
BESP RECHUNGEN

MAX HAAS: *Mündliche Überlieferung und altrömischer Choral. Historische und analytische computergestützte Untersuchungen*. Bern: Peter Lang 1996. 264 S., Notenbeisp.

Die von Leo Treitler 1974 („Homer and Gregory“, MQ 60/3) erstmals entwickelte These, die Entstehung des Cantus romanus, wie er aus den niedergeschriebenen Quellen rekonstruiert werden kann, verdanke sich wesentlich einer mündlichen Überlieferung, blieb nicht unwidersprochen, wurde aber v. a. von Helmut Hucke vielfach aufgegriffen. Mittlerweile scheint sich die Annahme selbst, der Cantus romanus sei mündlich überliefert worden, weitgehend durchgesetzt zu haben. Max Haas greift denn auch die Frage, ob man es bei den Quellen des „altrömischen“ Repertoires mit dem Niederschlag einer solchen oralen Tradition zu tun hat, nicht auf, sondern stellt gleich die weitergehende Frage, wie sie sich darin niederschlägt.

Im ersten Kapitel versucht Haas, wichtige Aspekte des Begriffs „mündliche Tradition“ zu ordnen. Ausgangspunkt ist jener berühmte Aufsatz Treitlers, in dem dieser eine Parallele zwischen mündlicher Epen-Tradierung und der Tradierung des altrömischen Chorals skizziert. Haas tastet die Möglichkeit des Transfers einer der Literaturwissenschaft entnommenen Denkfigur auf die Musikwissenschaft ab, wobei er sich des Metaphernbegriffs bedient, der unmittelbar deutlich macht, wo die Gefahr eines solchen Vorgehens liegt: Die einem fremden Fach entlehnte Theorie erzeugt eine Reihe noch inhaltsloser Analogien und unklarer Begriffe. Es kann daher nur darum gehen, analoge Fragen aufzuspüren und bislang Angenommenes zu hinterfragen. Der Autor unterlässt den Versuch einer Definition von „mündlicher Überlieferung“, um sich nicht auf eine Theorie festzulegen, die es noch nicht geben kann. Altrömischer Choral wird verstanden als schriftliche Sedimentierung von nach bestimmten Regeln organisierten und mündlich durchgeführten Handlungen einer Sozietät, die Haas in Anlehnung an Thomas S. Kuhns „scientific community“ „chant community“ tauft.

Das folgende Kapitel führt zum zweiten Aspekt des Untertitels über: zur computerge-

stützten Analyse. Haas greift auf den Computer zurück, um mit einem großen Choralcorpus experimentieren zu können, d. h. verschiedene Suchstrategien darauf anwenden zu können. Seine Experimente werden von der Frage geleitet, wie aus einer endlichen Materialmenge und einer endlichen Anzahl von Regeln eine virtuell unendliche Menge „Choral“ hervorgebracht werden kann. Nicht nur diese Frage, sondern auch die Lösungsversuche werden in Analogie zu linguistischen Modellen durchgeführt. Im Mittelpunkt steht zunächst ein vom sprachwissenschaftlichen Distributionalismus inspiriertes Verfahren, bei dem zu einem bestimmten aus wenigen Tönen bestehenden Kernsegment K ein Vorgänger- und ein Nachfolgersegment V bzw. N gesucht werden. Diese Suche verfolgt zwei Ziele: Erstens soll Aufschluss darüber erlangt werden, was im AR als einander „ähnlich“ zu bezeichnen ist, und zweitens welche Funktion bestimmte Segmente übernehmen, d. h. was sie konventionellerweise der „chant community“ bedeutet haben. Diese Funktion demonstriert Haas am Beispiel einer „Formel“, die dem Sachverhalt zu korrespondieren scheint, dass ein Textfragment, zu dem die Formel vorgetragen wird, eine grammatikalisch nicht notwendige Fortsetzung erhält.

Das letzte Kapitel erntet reiche Früchte einer mühsamen Detailarbeit. Als „Arbeitshypothese“ formuliert Haas, dass die Gestalten des altrömischen Chorals – im Gegensatz zu denen des im Frankenreich tradierten Gregorianischen – Symptome einer Choralpraxis sind, deren Trägerschaft hohe lateinische Sprachkenntnis besaß. Diese Hypothese wird durch eine historische Überlegung ergänzt, die der Choralforschung ganz neue Perspektiven eröffnet: Haas rückt – ähnlich seiner kritischen Beleuchtung der Entstehungsdaten des *Speculum musicae* (Studien zur mittelalterlichen Musiktheorie I, Forum musicologicum III [1982]) – technische, insbesondere rechtspraktische Gesichtspunkte der Unifizierung der Choralpraxis im Frankenreich ins Blickfeld, um die Frage präzisieren zu können, was es heißt, dass eine einheitliche Musikpraxis über ein mehr als eine Million Quadratkilometer umfassendes Reich verbreitet werden sollte.

Das Buch ist leserfreundlicher geschrieben als vieles, was man vom Autor bislang kennt. Für zahlreiche sachlich schwierige Passagen werden Leser mit humorigen Einsprengseln entschädigt, die die Lektüre zeitweise zum doppelten Vergnügen machen. Anstrengend ist die Lektüre dennoch aus mehreren Gründen: Haas lässt kaum einen Gedanken stehen, ohne ihn durch methodische Reflexion (über deren Notwendigkeit man sich im Einzelnen sicher streiten mag) wieder und wieder zu entwerfen. Kaum eine These, die mit Anspruch auf Gültigkeit auftritt. Bis zum Schluss erhält die Lektüre dadurch etwas Frustrierendes. Nur liegt die Ursache hierfür in der Sache, nicht beim Autor. Dieser unternimmt, darin in anderem Kontext Sarah Fuller nicht unähnlich („On Sonority in Fourteenth-Century Polyphony“, *JMT* 30 [1986]), den Versuch, mit herkömmlichen Vorstellungen vom liturgischen, einstimmigen Gesang des Mittelalters aufzuräumen, um einen Neuanfang in der Forschung zu ermöglichen. Aus dieser Strategie erklärt sich auch, weshalb mancher Gesichtspunkt gar nicht angeschnitten wird. So sucht man beispielsweise vergeblich nach einer Erörterung der Frage, wie man sich schriftlosen Vortrag im Chorgesang (im Gegensatz zum Sologesang) vorstellen soll. Das Ergebnis liegt dann weniger in den oben teilweise angedeuteten Erkenntnissen als vielmehr in den zahlreichen Fragen und Perspektiven, die sich auftun. Dabei gelingt es Haas zugleich, immer wieder Ansätze einer ideologiekritischen Geschichte der Choralforschung zu skizzieren, die deren Ergebnisse in neuem Licht erscheinen lassen.

Computerdateien, die Haas für seine Studie erstellt hat, gibt er kostenlos auf Diskette ab und legt so nicht nur durch eine große Palette neugestellter Fragen, sondern sogar durch ein neugeschaffenes Werkzeug den Grund für weitere Choralforschung. Es bleibt nur zu hoffen, dass die Wissenschaft Gebrauch davon macht. Überdies könnte es dem Autor gelingen, ein für Studenten sprödes Thema attraktiv zu machen, weil daran Fragen entwickelt werden, deren Tragweite und anthropologische Relevanz Haas greifbar werden lässt.

Die Studie ist unumgänglich für jeden, der sich mit diesem Thema beschäftigt.

(Januar 1999)

Frank Hentschel

RAFFAELLA CAMILOT-OSWALD: Die liturgischen Musikhandschriften aus dem mittelalterlichen Patriarchat Aquileia, Teilband 1: Einleitung und Handschriftenbeschreibungen. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. 115 S., Abb. (Monumenta Monodica Medii Aevi, Subsidia 2,1.)

Aquileia war seit dem 6. Jahrhundert Sitz eines Patriarchen, zu dem bis zum Jahre 1751 große Teile Norditaliens, von Como bis Padua, von Trient bis Mantua gehörten. Wie den beiden anderen bedeutenden norditalienischen Städten Mailand und der Kaiserstadt Ravenna wurde ihm ebenfalls eine eigene, vom römischen Ritus abweichende Liturgie zugesprochen, für die sich aber kaum Zeugnisse vorlegen lassen (xxvi). Die überlieferten musikalischen Quellen setzen denn auch erst im 12. Jahrhundert ein und bezeugen eine enge Verbindung zum süddeutschen Raum. Allerdings ist dies nicht weiter verwunderlich, da von 1019 bis 1252 alle Patriarchen Aquileias deutscher Herkunft waren. Was für das geistliche Spiel schon länger galt, kann nun auch für die weiteren musikalischen Bücher belegt werden: In Aquileia, bzw. in seinem unmittelbaren Einflussbereich bildete der so genannte „Gregorianische Choral“ die Grundlage der sakralen Musik, die zahlreiche Eigenheiten, die aber das übliche Maß regionaler Traditionen nicht überschritt, beinhalten konnte. Ob die dem Patriarchen Paolinus (ca. 730–802) zugeschriebene Vereinheitlichung auf eine karolingische Reform zurückgeht oder ob sie im 11. Jahrhundert unter neuen politischen Bedingungen rückwirkend postuliert wurde, muss bislang immer noch offen bleiben. Auffällig ist aber das Zusammentreffen der behaupteten liturgischen Sonderrolle Aquileias mit dem politischen Einfluss süddeutscher Patriarchen, der noch ergänzt wird durch eine enge Beziehung zum Kloster Hirsau. Das Patriarchat Aquileia stand also damals im unmittelbaren Einflussbereich jener politischen Kräfte, die im 11. Jahrhundert mit allen verfügbaren Mitteln dem deutschen Kaisertum der Salier gegenüber dem oströmischen Herrschaftsbereich eine Legitimationsbasis zu verleihen suchten, bei der der „Renovatio Imperii Romanorum“ eine besondere Bedeutung zukam. Die Nachbarstadt der alten oströmischen Kaiserresidenz Ravenna spielte hierbei, gerade nach dem Bruch mit der oströmischen Kirche im Jahre 1054, eine

besonders exponierte Rolle. Hinzu kommt das Bemühen, angesichts der Trennung des Patriarchats von Grado durch „die Berufung auf einen *ritus patriarchinus* das Bewusstsein der eigenen Besonderheit“ (xci) zu unterstreichen.

Für eine gewissenhafte und quellenorientierte Untersuchung dieser politischen Einflüsse auf die Musikgeschichte bietet die vorliegende Arbeit, die auf einer im Erlanger Stäblein-Archiv unter der Leitung von Fritz Reckow zusammengestellten Datenbank fußt, eine wichtige Grundlage. Nur eine ausführliche und kompetente Beschreibung des überlieferten Materials kann zu einer breiten Erforschung historischer Zusammenhänge beitragen, wie es Raffaella Camilot-Oswald in ihrer Einleitung in ersten Ansätzen schon zu demonstrieren vermag. So bestätigt sich auf Schritt und Tritt die enge Verbindung zum süddeutschen Raum, während „archaische“ Momente eher einer „Verbindungsline zwischen Cividale und einer im Veneto verbreiteten Tradition“ (xxxiv) zugeschrieben werden können, als dass sie auf eine „*fantomatica liturgia aquileiese*“ (Cattin, xxviii) verwiesen. So wichtig diese Ansätze sind: Der Autorin ist zuzustimmen, dass diese Arbeit nur Ausgangspunkt für weitere grundlegende Auswertungen sein kann, die natürlich erst nach Abschluss des Kataloges einsetzen können. Allerdings bieten die dankenswerterweise beigegebenen Tabellen nur einen schwachen Eindruck von der Vielzahl der in einer Datenbank vorhandenen Vergleichsmöglichkeiten. Die 34 Handschriften werden ausführlich beschrieben und in ihrem Bestand dargestellt, wobei jede Handschrift auch durch eine Faksimile-Kostprobe vorgestellt wird.

Es bleibt zu hoffen, dass in naher Zukunft weitere Repertoires auf diese Weise der Forschung zur Verfügung gestellt werden, wobei eine Edition der Datenbanken in Form einer CD-ROM die angepriesenen Vorteile (xxxii), die in der gedruckten Fassung dank der Fülle des Materials nur schwer zum Tragen kommen können, auch einem weiteren Benutzerkreis nutzbar machen würde.

(März 2000)

Christian Berger

ERIC F. FIEDLER: *Die Messen des Gaspar van Weerbeke (ca. 1445–nach 1517)*. Tutzing: Hans Schneider 1997. 354 S., Notenbeisp. (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft, Band 26.)

Um einen vergessenen Meister aus der archivalen Versenkung zu holen und sein Umfeld etwas zu beleuchten, möchte man gerne auf einen berühmten und heute etablierten Zeitgenossen verweisen. Gaspar van Weerbeke war Zeitgenosse Josquin Desprez'. Es war die Musikepoche der franko-flämischen Kunst, eine Zeit, in der die Sängerkomponisten des Nordens auf Reisen waren, um sich an verschiedenen kirchlichen und weltlichen Höfen südlich der Alpen ein Auskommen zu sichern, wobei es zeitweilig zu einem beruflichen Stelldichein (van Weerbeke traf in Italien u. a. Josquin, Loyset Compère und Heinrich Isaak) kommen konnte.

Eric F. Fiedlers Abhandlung hat die acht Messen und zwei einzelne Credosätze van Weerbekes zum Thema, die hauptsächlich in italienischen Quellen überliefert sind. Die Vielfalt und die Länge der Vertonungen des Ordinarium missae im 15. Jahrhundert ließen den Verfasser gerne auf grafische Darstellungen als analytische Methode zurückgreifen, „die eine Zusammenfassung, eine Komprimierung vieler Einzelaspekte ermöglichen“ (S. 10 f.).

Geschickt führt Fiedler den Leser in dem Kapitel „Die Cantus-firmus-Messe im 15. Jahrhundert“ in den Umgang mit besagter analytischer Methode (Diagramme) ein, wobei das Vorführmodell Guillaume Dufays *Missa Ave Regina caelorum* ist. Verdachtsmomente rechtfertigen die Suche nach den Wurzeln des gasparschen Stils im Spätwerk Dufays (S. 16). Die Tradition der zyklischen Cantus-firmus-Messe wird nachgezeichnet. Weitere biografische und quellenkundliche Details sollen eine annähernde chronologische Werkeinordnung ermöglichen.

Die Messen werden in einzelnen, in sich geschlossenen Kapiteln vorgestellt. Dabei geht Fiedler auf die Vorlagen (Chansons und Lied) und deren Überlieferung ein, womit die Kompositionspraxis dieser Zeit zunächst globaler beleuchtet wird, dann aber werden Weerbekes Verfahren der Vorlagenverarbeitung im Speziellen vorgeführt. Kompositionsverfahren wie die Arbeit mit Kopf-Sätzen

und -Motiven, der Einsatz des Kanon-Prinzips (S. 20), Wechsel- und Entwicklungsdynamik (S. 22) und Imitationstechniken (S. 32) werden untersucht. Die kompositorische Vielfalt in Gaspar's Messen wird erkennbar – das von Tinctoris formulierte „varietas“-Gebot ist auf den verschiedenen individuell-kompositorischen Ebenen präsent. Im Hinblick auf Satztechnik schaut Dufay seinem Schüler stetig über die Schulter, wenn sich auch van Weerbekes Vertonungen des Messordinariums in Stufen von dem älteren Meister weg entwickeln und später auch vom so genannten „italienischen Mischstil“ (S. 112 ff.) geprägt sind.

Ansätze einer textdeutenden Melodik (S. 63) sind in den acht Messen und zwei Credo-Vertonungen feststellbar; gut nachvollziehbar sind auch Fiedlers Beobachtungen zu den melodischen Fakturen. Im Verlauf seiner analytischen Arbeit gelingt dem Autor eine muster-gültige und flexible Anwendung der vier Formen der finscherchen Parodietechnik (S. 85 ff.), die sich, ursprünglich im Zusammenhang mit Compère kreiert, nicht nur bei Gaspar anwenden lassen.

Spannend ist das Kapitel zur *Missa „Et trop penser“*, eine Messe, deren Entstehung womöglich auf ein kollegiales Konkurrieren mit Heinrich Isaak oder auf eine direkte Beeinflussung Weerbekes durch Isaaks gleichnamige Messe (S. 78) zurückgeführt werden kann. Das Bild der „Motto“-Messe wie das der „L'homme armé“-, der „Caput“- und der englischen „Western Wynde“-Tradition erfährt eine gewichtige Ergänzung. So lassen sich einige stilistische Gemeinsamkeiten in beiden Messen beschreiben, die für die „imitatio“, eine der Kompositionspraktiken um 1500, stehen.

Auch bei den beiden vorlagelosen Messen *Octavi toni* und *Brevis* und den beiden allein stehenden Credo-Sätzen bot sich für Fiedler die Möglichkeit, Vergleiche zwischen Gaspar und Werken von Mabriano de Orto, Franchino Gaffurius und Compère zu ziehen: Die beschriebenen Parallelen und Unterschiede kristallisieren Gaspar's Kompositionsentwicklung und individuellen -stil heraus. Außerdem erfährt hier der Leser etwas zur Gattungsgeschichte der (frühen) *Missa „brevis“*.

