu verleugnen. Ob und inwieweit dies auch einem Könnner wie Orlando di Lasso glückte, läßt sich jetzt an den von Peter Bergquist herausgegebenen Stücken des vorliegenden Bandes überprüfen. Denn bei den 16 Litaneien, den 23 Falsibordoni, dem *Psalmus in Falsobordone* „In exitu Israel“ (Ps. 113), den drei *Deus in adjutorium* sowie einigen *Responsiones in Missa* handelt es sich mit wenigen Ausnahmen um Kompositionen „meist von geringem musikalischen Wert“, wie der Herausgeber in seinem Vorwort bemerkt, was nicht ausschließt, daß diese Stücke „mit großer Wahrscheinlichkeit in der Hofkapelle und auch anderswo sehr häufig gesungen“ wurden.

Das Hauptkorpus des Bandes bilden die Litaneien: Allein zwölfen liegt der Text der

durch den gegenreformatorischen Marienkult besonders populären *Litaniae Lauretanae* zugrunde, drei sind Allerheiligenlitaneien, und auch eine Marienlitanei „ex Sacra Scriptura deprompta“ zählt zum Bestand. Mit einer Ausnahme basieren alle Stücke auf einfachen Choralformeln. Ausgeführt werden sie im Wechsel zwischen Anrufung und Bitte (Responsio): Entweder folgt der einstimmigen Anrufung eine figurale Responsio, oder der ganze Dialog wird von zwei sich abwechselnden Chören gestaltet. Komponiert sind diese bis zu sechsstimmigen Chöre mit Ausnahme der achttimmig-doppelchörigen Litanei Nr. 9 zumeist im schlichsten Contrapunctus simplex, nur gelegentlich gestattet sich die Lasso einige Freiheiten.

Auch die Falsibordoni, vierstimmig ausgesetzte Offiziumspalmformeln (der Cantus firmus befindet sich immer im Tenor) in allen Tönen mit wechselnden Differenzen, wurden, wie Bergquist berichtet, zum Alternativpsalmvortrag verwendet, wie er im *Psalmus in Falsobordone* exemplarisch vorliegt. Übrigens wird dieser Ps. 113, so der Herausgeber, „verlässlich di Lasso zugeschrieben“, während die Echtheit einiger anonym überlieferter Falsibordoni nicht gesichert ist.

Bei den *Deus in adjutorium* sang man die erste Hälfte des traditionellen Invitatoriumsverses choraliter, die zweite hingegen ebenso wie die folgende kleine Doxologie figuraliter, wiederum im Contrapunctus simplex, den Lasso nur im zweiten Stück auflockert. Die Gesänge sind zwar wie die *Responsiones in Missa* (vierstimmige kurze Formeln der Gemeinde: „Amen“, „Et cum spiritu tuo“ etc.) in Münchner und Regensburger Handschriften als Werke Lassos bezeichnet, doch betont der Herausgeber, es sei durchaus „ungewiß“, wie weit man „diese Zuschreibungen an Lasso ernst nehmen“ dürfe.

Die Edition macht insgesamt einen durchaus gelungenen Eindruck: Das Vorwort ist ausführlich und informativ, der Kritische Bericht detailliert, die Faksimiles sind von erfreulichem Umfang, und der Notentext weist die für die Lasso-Ausgabe charakteristische Klarheit und Übersichtlichkeit auf. Eine gründlichere Endredaktion hätte vermutlich einige Unstimmigkeiten im Kritischen Bericht und Notentext noch getilgt.

1. Eher beiläufig berichtet Bergquist über eine Einteilung der von ihm so genannten Quelle A (*Thesaurus Litaniarum*, München 1596) in drei Bücher. Wie diese Bücher auf den Druck verteilt sind, bleibt offen; die Zwischentitel der Bücher werden verschwiegen (den von Buch 2 kann man dem Faksimile auf S. XXXII entnehmen). Auch die Verteilung der einzelnen Stimmen der Litaneien auf die Stimmbücher ist nicht näher erläutert worden.

Bei der Beschreibung des Inhalts von Quelle A verweist der Herausgeber unter anderem auf „Nr. 6a im vorliegenden Band“. Eine Litanei mit dieser Nummer findet sich aber weder im Notentext noch im Inhaltsverzeichnis. Lediglich eine Fußnote zum Titel von Nr. 6 (S. 23) informiert den Leser, diesem Stück entspreche „die Litaniae de Domino Jesu Salvatore nostro ...“. Genaueres erfährt man allein im Lesartenverzeichnis des Kritischen Berichts: Hier wird Nr. 6a beschrieben, als stände sie auch im Notentext.

2. Das Lesartenverzeichnis ist durch manche überflüssigen Pedanterien unnötig umfangreich geraten. Die 47 Anmerkungen etwa ließen sich leicht auf ein Minimum reduzieren, da sie in 44 Fällen nur aus den Worten: „Vgl. Anm. 19.“ bestehen (Anmerkung 19 verweist ebenfalls zurück, nämlich auf die Beschreibungen der Quellen zuvor). Auch Wiederholungen von schon in den Quellenbeschreibungen enthaltenen Informationen (etwa über die jeweiligen Schreiber) sind entbehrlich. Andererseits fehlen gelegentlich wichtige Hinweise. Bei den Angaben zum 4. Falsobordone etwa wäre (wie ein Blick auf die Faksimiles der Seiten XXXVIII^f. zeigt) zu ergänzen, daß in der maßgebenden Quelle Mü 12/2 in allen Stimmen außer dem Sopran im zweiten Takt die 1. Note und in Mü 2748 im Tenor II die 6. Note fehlt. Und beim Lesartenverzeichnis zur 11. Litanei sind einige Taktangaben zum Sopran I und III offenkundig falsch.