Der Abschluss des Textteiles dieser Arbeit widmet sich dem Problem der Tonalität. Dieses Kapitel von über 40 Seiten „bildet eine

Auseinandersetzung mit den Gedanken und Thesen Bernhard Meiers, dargestellt in seinem Buch *Die Tonarten der klassischen Polyphonie*, wobei der Versuch unternommen wird, Meiers analytische Ansätze auf ein etwas früheres Repertoire – eben die Messen Gaspar's – anzuwenden“ (S. VIII). Diese Suche „nach Indizien für eine allgemeingültige Theorie der tonalen Ordnung in polyphonen Werken um 1500“ (S. 141) bringt eine gute Auswahl von Theoretikerzitat. Doch erfolgt am Ende dieses Kapitels leider kein Resümee mit Schlussfolgerungen.

Zu den grafischen Darstellungen: Sicher gewinnt der Autor durch Ausführung und Kommentar der Schaubilder die notwendige Gebrauchsroutine mit den Diagrammen, die aber dem unvorbereiteten Betrachter als abstrakte, zu komplexe Fremdkörper begegnen. Eine Grafik sollte mit einfachen Mitteln etwas veranschaulichen; sie sollte eine übersichtsmäßige Zusammenfassung bringen, deren Informationen ohne großen Aufwand erkennbar sein sollten. Grafische Darstellungen können einen (noch) fehlenden Notentext nicht ersetzen, sie können aber die Textarbeit illustrieren und Informationen vermitteln, die mit einfachem Notenlesen nicht ersichtlich sind; stattdessen erfordern überladene Schaubilder mit zu vielen Symbolen (im 10. Schaubild, S. 232, sind Gloria und Credo vertauscht) eine verstärkte Anstrengung. In aller Fairness sei aber angemerkt, dass Fiedler seine Leser nicht vom Noten- bzw. Partiturlesen wegführt, da die Arbeit im 3. Anhang 123 gut gewählte Notenbeispiele bringt.

Etwas merkwürdig ist es, eine Arbeit in den Händen zu halten, deren Grundstock in einem Seminar 1974/75 gelegt wurde; also fast vor einer Generation. Diese Arbeit wurde 1982 als Dissertation an der Universität Frankfurt a. M. angenommen. 14 Jahre später liegt sie nun als Buch vor: ein „alter Plan“ in einem neuen Gewand. Die Lastigkeit der deutschen Musikforschung auf das 18. und 19. Jahrhundert lässt aber für eine Arbeit zur „frühen Musik“ mit gut gewähltem Thema dankbar sein, deren interessant geschriebene Musikgeschichte, souveräne analytische Arbeit und treffender Umgang mit der Terminologie, verfasst in einer klaren deskriptiven Sprache, auf Dauer aktuell bleibt.

(September 1998)

Johannes Ring

CHARLOTTE REINKE: *Die mehrstimmigen Lamentationen von ihren Anfängen bis ca. 1550*. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1997. XIV, 396 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung, Band 198.)

Die führende Gattung in der geistlichen Vokalpolyphonie im späten 15. und frühen 16. Jahrhundert ist bekannterweise das Messordinarium. Schon die Komponistengeneration nach Dufay schickte sich an, Musik für das Proprium der Messe aber auch der Stundengebete zu komponieren. Zunächst forderte das Kirchenjahr die Vertonung von Psalmen und Cantica (besonders das Magnificat) für die Vesper. Doch auch besondere Zeiten im Kirchenjahr, wie das *Triduum sacrum*, die letzten drei Tage der Karwoche, wurden mit mehrstimmiger Musik bedacht. Neben den Passionsvertonungen, die schon in einem gewissen Maß erforscht sind, den Responsorien u. a. Positionen der *Tenebrae*-Gottesdienste wurden besonders die *Lamentationes Jeremiae Prophetiae*, zu Lektionen gruppiert, vertont.

Charlotte Reinke wählte sich die bisher von der Musikwissenschaft wenig behandelten mehrstimmigen Lamentationen als Dissertationsthema (Universität Köln) aus und grenzte das zu besprechende Repertoire auf eine Zeit von den Anfängen bis ca. 1550 ein, generell eine sinnvolle Reduktion, da die Gattung der mehrstimmigen Lamentationen neben ihren Höhepunkten in der ersten und zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auch im 17. und 18. Jahrhundert (sporadisch auch noch später) gepflegt wurde.

Leitlinie bei der Repertoirebegrenzung war offensichtlich Günther Massenkeils exzellente Denkmalausgabe (1965) der mehrstimmigen Lamentationen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Dabei konzentriert sich die Autorin auf die Lamentationen des venezianischen Petrucci-Druckes (1506). Ganz neu war die Thematik nicht, denn 1953 und 1970 hatten sich zwei Amerikaner mit diesem Repertoire auseinandergesetzt und auch Teile daraus ediert. Alle anderen in Reinkes Arbeit besprochenen Lamentationen wurden von Massenkeil und/oder in anderen modernen wissenschaftlichen Ausgaben (bes. in der Reihe CMM) publiziert. Hier knüpft Reinke an und nähert sich den Lektionen von 1506 als Gesamtpaket, das es gilt zu durchleuchten. Mit der Feststellung,

dass in den beiden amerikanischen Dissertationen die eigentliche analytische Arbeit zu kurz komme, richtet sie den analytischen Brennpunkt auf die Existenz oder Nichtexistenz eines Cantus firmus oder Cantus prius factus, den es zu identifizieren gilt, da die Komponisten verschiedene chorale Modelle verarbeiteten. (Hilfreich für den Leser wäre es gewesen, wenn die Autorin unter der Rubrik „Lamentationstöne“ diese auch als Übersicht zusammengestellt hätte.) Ein solcher Schwerpunkt zeigt sich als Problem, denn schon 1960 wies Bruno Stäblein (MGG) darauf hin, dass eine Sammlung und stilistische Untersuchung der schätzungsweise 150 bis 200 Lamentationsmelodien noch aussteht. Also beschränkt sich die Autorin auf die choralen Modelle, wie sie die Sekundärliteratur wiedergibt, eine Lösung, zu der man solange noch greifen muss, bis der umfangreiche chorale Fundus aufgearbeitet ist. Für fast alle besprochenen Lamentationen konnten gut nachvollziehbar Lektionstöne zugeordnet werden.

Mit akribischer Sorgfalt wurden die Lamentationskompositionen auch unter den Gesichtspunkten der Melodik, Rhythmik, Harmonik, Kadenzen, Satzweise und des Wort-Ton-Verhältnisses untersucht, wobei viele Details zur musikalischen Textausdeutung beschrieben werden; doch wird es problematisch, wenn diese Textausdeutung zu sehr mit den musikalisch-theoretischen Figuren der Figurenlehre des 17. Jahrhunderts verknüpft werden, die auch regional nicht mit den hier behandelten Werken in Einklang steht. Die Liturgie-Thematik und die Aufführungsmodalitäten der Lamentationen bleiben in dieser Studie ausgeblendet.

Leider fehlt dieser fleißigen analytischen Detailarbeit das integrale Moment. In kompakten Kapiteln werden 14 Lamentationskompositionen (Motetten, Einzellektionen und Lamentationszyklen) besprochen. Die Ergebnisse werden kaum zueinander in Beziehung gesetzt – sie werden auch nicht, obwohl dies bei Komponisten wie Gaspar Van Weerbeke, Alexander Agricola, Heinrich Isaak u. a. möglich ist, in den Werkkontext der jeweiligen Komponisten eingeordnet. Hier wäre es interessant gewesen zu sehen, wie und ob sich beispielsweise die *Lamentation* des Johannes Tinctoris von seinen Messen unterscheidet. (Lamentationen

und Messen sind in der gleichen Ausgabe des CMM ediert.) Ein solcher Vergleich hätte die Gattung der Lamentationen in ihrer musikgeschichtlichen Stellung besser beleuchtet, hätte aber auch eine weitere Einschränkung der zu besprechenden Stücke notwendig gemacht.

Reinkes Auswahl der 14 Lamentationskompositionen bringt weitere Probleme, besonders der Abgrenzung mit sich: Der Arbeitstitel kündigt eine globale Entwicklungsübersicht an, die dann im Vorwort auf den Petrucci-Druck und einige andere (wichtige) Kompositionen eingeschränkt wird, womit der globale und vielversprechende Titel der Arbeit nicht mehr zu vereinbaren ist. Beispielsweise bleibt das gewichtige römische Repertoire aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in dem so bedeutende Meister wie Costanzo Festa, Philippe Verdelot und Cristóbal de Morales vertreten sind, unerwähnt. Aus der Gruppe der in Rom wirkenden Komponisten wird auf S. 73 wenigste Elzéar Genet (Carpentras) genannt, wobei die Autorin Carpentras Individualdruck in die Rubrik der Sammeldrucke einordnet. Das Gleiche ist bei dieser Aufzählung über die Individual-Lamentationsdrucke von Tomás da Victoria (1585) und Giovanni Pierluigi da Palestrina (1588) zu sagen. Von den hier noch erwähnten „mindestens dreizehn Lamentationszyklen“ Palestrinas gibt es nur vier, bei seinen anderen Lamentationen handelt es sich um Einzel-Lektionen oder Lektionsgruppen. Der hier aufgeführte Sammeldruck von Morales weist als Titel zwar auf einen Individualdruck hin, doch enthält diese posthume Publikation auch Lektionen von Festa. Außerdem sind Morales' Lamentationen in italienischen und auch in spanischen und lateinamerikanischen Quellen überliefert, eine Tatsache, die unter dem hier vorliegenden Arbeitstitel nicht übergangen werden darf.

Auf S. 74 sind unter der Rubrik „Andere Lamentations-Kompositionen der Renaissance“ zehn Komponisten aufgelistet, wobei nur Dominique Phinots und Stephan Mahus Lamentationen in den von der Autorin erwähnten Zeitraum fallen. Auf der anderen Seite bleiben Lamentationen von so wichtigen Komponisten wie Antoine Brumel (Ms.), Paolo Aretino (1546), Francisco Guerrero (Ms.) und Jacques Arcadelt (1557) unerwähnt.

Somit ist die vorliegende Arbeit eine Detail-

analyse der Lamentationen aus dem Petrucci-Druck von 1506, deren Resultate kaum in den Kontext der Gattung und der Motettengeschichte eingeordnet werden. Die analytischen Mosaiksteinchen, die nicht dicht aneinander gefügt sind, lassen kein Bild von einer Gattungsentwicklung entstehen. Dennoch sind viele Beobachtungen wichtig und nutzbar für die Beschäftigung mit den Lamentationen und der Motette des späten 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

(November 1998)

Johannes Ring

MATTHIAS SCHNEIDER: Buxtehudes Choralfantasien. Textdeutung oder „phantastischer Stil“, Kassel: Bärenreiter 1997. X, 218 S., Notenbeisp.

Der Basler Dissertation Schneiders liegt die These zugrunde, dass die Textausdeutung in Dietrich Buxtehudes Bearbeitungsweise einen zentralen Aspekt darstellt, der sich nicht nur in Einzelheiten des kompositorischen Satzes zeigt, etwa in der Anwendung musikalisch-rhetorischer Fragen, sondern alle Ebenen der Komposition erfasst“ (Vorwort, S. VII). Die Arbeit gliedert sich – neben einer Einleitung und einer Zusammenfassung – in vier Kapitel. Im ersten werden als „Voraussetzungen“ die liturgische Praxis der Darbietung von intavierten Motetten auf der Orgel, sowie die tastenmusikalischen Gattungen der Fantasie und des Orgelchorals in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts betrachtet. Neben diesen werden in die Choralfantasie „Formen der Ensemble- und freien Orgelmusik“ (darunter versteht Schneider die italienischen Gattungen Kanzone und Ricercar sowie Ostinatostrukturen) integriert. Einer Übersicht über die Quellenlage von Buxtehudes Choralfantasien im zweiten folgt im dritten Kapitel eine analytische Betrachtung von sechs Choralfantasien, die nach dem Kriterium des Vorherrschens von „Modernität“, „lateinischer Vorlage“, „Orgelchoral“, „Tanz“, „Echofantasie“, „Choralmotette, Canzone“ im Sinn modellhafter „formaler Lösungen“ ausgewählt sind. Im fünften Kapitel schließlich wird der „Kontext“ behandelt, den Schneider in vier Aspekten – nämlich in Buxtehudes Beziehungen zu Hamburg, speziell zu Reinken, in der theologischen Debatte um die Orgelmusik in

den 1660er-Jahren, im „liturgischen Ort“ der Choralfantasien und schließlich in der Problematik der Orgelstimmung erblickt.

Die Problematik liegt im Insistieren auf einigen Einschätzungen, die schwer mit historischen Sachverhalten zu begründen sind. 1.) Schneider geht von der These aus, „die Merkmalskonstellation, die Buxtehudes Choralfantasien konstituiert, unterscheidet [...] sich grundsätzlich von derjenigen bei anderen norddeutschen Orgelkomponisten [...] Anstelle einer von *varietas* und Freiheit geprägten Vielfalt in der Anwendung der kompositorischen Mittel tritt bei Buxtehude eine Auswahl der Bearbeitungstechniken, die entweder auf den Choraltext Bezug nimmt oder formale Vorbilder aus der freien Orgel- und Ensemblemusik entlehnt“ (S. 93).

So sehr man der Einschätzung beipflichten mag, dass Buxtehude das Spektrum der formalen Gestaltungen und kompositorischen Mittel gegenüber den Zeitgenossen und Vorgängern beträchtlich erweitert hat (obwohl dies zumindest im Hinblick auf Reinkens *Wasserflüsse-Fantasie*/S. 180 f. durchaus zu relativieren ist), so liefert das analytische Kapitel keineswegs – wie behauptet – die Basis für die ebenso schlichte wie radikale Behauptung: „Während der Choral in den Fantasien vor Buxtehude mit einer Vielfalt kompositorischer Möglichkeiten im Sinne des Fantasiestils bearbeitet wird, bestimmt bei Buxtehude die Choralvorlage selbst die Auswahl der bei der formalen und kompositionstechnischen Realisation zur Anwendung gelangenden Möglichkeiten“ (S. 194). Niemand – auch nicht die als „ältere Literatur“ (ältere Standardwerke wie Pirro, Frottscher und Hedar werden kaum diskutiert, auch nicht im LV aufgeführt) bezeichneten Autoren der 1980er-Jahre – leugnet die Wahrscheinlichkeit eines Bezuges zwischen dem Choral und seiner Gestaltung als Fantasie, wie immer auch dieser beschaffen sein mag. Die Schwierigkeit liegt jedoch in einem methodisch haltbaren, über die persuasive Exegese auf der Grundlage mehr oder weniger nachvollziehbarer subjektiver Deutungen hinausgehenden Ansatz zu einer Analyse der realen Gestaltung dieser Beziehung. So scheint es beispielsweise völlig offen, ob die in den einzelnen Abschnitten verarbeiteten Melodiezeilen – wie Schneider ohne weitere Diskussion annimmt – regel-

mäßig bzw. „offensichtlich“ auf die Worttexte der ersten Strophe zu beziehen sind; für die Kirchengemeinde der Zeit bestand das Lied allem Anschein nach eher aus der Gesamtheit sämtlicher Strophen. Zu untersuchen wäre weiterhin die Strophenstruktur der Texte und deren nachweisbare zeitgenössische Rezeption: Voraussetzung für die Annahme, die Choralfantasien seien am Text der ersten Strophen entlangkomponiert, wäre der poetologische Nachweis dafür, dass die erste Strophe tatsächlich regelmäßig als Zusammenfassung dessen aufzufassen ist, was in den übrigen Strophen „entfaltet“ wird (S. 95). Wie problematisch in dessen eine solche Zuordnung ist, zeigt sich u. a. bereits an der häufigen Nicht-Übereinstimmung der Anzahl von vorhandenen Textstrophen und komponierten Versus in den Versettenreihen. Wirklich innovativ wäre diesbezüglich allenfalls ein interdisziplinärer musikologisch-literarhistorisch-theologisch-historischer Diskurs, den diese Arbeit jedoch nicht zu initiieren vermag.