3. In Kleinstich erscheinen laut Kritischem Bericht nur vom Herausgeber ‚über‘ den Notentext gesetzte Akzidentien. Um so verwirrender die kleingestochenen Akzidentien ‚im‘ Notentext der Seiten 16 und 17. Erst ein Vergleich lehrt schließlich, daß es sich wohl um Stichfehler handelt. Gleiches gilt vermut-

lich für die bis zuletzt uneinheitlichen Schriftgrößen der Stimmenbezeichnungen in den Vorsätzen der Stücke. Die irritierende Hervorhebung z. B. der drei Mittelstimmen auf S. 32 hat, da der Kritische Bericht dazu schweigt, offenbar nichts zu besagen.

(März 1996)

Walter Werbeck

Anguish of Hell and Peace of Soul. Angst der Hellen und Friede der Seelen. Compiled by Burckhard GROSSMANN (Jena, 1623). A Collection of Sixteen Motets of Psalm 116 by Michael Praetorius, Heinrich Schütz, and others. Edited by Christoph WOLFF with Daniel R. MELAMED. Harvard College (1994). XXI, 23 Faksimiles, 269 S. (Harvard Publications in Music. 18.)

Eine der wichtigsten deutschen Motettensammlungen aus dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts, die Burckhard Großmann 1623 unter dem Titel *Angst der Hellen und Friede der Seelen* im Druck veröffentlichte, liegt nun endlich zum ersten Mal vollständig in einer Neuausgabe vor. Großmann, Steuerbeamter aus Jena, hatte sich, wie er in der Vorrede schrieb, „wegen einer sonderbahren grossen Wolthat vnd wunderlichen Errettung GOTTes“ im Jahre 1616 ein ganz besonderes „Danckopffer“ ausgedacht: die 16malige Vertonung des 116. Psalms durch 16 deutsche Komponisten und die Publizierung der gesammelten Werke im Druck. Wahrscheinlich zwischen 1618 und 1620, so die Vermutung Wolffs im Vorwort der Ausgabe, sind dann die Stücke entstanden, und zu den Komponisten gehören so namhafte Meister wie Christoph Demantius, Melchior Franck, Rogier Michael, sein Sohn Tobias, Michael Praetorius, Johann Hermann Schein und Heinrich Schütz. Kein Wunder, daß die Sammlung einigen Ruhm erlangt, nicht zuletzt auch deshalb, weil es sich bei den Motetten von Praetorius und Rogier Michael um den jeweiligen Schwanengesang handelt: Michael starb 1619, Praetorius 1621.

Auch die übrigen Komponisten schrieben Motetten. In einigen, etwa bei Schein oder Schütz, sind allerdings Einflüsse des italienischen Madrigals nicht zu übersehen (von den Möglichkeiten des italienischen Concertos hat vor allem Praetorius Gebrauch gemacht; sein Stück ist überdies das einzige, dessen Teil-

len Instrumentalsinfonien vorausgehen). Die ausnahmslos generalbaßlosen Stücke sind in der Regel fünfstimmig komponiert; manche enthalten aber auch längere drei- oder vierstimmige Teile.

Das einzige mit fünf Stimmbüchern vollständig erhaltene Exemplar der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek galt nach dem 2. Weltkrieg als verschollen und wurde erst 1981 durch Christoph Wolff unter den Beständen der Biblioteka Jagiellonska in Krakau wiederentdeckt. Zwar waren die Motetten von Demantius, Franck, Praetorius, Schein und Schütz inzwischen in wissenschaftlichen oder praktischen Ausgaben greifbar (in der Übersicht dazu im Kritischen Bericht auf S. 216 wäre bei Schütz die Kasseler Edition durch Rudolf Holle von 1931 zu ergänzen; auch die SWV-Nummer 51 sollte nicht fehlen). Für alle übrigen Stücke jedoch bedeutet der vorliegende Band die erste Neuauflage überhaupt.

Ein ausführliches Vorwort, großzügig durch 23 Faksimiles ergänzt, sowie eine Übertragung von Praetorius' „Ordinantz“ (hier ist auf S. 255 in der drittletzten Zeile von Anmerkung 1 zwischen „letzten“ und „Valet“ das Wort „Willens“ zu ergänzen) und ein Kritischer Bericht rahmen den stattlichen Notentext ein. Leider entspricht dessen übergroßer Satzspiegel nicht dem der Rahmenteile; allzu enge Akkoladenabstände und knappe Seitenränder sind die Folgen. Im Vorwort (S. XVII, XIX) wurden die Taktangaben zu Schütz' Motette irrtümlicherweise verdoppelt (das Stück zählt nicht 362, sondern lediglich 184 4/2-Takte), und der Hinweis des Herausgebers, Schütz habe „by far the longest piece“ zu der Sammlung beigesteuert, trifft nicht zu (tatsächlich sind die Stücke von neun Komponisten teilweise erheblich länger).

Die Editionsprinzipien der Ausgabe entsprechen grosso modo den Richtlinien des *Erbes deutscher Musik* für die Herausgabe von Musik des ‚Generalbaßzeitalters‘. In einigen Punkten weichen sie jedoch davon ab.

1. Wolff verbindet grundsätzlich Achtel und Sechzehntel durch Balken. Das Notenbild der Stücke vermittelt so häufig den Eindruck textierter Instrumentalwerke; die musikalisch sinnvolle Unterscheidung zwischen gebalkten Melismen bzw. Koloraturen einerseits und ra-

scher Deklamation mit Einzelnoten andererseits ist dahin. (Seltene Ausnahmen stehen auf S. 43 und 67; und auf S. 73 ist ein Melisma versehentlich mit zwei ungebalkten Achteln notiert worden.)

2. Alle Akzidentien, die in der Quelle nicht explizit an gleicher Stelle stehen, hat der Herausgeber rund oder eckig eingeklammert: rund, wenn das Akzidents aus dem damaligen Schreibgebrauch unmittelbar hervorgeht, eckig, wenn es sich um „a matter of editorial judgment“ (S. 263) handelt. Jedoch entsprechen sowohl runde wie eckige Akzidentien den Notationsgepflogenheiten der Zeit, gehören also zu den Selbstverständlichkeiten, deren besondere Kennzeichnung überflüssig ist – ganz abgesehen davon, daß das Notenbild von den Klammern nicht gerade profitiert.

3. Bedauerlich ist die Vereinheitlichung der Stimmenbezeichnungen und der Überschriften der einzelnen Teile. Denn die zwischen lateinischer, deutscher und italienischer Sprache wechselnden Termini vermitteln ein lebendiges Bild der Situation der deutschen Musik dieser Zeit. Und die bemerkenswerte Tatsache, daß Schütz und Schein zum Beispiel nur italienische Termini wählten, sollte eigentlich nicht im Kritischen Bericht versteckt bleiben.

4. Warum der Herausgeber offensichtliche Fehler der Quelle manchmal korrigiert (und darüber im Kritischen Bericht Auskunft gibt), manchmal aber nicht, ist dem Rezensenten nicht recht einsichtig geworden. Im folgenden daher einige Ergänzungen zur vom Verlag schon beigefügten Errata-Liste: S. 59, T. 15, Baß: Der Einsatz muß um vier Viertel vorverlegt und die nachfolgende Ganze wohl verdoppelt werden; S. 95, T. 192, Tenor: 2. und 3. Note *f-e*; S. 99, T. 239, Baß: 4. und 5. Note *gis*; S. 115, T. 154, Alt: vorletzte Note *gis* (wie in T. 208 des Stückes); S. 116, T. 168, Alt: letzte Note wahrsch. *a'*; S. 118, T. 193, Sopran I: 2. Note wohl *h'*; S. 182, T. 12, Sopran II: 4. Note *h'*; S. 214, T. 71, Alt: 4. Note *a*; S. 222, T. 167, Tenor: 5. Note wohl *a*; S. 226, T. 12, Baß: 1. Note *b*; S. 236, T. 147, Tenor: 1. Note *es'*. Auf S. 73 (T. 200), S. 109 (T. 83, 87) und S. 225 (T. 206) stoßen *e/es*, *ffis* bzw. *h/b* aufeinander; auch hier wäre man für eine Entscheidung des Herausgebers dankbar gewesen.

(März 1996)

Walter Werbeck

Giovan Battista Fasolo e la „Barchetta passaggiera“. A cura di Ottavio BERETTA. Presentazione di Mariangela DONÀ. Lucca: Libreria Musicale Italiana 1994. XXXIX, 21 S. (Quaderni di San Maurizio. 4 – La musica a Milano.)

Die vorliegende Ariensammlung für ein bis drei Stimmen mit Begleitung der Gitarre basiert auf einer Transkription des italienischen Musikwissenschaftlers Oscar Chilesotti (1848–1916). Chilesotti besaß den einzigen unvollständigen römischen Druck von 1627 mit 21 Arien. Mangels des originalen Titelblatts war die Sammlung bisher unter dem Titel *Misticanza di vigna alla bergamasca* bekannt. Chilesottis Bibliothek wurde infolge des Ersten Weltkriegs in alle Winde verstreut, und der Druck ist heute verschollen. Doch die Übertragung Chilesottis von 18 Arien wurde wieder aufgefunden und liegt hier im Faksimile vor. Auf der Basis der in Tabulatur wiedergegebenen Gitarrenbegleitung hatte Chilesotti diese Transkription angefertigt.

War man in der Forschung bisher von mehreren Komponisten des Namens Fasolo im 17. Jahrhundert (Fasolo bergamasco, Fasolo d'Asti, Giovanni Battista Fasolo, Fasolo als Pseudonym für Francesco Mannelli) ausgegangen, haben jetzt Ottavio Berettas grundlegende Recherchen ergeben, daß es sich um ein und dieselbe Person handelt. In Giuseppe Ottavio Pitonis *Notitia de' contrapuntisti e compositori* stieß Beretta auch auf den richtigen Titel der Sammlung: *Barchetta passaggiera. Misticanza di vigna alla bergamasca* ist der Titel der ersten Arie, die mit dem Text „Salite su in barchetta signori passaggieri“ beginnt: An Bord gehen ein Lombarde, ein Deutscher, ein Neapolitaner, ein Toskaner, ein Franzose, ein Spanier sowie ein Genueser, und jeder bringt die aus seiner Region oder seinem Land typischen Speisen mit. Die Texte sind in verschiedenen italienischen Dialekten verfaßt und parodieren Fremdsprachen. Andere wiederum sind in idyllisch-pastoralem Ton gehalten wie beispielsweise „In questa verde riva, Perché mi fuggi ritrosetta pastorella“ oder „Quando l'alba in oriente“ (letzterer von Chiabrera). Ein Großteil der Texte ist inspiriert von den Qualen der Liebe, beschreibt die Schmerzen des zurückgewiesenen, verratenen oder verlassenem Geliebten, wie „Occhi belli

occhi guerrieri“, „Chi piange e chi sospira“, „Debbo amar chi mi disama“, „Cangia cangia tue voglie“.