Zur Stützung der Hypothese, Buxtehude habe ein prinzipiell anderes Verhältnis zur Choralvorlage, speziell zum Text, gehabt als sämtliche Vorgänger und Zeitgenossen, bemüht Schneider die gewagte Konstruktion zweier getrennter „Ebenen“: 1. Die kompositorischen Freiheiten erscheinen demnach „in den Präludien ebenso wie in den Choralfantasien nur auf einer äußeren Ebene der vielerleitigen und kontrastreichen Form; auf einer inneren Bedeutungsebene stehen ihnen andere Regulierungsmechanismen gegenüber“ (S. 198). Dass die „Bedeutungsebene“ unter allen Komponisten des 17. Jahrhunderts allein Buxtehude vorbehalten bleiben soll, stellt einen eklatanten Rückfall in die Heroengeschichtsschreibung dar. 2. Aus der Brüchigkeit der ersten Hypothese folgt die der zweiten, die bereits im Untertitel der Arbeit anklingt: die exkludierende Gegenüberstellung von „Textausdeutung“ und „phantastischem Stil“. Maßgeblich für Schneiders Vorstellung vom „Stylus phantasticus“ scheint – trotz der in die Darstellung einbezogenen Passus von Thomas Morley und Athanasius Kirchner – Johann Matthesons im *Capellmeister* entwickelter Begriff zu sein, der jedoch von der Tradition des 17. Jahrhunderts abweicht und von dem neuere Forschungen gezeigt haben, dass er eine erhebliche Verengung,

zugleich aber eine gedankliche Vorwegnahme der „Freien Fantasie“ des 18. Jahrhunderts bedeutet. Der ursprüngliche Begriff, der seinen Ursprung in Gioseffo Zarlinos „*comporre di fantasia*“ zu haben scheint, lässt sich dagegen mit der Einschränkung auf die Choralfantasie anwenden, dass in ihre präexistente Melodik thematisiert wird. Insofern dieser Begriff sein Zentrum in der Idee des thematischen Komponierens als solchem hat und dem Komponisten die freie Verfügung über Material und Form zugesprochen wird, „verstellt“ er keineswegs den Blick auf die „formale Organisation“ (S. 197), sondern er öffnet ihn dafür, dass diese Gattung Möglichkeiten des thematisch-motivischen Verfügens bot, die die überkommenen Cantus-firmus-Techniken entscheidend erweiterten, ja teilweise vergessen ließen. Auf diese Weise wurde innerhalb des gottesdienstlichen Orgelspiels ein explizit dem Ritus zugehöriges Material in großen (oder auch weniger großen) Formen entfaltet und damit zugleich die klanglichen Grenzen des Instruments neu bestimmt.

Damit hängt wiederum zusammen, dass der von Schneider angefochtene Begriff der kompositorischen Autonomie keineswegs eine ausschließliche Angelegenheit des 19. Jahrhunderts ist, sondern sich spätestens seit der Mitte des 16. Jahrhunderts durch die Musik der gesamten europäischen Neuzeit hindurch allmählich entwickelte: Jene Beschreibung des Phantastischen ist nichts anderes als die Formulierung seines frühen Studiums. Keineswegs bildet er einen ausschließenden Gegensatz zu einer engen Verbindung von Verbaltext und Musik, vorausgesetzt, man versteht unter einer solchen nicht ein eindimensionales Entlangkomponieren. „Textausdeutung“ ist beileibe nicht das einzig mögliche Verhältnis, das ein Komponist zu einer verbalen Vorlage einnehmen kann; im Fall der Choralfantasie wie auch anderswo ist vielmehr die jeweils besondere Art entscheidend, in welcher der Komponist die ursprüngliche Reihungsform unter eine zentrale, dem Liedtext entnommene Idee stellte und diese zu einer großformatigen, das Vielfältige zusammenfügenden musikalisch-gestalterischen Einheit fügte. Darin, dass Buxtehude diesbezüglich neue und „unerhörte“ Konzeptionen entwickelte, liegt seine epochale Bedeutung für die Gattung begründet, die aber

mit den übrigen bedeutenden Beiträgen zur Gattungsentwicklung durchaus auf ein und derselben „Ebene“ gesehen werden darf.

(August 1998)

Arnfried Edler

Music in Renaissance Cities and Courts. Studies in Honor of Lewis LOCKWOOD. Edited by Jessie Ann OWENS and Anthony M. CUMMINGS. Michigan: Harmonie Park Press 1997. XXXI, 533 S., Notenbeisp.

Die umfangreiche Festschrift für Lewis Lockwood umfasst 27 Beiträge, die allerdings nicht – wie der Titel vermuten ließe – nur auf das Musikleben in Städten und an Höfen ausgerichtet sind. Der Band enthält vielmehr verschiedenste Aufsätze aus den Spezialgebieten der Autoren. Direkt auf den Titel bezogen ist nur ein Teil der Abhandlungen. Anne Hallmark bringt neue Dokumente bezüglich der Unterstützung Johannes Ciconias durch Francesco Zabarella und George Nugent stellt das Verhältnis von Giovanni Palestrina zum Herzogtum Mantua zusammenfassend dar. Unter feministischem Aspekt steht der Aufsatz von Paula Higgins „Musical ‚Parents‘ and Their ‚Progeny‘: The Discourse of Creative Patriarchy in Early Modern Europe“. Claude V. Palisaca untersucht das wohl bedeutendste Dokument der Kritik an polyphoner Kirchenmusik, Bernardino Cirillos Brief von 1549, den Lockwood für die Ausgabe der *Missa Papae Marcelli* übersetzt hatte. Auf zeremoniale Ereignisse bezogen sind die Aufsätze von Susan Parisi („The Jewish Community and Carnival Entertainment at the Mantuan Court in the Early Baroque“) und Richard Sherr („Ceremonies of Holy Week, Papal Commissions, and Madness [?] in Early Sixteenth-Century Rome“). Selten untersucht wurde bislang die Bedeutung von Käufern und Sammlern von Musikdrucken im 15. und 16. Jahrhundert, die Thema der Abhandlung von Jane A. Bernstein bildet. Jeremy Noble lokalisiert durch Text-Untersuchungen die Aufführung einer Motette Gaspar van Weerbekes in S. Maria della Pace. Jonathan E. Glixon lenkt den Blick auf musikalische Aktivitäten jenseits von Hof und Kathedrale („Music at the Venetian ‚scuole piccole‘ during the Renaissance“). Dem Florentiner Madrigal

zwischen 1540 und 1560 ist der Überblick von James Haar gewidmet. Allan W. Atlas hingegen analysiert ein Lied Dufays für den Malatesta-Hof primär in kompositionstechnischer Hinsicht, um daraus Rückschlüsse auf eine lokale Zuordnung zu ziehen. Joshua Rifkin untersucht die Datierung und politische Bedeutung der *Missa de omnes sancti* des in Ferrara angestellten Maistre Jhan.

Eine Reihe von Aufsätzen behandeln kompositionstechnische Spezialfragen, so Peter Urquhart („Three Sample Problems of Editorial Accidentals in Chansons by Bunoy and Ockeghem“), Anna Maria Busse-Berger („Cut Signs in Fifteenth-Century Musical Practice“), Grame M. Boone („Tonal Color in Dufay“), Anthony Newcomb („Unnotated Accidentals in the Music of the Post-Josquin Generation“), Massimo Ossi („A Sample Problem of Seventeenth-Century ‚Imitatio‘“) und Christopher Reynold („Gesualdo’s Languishing Steps“). Einige Abhandlungen sind Repertoire- und Quellenstudien gewidmet. Anthony M. Cummings detaillierte Analyse der Varianten in den einzelnen Quellen von Josquin Desprez’ Motette *Alma redemptoris mater* zeigt die bedeutende „lectional’ tradition“ (S. 117) dieser Komposition auf. Samuel F. Pogue behandelt einen neu entdeckten Druck von Loyset Piétons *Bußpsalmen*. William F. Prizers Aufsatz enthält ein detailliertes Inventar von Andrea Antico de Montonas Drittem Frottole-Buch (1513), und Honey Meconi beschäftigt sich mit Datierungsproblemen bei Pierre de la Rue.

Nur wenige Aufsätze sind ästhetischen Fragestellungen gewidmet. Amanda Zuckerman Wesner betrachtet die Chansons von Loyset Compère unter dem Aspekt des ästhetischen Wandels in der Chanson um 1500. Mit der Unterstützung von Dufays Stil während seiner zweiten Periode in Cambrai (ca. 1439–1450) liefert Alejandro Enrique Planchart einen weiteren wertvollen Beitrag seiner Studien über Dufays Biographie und Werk. Die Rolle der Chanson von Josquin Desprez für den Wandel um 1500 als „Generic Paradigms“ wird von Lawrence F. Bernstein unter neuen Aspekten diskutiert. Der methodisch orientierte Aufsatz von Jessie Ann Owens reflektiert Historiographie und Rezeption ebenfalls am Beispiel Josquins.

Bedauerlicherweise gibt es nur einen ikono-

graphisch ausgerichteten Beitrag, H. Colin Slims „Multiple Images of Bartolommeo Veneto’s Lute-Playing Woman (1520)“, der die Lautentabulaturen der verschiedenen diesbezüglichen Gemälde entziffert und untersucht.

Der Band enthält viele neue Forschungsergebnisse zu einzelnen Gebieten der Musikgeschichte des 15. bis 17. Jahrhunderts. In der Renaissance-Forschung fehlen inzwischen bereits wieder historiographische Darstellungen, welche die „case-studies“ des letzten Jahrzehnts übergreifend zusammenfassen.

(Oktober 1999) Elisabeth Schmierer

„Geist=reicher“ *Gesang. Halle und das pietistische Lied*. Hrsg. von Gudrun BUSCH und Wolfgang MIERSEMANN. Tübingen: Verlag der Franckeschen Stiftungen Halle im Max Niemeyer Verlag 1997. 341 S., Abb. (=Hallesche Forschungen. Band 3.)

Die Frage nach dem Verhältnis von Pietismus und Musik gehört seit langer Zeit zu den Desideraten der Musikhistoriographie, in der einschlägige Untersuchungen nur punktuell zu verzeichnen sind. Die weitgehende Fixierung auf das Problemfeld Bach hat sich überdies als keineswegs glückliche Einschränkung erwiesen, da Bachs Verbindung zum Pietismus so lange vage bleibt, so lange Form und Funktion einer pietistischen Musikkonzeption weitgehend ungeklärt sind. Die Frage, wie eine solche beschaffen war, ja ob es sie überhaupt gab, muss zunächst unausweichlich zum Kirchenlied führen, jenem genuinen Medium einer neuen Frömmigkeitshaltung, das kaum zufällig, und zwar auch im Hinblick auf die Musik, heftigen Attacken aus dem orthodoxen Luthertum ausgesetzt war. Dass damit in gleichem Umfang literarhistorische Probleme berührt sind, ist offenkundig, allemal – glaubt man der Einleitung des anzuzeigenden Buches – die Lieddichtung auch in der germanistischen Forschung nur eine untergeordnete Rolle zu spielen scheint.

Insofern beschreitet der Band über das pietistische Lied, Bericht einer 1994 in den Franckeschen Stiftungen durchgeführten Tagung, musikwissenschaftliche, offenbar aber gleichzeitig auch literarhistorische Terra incognita. Im Blick auf das poetisch-musikalische Ganze, als das die Pietisten selbst ihre mit

beträchtlichem Sendungsbewusstsein ausgestatteten Lieder verstanden haben, ist eine tatsächliche und weitreichende Interdisziplinarität die einzige Möglichkeit, der nach wie vor erheblichen Aporien des Gegenstandes Herr zu werden. Dass dabei das Defizitäre der seit den Anstößen der 1960er-Jahre weitgehend stagnierten Forschungslage in der letzten Zeit allenthalben empfunden worden ist, erweist sich nicht nur an dem grundlegenden, in dieser Hinsicht konkurrenzlosen Band der Lyrikgeschichte von Hans-Georg Kemper (1991), sondern auch an drei neueren hymnologiegeschichtlichen Dissertationen. Deren Entstehungsorte (Michigan, Odense und Helsinki) belegen gleichzeitig ein eigentümliches Desinteresse der deutschsprachigen Forschung, die hier, wie so oft, unter den Wirkungen des eisernen Vorhangs gelitten hat. So war die hallesche Tagung ein bedeutsamer Schritt in ein immer noch unbestelltes Gelände, und die Anbindung an die Franckeschen Stiftungen vermag dabei eine längerfristige Perspektive aufzuzeigen. Gleichzeitig war sie ein Ort des Dialogs von allen einschlägig Forschenden der verschiedenen Fächer, so dass dem Resultat als rundum geglücktem interdisziplinärem Gespräch jene Fortsetzung zu wünschen ist, die in der Einleitung des Tagungsberichts bereits avisiert wird.

Die Tatsache, dass das pietistische Lied ein Grenzgebiet darstellt zwischen Theologie-, Literatur- und Musikwissenschaft, hat auch dazu geführt, dessen musikhistorische Bedeutung relativ gering zu veranschlagen. Doch der Vorgang, dass man dem gedichteten, vertonten Wort um und nach 1700 die Selbstverständigung eines frommen Konventikels zuge-
traut hat, besagt etwas von der Tragweite des Problems: Es ging eben immer auch um die Wirkungen von Musik und damit einen zentralen Aspekt der musikästhetischen Diskussion der ersten Jahrhunderthälfte. Um so verblüffter ist man bei der Lektüre des Bandes, wie intensiv über diesen Aspekt diskutiert und nachgedacht worden ist. Im Mittelpunkt steht dabei Johann Anastasius Freylinghausens *Geist = reiches Gesang = Buch* von 1704, dessen verzwickte Editions-geschichte etwas über die breite Rezeption aussagt. Der einen Forschungsauftritt liefernden Einleitung der Herausgeber gemäß, das Lied als „Medium angestrebter Spiritualität“ zu begreifen (S. 4), steht Freylinghausen im

Zentrum der durchweg materialreichen Beiträge.

Gleichsam die Vorgeschichte von Freylinghausens Projekt und die Entwicklung Halles zu einem Zentrum der pietistischen Liedkultur ist Gegenstand der umfangreichen Studie von Wolfgang Miersemann, dessen weiträumiges Profil auch mit zahlreichen Trouvaillen aufwartet, etwa der streitbaren Schrift *Von der Musica* des Greifswalder Theologen Conrad Tiburtius Rango von 1694. In gleicher Weise das Vorfeld berührt die von Friedrich de Boor vorgenommene Auswertung eines Berichts von Johann Baptist Crophius über Anna Maria Schuchart, deren ekstatischer Gesang 1692 als ebenso ideale wie provokante Verkörperung einer neuen Frömmigkeitshaltung galt.

Dem Umfeld von Freylinghausens Gesangbuch widmen sich die Beiträge von Dieter Merzbacher, der den Liedern des Wolfenbütteler Advokaten Gottfried Wilhelm Sacer nachspürt, Christian Bunnars, der die aufschlussreiche Rolle der Texte Paul Gerhardts (samt ihren Melodien) im Gesangbuch von 1704 untersucht und dabei eine ganze Reihe weiterführender Perspektiven eröffnet, sowie der drei durch ihre Dissertationen einschlägig ausgewiesenen Hymnologen: Steffen Arndal erläutert an Hand eines Blicks auf Christian Friedrich Richter die konzeptionelle Dichte des Wortspiels ‚Geist-reich‘, Suvi-Päivi Koski konzentriert sich auf die theologischen Implikationen Freylinghausens, und Dianne Marie McMullen versucht sich an einer dringend notwendigen analytischen Konkretisierung der Liedgestalten selbst. Gerade hier wird eine komplexe Intentionalität erkennbar, wenngleich in diesem Bereich noch viele Fragen offen sind.

Vier Beiträger befassen sich mit dem durch Halle angeregten oder doch mit ihm in Verbindung stehenden Kirchenlied. Aus literaturhistorischer Perspektive beleuchtet Thomas Althaus Gottfried Arnold, Zintzendorf und Tersteegen, während Hans-Georg Kemper die Freundschaftlichen Lieder von Pyra und Lange als Erfüllung und Negation pietistischer Vorstellungen poetisch-frommer Selbstvergewisserung gleichermaßen begreift. Gudrun Busch hat im *Wernigerödischen Gesangbuch* von 1767 ein gänzlich vergessenes, aber höchst bemerkenswertes und mit vielen Musikern direkt

vermitteltes Zeugnis pietistischer Liedkultur der zweiten Jahrhunderthälfte entdeckt. Der 1724 vom Naumburger Oberpfarrer Johann Martin Schamelius herausgebrachte *Lieder-Commentarius* steht im Mittelpunkt des Portraits von Andreas Lindner, während Ada Kadelbach den bisher weitgehend unterlassenen Blick in die Neue Welt am Beispiel Heinrich Melchior Mühlenbergs nachholt.

Das sorgfältig edierte, redaktionell vorbildlich betreute und mit zahlreichen erhellenden Abbildungen ausgestattete Buch markiert zweitels eine Akzentverlagerung in der Pietismusforschung. Als Ergebnis, nicht als Voraussetzung eines solchen neuen Zugangs könnte sich, aus der Perspektive der Musikwissenschaft, eine genauere Einschätzung der Rolle ergeben, die das pietistische Lied und damit eine pietistische Musikkonzeption für Komponisten wie Händel, Telemann oder C. Ph. E. Bach gespielt hat.

[Januar 1998]

Laurenz Lütteken

Aufführungs- und Bearbeitungspraxis der Werke Palestrinas vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Hrsg. von Friedrich Wilhelm RIEDEL. Sinzig: Studio 1997. 166 S., Notenbeisp. (Kirchenmusikalische Studien. Band 3.)