Die Ausgabe enthält neben Vorwort und Einleitung die Texte aller Arien, schließlich das Faksimile der Transkription Oscar Chilesottis. Da uns heute die Noten dieser Ariensammlung nur durch diese Übertragung bekannt sind, kommt der Ausgabe eine hohe Bedeutung zu.

(Februar 1996)

Martina Janitzek

BARTOLOMEO MONTALBANO: Sinfonie, Mottetti e Messa 1629. A cura di Giuseppe COLLISANI e Daniele FICOLA. Firenze: Leo S. Olschki Editore 1994. XVII, 110 S. (Musiche Rinascimentali Siciliane. XIV.)

Der dem Franziskanerorden angehörende Bartolomeo Montalbano (nach 1596–1651) veröffentlichte 1629 zwei Drucke in Palermo. Bei Giovan Battista Maringo erschienen sowohl die *Sinfonie ad uno e doi violini, a doi trombone, con alcune a quattro viole con il partimento per l'organo* als auch die *Motetti di Bartolomeo Mont'Albano da Bologna. Maestro di Cappella in Santo Francesco di Palermo. Ad 1, 2, 3, 4 et 8 voci con il Partimento per l'Organo, et una Messa a quattro*. Beide Drucke sind in der vorliegende Ausgabe wiedergegeben.

Die 13 Sinfonie bezeichneten Sonaten, davon vier für Violine solo, zwei für zwei Violinen, zwei für zwei Violinen und zwei Posauern sowie vier für eine Violine, zwei Bratschen und eine Viola da gamba (alle mit Begleitung der Orgel), sind nach bedeutenden Persönlichkeiten oder verschiedenen Orten benannt. Die Sonaten wurden Montalbanos Angaben zufolge während der Messe nach einem kurzen Sanctus und Agnus Dei gespielt. Stilistisch bieten sie teilweise rhapsodische Charakteristika und Echoeffekte. Montalbano schreibt dabei genaue Trillerzeichen und Angaben zur Phrasierung und Dynamik vor.

Die zehn Motetten (acht für ein bis zwei Stimmen mit basso continuo, eine für vier Stimmen a cappella, eine für zwei Chöre und basso continuo) sind teils vom Modell der Villanesca beeinflusst. In der vierstimmigen Messe *Quis est iste* wechseln sich kontra-

punktische Imitationen und Homorhythmik nach dem Stil Palestrinas ab.

Die Ausgabe ist mit einem umfangreichen Vorwort und exaktem Kritischen Bericht, in dem auch die Motettentexte wiedergegeben sind, ausgestattet. Einige interessante Faksimileseiten der beiden Drucke leiten zur Übertragung der Sonaten, Motetten und der Messe über. Die Edition verwendet die modernen Violin- und Baßschlüssel, ungekürzte Notenwerte (außer den Schlußnoten) sowie die originale Bezifferung des Basso continuo. Die meisten Entscheidungen in puncto Akzidenzien werden dem Interpreten überlassen.

(Februar 1996)

Martina Janitzek

IGNAZ HOLZBAUER: *Missa in C. Vorgelegt von Jochen REUTTER. Stuttgart: Carus-Verlag 1995. XXXVII, 185 S. (Musik der Mannheimer Hofkapelle. Band 1.)*

Die neue Reihe hat sich zum Ziel gesetzt, wichtige Werke von Komponisten der Mannheimer Hofkapelle in wissenschaftlich fundierten und für die Musikpraxis geeigneten Ausgaben vorzulegen. Der erste, von Jochen Reutter bearbeitete Band erfüllt alle diese Ansprüche in vorbildlicher Weise: Ein ausführliches Vorwort (deutsch, englisch, französisch) informiert über den Komponisten Holzbauer, stellt dessen C-dur-Messe in den Gattungszusammenhang und enthält zahlreiche auführungspraktische Hinweise; ebenso gründlich angelegt ist der Kritische Bericht. Im Hinblick auf die Wiedergabe der Partitur hat sich die Editionsleitung für ein heute übliches Erscheinungsbild mit moderner Partituranordnung und Schlüsselung entschieden und damit ein Editions-konzept realisiert, das eine Auseinandersetzung mit jenem der ebenfalls neuen Reihe *Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg* geradezu herausfordert: Da sich ein Konzept strengster Quellentreue, wie es den genannten *Denkmälern* zugrunde liegt, irgendwann selbst ad absurdum führen kann (vgl. Ulrich Siegele in *AfMw* LII. 1995, S. 337–346), vermag der für die *Musik der Mannheimer Hofkapelle* gewählte Weg durchaus zu überzeugen.

Zweierlei ist dem Rezensenten aufgefallen: Wenn das Pausieren und Wiedereinsetzen der

Fagotte im „Laudamus te“ aus der Quelle hervorgeht (vgl. S. 179 im Kritischen Bericht), warum sind dann die entsprechenden Angaben in der Partitur S. 60 und 64 durch eckige Klammern als Herausgeberzutaten gekennzeichnet? Außerdem wäre es hilfreich gewesen, Verweise auf den Kritischen Bericht wie in der Partitur z. B. auf S. 78–79 durch Seitenangaben zu konkretisieren (sonst sucht man vergebens im Lesartenverzeichnis).

Das in Inhalt und verlegerischer Ausstattung hervorragende Niveau des vorliegenden Bandes ist inzwischen durch die Verleihung des Deutschen Musikeditionspreises 1995 gewürdigt worden.