Palestrina ist ein Mythos, sein Œuvre nicht selten Projektionsfläche kirchenmusikalischer Ideen, die je aktuell variierten. Dass man dabei ein „Programm Palestrina“ kultivierte und sich um eine authentische Fassung seiner Werke – editorisch wie aufführungspraktisch – kaum je ernsthaft bemühte, ist eine Einstellung nicht nur vergangener Zeiten. Bis heute fehlt eine historisch-kritische Ausgabe seiner Werke; nicht einmal der Werkbestand selbst ist aufgrund anonymer Überlieferung, eines leicht zu imitierenden Personalstils, schließlich einer problematischen Veröffentlichungsstrategie von Palestrina und seinen Nachkommen gesichert. Ein unübersehbares Terrain also, zu dessen Erschließung der vorliegende Band – der Bericht über ein Symposium der Fachgruppe Kirchenmusik der Gesellschaft für Musikforschung – mit einigen Fallstudien wertvolle Ansätze liefert, indem zunächst die Probleme umrissen werden: In Bezug auf die Praxis der Intavolierung des 16. und frühen 17. Jahrhun-

derts (Manfred Schuler) die Nichtbeachtung einzelner (wirklich authentischer?) Werke innerhalb der Wirkungsgeschichte aufgrund fehlender Autorzuweisung, vielleicht allerdings lediglich mangels einer kaum schon entwickelten Stilkritik (Bernhard Janz) oder die Nutzung von Kompositionen Palestrinas zur Vertonung neuer liturgischer Formulare (Peter Ackermann).

Sehr erhellend nicht zuletzt hinsichtlich Johann Sebastian Bachs Fassung der *Missa sine nomine* dann der Blick auf die Bearbeitungspraxis von Palestrinas Werken am konvertierten sächsischen Hof im frühen 18. Jahrhundert (Wolfgang Horn), unter starker Betonung der Funktion Jan Dismas Zelenkas als eines Vermittlers katholischer Kirchenmusiktraditionen; eine weitere Facette der Rezeptionsgeschichte, vielleicht aber auch nur eine Kuriosität, dann eine kurze Beschreibung der monodischen Version von Palestrinas Hohe Lied-Motetten durch Maximilian Stadler in Göttweig (Friedrich Wilhelm Riedel).

Die nicht selten widersprüchliche Haltung im musikpraktischen Umgang mit Palestrinas Werk im 19. Jahrhundert spiegelt der gehaltvolle Beitrag von Winfried Kirsch. Dass eher eine „kirchliche“ Einstellung gegenüber der Musik Palestrinas gefordert wurde als dass sich in den durch Vortragsanweisungen, aber auch erhebliche Eingriffe in die kompositorische Substanz mitunter geradezu entstellten Ausgaben eine konsistente Haltung erkennen ließe, unterstreichen Martina Janitzek und Wolfgang Hoffmann beispielhaft durch ihre Dokumentation einiger Editionen sowie der lokalen Tradition in Trier.

Hier freilich wäre die Einbeziehung weiterer Zentren der Palestrina-Pflege des 19. Jahrhunderts wünschenswert gewesen, etwa Paris (Choron), Wien (auch hinsichtlich der Diskussion um Akzidentien: Kiesewetter) und insbesondere Berlin, wo die Bemühungen um eine Verwendung von Palestrinas Kompositionen im protestantischen Hofgottesdienst zu deutschen Textierungen führten und bereits im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts Überlegungen zu einer Gesamtausgabe keimen ließen, deren Vorgeschichte Klaus Fischer nur unzulänglich referiert. Umso nachdrücklicher allerdings ist sein Plädoyer für eine erste (!) historisch-kritische Ausgabe der Werke Palestrinas zu unter-

streichen: Um jene Patina ablösen zu können, die das Werk des römischen Kapellmeisters umgibt. Ob dies freilich nur mit konventionellen musikwissenschaftlichen Methoden gelingen kann, steht dahin.

(August 1998)

Michael Heinemann

Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs. Kolloquium veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Rostock 11.–13. September 1990. Hrsg. Von Karl HELLER und Hans-Joachim SCHULZE. Köln: Studio 1995. VII, 370 S., Notenbeisp.

KONRAD KÜSTER: *Der junge Bach. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1996. 240 S.*

Mit den hier zu besprechenden beiden Publikationen, dem aus einem Rostocker Kolloquium hervorgegangenen werkbezogenen Sammelband und der auf das Biographische konzentrierten Monographie von Konrad Küster, sind in kurzem Abstand zwei Bücher erschienen, die sich zu einem neuen Gesamtüberblick von Bachs Leben und Werk bis in die Weimarer Periode summieren.

Der Bericht über das Rostocker Kolloquium wird von einem Beitrag seines Initiators Karl Heller eröffnet („Bachs frühes Schaffen als Problem der Forschung“). Der Autor reflektiert darin über die Eingrenzung des Frühwerks (sein Vorschlag: bis ca. 1713/14), gibt einen Überblick über die dem Frühwerk zuzurechnenden Werke und lässt die Methoden und Ergebnisse der bisherigen Forschungen Revue passieren.

Eine solche einleitende Bestandsaufnahme ist um so wichtiger, als sich die folgenden Einzelbeiträge in sehr unterschiedlicher Weise dem Thema widmen. Großen Raum nehmen – der rezeptiven Haltung des jungen Bach durchaus angemessen – die Erörterungen über die maßgeblichen Einflüsse ein. Christoph Wolff beleuchtet das Thema von den Persönlichkeiten der Organisten Pachelbel und Buxtehude her; Kerala Snyder geht speziell der vokalen Komponente nach, die sich mit Bachs Besuch in Lübeck 1705/06 verbinden lässt; Michael Talbot weist die *Klavierfuge C-Dur* BWV 946 als Komposition über ein Thema von Tommaso Albinoni aus; Robert Hill stellt den Eingangs-

teil der *Tocatta G-Dur* BWV 916 als Dokument der Giuseppe Torelli-Rezeption dar; Klaus Hofmann beschäftigt sich mit dem Bearbeitungsverfahren in den Weimarer Concerti nach Antonio Vivaldis *Estro armonico*; Wolfram Steude fragt nach den Einflüssen des „galanten Motettenstils“ seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert in Bachs Frühwerk; Friedhelm Krummacher befragt die Choraltropierung in Bachs Mühlhäuser und Weimarer Vokalwerk auf ihre Verwurzelung in Traditionen des 17. Jahrhunderts; Andreas Glöckner geht der Frage nach, welche Rolle die *Markus-Passion* von Reinhard Keiser für Bachs frühes Vokalwerk gespielt hat.

Eine weitere Gruppe von Beiträgen ist einzelnen Werken und Werkgruppen gewidmet. Hans-Joachim Schulze untersucht die Handhabung der Chromatik in den frühen Tastenwerken, Arnfried Edler das Verhältnis von Thematik und Figuration in der Tastenmusik; Gerd Rienäcker beschäftigt sich mit der Umarbeitung des *Präludiums a-Moll* BWV 543, Karl Heller mit der „Erselius“-Klavierfuge BWV 955, die er als ein genuines Bach-Werk erweisen kann; Michael Märker untersucht das Verhältnis zwischen dem Basso continuo und den anderen Bassstimmen in den frühen Kantaten, Armin Schneiderheinze überrascht mit einer Umdatierung der Kantate BWV 4, und Hans Größ legt Bemerkungen zur Aufführungspraxis des *Actus tragicus* BWV 106 vor.

In den beiden am Ende stehenden Beiträgen von Yoshitake Kobayashi und Jean-Claude Zehnder geht es um Fragen der Werkchronologie. Kobayashi gelangt durch die Prüfung der Schriftentwicklung von Bach und zwei seiner Weimarer Kopisten zu einigen Präzisierungen bzw. Modifizierungen der bisherigen Annahmen zur Chronologie der Weimarer Werke: Danach ist die Weimarer Aufführung von Keisers *Markus-Passion* auf spätestens 1712 zu datieren und ging auf jeden Fall der *Jagd-Kantate* BWV 208 voran. Die Kantate *Mein Herze schwimmt im Blut* BWV 199 entstand 1713 und erlebte 1714 eine Wiederaufführung; in dieses Jahr gehört auch die Weihnachtskantate *Christen, ätzt diesen Tag* BWV 63. – Jean-Claude Zehnders Interesse gilt den Tastenwerken; seine Methode ist die der Verbindung von quellenkundlichen mit stilistischen Argumenten sowie das Nebeneinander von Vokal-

und Instrumentalwerken – ein Verfahren, das auch Zehnders Aufsätzen in den *Bach-Jahrbüchern* 1988 und 1991 (und später im Dortmunder Symposiumsbericht 1996, Druck Witten 1997) zugrunde liegt. Das Ergebnis ist eine Chronologie der Tastenwerke zwischen 1707/08 und 1714 von imponierender Detailliertheit. Sie ist hypothetisch und stellt sicherlich nicht das letzte Wort dar, aber sie ist eingehend begründet und lädt damit zur Überprüfung und zur weiteren Diskussion ein.

Viele wichtige Einzelaspekte kommen in den Diskussionen zur Sprache. Ihre Wiedergabe ist deshalb verdienstvoll, obwohl man sich fragen kann, ob es überall der volle Wortlaut – bis hin zum Dictum „Ja, eben“ (S. 68) – hätte sein müssen.

Konrad Küsters Thema ist die Biographie des jungen Bach, ohne dass Erwägungen zum Schaffen ganz ausgeschlossen bleiben. Eingehend beschäftigt sich der Autor mit der Familie Bach und ihrer Einbettung in die dynastischen Verhältnisse in Thüringen und versucht, die Strukturen zu erkennen, die der Ausbreitung und dem beruflichen Erfolg der Sippenmitglieder zugrunde liegen. (Der auf S. 32 zu lesende Vergleich mit einer „international operierenden Bande“ tut wohl – auch mit dem einschränkenden Zusatz „auf keinem kriminellen Fundament“ – in puncto verbaler Aktualisierung etwas zu viel des Guten.) Für die Weimarer Zeit ist es Küster gelungen, neue Dokumente beizubringen. Es handelt sich um die Korrespondenz des Weimarer Herzogs Wilhelm Ernst mit der „fürstlichen Kammer“, also seiner Finanzbehörde. Diese Quellen reichen von der Besoldungsanordnung des Herzogs bei Bachs Dienstantritt 1708 bis zur Neuordnung der personellen Verhältnisse in der Hofmusik Anfang 1718, also nach Bachs Weggang. Dieses Dokument stellt klar, dass erst nach Bachs Weggang nach Köthen über die Nachfolge im Hofkapellmeisteramt entschieden wurde, sodass, entgegen früheren Annahmen, die Bevorzugung des jüngeren Drese nicht mehr als Veranlassung für Bach zum Weggang nach Weimar betrachtet werden kann.

Daneben geht Küster auch den Fragen nach, die sich mit den seit langem bekannten Dokumenten verbinden. Die erneuten Bemühungen des Verfassers, die Fakten und Hintergründe zu eruieren, führen manchmal zu überraschen-

den Ergebnissen, die sicherlich noch weiterer Diskussion bedürfen.

Um zu erklären, warum der laut Nekrolog mit einer „ungewöhnlich schönen Sopranstimme“ ausgestattete Knabe in den Lüneburger Mettenchor aufgenommen wurde, obwohl im Sopran eigentlich keine Stellen vakant waren, nimmt Küster an, der fünfzehnjährige Bach habe, als er den Weg nach Lüneburg antrat, in Wirklichkeit bereits die Mutation zum Bassisten hinter sich gehabt. Dieses Verfahren scheint methodisch nicht ganz unproblematisch zu sein. Denn man müsste annehmen, dass Bach (auf dessen Erzählung der Nekrolog in diesem Punkt ja zurückgehen muss), sich hier falsch erinnert hätte, obwohl er seine Sopranstimme ausdrücklich mit seinem Eintritt in den Lüneburger Mettenchor in Verbindung bringt. Könnten hier nicht Umstände maßgeblich gewesen sein, die wir nicht kennen?

An einigen Stellen versucht Küster, den Lebensstationen Werke bzw. Werkgruppen zuzuordnen: Die *Neumeister-Choräle* betrachtet er als Arbeiten der Ohrdruffer Zeit, die Reincken-Bearbeitungen datiert er nach Lüneburg. Das Fehlen von musikalischen Quellen aus so früher Zeit macht solche Hypothesen schwer begründbar; im Falle der Klavierstücke nach Reincken erscheinen sie angesichts der ausgereifen Kompositionstechnik (besonders in den Fugen BWV 966/2 und BWV 954) als eher unwahrscheinlich.

Über die Ausstattung des Buches durch den Verlag könnte man nur Gutes sagen, wäre nicht das Auffinden der kapitelweise durchgezählten und an den Schluss gestellten Anmerkungen so mühevoll. Wer eine Anmerkung sucht, hat zunächst das Inhaltsverzeichnis aufzuschlagen, um festzustellen, zu welchem Kapitel die jeweilige Seite des laufenden Textes gehört. Danach kann man sich im Anmerkungsstück blättern auf die Suche begeben – eine geradezu mutwillig anmutende, im Effekt jedoch höchst ärgerliche Erschwerung der Lektüre. Hier scheinen im Verlagslektorat Textgattungen verwechselt worden zu sein.

(Februar 2000)

Werner Breig

MARITA FULLGRAF: *Rettungsversuche einer Oper: Die musikdramaturgischen Bearbeitungen der „Euryanthe“ von Carl Maria von Weber*. Saarbrücken: Pfau-Verlag 1997. 283 S., Abb., Notenbeisp.

Although Weber's *Euryanthe* occupies a special place in the history of the nineteenth-century German opera, it has never been a particularly popular work, and by the end of the nineteenth century it had virtually disappeared from theaters. For the most part the blame for audience indifference to the opera has been ascribed to undeniable dramaturgical and linguistic problems of Helmina von Chezy's libretto (a point of view that admittedly overlooks musical features that also alienated nineteenth-century audiences and critics). Convinced of the unperformability of the original version, devotees of the opera have repeatedly sought to restore the work to the repertory by revising its text to a greater or lesser degree, in the belief that a "corrected" libretto would allow Weber's "schönste, reichste und meisterlichste Musik" (Richard Wagner) once again to live in the theater.

The present study, a published version of the author's 1994 dissertation for the University of the Saarland, presents a detailed description of attempts to rescue *Euryanthe* for the stage. Largely avoiding the theoretical implications of the material for issues like *Werktreue* and changes in Weber reception in the nineteenth and twentieth centuries, the investigation focuses on the documentation and dramaturgical evaluation of the different adaptations of the opera. An explicit goal in this is to provide material and ideas that might stimulate future experiments in producing or revising the opera (p. 12).

The first two chapters furnish useful background to the main study. In Chapter 1 Fullgraf presents a summary of Weber's aesthetics as they pertain to his conception of *Euryanthe*, focusing on the concepts of "wholeness" and "truth" that recur in his own writings in reference both to the composition and performance of opera. The central claim, one that needs to be developed at greater length than is the case here, is that Weber's particular ethos is informed by a "romantische Realität" (p. 23) that sets him apart from many of his contemporaries – whereby it is somewhat prob-

lematic that the author turns to the arch-Romantic E. T. A. Hoffmann to supplement Weber's comments – and that has been particularly underappreciated by the more purely realistic tastes of the twentieth century. Chapter 2 focuses on the much-maligned original libretto, offering a summary of its genesis that rightly emphasizes Weber's responsibility for much of the content and structure of the text and an evaluation of the key dramaturgical problems, almost all of which were already singled out by early reviewers of the opera.

With Chapter 3 Fullgraf briefly addresses the history of adaptation in the nineteenth century. Here the performance history in German theaters is characterized by efforts to shorten the playing time with cuts, beginning with those by Weber himself. On Fullgraf's view such abbreviations and deletions do little to improve the dramatic flow of the opera and in some cases even cause greater confusion at difficult points of the plot. Fullgraf misses an important opportunity for comparative study of French and German operatic cultures, however, with her decision not to discuss the *Euryanthe* performed in 1831 at the Paris Opéra, on the grounds that foreign adaptations did not attempt to respect Weber's aesthetics and intentions in the opera.

But after reading Chapter 4, the focal point of the investigation (pp. 109–250), one has difficulty agreeing with the author's thesis that the adaptations of the twentieth century have been faithful to Weber's intentions and the spirit of the opera. Here Fullgraf describes in great detail a dozen adaptations (some staged, others offered only as proposals for revision) ranging from Gustav Mahler's version of 1904 for Vienna to the 1986 adaptation by Manfred Haedler for Berlin. With the exception of Hans Joachim Moser's *Die sieben Raben* (1912), which adapted the music to an entirely different story, the revised versions for the most part repeatedly address the same problems, e. g.: the ghost story's obscure relevance to the main plot; *Euryanthe*'s failure to defend herself against the charge of infidelity; the inhumane severity with which Adolar plans to punish *Euryanthe*; the potentially comical attack of a giant snake; the King's seemingly unmotivated willingness to believe in *Euryanthe*'s innocence; and her "Scheintod" and revival. The various textual

revisions impinge upon the original musical structure of the work to a greater or lesser degree, ranging from cuts within pieces and the elimination of entire pieces to the displacement of pieces to new positions in the opera, the composition of new recitatives and transitions, and the construction of entirely new scenes that draw upon Weber's music. Fullgraf discerns no overriding trends ("Zeittendenzen") in the solutions that are offered, although it is not too difficult to see on the one hand the influence of post-Wagnerian dramaturgy on some of the experiments (e. g., the elimination of word repetitions, the avoidance of complete cadences at the ends of pieces, the visual differentiation between Euryanthe and Eglantine comparable to that between Elsa and Ortrud) and on the other the desire to impose twentieth-century standards of realism and plausibility on a work rooted in romance and early-nineteenth-century sensibilities. What she does ascertain is that few of the adaptations offer any real improvement over the original libretto, a conclusion that seems warranted by the fact that none of the adaptations has been able to generate any sustained popular enthusiasm for the work. In contrast, her positive assessment of Wolfgang Quetes's staging in Nürnberg in the early 1990s, which followed the original version with only minor cuts, suggests that, given a production that frees itself from received ideas about the alleged unperformability of the opera and instead approaches the work with real sympathy for Weber's conception and an understanding of his music, the original version of *Euryanthe* can be a compelling theatrical experience.

(August 1998)

Michael C. Tusa

ANNETTE MAURER: Thematisches Verzeichnis der klavierbegleiteten Sololieder Fanny Hensels. Kassel: Furore 1997, 230 S., Notenbeisp., Abb.

Das thematische Verzeichnis der klavierbegleiteten Sololieder Fanny Hensels erschien rechtzeitig zum Gedenkjahr 1997, das anlässlich des 150. Todestages der Komponistin begangen wurde. Annette Maurer hat hier erstmals die bisher bekannten 249 Lieder Fanny Hensels zusammengetragen, die vornehmlich

im Mendelssohn-Archiv und in der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, aber auch in der Bodleian Library, Oxford, dem Goethe-Museum und Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf, sowie an wenigen anderen Fundstellen nachweisbar sind. In ihrer Einleitung gibt Maurer einige erste Hinweise zu stilistischen Entwicklungen der klavierbegleiteten Sololieder Hensels sowie zu Tendenzen im Textauswahlverhalten der Komponistin. Auffallend ist dabei die starke Konzentration auf die Lyrik Goethes, die Grundlage von über 30 Liedern bildet. In einem zweiten Kapitel legt die Autorin ausführlich die Quellen- und Editionsfrage dar und macht deutlich, dass möglicherweise noch mit weiteren Funden von Autographen und Abschriften Hensels zu rechnen ist.

Den zweiten Teil des Bandes bildet das eigentliche Verzeichnis, in dem die Lieder alphabetisch nach Titeln oder Textanfängen geordnet sind. Jeder Eintrag verzeichnet zugleich die textlichen und musikalischen Incipits in Notenbeispielen, die jeweiligen Entstehungsdaten der Vertonungen, Textdichter, Autographenbezeichnung mit Fundort, gegebenenfalls die entsprechende(n) Ausgabe(n) sowie Bemerkungen zu den jeweiligen Entstehungsbedingungen (etwa zu Besonderheiten der Autographen, zum Dichter bzw. Dichterin, zur Widmung oder zu Bezügen in der Korrespondenz Hensels etc.). Ein Register am Ende des Verzeichnisses erlaubt den Zugriff auf die Lieder über die Namen der Dichterinnen und Dichter, wobei schnell zu überschauen ist, wie oft, wann und in welcher Auswahl Gedichte der- oder desjenigen vertont worden sind; weiterhin zeigt ein chronologisches Register, welche Phasen in Hensels Leben ausgesprochene „Liedphasen“ waren und wann sie sich auf andere Dinge konzentrierte. Schließlich finden sich zu neun ausgewählten Liedern Abbildungen der Schmuckautographen, die Hensels Mann, der Maler Wilhelm Hensel, mit Zeichnungen verziert hat. Sie werfen ein kleines Schlaglicht auf das gestalterische Zusammenwirken des Ehepaars Hensel.

Somit ist für die große Menge an Liedautographen, Abschriften, Albumblätter und Drucke ein Gesamtüberblick gegeben, der sowohl für die weitere stilkritische Forschung als auch für den musikalisch-praktischen Ge-

brauch hilfreich und unerlässlich ist. Wünschenswert wäre ein Gesamtverzeichnis der Kompositionen Fanny Hensels in gleicher Gründlichkeit.

(November 1998)

Gisela A. Müller

NORBERT BRENDT: Die Klaviersuite zwischen 1850 und 1925. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1997. 547 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung, Band 197.)

Die Kölner Dissertation von 1996 stellt den Versuch dar, ein schwer überschaubares Gebiet zu erschließen. Der Terminus „Suite“ wurde vor allem seit der Mitte des 19. Jahrhunderts in sämtlichen Bereichen der Instrumentalmusik mit rasch zunehmender Häufigkeit verwendet. Einen Begriff von der Quantität des Auftretens der Bezeichnung geben zum einen ein 137 Seiten umfassendes Verzeichnis der untersuchten Werk (leider ohne Verweise auf die Seiten der Besprechung in der Arbeit), zum anderen die beiden ersten, allein 80 Seiten beanspruchenden Kapitel, in denen die allgemeine Geschichte der Suite und ihrer Wiederentdeckung im 19. Jahrhundert dargestellt wird. Diese Überblicke sind sehr hilfreich, wobei sich die Benutzerfreundlichkeit des zweiten Kapitels möglicherweise dadurch erhöhen ließe, wenn es ebenfalls in Katalogform angelegt wäre.

Bei den allein auf dem Geißet der Klaviermusik aufgefundenen über neunhundert Werken handelt es sich nur zu einem relativ geringen Teil um bewusste Anknüpfungen an die ein Jahrhundert zuvor ausgelaufene Tradition der Suite für Cembalo/Clavecin. Bei seinem Versuch, eine Typologie der Klaviersuite zwischen 1850 und 1925 zu begründen, gelangt Brendt zu nicht weniger als neunundzwanzig Ausprägungen, die von „Werken nach dem Vorbild der deutschen Klaviersuite“ des 17. und 18. Jahrhunderts bis zu „Zusammenstellungen von ... Charakterstücken“ reichen, wobei zwischen solchen mit und ohne einheitsstiftenden Momenten unterschieden wird. Die Kriterien der Anordnung sind dabei schwer nachvollziehbar: So werden beispielsweise im Kapitel 9.2. unter dem Titel „Folgen von Stücken mit experimenteller stilistischer Ausrichtung“ Klaviersuiten von (in dieser Reihenfolge) Ernst Krenek (1924), Samuel Feinberg (1925),

Filip Lazar (1925), Pál Kadoza (1921/23), Alexander Tansman (1919), Alois Hába (1922, 1923, 1925) und Karel Hába (1920, 1925) zusammengefasst, während die zentralen „Experimentalsuiten“ dieser Jahre in völlig anderen Kontexten erscheinen: Arnold Schönbergs op. 25 figuriert in Kapitel 3.3. unter „Freien Zusammenstellungen überwiegend spätbarocker Tänze“ zusammen mit Edvard Grieg, George Enescu, Paul Juon, Claude Debussys *Suite begamasque*, Gustave Samazeuilh, Walter Niemann, Albert Roussel und Erwin Schulhoffs 2. *Suite*, Hindemiths *Suite 1922* im Kapitel 4.4. unter „Suiten aus Tänzen des 20. Jahrhunderts“ allein mit Schulhoffs im gleichen Jahr entstandener *Partita*. Auch verschiedene Suiten anderer Komponisten verteilen sich auf ganz unterschiedliche Kapitel: So finden sich Debussys andere Suiten unter 5.2. im Zusammenhang mit „Suiten mit unterschiedlichen Tanzarten in bunter Reihenfolge“ (*Petite Suite*) bzw. unter 8.4. „Die programmatisch gebundene Suite – Lockere Zusammenstellungen ohne verbindende programmatische Ausrichtung“ (*Children's Corner*). Die beiden bedeutendsten – *Pour le piano* und *Estampes* – dagegen fallen aus dem Rahmen der Betrachtung, weil „nur die Werke Berücksichtigung finden, die ausdrücklich vom Autor als Suiten bezeichnet worden sind“ (Vorwort). Dies freilich erweist sich als Folge der Darstellungsmethode: Einzig aus quantitativen Erwägungen entscheidet die Tatsache der Bezeichnung oder Nichtbezeichnung im Titel über die Einbeziehung der Werke, auch wenn der Sache nach Gleichartiges oder Vergleichbares vorliegt.

Die dergestalt gruppierten Klaviersuiten werden einzeln nacheinander knapp und übersichtlich beschrieben. Eine Reflexion über die Gesamtproblematik fehlt im Ansatz, obwohl die Arbeit – laut Vorwort – einen „ersten Schritt zur Erforschung der Gattung“ leisten soll: Eher austauschbar werden Begriffe wie „Gattung“ (33, 50 u. ö.), „Formbezeichnung“ (16, 46 u. ö.), „Gattung ... als Kompositionsform“ (66), „Mischungen der beiden großen Formen Sonate und Suite“ (236), „Suitenart“ (340) usw. verwendet. Die Konzentration auf (häufig vage) Merkmale der musikalischen Gestaltung suggeriert eine Orientierung der Komponisten an präexistenten (meistenteils jedoch von Musikhistorikern im Nachhinein aufge-

stellten) Modellen, die – auch wenn die historische Einstellung von Komponisten des 19. und frühen 20. Jahrhunderts als Motivation nicht zu unterschätzen ist – nur in relativ wenigen Fällen intendiert sein dürfte.

Was bleibt, ist trotz allem nicht wenig: ein Schneisen Schlag durch ein schwer begehbares Gelände, der allein als Überblick und Materialpräsentation die Vielschichtigkeit der Problematik erstmals bewusst macht.

(Januar 1999) Arnfried Edler

WALTER SALMEN: *Der Tanzmeister. Geschichte und Profile eines Berufes vom 14. bis zum 19. Jahrhundert. Mit einem Anhang „Der Tanzmeister in der Literatur“*. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 1997. 319 S., Abb. (*Terpsichore. Tanzhistorische Studien. Band 1.*)

Als profunder Kenner ikonographischer Quellen von musik- und tanzhistorischer Relevanz ist Walter Salmen in Fachkreisen längst bekannt, seine diversen Studien über soziokulturelle Gegebenheiten abendländischer Musik- und Tanzpflege bestechen immer wieder durch einen enormen (nicht nur ikonographischen) Materialfundus, den er seinen Untersuchungen zugrundelegt und hierbei durch chronologische, geographische oder „funktionelle“ Kriterien sinnstiftende Zusammenhänge schafft. Neben Publikationen zum Musik- und/oder Tanzleben einzelner Epochen bzw. Jahrhunderte bemühte sich Salmen mehrfach um die Rekonstruktion eines übergreifend (keineswegs ungefährlich) weitgespannten Bogens, wie seine jüngst – quasi im Duett – vorgelegten Abhandlungen über den „Beruf: Musiker“ (Kassel 1997) und „Tanzmeister“ – letztgenannte wird im Folgenden zu besprechen sein – nochmals besonders eindringlich aufzeigen.

Salmen gliedert seine Ausführungen zu den vielfältigen Anforderungen an „Tanzmeister“ vom 14. bis 19. Jahrhundert in fünf Großkapitel, in denen er wiederum auf der Basis dokumentarischer Detailarbeit charakteristischen Momenten des „Tanzunterrichts seit der Antike“, von „Hoftanzmeistern“, „Akademischen Tanzmeistern“, „Privat-zivilen Tanzmeistern“, „Seßhaften und vagierenden Winkeltanzmeistern“ nachgeht – das Fehlen

der bestimmten Artikel in den Kapitelüberschriften soll „allzu raschen Pauschalisierungen“ vorbeugen bzw. „als Zeichen größtmöglicher Vorsicht und Offenheit“ verstanden werden. Hierbei werden ebenso Bedingungen und Gegenstände des Unterrichts wie Lebensumstände und Status der Lehrenden diskutiert, so dass die Palette archivalisch belegbarer Einzelinformationen von – teils penibel ausgeführten – Hinweisen auf Besoldungen, Steuerabgaben sowie Hinterlassenschaften bis hin zu äußerst aufschlussreichen Anmerkungen zur Stellung des Tanzunterrichts innerhalb akademischer Ausbildungspläne reicht. Neben allseits bekannten Persönlichen der Tanzgeschichte kommen auch Randfiguren zur Sprache, deren Schicksale mindestens ebenso exemplarisch das Berufsprofil des Tanzmeisters verdeutlichen. Leider verzichtet Salmen auf die Angabe von Referenzquellen im Einzelnen (beispielsweise durch Fußnoten) und gliedert stattdessen sein Literaturverzeichnis generell nach der in den jeweiligen Kapiteln „benutzten Literatur“, wodurch die Rekonstruktion der Nachweisstellen zu spezifischen Sachverhalten erschwert wird. Von einem mit der Materie nicht allzu vertrauten Leser verlangt die Fülle an – durch chronologische Sprunghaftigkeiten bisweilen disparat erscheinendem – Material vermutlich zunächst eine ähnliche Beharrlichkeit, die ein großes Puzzlespiel erfordert, dessen Pracht sich erst nach geduldiger Arbeit entfalten kann. Das angehängte Bildmaterial sowie ein knapp kommentierter Anhang zum „Tanzmeister in der Literatur“ mit ausgewählten Texten können jedoch auch diesem Leserkreis den Einstieg erleichtern. Summa summarum zeigt Salmens Studie die enorme Bedeutung der Tanzmeister als (personifizierte) facettenreiche Widerspiegelung gesellschaftlicher Gegebenheiten auf und ist daher insbesondere aus kultursoziologischer Perspektive von größtem Interesse. Hierdurch bildet diese Publikation einen schwungvollen Auftakt zu der im „Prolegomenon I“ angekündigten Publikationsserie „Terpsichore. Tanzhistorische Studien“ mit dem Anspruch, die „integrale Bedeutung des Tanzes und des Tanzens in der älteren wie der jüngeren Vergangenheit aller gesellschaftlichen Gruppierungen verdeutlichen zu helfen“ und gleichzeitig für die „fächerübergreifende Vernetzung

Grundlagenarbeit geleistet werden muss, um dem hermeneutischen Weitblick schärfere Konturen verleihen zu können.
(Juli 1998) Stephanie Schroedter

Cultivating Music in America. Women Patrons and Acitivists since 1860. Edited by Ralph P. LOCKE and Cyrilla BARR. Berkeley u. a.: University of California Press 1997. XI, 357 S., Abb.

Obwohl Frauen noch immer weniger finanziellen Spielraum und weniger ökonomische Macht besitzen als Männer, haben sie sich im mäzenatischen Bereich überproportional engagiert. Dafür erhielten sie selten Dank – das Stereotyp der reichen Witwe, die das Geld ihres verflorenen Ehemannes ohne Sachverstand verschwendet, hält sich bis heute hartnäckig. In der Frauen- und Geschlechterforschung konzentrierte man sich eher auf Komponistinnen und Instrumentalistinnen und ließ jene unbeachtet – ein Fehler, wenn man bedenkt, dass jede Musikpraxis einer ökonomischen Fundierung bedarf.

In dem vorliegenden Band werden Mäzeninnen und deren umfassender Beistand für Musiker oder musikalische Organisationen in Nordamerika untersucht. Fünf repräsentative, historisch und theoretisch fundierte Aufsätze dieser Sammlung befassen sich mit Gruppen und Trends, der restliche Teil widmet sich den Leistungen vier bedeutender Sponsorinnen. Es sind dies Jeannette Thurber, die Antonín Dvořák in die USA brachte, Elizabeth Sprague Coolidge, die einen Konzertsaal spendete und Komponisten von Béla Bartók bis Igor Strawinsky mit Kompositionsaufträgen bedachte, Sophie Drinker, die sich besonders der Förderung von Musikerinnen widmete, sowie die Kunstsammlerin Isabella Stewart Gardner, die in ihrem großen Haus einen Konzertsaal für dreihundert Zuhörer einrichtete. Um die Aktivitäten dieser Frauen zu dokumentieren, wurde umfangreiche Quellenforschung, auch in entlegenen Bereichen (Briefe, Tagebücher, regionale Zeitungen, private Archive u. a.), betrieben, und es wurden zahlreiche Interviews geführt. Dabei bemühen sich die VerfasserInnen um eine ausgewogene Balance zwischen Wiederga-

be des Quellenmaterials und dessen Interpretation.

Die einzelnen Kapitel eröffnen einen Einblick in die Musikkultur, wie man ihn sonst nur selten erhält. Viel ist zu erfahren über die Gründung und das Betreiben von musikalischen Klubs oder über die Art und Weise, wie Musiker unterstützt wurden. Auch vermeintlich nebensächliche Tätigkeiten wie der Kauf einer Orgel durch die Frauen einer Gemeinde werden dokumentiert. Dies macht den Reiz der Sammlung aus – sie verlässt die eingetretenen Pfade der Darstellung musikalischer Sachverhalte und führt in die Nebenwege kleinstädtischer Musikkultur, zeigt ungewöhnliche Netzwerke auf. Als Abschluss liefert der Mitherausgeber Ralph Locke eine Zusammenfassung der Ergebnisse, worin er unterstreicht, dass die Mäzeninnen weniger egoistische Ziele verfolgten, sondern bestrebt waren, die Musik breiteren Schichten zu vermitteln, und die Voraussetzungen schufen, um Neue Musik zu verbreiten.
(Januar 1999) Eva Rieger

Alma Mahler-Werfel: Tagebuch-Suiten, 1898-1902, hrsg. von Antony BEAUMONT und Susanne RODE-BREYMANN: Frankfurt/M.: S. Fischer-Verlag 1997. 862 S., Abb.