(April 1996)

Wolfgang Hochstein

WOLFGANG AMADEUS MOZART: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie X: Supplement, Werkgruppe 29: Werke zweifelhafter Echtheit, Band 2. Vorgelegt von Franz GIEGLING, Wolfgang PLATH und Wolfgang REHM. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1993. XXIV, 249 S.*

„Werke zweifelhafter Echtheit“: eine unscharfe Kategorie in zweierlei Hinsicht. Denn zum einen ist ‚das Werk‘ qua Werkhaftigkeit keine Chimäre, also sicherlich ‚echt‘; zum anderen, und freilich entscheidender: Solange nicht der Beweis der Echtheit oder der Fälschung bzw. Unterschiebung des Autornamens in bezug auf das überlieferte Werk geführt ist, befindet sich das fragliche Werk in der spannenden Grauzone zwischen ‚möglicherweise echt‘ und ‚möglicherweise unecht‘. Eine unbefriedigende Situation, vor allem für wissenschaftlich-kritische Gesamtausgaben. Denn wie kann man eine sinnvolle Auswahl der teilweise in die hunderte gehenden Werke mit zweifelhafter Zuschreibung treffen? Will man sie überhaupt in Betracht ziehen, und an welcher Stelle und zu welchem Zeitpunkt sollte man sie veröffentlichen? Die *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA) hat sich von Anfang an eine eigene Werkgruppe innerhalb des Supplements für die Mozart-Incerta eingerichtet und formuliert dazu im Standardvorwort: „Die Werkgruppe 29 (*Werke zweifelhafter Echtheit*) hat die Aufgabe, die diskutablen Werke zweifelhafter Authentizität als Beispielsammlung

für eine zukünftige Stilkritik vorzulegen. [...] Werke, die mit größter Wahrscheinlichkeit unecht sind, werden nicht aufgenommen“.

Eingedenk dieser plausiblen, sich inhaltlich einen gewissen interpretatorischen Freiraum einräumenden Definition, die zudem elegant das Desiderat einer der Philologie ebenbürtigen Stilkritik anspricht, macht der Inhalt des zu rezensierenden zweiten Bandes dieser Werkgruppe 29 zunächst ratlos. Denn kaum eines der darin abgedruckten Werke ist von zweifelhafter Echtheit, sondern im Gegenteil von echter Zweifelhaftigkeit, und die Herausgeber weisen unumwunden darauf hin, daß nach Prüfung der philologischen wie stilkritischen Argumente nahezu keines der hierin edierten Werke von Mozart stammen kann: weder die drei im ersten Teil abgedruckten *Divertimenti für Blasinstrumente* KV 289 (KV⁶ 271⁸), KV Anh. 226 und 227 (Anh. C 17.01 und 02; Versionen jeweils à 6 sowie à 8) – „aus stilistischen Gründen [kann] keines der [...] Divertimenti etwas mit Mozart zu tun haben“ (S. XI) – noch die im zweiten Teil abgedruckten sechs *Romantischen Sonaten* KV 55–60 (Anh. C 23.01–06) – „daß diese Sonaten nicht von Mozart stammen, darf als eindeutig erwiesen gelten“ (S. XIV); und schließlich auch nicht die im dritten Teil abgedruckten Klavierwerke wie die vierhändige *Sonate* KV 19^d – „Stilistische Kriterien und eine nicht eindeutig zu klärende Überlieferungsgeschichte machen Mozart als Autor unwahrscheinlich“ (S. XV), die *B-dur-Sonate* KV Anh. 136 (48^a) – „es [...] handelt [...] sich [...] tatsächlich um ein Werk August Eberhard Müller[s]“ (S. XVIII) sowie die *As-dur-Romanze* KV Anh. 205 (C 27.04) – die „Echtheit [...] ist [...] höchst unwahrscheinlich“ (S. XIX). Einzig die Bewertung der bislang völlig unbekanntem Violinsonate in *D-dur* KV deest und der sogenannten *Sarti-Variationen* KV 460 (454^a) bleibt bei aller berechtigten Skepsis ohne abschließend abschlägiges Urteil.

Warum haben all diese nach Überzeugung ihrer Herausgeber unterschobenen Werke Eingang in das Supplement der *NMA* gefunden? Allein aus pragmatischen Gründen, muß man schlußfolgern, denn streng philologisch haben sie dort nichts verloren. Das Standardvorwort der *NMA* verweist als Auswahlkriterium auf „diskutable Werke zweifelhafter Authentizität“ – und genau hierin widersprechen sich

Auswahl und Bewertung der Herausgeber. Abgesehen davon erreicht vorliegender Band auch in puncto Ausführlichkeit der bei einem solch umstrittenen Werkkomplex sehr wünschenswerten Diskussion nicht den 1980 erschienenen vorbildlichen ersten Band jener Werkgruppe.