Das wichtigste Ergebnis vorweg: Diese Tagebücher sind ein absolutes „Muss“ für alle, die sich mit Musik, Kunst, Literatur, Geschlechterforschung, Psychoanalyse, Mentalitäts- oder Lokalgeschichte Wiens um die Jahrhundertwende befassen. Dass die Mädchen-Tagebücher Alma Schindlers unter dem Namen Mahler-Werfel veröffentlicht werden, ist allerdings ein Etikettenschwindel, der nur schwach durch verkaufsfördernde Motive gerechtfertigt ist. Dem Fachpublikum dürfte der Name Schindler ohne weiteres zuzumuten sein, und die übrigen Leser, die dieses Buch hoffentlich ebenfalls mit gehöriger Neugier zur Hand nehmen, erhalten genau das nicht, was der Titel verspricht, nämlich die Ehetagebücher einer „femme scandaleuse“. Mit einem Umfang von 862 Seiten erreicht das Buch fast schon die Ausmaße von Thomas Manns *Zauberberg*. Trotzdem wünschte man sich noch eine Einführung (und sei sie noch so knapp) in die Lebensdaten Alma Schindlers, die das Verständnis vieler

Passagen wesentlich erleichterte. So ist zu raten, etwa die Biographie von Françoise Giroud hinzuziehen (*Alma Mahler oder die Kunst, geliebt zu werden*, Wien/Darmstadt 1989). Und ausgerechnet die vielen im Tagebuch erwähnten und bislang weitgehend unbekanntem Kompositionen Alma Schindlers fehlen im ansonsten sehr ergiebigen Register. Damit hat sich die Liste der mäkelnden Einwände aber auch schon erschöpft.

Je mehr man sich in das Buch hineinliest, desto höher steigt die Achtung vor der Sisyphusarbeit der beiden Herausgeber, und das nicht nur, weil einem die „fescche Alma“, wie sie sich selbst mehrfach titulierte, bisweilen reichlich auf die Nerven geht. Allein der Abdruck zweier Originalseiten (S. 478/9) lässt ahnen, wieviel Aufwand und unendliche Mühe es gekostet haben dürfte, das umfangreiche Material von einundzwanzig Tagebuch-Suiten (Nr. 4-25, die ersten drei sind verloren, S. 755) überhaupt zu entziffern. Sogar die Autorin hatte Schwierigkeiten, ihre eigene Schrift zu lesen! Es wird auf einen Blick klar, warum diese Quelle bislang in der Literatur über Mahler, Zemlinsky oder Moll und Klimt kaum nennenswert ausgewertet worden ist. Die Familie Moll-Schindler führte ein offenes, gastfreundliches Haus, in dem sich Künstler, Bohemiens und bürgerliche Schichten trafen, und sie nahmen engagiert am Wiener Gesellschaftsleben teil. Hier galt es daher, eine kaum überschaubare Fülle von Personen und Werken zu recherchieren beziehungsweise aus Stichworten zu rekonstruieren. Auf ansprechende und vorbildliche Weise ist es dabei gelungen, den Hiatus zwischen wissenschaftlichem Standard und Leserfreundlichkeit zu überbrücken, eine Forderung, um die jetzt, wo die Ergebnisse von Forschung zunehmend am Grad ihrer wirtschaftlichen Verwertbarkeit gemessen werden, kaum eine Edition mehr herumkommen dürfte. Diakritische Zeichen sind auf ein notwendiges Minimum reduziert, so dass der Fließtext nicht damit belastet ist. Anmerkungen im Anhang geben Erklärungen und Hintergrundinformationen. Ein „Arbeitsbericht“ (S. 755 ff.) umreißt so knapp wie nötig die Editionsrichtlinien. Angesichts des vielfältig ausgestalteten Textkorpus' (mit Sinnsprüchen, Zeichnungen, Musiknotizen, eingeklebten Erinnerungen) ist es eine originelle und durchaus angemessene

Idee, die wesentlichen Vorinformationen (Einleitung, S. VII–XVII) selber in eine literarische Form zu fassen, nämlich als Briefwechsel beider Herausgeber, in dem die Entstehungsgeschichte der Edition, einschließlich der Diskussion schwieriger Punkte und Entscheidungen, mitgeteilt ist.

„Ich schreibe so krass wie ich denke“ (S. 678), hielt Alma Schindler fest, und dieser Grundsatz macht die Lektüre faszinierend und strapaziös zugleich. Neben immer wieder bewundernswert klugen und sicheren Urteilen der Zwanzigjährigen über die Kunst der Wiener Secessionisten, blitzenden Wiedergaben gesellschaftlicher Ereignisse, aber auch bestürzenden Schilderungen, die zeigen, welches „Freiwild“ junge Frauen für Offiziere der k. k. Monarchie waren, mitunter töricht eitlen Selbstbespiegelungen und antisemitischen Betisen, geben die Tagebücher auch überaus intime und ungeschützte Einblicke in ein verletzliches, privates Leben, die man lieber nicht lesen möchte. Glücklicherweise üben die Herausgeber keinerlei Zensur (eine „Überarbeitungsstufe“ hat Alma Mahler-Werfel offensichtlich kurz vor ihrem Tod selber vorgenommen).

Unter den vielfältigen Aspekten, die dieses Material enthält, möchte ich nur ein Thema ansprechen: ihre musiksöpferische Komponente. Die Tagebücher zeigen, dass das vielgeschmähte „Komponierverbot“ Mahlers nicht Ursache, sondern nur ein (wenn auch sehr gewichtiges) Motiv in einem grundlegenden Lebenskonflikt Alma Schindlers war. Der gesellschaftliche Kodex im kaiserlichen Wien enthielt für Frauen wie sie keine andere Rolle, als die, sich so teuer wie möglich zu verheiraten. An dieses Ziel hat sie sich gehalten, wenn auch mit ihren eigenen Spielregeln. Alma Schindlers ganze Erziehung war auf ein kurzweiliges Nichtstun hin ausgerichtet. Dass sie nicht nur schön und betörend, sondern auch sehr intelligent war und zudem eine außergewöhnliche Musikalität besaß, war nicht vorgesehen. Ihre Ausbildung verlief weitgehend plan- und wahllos. Auch der Kompositionsunterricht bei Josef Labor, der sie ein „begabtes Huhn“ (S. 420) nannte, plätscherte gleichgültig vor sich hin und enthielt kaum nennenswerte Förderungen. „Man ist ja blöd, wenn man Sie ernst nimmt überhaupt“, lautete etwa ein Kommentar Labors. „Und er hat recht – ich bin nicht

ernst zu nehmen“ (S. 466), fügte sie demoralisiert hinzu. Trotzdem komponierte sie viel, oft fast rauschhaft, und es gelangen ihr so berührende Lieder, wie das am 7. Januar 1899 geschriebene „Ich wandle unter Blumen“ nach Heine (vgl. S. 172), eines der wenigen Beispiele, das überhaupt heute zugänglich ist.

Erst Zemlinsky erkannte ihr großes kompositorisches Talent und begann, fundiert mit ihr zu arbeiten. In dieser Zeit (ab Frühjahr 1900) fasste sie erneut den Entschluss, sich ganz der Musik zu weihen. Es entstanden zahlreiche neue Kompositionen. Die Tagebücher spiegeln dabei ihre zwischen Euphorie und Zweifel schwankenden Gefühle wider. Als Zemlinsky den Unterricht absagte, liest man den verzweifelten Eintrag: „Dann lerne ich gar nicht weiter. Verbummel mich – *heirate!*“ (S. 704). Für ein Leben als professionelle Künstlerin und geachtete Ehefrau, das sie sich so sehr wünschte, fehlte ihr indessen sowohl das Vorbild (ihre Mutter betrieb als Sängerin die Kunst ausschließlich zum Zeitvertreib), als auch das Selbstverständnis, ganz zu schweigen von der gesellschaftlichen Akzeptanz. Alma Schindler gelang es nicht, diesen als inneren Zwiespalt erlebten Konflikt zu lösen. Die daraus resultierende Spannung zeigte sich in Nervosität, Erregung und jähen Stimmungswechseln – kein Wunder, dass Sigmund Freud sich so intensiv der Hysterie seiner weiblichen Wiener Klientel gewidmet hat. Die wenigen veröffentlichten Lieder lassen bereits aufhorchen. Vor dem Hintergrund derartiger innerer Zerreißproben möchte man gern auch die übrige Musik noch kennenlernen, die sich trotz der Selbstbeschränkung Bahn brach.

(Februar 1999)

Janina Klassen

GUDRUN BREIMANN: „Mathis der Maler“ und der „Fall Hindemith“. Studien zu Hindemiths Opernlibretto im Kontext der kulturgeschichtlichen und politischen Bedingungen der 30er Jahre. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1997. 210 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 165.)

Zweifelsohne müssen bei Überlegungen zu Hindemiths zentralem Werk der 30er-Jahre gleich mehrere Aspekte Berücksichtigung finden. Denn wie keine andere Komposition

scheint sich in der Oper *Mathis der Maler* etwas von Hindemiths eigenem Künstlerverständnis widerzuspiegeln – in einer Zeit, in der er sich zunehmender (musik-)politisch motivierter Angriffe ausgesetzt sah. Diesem heiklen Thema stellt sich Gudrun Breimann mit ihrer 1996 in Münster angenommenen Dissertation, die einen Versuch darstellt, das vom Komponisten selbst verfasste Libretto nicht nur den unterschiedlichen Fassungen nach zu beschreiben, sondern (obwohl die Partitur keine weitere Erwähnung findet) das Werk auch in Hindemiths künstlerische Entwicklung und den zeitgenössischen Kontext einzuordnen. Doch schon während der Lektüre dieser vom Umfang her recht knapp gefassten Studie stellen sich Bedenken ein, ob nicht (zumindest in diesem Fall) eine weit mehr eingeschränkte Perspektive auf das Werk notwendig gewesen wäre. Denn die Autorin koppelt ihr eigentliches Hauptinteresse – die Frage, inwieweit sich in *Mathis'* Gestalt und Künstlerverständnis Hindemiths eigenes Denken wiederfindet (S. 14) – an eine ausführliche, philologisch orientierte Darstellung der Entstehung des Librettos. So werden die historischen und kunstgeschichtlichen Grundlagen des *Mathis*-Stoffes benannt (Reformation, Bauernkriege und Grünewald), die Erläuterung der (so Gudrun Breimann) sechs Szenenentwürfe und drei Textfassungen gerät allerdings derart unübersichtlich, dass dem Leser kaum die Möglichkeit gegeben wird, die einzelnen Stadien miteinander zu vergleichen. Nicht nur für weitere Arbeiten über das Libretto und die Genese des Werkes, sondern auch für die Autorin selbst wäre statt einer abschnittswisen Beschreibung eine Synopse weitaus hilfreicher gewesen (im Anhang der Arbeit findet sich lediglich ein Verzeichnis der Quellen). Eine solche Übersicht hätte nicht nur mehr Klarheit im Detail gebracht und manche Redundanz vermieden, sondern hätte die Studie zum Einstieg für weitere Untersuchungen auch unverzichtbar gemacht. Bei solchen Voraussetzungen muss es daher kaum verwundern, dass am Ende der übergeordnete Blick auf Hindemiths Künstlerverständnis in seiner weiterreichenden Komplexität (einschließlich der über den Einzelfall hinaus zu bedenkenden historischen Dimension) nicht abschließend geklärt werden kann; in nur einem knappen Unterkapitel (S. 170–173) wird er „im Zusam-

menhang mit den politischen, gesellschaftlichen und kulturgeschichtlichen Bedingungen“ gesehen.

Mehr noch irritiert an der Arbeit neben den zahlreichen Ungenauigkeiten die mitunter pejorative, kaum distanzierte Sprache. Beispielsweise beschreibt die Autorin die Ablehnung der „Neuen Musik“ in den 20er-Jahren unreflektiert mit dem Hinweis auf deren „Dissonanzhäufungen, ihrer primitiven oder vertrackten Rhythmik und ihrer Zwölftonlehre“ (S. 30); zur eigenen Positionierung werden sprachlich und inhaltlich „eindeutige“ zeitgenössische Urteile zur Untermauerung eines Bildes herangezogen, ohne diese weiter zu diskutieren (etwa S. 29, Ernst Kreneks op. 13 betreffend). In diesem Zusammenhang bleibt Gudrun Breimann auch einen Hinweis auf die grundlegende Studie von Eckhard John über die Politisierung der Musik (1994) schuldig.

Doch nicht allein der Darstellung des Themas, sondern auch dem einen oder anderen Detail hätte mehr Sorgfalt entgegengebracht werden müssen. In den Anmerkungen 32 und 34 findet sich etwa eine vollkommen überflüssige Erörterung des Uraufführungsdatums der *Suite* 1922 op. 26 und des *Marienlebens* op. 27; sie wurden bereits in den (offensichtlich nicht herangezogenen) Vorworten der 1990 und 1983 erschienenen Gesamtausgabe-Bände hinreichend mitgeteilt. Aus dem noch unveröffentlichten Briefwechsel Hindemiths mit dem Verlag wird (zu) oft indirekt zitiert (beispielsweise S. 124). Unklar bleibt, auf welche Publikation die Anmerkungen 123 und 473 verweisen. Peinlich wird es gar, wenn diese Zeitschrift im Literaturverzeichnis (bei einem Titel von Giselher Schubert) als „Deutsche Musikforschung“ zitiert wird.

(Februar 2000)

Michael Kube

MICHAEL KOBALL: *Pathos und Grotteske – Die deutsche Tradition im symphonischen Schaffen von Dmitri Schostakowitsch*. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 1997. 284 S., Notenbeisp. (*Studia slavica musicologica*. Band 10.)

„Volksfeind Dmitri Schostakowitsch“. Eine Dokumentation der öffentlichen Angriffe gegen den Komponisten in der ehemaligen Sowjetunion. Hrsg. und aus dem Russischen übersetzt von

Ernst KUHN, Berlin: Verlag Ernst Kuhn 1997. LVII, 287 S. (*Opyt* (russ.: *Erfahrungen*). *Dokumente und Erlebnisberichte zu Musik und Musikleben in der ehemaligen Sowjetunion*. Band 3.)

Zwei wichtige Publikationen zu Dmitri Schostakowitsch hat Ernst Kuhn 1997 herausgebracht – eine Dissertation und eine Sammlung von Quellentexten. Beide Bücher betrachten den Komponisten – gemäß den von Solomon Volkow herausgegebenen *Memoiren* – als ein Opfer des Regimes. Bei einer Dokumentensammlung, die das Wort „Volksfeind“ im Titel trägt, also bewusst nur den „halben“ Schostakowitsch zeigen will, ist das legitim; von einer Dissertation aber erwartet man mehr Distanz; zumindest die Fragen, ob bei Volkow der Inhalt sachlich richtig ist und ob der Text von Schostakowitsch selbst stammt, hätte Michael Koball sauber trennen müssen.

Die Dokumentation bietet, gegliedert nach kulturpolitischen Daten, zentrale und in deutscher Übersetzung bereits zugängliche Texte (die *Prawda*-Artikel über die Oper *Lady Macbeth* und das Ballett *Der helle Bach*, die ZK-Beschlüsse vom 10. Februar 1948 und 28. Mai 1958), vor allem aber Diskussionsprotokolle, die bislang nicht publiziert oder nur in sowjetischen Veröffentlichungen greifbar waren. Hinzu kommen das umfangreiche Pamphlet über Schostakowitsch, das der Komponist Marian Kowal 1948 in der *Sovetskaja Muzyka* herausbrachte sowie Kommentare zu einzelnen Symphonien Schostakowitschs und sowjetische Stellungnahmen zu Solomon Volkows Buch. Die Texte sind vorzüglich übersetzt und sorgfältig kommentiert; für alle, die sich mit Schostakowitsch und mit sowjetischer Musikgeschichte beschäftigen stellt diese Dokumentation ein unverzichtbares Nachschlagewerk dar. Die „Systematische Auswahl-Bibliographie“ im Anhang erschließt nahezu alle Publikationen bis 1996; einzuwenden ist lediglich, dass Aufsätze in Sammelbänden nur teilweise erfasst sind.

Der einleitende Essay von Günter Wolter erscheint in hohem Maße ärgerlich, denn er orientiert sich am Stil der Sensationspresse. Damit steht er, freilich unter umgekehrten Vorzeichen, den sowjetischen Pamphletisten in nichts nach. Zudem offenbart der Text, dass der Autor des Russischen nicht mächtig ist und da-

her wichtige Publikationen nicht zur Kenntnis genommen hat.

Auch zu Michael Koball muss einschränkend gesagt werden, dass er russischsprachige Literatur nahezu vollständig ignoriert und sich statt dessen auf sekundäre, auch tertiäre Quellen beruft. Auch er schreibt feuilletonistisch, gleitet aber niemals in reißerischen Tonfall ab. Wer an Formulierungen wie „bevor das Schicksalsmotiv die Musik in die Tiefe reißt“ (S. 44) oder „das erste Thema fliegt wiederum in schneidender Verzerrung [...] vorbei“ (S. 139) keinen Anstoß nimmt, findet hier ein informationsreiches Buch.

Koball nennt sein Verfahren „kontextuelle Analyse“; der offenkundige Bezug zur musikalischen Hermeneutik und zu Constantin Floros' „semantischer Analyse“ wird mit keinem Wort erörtert. Für die motivisch-thematische Arbeit bei Schostakowitsch prägt Koball den Terminus „gestische Metamorphose“ (S. 23 u. ö.); auch hier fehlt die Diskussion über den Bezug zur „entwickelnden Variation“ und zur „kontrastierenden Ableitung“, die der Frage nach der „deutschen Tradition“ mehr Tiefenschärfe hätte verleihen können. Koball beschränkt sich, was naheliegt, auf die Topoi der Beethoven-Rezeption, die in der Sowjetunion im Geist des Sozialistischen Realismus verengt wurden, und auf die Mahler-Exegese, die Schostakowitsch durch Iwan Sollertinskij kennengelernt hat.

Die Kapitel zu ausgewählten Symphonien (die 3., 8., und 11.–14. *Symphonie* werden nicht behandelt), zu Schostakowitschs später Kammermusik und zur Bedeutung der Passacaglia in seinem Schaffen sind Einzelstudien, die zwar viel Bekanntes wiederholen, aber auch bemerkenswerte neue Perspektiven und Beobachtungen bieten (wie z. B. die Hinweise auf die inneren Widersprüche der 2. *Symphonie*, S. 73 f. oder auf die Parallele zwischen dem Beginn der 10. *Symphonie* und Franz Liszts *Faust-Symphonie*, S. 210).

Leider fehlen einige Nachweise (S. 41, 74, 200, 251, 256); im Inhaltsverzeichnis gibt es zwar Kapitelüberschriften, aber keine Seitenzahlen!

(September 1998) Dorothea Redepenning

Philipp Herschkowitz über Musik. Viertes Buch. Hrsg. von Lena HERSCHKOWITZ und Klaus LINDER. Mit einem Vorwort von Klaus Linder und einem Werkverzeichnis. Moskau 1997. Vertrieb: Kubon & Sagner, München. 236 S.

In den 60er-Jahren vor der Tschechoslowakei-Invasion, als sich im Westen wie im Osten Hoffnungen regten, die Sowjetunion könne in natürlicher Evolution bald zu einem „normalen“ Land werden, fügte sich sein Name zwanglos in diese Erwartungen: ein Webern-Schüler in Moskau, der der jungen Komponisten-Avantgarde dort das Zwölfton-Handwerk beibrachte. So kommt Philipp Herschkowitz (rumänisch Herşcovici) in dem hoffnungsvollen Büchlein *Nové proudy v sovětské hudbě* (Neue Strömungen in der sowjetischen Musik) von Václav Kučera (Praha: Panton 1967) vor, hier unter seiner russischen Namensform Gerškovič mit dem Vatersnamen Mojseevič, als Lehrer von Andrej Volkonsky und Edison Denisov sowie als Theoretiker der Dodekaphonie (S. 20, 27, 59).

1968 rollten die Panzer nicht nur gegen Prager, sondern auch andere Illusionen vom aufrechten Gang. „Avantgarde“ wurde im Sowjetreich zum Schimpfwort wie ehemals, die junge Komponistengeneration mit Namen wie Arvo Pärt, Sergej Slonimskij, Boris Tiščenko, Valentin Silvestrov, Alfred Schnittke, Sofia Gubajdulina, Leonid Grabovskij oder Nikolaj Karetnikov, eben noch so hoffnungsvoll bei Kučera präsentiert, geriet unter Repressionen, die bis zu totalen Berufsverboten und Emigrationen führen sollten; Kučeras Buch wagte auch kein westlicher Verleger mehr im Westen herauszubringen. Denn man war ja auf Entspannung aus und wollte den Großen Bruder nicht mit unerwünschter Kenntnis verärgern – so fehlte dann Herschkowitz' Name, obschon mehrfach vorgeschlagen, im Riemann-Ergänzungsband infolge sowjetischer Beraterkünste und in der guten Gesellschaft der Komponistin Sofia Gubajdulina oder des Theoretikers Boleslav Javorskij. Schon die bloße Erwähnung Herschkowitzs als Inspirator der Avantgardeneration löste in der offiziellen sowjetischen Musikpresse Wutausbrüche aus, und als Jurij Cholopov 1984 seine (die erste sowjetische) Webern-Monographie veröffentlichten konnte, musste er den Namen dieses Webern-Schülers verschweigen. Ein Brief Hersch-

kowitz' an jenen (S. 172 f.) nimmt auf den Vorgang Bezug.

So wird in Deutschland erst jetzt eine – selbstverschuldet verspätete – Kenntnisnahme von einer Person europäischer Musikgeschichte möglich. Philipp Herschkowitz wurde 1906 im rumänischen Iași geboren, offenbar in so vermögendem Elternhaus, dass ein Musikstudium in Wien sich von selbst verstand: Zunächst beim verehrten Alban Berg, später bei Anton Webern, und als die Wirtschaftslage sich verschlechterte, erhielt er dank ihrer Unterstützung Arbeitsaufträge der Universal Edition. Dann kamen 1938 die Nazis. Als Jude zurück in die rumänische Heimat? Aber dort war er arbeitslos, also in die – nach dem Hitler-Stalin-Pakt sowjetisch annektierte – Bukowina, wo er in Czernowitz an einer Musikschule unterrichten konnte, auf deutsch. Dann nahm jener Pakt sein bekanntes Ende: Kriegsausbruch, es folgten Flucht, Evakuierung nach Taschkent in Usbekistan, Aufnahme in den Komponistenverband und 1946 Niederlassung in Moskau. 1949 dann Ausschluss aus dem nun auf Antiformalismus-Kurs steuernden Komponistenverband; wenigstens aus dem „Musikfonds“ hat er ein bescheidenes Auskommen, das ihm dann auch wieder genommen wird, und er unterrichtet als Privatlehrer. Bei dem Webern-Schüler wollten nun junge Komponisten wie Alfred Schnittke oder Viktor Suslin, die Elite der sowjetischen Aufbruchsgeneration, gern erfahren, wie die ihnen bis dahin vorenthaltene Musikgeschichte aussah: das Kapitel Zwölftonmusik. Aber Herschkowitz tat ihnen diesen Gefallen nicht, jedenfalls nicht unmittelbar. Arnold Schönberg selbst hatte ja seine Schüler nicht Zwölftontechnik unterrichtet (Peter Gradenwitz belegt dies an zahlreichen Ermittlungen in dessen Schülerkreis: *Arnold Schönberg und seine Meisterschüler. Berlin 1925–1933*. Wien 1998), sondern unterrichtete sie analysierend am Werke Beethovens; ebenso hielten es seine Schüler Alban Berg und Anton Webern – warum hätte Herschkowitz es anders halten sollen?

Gleichviel: Die dodekaphone Ordnung fiel als Nebenerkenntnis ab; Webern wurde zum Leitstern jener Tauwettergeneration, die zwischen Stalins Tod und der Eiszeit nach der Tschechoslowakei-Invasion 1968 Wege in eine weltoffene Normalität suchten, welche damals

als Hoffnung greifbar schien. Seit 1979 kämpfte Herschkowitz um seine Ausreise nach Israel. 1987 erhielt er sie endlich – nach Wien, wohin ihn die Alban-Berg-Stiftung eingeladen hatte und wo er zwei Jahre darauf verstarb. Seine deutschsprachigen Schriften – zum großen Teil Beethoven-Analysen, Zwölfton-Theoretica, aber auch Briefe an Alban Berg, Heinrich Böll, Bruno Kreisky und andere Zeitgenossen sind nun in diesem Privatdruck nachzulesen, den die Witwe Lena Herschkowitz und Klaus Linder mit Unterstützung der Belaieff-Stiftung (nach drei russischsprachigen Sammlungen) herausbrachten.

(Januar 1999)

Detlef Gojowy

Nähe und Distanz. Nachgedachte Musik der Gegenwart 2. Hrsg. von Wolfgang GRATZER. Hofheim: Wolke Verlag 1997. 297 S., Notenbeisp.

Fasst man Musikverstehen als ein hermeneutisches Sich-mit-Musik-in-Beziehung-Setzen auf, so vermögen die in der vorliegenden Veröffentlichung zusammengestellten Texte solcherart Verstehens-Prozesse anzuregen. Denn auch Band 2 des Projektes *Nähe und Distanz. Nachgedachte Musik der Gegenwart* stellt (analog der konzeptionellen Idee des ersten Bandes) wieder nahezu ein Dutzend zeitgenössischer Kompositionen in verbalen Eigen- und Fremdinterpretationen vor, die hier ausschließlich als Originalbeiträge zum Abdruck gelangen. Werkkommentierende Texte der jeweiligen Komponisten auf der einen Seite fügen sich mit der Parallelinterpretation eines ausgewiesenen Kenners auf der anderen Seite zum attraktiven Kontrapunkt. Dieses von Wolfgang Gratzler als Herausgeber entwickelte und realisierte Konzept überzeugt unmittelbar: Da es zwischen Eigen- und Fremdinterpretieren bei der Entstehung der Textbeiträge keinerlei Absprachen gab, gerät die vergleichende Lektüre zum durchaus spannenden Vorgang; mit der Lektüre lässt man sich auf eine permanente Pendelbewegung im Raum zwischen vertrauter Nähe und reflektierender Distanz (zur jeweiligen Musik) ein.

Das un gelenkte Eröffnen eines Deutungspotenzials mittels der kommentierenden Texte wendet sich dabei an jenen Leser, der sich

einer hörenden und lesenden Suche nach dem eigenen Standort verpflichtet weiß. Die individuell-stilistisch und methodisch-analytische Vielfalt in der vorliegenden Textsammlung wirkt insofern und nachgerade stimmig. Helmut Lachenmanns Beitrag zu seinem 2. *Streichquartett* „*Reigen seliger Geister*“ (1989) zeichnet sich beispielsweise durch einen höchst bildreich-sensiblen, eigentlich schon artistischen Umgang mit Sprache aus, der die kompositorische Intention – gestalterische Verarbeitung des sich auflösenden Gegensatzes zwischen klingendem Ton und Streich-Geräusch – vermittelt. Ganz anders dagegen der Sprachduktus im Werkkommentar Dieter Schnebels (*Vier Stücke – Violine und Klavier* 1991). In der präzisen Sachlichkeit freilich führt er direkt in die ästhetische Spannung der Komposition hinein, in der die beiden Instrumental-Farben sehr feingradig miteinander vermittelt werden. Im Text „13 fragmente zu *komposition à 9 (palimpsest)*“ von Jakob Ullmann will der Komponist auch durch die graphische Anordnung relevanten musikalischen und literarischen Materials den Leser für eine hörende Begegnung mit seiner Musik vorbereiten. Im Zentrum steht sicherlich der im französischen Original und in deutscher Übersetzung veröffentlichte Beitrag des portugiesischen und in Paris wirkenden Komponisten Emmanuel Nunes zu seiner Komposition *Quodlibet* für Schlagzeugsextet, Instrumentalensemble und Orchester (1991). Denn hier wird die konkret räumliche Dimension des Begriffspaares zur konstruktiven Basis: In den verschiedenen Raumpositionen der Teilensembles realisiert sich das ästhetische Konzept. Nähe und Distanz wirken als kompositorische Faktoren, wobei auch die zeitliche Dimension als Erinnerung an das „Coliseu dos Recreios“ in Lissabon, dem Uraufführungsort, thematisiert ist. Die Hypothek jeder Fremdinterpretation, jedes analysierenden Herangehens zeigt sich hier paradigmatisch; denn die an die Aufführungssituation gebundenen Wirkungsverhältnisse als entscheidende Komponenten des Werks können sich in der Komposition nur während der konkreten Aufführung in einer „polyperspektivisch aufgefächerten“ Räumlichkeit realisieren. Martin Zenck stellt sich in seinem kommentierenden Textbeitrag diesen Schwierigkeiten, vermag durch seine Übersicht zu den

konzeptionell-organisatorischen Gegebenheiten des Stücks dessen auratischen Charakter zu vermitteln.

Andere Fremdinterpretationen haben es da leichter. Entweder ist der Analysierende auf Engste vertraut mit der Komposition, da er sie selbst als Aufführender vor Publikum realisiert (Siegfried Mauser im Falle der Schnebel-Komposition). Oder es liegen seitens des Komponisten weitere aussagekräftige Äußerungen vor, die eine Grundlage der Interpretation bilden können (wie im Text von Martin Kaltenecker zu Lachenmanns Quartett). Bezieht sich die Komposition auf literarische Texte wie z. B. bei Werken von Heiner Goebbels (*Herakles 2* für fünf Blechbläser, Schlagzeug und Sampler) und Ullmann, so bietet sich von daher eine hermeneutische Herangehensweise an, wie sie am überzeugendsten von Wilfried Gruhn in seinem Beitrag zu Luciano Berios Streichquartett *Notturmo* eingelöst wird: Die der Komposition als literarisches Motto vorangestellte Gedichtzeile Paul Celans gilt hier als Angebot, das vollständige Gedicht zur Erhellung eines Verstehenskerns zu befragen. Es stellt insofern einen Deutungskontext her, wirkt aber nicht etwa als semantische Referenz. Bei den im Weiteren vorgestellten Kompositionen handelt es sich u. a. um Wilhelm Killmeyers Chorstück *Lu labbru* (Clytus Gottwald), Beat Furrers *Narcissus*-Fragment für zwei Sprecher (ad libitum) und Orchester (Diether de la Motte) und Olga Neuwirths Komposition *Lonicera Caprifolium* für Ensemble und Tonband (Ulrich Mosch).

Eine hilfreiche Liste erreichbarer Einspielungen der Kompositionen ergänzt neben den zahlreichen Notenbeispielen die Lektüre sinnvoll, die allerdings manches Mal ob der sich wiederholt eingeschlichenen Druckfehler ins Stocken gerät. – In solchem Musik-Nach-Denken und seiner Versprachlichung ereignet sich der zwiefache Prozess der notwendigen Vergegenwärtigung von zeitlich nicht fixierbarer Musik und einer verstehenden Annäherung in eindringlicher Weise. In den vorliegenden Textbeiträgen findet eben nicht nur reine Strukturbeschreibung statt, sondern der lesende Mitvollzug jener Reflexionen aus verdeutlichender Nähe und klärender Distanz macht geradezu neugierig auf die klingende Musik. So steht das Bemerken des Herausgebers zuletzt voll berechtigt: Unverrückbarer und nicht

ersetzbarer Bezugspunkt für ein Sich-mit-Musik-in-Beziehung-Setzen bleibt das live-Musik-erlebnis, die unmittelbar miterlebte Aufführung der Komposition durch Interpreten.
(Januar 1998) Gunther Diehl

MARTIN SUPPER: *Elektroakustische Musik und Computermusik. Geschichte – Ästhetik – Systeme.* Hofheim: Wolke 1997, 208 S., Abb.

Für die Musikwissenschaft sind elektroakustische Musik und Computermusik im Wesentlichen ein weites Feld, ein großer weißer Fleck in der musikalischen Kartographie der zeitgenössischen Musik. Grund dafür sind die zahlreichen technischen und kompositorischen Ansätze, die kaum anschaulich zu beschreiben sind, ohne in technischen Details zu versinken, und die sich aufgrund ihrer Unterschiedlichkeit auch in der Entwicklung noch schlechter historisch darstellen lassen. Es ist deshalb sicher nicht übertrieben, in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dieser Art Musik eine Herausforderung zu sehen. Martin Supper hat sich ihr erfolgreich gestellt und einen verständlichen systematischen Überblick der elektroakustischen Musik und Computermusik seit 1945 geschrieben, dem er einen kurzen historischen Abriss voranstellt. Im Hauptteil macht Supper dann nicht nur die unterschiedlichen technischen Ansätze deutlich, sondern auch, dass auf verschiedenen Ebenen komponiert werden kann: Klangsynthese, ob horizontal oder vertikal, ist etwas fundamental anderes als Partitursynthese. Supper ordnet die verschiedenen technischen Verfahren diesen Begriffen (sowie weiteren Untergruppen) zu, erläutert sie und erwähnt die wichtigsten Kompositionen, die mit den jeweiligen Verfahren produziert wurden, in einer Kurzbesprechung. Schon allein die durchgängige Inbeziehungsetzung von Technik und Kompositionen ist eine Novität auf dem Gebiet und kann kaum hoch genug eingeschätzt werden. Elektroakustische Musik und Computermusik wird somit nicht auf die ihnen zugrunde liegenden technischen Fragen und ihrer Darlegung reduziert, sondern auch als Resultat des mit ihnen auf verschiedenartigste Weise verknüpften kompositorischen Schaffens verstanden und beschrieben. Supper nimmt hierbei die Position des Be-

richterstatters ein und legt zahlreiche einzelne Kompositionskonzepte und -ansätze dar. Neben der Vielfalt der technischen Verfahren erhält man daher einen Eindruck von der Vielfalt der in ihrer Anwendung entstandenen Kompositionen. Zwei etwas seltsam anmutende Kapitel zu „Künstlicher Intelligenz und Kognition“ bzw. „Musik und Raum“, in denen Supper gleichfalls technische und kompositorische Ansätze miteinander in Verbindung bringt, beenden den Haupttext. Als mehr abstrakte und theoretische Größen passen sie zwar scheinbar nicht direkt zu der vorangehenden technisch-konkreten Systematik, vervollständigen aber die Beschreibung des ganzen Sachgebietes.