Ein wichtiges, wenn nicht gar das entscheidende Auswahlkriterium zur Aufnahme besagter unechter ‚Mozart‘-Werke in die *NMA* scheint der Stärkegrad ihrer Echtheitsdiskussion vergangener Tage und natürlich ihre einstmalige Aufnahme in die ersten Auflagen des Köchelverzeichnisses und/oder in die Alte Gesamtausgabe gewesen zu sein. Insofern spiegelt vorliegender *NMA*-Band einen nicht unbedeutenden Teil der Geschichte der Erforschung der Mozart-Überlieferung, um freilich jetzt, durch die an sich sympathisch-unzweideutige Stellungnahme der Herausgeber für den Großteil der abgedruckten Werke gewissermaßen ex negativo einen Schlußpunkt zu setzen, wenn auch im Vorwort gelegentlich – man hat den Eindruck eines pro forma – von der Intention zur Anregung einer weiteren Echtheitsdiskussion die Rede ist (S. XI, XVII). Bestenfalls trifft dies für die bislang unbekannte und deshalb in ihrer Echtheit noch nicht diskutiert *D-dur-Violinsonate* KV deest, die vielbesprochene *B-dur-Klaviersonate* KV Anh. 136 (498^a) und die umstrittenen *Sarti-Variationen* KV 460 (454^a) zu. Der Abdruck dieser drei Kompositionen ist also sicherlich nützlich, vor allem im Blick auf die im Standardvorwort angestrebte „Beispielsammlung für eine zukünftige Stilkritik“. Die kompositorisch sehr schwache *C-dur-Sonate* zu vier Händen KV 19^d wurde bereits 1955 in einem der ersten Bände der Hauptserie der *NMA* als echt abgedruckt. Es ist nicht recht nachvollziehbar, warum es des Luxus eines Wiederabdruckes innerhalb des Supplements bedurfte, um demonstrativ die Neubewertung als „unwahrscheinliches“ Mozart-Werk zu dokumentieren. (Es gibt heute in der Tat keinen vernünftigen Grund mehr, dieses Werk als echt zu betrachten.) Jedenfalls diskutiert das Vorwort erfreulich ausführlich den Wissensstand, der Notentext (in Partiturform) weicht in etlichen Kleinigkeiten von dem bekannten *NMA*-Text ab. Leider ist bis dato der

zugehörige Kritische Bericht nicht erschienen, so daß unklar bleibt, welche Lesart woraus entnommen ist.

Näher muß auf den Abdruck der sechs allgemein bekannten *Romantischen Violinsonaten* KV 55–60 (C 23.01–06) eingegangen werden. Sie lagen bereits in mindestens vier verschiedenen Druckausgaben vor: in der Erstausgabe der Breitkopfschen *Œuvre Complètes* (*Cahier XVI*), im Haupttext (!) der Alten Gesamtausgabe (Serie 17, Nr. 17–22), in der von Hermann Gärtner bearbeiteten Ausgabe der *Edition Breitkopf* (Nr. 4476) – eine Ausgabe, die übrigens bis heute dreist unter der Flagge Mozarts verkauft wird –, und schließlich in der von Alfred Heuss bei Peters (Leipzig) vorgelegten Ausgabe.

Unter ihren Fürsprechern befanden sich Georges de Saint-Foix und erstaunlicherweise auch Hermann Abert, der sich Saint-Foix' Hypothese von Mozarts „romantischer Krise“ im Winter 1772/73 – gleichzeitig die Datierungsvorgabe für KV 55–60 – zu eigen machte und voll des Lobes für diese sechs Sonaten ist. Auf welch spiegelglattem Eis man sich bewegt, sobald man Wunschdenken mit stilkritischen Argumenten, noch dazu rückhaltlos-emphatisch vorgetragen, zu untermauern sucht, zeigt Gustav Gärtners, merkwürdigerweise im *NMA-Vorwort* nicht erwähnter Aufsatz „Stilkritische Argumente für die Echtheit der *Romantischen Violinsonaten* W. A. Mozarts“ im *Mozart-Jahrbuch* 1958. Blickt man ihm zufolge auf nur eine Notenseite dieser Werke, so „wimmelt [...] es geradezu von Malen, die an der Autorschaft Wolfgang Amadeus' kaum einen Zweifel offen lassen. Es ist, als wollte der Tote sich seiner Widersacher erwehren“ (S. 31). Natürlich pflichtet man uneingeschränkt den Herausgebern bei, diese teilweise recht netten Sonaten als „eindeutig [...] nicht von Mozart“ stammend zu bewerten. Schon um das Jahr 1800 hatten ja Breitkopf & Härtel, Johann Anton André und Constanze Mozart (die eine „Kopie“, wie sie sagt, der Sonaten besaß und an Breitkopf weitergab), später dann u. a. Ludwig Schiedermair und Alfred Einstein begründete Zweifel an ihrer Echtheit. Wolfgang Plath gelang dann in den 1960er Jahren der entscheidende Manuskriptfund; die „Kopie“ stellte sich als anonymes Autograph dar, das dann irrtümlich unter Mozarts Namen seinen

Weg zu Breitkopf und dann in die Welt fand (vgl. *Mozart-Jahrbuch* 1968/70, S. 368–373). Warum muß man aber, wenn das alles bekannt ist, diesem Werkchen die ‚Ehre‘ einer textkritischen Edition innerhalb der *NMA* erweisen? Natürlich „wäre es für die Mozart-Forschung von erheblichem Interesse, den tatsächlichen Autor der Werke zu ermitteln“ (S. XIV), denn dann wäre unwiderruflich ein Schlußstrich gezogen. Nur ist das noch kein stichhaltiges Argument für den erneuten Abdruck der Sonaten, wenn sie auch dankenswerterweise erstmals auf eindeutig besserer Quellenbasis ediert sind (z. B. in anderer Reihenfolge, weil offenkundig aus einem ehemals zwölfteiligen Zyklus stammend, oder die *F-dur-Sonate* KV 57 mit zwei obligaten Hörnern und Baß). Denn erstens sind sie auch ohne *NMA* gut zugänglich, und zweitens ließe sich doch nur auf der Basis der von Plath gefundenen Quelle – also durch Handschriftenvergleich – eruieren, wer der wahre Autor ist. Letzteres sah auch Plath im obengenannten *Mozart-Jahrbuch*-Aufsatz (S. 373) so, und einige photographische Abbildungen enthielt bereits (wie jetzt auch wieder der *NMA*-Band, S. XXI) ebendieser Aufsatz. Man hätte sich demnach besser an die Kernsätze des 1964 vorgelegten *NMA*-Bandes der originalen Violinsonaten (*NMA* VIII/23/1, vorgelegt von Eduard Reiser, S. XI) halten sollen: „eine Aufnahme dieser [...] Sonaten] in den vorliegenden Band [...] läßt sich [...] nicht verantworten. (Anmerkungen der Editionsleitung: Auch eine Aufnahme der Sonaten in *NMA* Serie X, *Supplement*, Werkgruppe 29, *Werke von zweifelhafter Echtheit*, ist nicht vorgesehen.“)

Die editorische Qualität eines Gesamtausgaben-Bandes eingehend würdigen zu wollen hieße, die Edition unter Heranziehung aller Quellen komplett nachzuvollziehen (was aus einsichtigen Gründen an dieser Stelle nicht erwartet werden kann). Da, wie bereits erwähnt, der Kritische Bericht fehlt, läßt sich auch wenig zur Plausibilität von Lesartenentscheidungen sagen. So würde man sich gerne über Details einiger (neuer) Lesarten z. B. des Textes der *Romantischen Violinsonaten* informieren. Leider wird im Vorwort wie bei den anderen Werken nicht mitgeteilt, welche Quelle(n) zur Edition herangezogen wurde(n), doch dürfte als Hauptquelle einzig das anony-

me Autograph aus Mozarts Nachlaß anzusehen sein. Der Vergleich mit den leicht zugänglichen „Autograph“-Abbildungen wirft jedoch Fragen auf:

Das gerade gestochene „forte“ im Menuett der *F*-dur Sonate KV 55, T. 78 und 80 (Klavierstimme) stammt nicht aus der vermuteten Hauptquelle, sondern aus der von ihr abhängigen Erstausgabe und den Folgedrucken; also kursiv? Im selben Satz, T. 86 und 88, steht zur Violinstimme ein musikalisch zumindest hinterfragenswürdiges „forte“ (jeweils Echo der Klavierstimme einen T. zuvor – dort „piano“), wo sich in der Hauptquelle wie in der Alten Gesamtausgabe ein „piano“ (T. 86) bzw. nichts (T. 88) findet (der alte Breitkopf-Druck weicht hier im gesamten Kontext bezüglich Dynamik/Artikulation erheblich ab). Die gerade gestochenen „fortissimo“-Angleichungen in T. 90 (Violine) und T. 94 (Klavier) stammen aus Gärtners Ausgabe (und vielleicht zuvor aus den *Œuvre Complètes*?), denn in der Alten Gesamtausgabe steht „forte“ bzw. „sforzato“, jedenfalls nicht aus der vermutlichen Hauptquelle; kursiv?

Insgesamt macht der vorliegende Band jedoch, sofern man das nach stichprobeweiser ‚Blindlesung‘ und Durchspielen der Klaviermusik feststellen kann, einen guten, fehlerfreien Eindruck. Das Notenbild ist großzügig disponiert und offenkundig nicht gestochen, sondern mit einem Notensatzprogramm (Score?) erstellt worden. Für praktische Ausgaben nach dem Text der *NMA* scheinen die Werke mit Klavier nicht angelegt zu sein – und das beruhigt z. B. im Falle der *Romantischen Violinsonaten* –, denn gute Wendestellen halten sich mit schlechten die Waage. (April 1996) Wolf-Dieter Seiffert

LEOPOLD KOZELUCH: *Six String Quartets, Opus 32 and Opus 33*. Edited by Roger HICKMAN. Madison: A-R Editions 1994. XIV, 282 S. (*Recent Researches in the Music of the Classical Era. Volume 42.*)

Die Streichquartette Haydns und Mozarts überschatten die Produktion der Zeitgenossen derart, daß sich von solchen Werken nicht leicht Kenntnis gewinnen läßt, zumal sie meist nur in Stimmen überliefert sind. Dank-

bar wird man daher die Ausgabe der sechs Quartette op. 32–33 von Leopold (Anton) Kozeluch begrüßen, die 1790–91 erschienen und die einzigen Beiträge des Komponisten zu dieser Gattung bilden (als Kopien erweisen sich weitere Werke, die Othmar Wessely in *MGG* nannte). Die Serie der A-R-Editionen gewinnt damit in umsichtiger Auswahl vermehrt das Gewicht einer Denkmälerreihe. Das Vorwort des Herausgebers sucht indes nicht nur die Biographie Kozeluchs und die Quellenlage darzulegen, vielmehr will ein umfänglicher Kommentar auch in die Werke und ihren gattungsgeschichtlichen Kontext einführen. Dabei kommt Roger Hickman zu der Feststellung, das Wiener Quartett um 1790 sei weniger durch Haydns Muster als durch das Pariser Quatuor concertant geprägt worden. Verwiesen wird etwa auf Ignaz Pleyel, Adalbert Gyrowetz oder Paul Wranitzky, während allein Haydn Werke für Kenner vorgelegt habe. Unerwähnt bleiben freilich die Studien von Ludwig Finscher, der 1974 die exemplarische Geltung Haydns hervorhob. Andererseits konstatiert Hickman für die Jahre um 1800 den Wandel zu einem „new theatrical style“, mit dem sich früh „the Romantic quartet“ ausgebildet habe, wogegen Beethovens op. 18 eher „conservative and retrospective“ anmute (S. IX). Solche Thesen machen auf die Werke Kozeluchs desto neugieriger. So unanfechtbar aber Hickmans Bemerkungen zu Form- und Modulationsplänen sind, so heikel nehmen sich manche Werturteile aus. Denn die Satztechnik Kozeluchs beschränkt sich zumeist auf den Wechsel figurativer und akkordischer Phrasen, selten greift sie zu motivischer Arbeit oder selbständiger Stimmführung, und so schlicht wie die Harmonik insgesamt – trotz der Hinweise Hickmans – bleibt in der Regel auch die metrische Struktur. Auffällig ist die rhythmische Kontinuität ganzer Sätze und Formteile, desto weniger begegnet jene ‚Diskontinuität‘, die im Anschluß an Thrasybulos Georgiades und Stefan Kunze letzthin etwa durch Christian Speck oder Wolf-Dieter Seiffert als Prämisse des ‚klassischen‘ Satzes erkannt wurde. So witzig oder anmutig manche Themen wirken, so spannungsarm gerät ein Satzverlauf, dessen Elemente kaum überraschende Relationen zulassen. Dank verdient die Edition dennoch, weil sie erneut an

das Verhältnis zwischen historischem und qualitativem Anspruch solcher Musik erinnert. Nach Ausweis der Quellen genossen Kozeluchs Quartette einige Verbreitung, die freilich zeitlich begrenzt blieb. Dem durch Haydn gesetzten Maßstab konnten sie aber kaum standhalten, sofern sie sich damit begnügten, einen aktuellen Bedarf zu erfüllen, ohne weitere Geltung oder Wirkung zu beanspruchen. Damit markieren sie jedoch einen Rahmen, der Haydns Kunst desto klarer hervortreten läßt. Insgesamt erweist sich die Ausgabe als verlässlich, auch wenn dem Partiturbild eine Differenzierung im Abstand zwischen Akkoladen und Einzelstimmen zugute gekommen wäre.

(Februar 1996) Friedhelm Krummacher

JOSEPH MESSNER: Bläserfanfaren. Vorgelegt von Armin KIRCHER. Salzburg: Selke Verlag 1994. XV, 96 S. (Denkmäler der Musik in Salzburg. Band 6.)

Der sechste Band der *Denkmäler der Musik in Salzburg* ist den (Blech-)Bläserfanfaren des langjährigen Domkapellmeisters in Salzburg, Joseph Messner (1893–1969), gewidmet. Armin Kircher geht im Vorwort unter besonderer Berücksichtigung des musikalischen Werdegangs ausführlich auf die Biographie von Messner ein und beschreibt dessen umfangreiches kompositorisches Schaffen, das an die 200 Werke aller Gattungen umfaßt.

Da die meisten Stücke bisher nur handschriftlich überliefert sind, nur wenige erschienen im Druck, handelt es sich bei der vorliegenden Sammlung von Bläserfanfaren großenteils auch um den Erstdruck der durchaus interessanten Stücke. Gezählt sind 22 Nummern mit teilweise weiterer Unterteilung, die Besetzungen reichen von vier (zwei Trompeten und zwei Posaunen) bis zu 17 Stimmen (vier Hörner, je fünf Trompeten und Posaunen, Baßtuba und Pauken), teilweise ist eine Orgel besetzt.

Die Entstehungsgeschichte der Stücke ist ausführlich beschrieben, wie auch relevante Hintergrundinformationen mitgeteilt werden. Angaben zu den Quellen sowie die Beschreibung der Vorlagen für die vorliegende Sammlung werden im Kritischen Bericht genannt,

wobei angemerkt wird: „Die Erstellung des Notentextes bereitete keine nennenswerten Schwierigkeiten“ (S. 94). Der Notendruck ist äußerst übersichtlich und klar gegliedert.

(Mai 1996) Bernhard Habla

Eingegangene Schriften

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

PHILIPP ADLUNG: Mozarts Opera seria „Mitridate, re di Ponto“. Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1996. IX, 259 S., Notenbeisp. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 46.)

Das aufgesprengte Kontinuum. Über die Geschichtsfähigkeit der Musik. Hrsg. von Otto KOLLERITSCH. Wien-Graz: Universal Edition für Institut für Wertungsforschung 1996. 262 S., Abb. (Studien zur Wertungsforschung. Band 31.)

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VIII: Kanons, Musikalisches Opfer, Kunst der Fuge. Band 2.1 und Band 2.2: Die Kunst der Fuge BWV 1080. Hrsg. von Klaus HOFMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter 1995. Teilband 1: Ausgabe nach dem Originaldruck: XIV, 198 S., Teilband 2: Ausgabe nach den autographen Quellen: XIV, 175 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VIII, Band 2: Die Kunst der Fuge. Kritischer Bericht von Klaus HOFMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter 1996. 142 S.

ANDRÉ BALTENSPERGER: Iannis Xenakis und die Stochastische Musik. Komposition im Spannungsfeld zwischen Architektur und Mathematik. Bern u. a.: Verlag Paul Haupt 1996. 709 S., Abb., Notenbeisp. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II Volume 36.)

KATRIN BARTELS: Das Streichquartett im 19. Jahrhundert. Mit einem Notenbeispiel. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1996. 183 S., Notenbeispiel 109 S.

MAX BECKER: Narkotikum und Utopie. Musik-Konzepte in Empfindsamkeit und Romantik. Kassel u. a.: Bärenreiter 1996. 228 S. (Musiksoziologie. Band 1.)