Suppers Buch ist trotz der Kürze umfassend geworden. Zumal ein angefügtes Glossar Definitionen und Erläuterungen der wichtigsten Begriffe enthält, ist es als Einführung in die elektroakustische Musik und Computermusik sehr gut geeignet, auch wenn es als solches nicht ausdrücklich definiert wird. Die (für Experten) manchmal etwas abrupt wirkenden Verweise auf die Geschichte der elektroakustischen Kunst vor 1945, die gelegentlich etwas zu allgemein gehaltenen, knappen Beschreibungen der Technik und Kompositionsweise werden vor dem Hintergrund dieser Funktion des Buches nachvollziehbar. Wer mehr und detailreichere Kenntnisse erwerben möchte, kann sich an die umfangreiche, ebenfalls systematisch geordnete Literaturliste halten, die das Buch beschließt. Es war höchste Zeit, dass eine solche verständliche und umfassende Einführung in das Themengebiet erscheint.

(Juli 1998)

Martha Brech

MARTHA BRECH: *Analyse elektroakustischer Musik mit Hilfe von Sonagrammen.* Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1994. V, 211 S., Abb. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI, Musikwissenschaft. Band 118.)

Mit ihrem Buch hat Martha Brech die erste deutschsprachige Arbeit vorgelegt, in der elektroakustische Musik aus den achtziger Jahren aufgrund von Computersonagrammen analysiert wird. Diese Arbeit versteht sich über drei detaillierte Einzelanalysen hinaus als ein Versuch einer werkübergreifenden Darstellungs-

form, die ihre Effizienz an verschiedenen Beispielen unter Beweis stellt. Aus diesem Grund sammelt Brech zunächst Informationen zu früheren Notationsversuchen der elektroakustischen Musik und untersucht sie auf eine mögliche Verallgemeinerung hin. Die Partituren aus den fünfziger und sechziger Jahren (zu Werken Stockhausens, Koenigs und Ligetis) sowie vereinzelte Notationsvorschläge von Wissenschaftlern und Komponisten (Frisius, Smaley, Cogan) erscheinen ihr entweder zu deutlich auf eine spezifische Fragestellung zugeschnitten oder lediglich als Stadien auf einer weiteren Entwicklungslinie. Auch unterstreicht sie die unterschiedliche Ausrichtung dieser Notationsformen: Mitlesepartitur oder Nachstellungsunterlage. Diese Doppelheit gilt es zu überbrücken. Um nun in ein Werk tiefer einzudringen als beim visuell nicht unterstützten Hören, wählt Brech als „Instrument“ das Sonagramm, eine zweidimensionale Klangdarstellung (Zeit- gegen Frequenz-Achse), die aufgrund von Schwärzungsgraden gleichsam dreidimensional wird. Verloren geht beim Sonagramm ein Aspekt, den einige Partituren zu elektroakustischer Musik in der Zeit der Analogtechnik boten: die Möglichkeit, Zahlenmaterialien und Herstellungsvorgänge herauszulesen, die einer herkömmlichen Analyse eine ausreichende Grundlage boten. Andererseits hat sich durch vermehrtes Skizzenstudium eine neue Philologie herausgebildet, die sich gerade jenen Aspekt der Konstruktion zum Ziel gesetzt hat. Es ist also sowohl verständlich als auch wissenschaftlich zu rechtfertigen, dass Brech sich auf den wahrnehmungsorientierten Aspekt dieser Musik konzentriert, und auch dass sie zum Untersuchungsfeld recht neue Produktionen gewählt hat, deren Herstellungsprinzipien jenseits der Handvoll analoger Techniken liegt. Mit den aufkommenden digitalen Techniken schuf sich jedes Studio eigene Computerprogramme, so auch das von Tamas Ungvary unter Mitarbeit verschiedener Techniker und Ingenieure entwickelte Sonagrammprogramm, das Brech verwendete. Produktionsprozesse nachzustellen, ist unter diesen Umständen wohl nicht der angemessene Zugang, so dass es weise erscheint, sich den Resultaten zuzuwenden und sich als Ziel zu setzen, grafische Darstellungsformen zu entwickeln, die gerade das Gehörte deutlich zu fi-

xieren verstehen, dieses Hören eben zum Maß aller Dinge machen.

Entsprechend diesem Vorhaben untersucht Brech die verschiedenen Stadien der Rezeption. Von der Physiologie, auf die im weiteren Verlauf der Studie jedoch nicht zurückgegriffen wird, zur Wahrnehmungspsychologie, die entscheidende Kriterien zum neuen System beisteuert, bis hin zu einem kleinen Einblick in die Rezeptionsanalyse, die sich bisher wenig um Musikformen gekümmert hat, die lediglich klanglich vorliegen (es sei denn, es wird ihnen ein ethnographischer oder kultursoziologischer Wert zugesprochen). Die „graphische Transformation“ (S. 83) von Schall zu Schaubild ist nicht Selbstzweck: Das Sonagramm bietet ein recht neutrales Bild von der Verteilung der Frequenzen über Spektrum und Zeit, das aber nicht als „objektiv“ bezeichnet werden kann, da es von den gewählten Einstellungsparametern mit Blick auf günstige Abbilder abhängt. Aus diesem Sonagramm und dem wiederholten Hören werden Daten gewonnen, die in Form von Tabellen als einem weiteren Schritt der Arbeit resümiert werden. „Es handelt sich also explizit um ein analytisches System, das nicht den Anspruch erhebt, als Mitlesepartitur geeignet zu sein, sondern eher zur Orientierung für eine gründliche verbale Beschreibung der wahrgenommenen Klänge dienen soll“ (S. 83). Dass Brech ihre Tabellen einmal proportional zum Zeitablauf gliedert, ein anderes Mal hingegen in regelmäßige Kästchen einteilt, stört beim ersten Kontakt; auch wäre vielleicht eine Verteilung der Symbole in den Kästchen denkbar, die gerade den Zeitparameter genauer in Rechnung stellte – doch wird hier an das System just jener Anspruch gestellt, den Brech nicht in den Mittelpunkt gerückt wissen wollte: eben eine gewisse Mitlesequalität.

Die Wahl der analysierten Werke spiegelt darüber hinaus verschiedene Analyse-Situationen wider, da man entweder über Auskünfte des Komponisten verfügt (wie bei Trevor Wishart), oder keine weiteren Informationen zugänglich sind (bei Ake Parmerud), oder aber der Vergleich mit anderen Analysen sich anbietet (wie bei Jonathan Harvey, dessen Realisationsassistent Jan Vandenheede über die geleistete Arbeit öffentlich Bericht abgelegt hat). Am wenigsten greift Brechs System bei Parmeruds Werk: Die Beschreibung ist sehr technisch, mit

wenigen Klangmetaphern angereichert, und auch in formaler Hinsicht scheint sich dieses Stück dem analytischen Zugriff zu entziehen. Deutlich besser lesen sich die beiden anderen Analysen. Wenngleich es ein wenig stört, dass die Einführung zu Wisharts Komposition *Vox 5* zentrale Elemente des Diskurses des Komponisten enthält und diese der Analyse (in Brechs Sinne enger verstanden als Schritt der Sonagramm- und Höranalyse, dem anschließend eine Phase der Interpretation folgt, in der dem Komponisten vermehrt das Wort erteilt wird) sozusagen vorgeschaltet sind, zeigt sich, wie sehr bei einem Werk, dessen Klänge sich noch fassen lassen, ein Eindringen von Außen her Früchte tragen kann. Auch bei Harveys *Ritual Melodies* ist der Einblick in das Werk bedeutend, und der Vergleich mit dem Herstellungsbericht zeigt, dass eine intensive Auseinandersetzung mit einem Kunstwerk zur indirekten Aufdeckung des einen oder anderen Anliegens des Künstlers führen kann.

Abschließend ist in dem vorliegenden Buch ein wichtiger Beitrag zu begrüßen, dessen Tragweite man über die Grenzen der elektroakustischen Musik hinaus sehen sollte, denn auch jede andere Musik wird zunächst gehört, und (zumindest heute) nur noch von einer kleinen Schicht handwerklich an bestimmte Musiken gebundener Facharbeiter (Orchestermusikern wie Musikwissenschaftlern) auch gelesen. So sind Kriterien wie Unterscheidbarkeit der Stränge einer Polyphonie oder Verdeckungsphänomene (wie sie von Brech entweder im Sonagramm oder beim Hören diagnostiziert werden) auch Mittel, z. B. Interpretationen auf ihre Gültigkeit hin abzutasten. Überzeugend ist auch die graphische Qualität der Schaubilder und der Reproduktionen von Analysen. Somit handelt es sich hier um ein eindeutiges Plädoyer für das Sonagramm, aber kaum um ein leichtgläubiges Bekenntnis.
(September 1999) Pascal Decroupet

PETER WILLIAMS: *The Chromatic Fourth. During Four Centuries of Music.* Oxford: Clarendon Press 1997. 262 S., Notenbeisp. (Oxford Monographs on Music.)

Wunderbar ist hier das Seltene geglückt, ein mit Tonsatztechniken befasstes Buch zur fes-

selnden, spannenden Lektüre zu gestalten. Und geglückt ist einem in bisherigen Veröffentlichungen vor allem mit Orgelmusik (vor allem der Bachs) beschäftigten Autor ein Gang durch vier Jahrhunderte, der in allen Stationen einfühlsames Verstehen, Sensibilität für Bleibendes und sich Wandelndes sowie beeindruckende Kenntnis der Musik und der musiktheoretischen Literatur verweist.

Der den Quartraum fallend oder steigend chromatisch ausfüllende Gang wird von 1550 an in geistlicher Musik und Madrigalen, Pavanen und Fantasien, Lamenti und Opern behandelt. Dann ein Gang durch die Musikgeschichte über Bach und Händel, über die Klassik und Romantik (Sonderkapitel Oper und Solokonzert) bis zum Ende der Dur-Moll-Tonalität. Abschließend dann noch „Later Reminiscences“.

Stets wird bedacht, ob es sich jeweils um eine Tonsatzpraxis handelt (darin aber die Vielfalt der Möglichkeiten: essential, ornamental, paraphrased, dispersed oder, wie einmal bei Mozart aufgezeigt, immanent, also im dichten Tonsatz gleichsam versteckt) oder um Ausdruck, Affekt. Und gut wird in beiden Bereichen differenziert zwischen formelhaft-konventionell, Sprache der Zeit, Originalität, Erwartbarem oder Überraschung im jeweiligen Kontext sowie quasi-Zitat einer vor Jahrhunderten gesprochenen Sprache.

Hätte der Gang nicht vor Wagners alles durchdringender Chromatik enden müssen? Nein, denn klug wird nun neben kurzen oder sehr viel weiter führenden chromatischen Gängen die chromatisch erfüllte Quarte aufgrund ihrer Quasi-Tonika-Dominant-Begrenzung als nun seltene und darum besonders wirkungsvolle Möglichkeiten verdeutlicht.

Ein Buch, das auch in die Hände aller Musikdozenten gehört!
(Juli 1998) Diether de la Motte

Manuscripta Musica, Band 6: Die Handschriften der Gesamthochschulbibliothek Kassel Landesbibliothek und Murhardschen Bibliothek der Stadt Kassel. Bearb. von Clytus GOTTWALD, hrsg. von Hans-Jürgen KAHLFUSS. Wiesbaden: Harrassowitz 1997. 936 S.

Als Clytus Gottwald 1984 die Aufgabe übernahm, die Kasseler Musikhandschriften zu ka-

talogisieren, sah er sich einem heterogenen und äußerst unübersichtlichen Notenbestand gegenüber. Immer wieder sollten „neue“ Musikhandschriften zu Tage gefördert werden. Seine Arbeit an den Kasseler Handschriften glich dem Kampf mit einer Hydra: Kaum war ein Bereich der Handschriften gesichtet und beschrieben, tauchten mindestens zwei weitere auf. Über zehn Jahre dauerte die überfällige Aufarbeitung. Abgesehen von kleineren Bereichskatalogen konnte ein zentraler Zugriff auf die Kasseler Musikhandschriften nur über den Katalog von Israel aus dem Jahre 1881 erfolgen. Bestandserweiterungen der Bibliothek im ausgehenden 19. Jahrhundert waren dort nur vereinzelt verzeichnet, da Israels Katalog auf einem Handschrifteninventar von 1822 basierte. Die jetzt abgeschlossene systematische Erfassung der Musikhandschriften war somit seit Jahrzehnten ein Desiderat.

Der neue Katalog greift die alte Gliederung der Manuskripte nach Formaten (Folio, Quart, Oktav) auf und katalogisiert – entgegen den Vorgaben der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) – die Nachlassbestände nicht gesondert. So kommt es, dass unter den Foliohandschriften, die über 500 Seiten in der Beschreibung ausmachen, ein *Canticum Beatae Mariae Virginis* ... (2° Ms. Mus. 2) des Landgrafen Moritz von 1600 und *Beim Kaffee saß Madam Neumann* (2° Ms. Mus. 1478.6 Nr. 13) aus dem 19. Jahrhundert den gleichen Bestand teilen. Die älteste Handschrift des Musikhandschriftenbestands ist ein *Hymnus* von Gilles Binchois (1452), da die in Kassel vorhandenen mittelalterlichen Chorhandschriften den *Manuscripta Theologica* zugeordnet sind. Doch ihre herausragende musikwissenschaftliche Bedeutung erhält die Kasseler Sammlung durch den nahezu geschlossenen Bestand der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts. Dieser Hauptbestand, der zwar durch den Zweiten Weltkrieg Verluste zu beklagen hat, zeichnet sich durch die engen Beziehungen zwischen italienischer und deutscher Musik aus. Besonders die Musik des Venezianers Giovanni Gabrieli und seines Schülers Heinrich Schütz wurde unter dem calvinistischen Landgrafen Moritz von Hessen (1572–1632), der programmatisch den *Lobwasserspsalter* (2° Ms. Mus. 1) seiner Sammlung voranstellen ließ, in leidenschaftlicher Weise zusammengetragen.

Man konnte mit Gottwald eine äußerst souveräne und versierte Autorität der Handschriftenkatalogisierung für diesen von der DFG geförderten Katalog gewinnen, was der Aufarbeitung eines zeitgemäßen Kataloges an vielen Stellen zugute kommt. Mit welcher unnachlässigen Akribie und Konsequenz Gottwald den Kasseler Bestand aufgearbeitet hat, zeigt sich daran, wie er der Kalamität der Handschriftendatierung begegnete. Zur Katalogisierung sollte neben der genauen Beschreibung auch die Suche nach einer möglichst präzisen Datierung der Gabrieli- und Schütz-Handschriften und der Autographen vom Umfeld der Kasseler Hofmusiker der Jahrhundertwende (1600) gehören. Zu diesem Zweck leistete der Autor umfangreiche Vorarbeiten im hessischen Staatsarchiv Marburg, so dass durch das Zurateziehen datierter Dokumente mit hessischen Papiermarken weite Teile der undatierten Kasseler Musikhandschriften genauer bestimmt werden konnten. Als „Nebenprodukt“ der *Manuscripta Musica* entstand dabei die Analyse und Dokumentation hessischer Wasserzeichen [C. G.: *Papiermarken der Landgrafschaft Hessen-Kassel 1590–1660* (Hessische Forschungen zur geschichtlichen Landes- und Volkskunde, Band 21). Kassel, 1991]. Mit dieser Methode konnten die stilkritischen Datierungen der Schütz-Handschriften durch Joshua Rifkin an vielen Stellen verifiziert werden. Auffällig ist, dass sich Gottwald im Verlauf seiner Arbeit trotz der intensiven Beschäftigung mit den Kasseler Handschriften bei der konkreten Zuweisung von Schreibern eher bedeckt hält (z. B.: 2° Ms. Mus. 57h). Nur bei einigen Manuskripten ist die Hand sicher zu identifizieren, so dass ein Verfasser relativ zuverlässig genannt werden kann. Im Verhältnis zu diesem Hauptbestand aus dem 16. und 17. Jahrhundert nehmen die überlieferten Musikhandschriften der Bibliothek aus dem 18. und 19. Jahrhundert weniger Raum ein.

Abgesehen von Clara und Robert Schumanns Liederbuch für die Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient (4° Ms. Mus. 282) ist der verstreute Bestand der Spohr-Handschriften und der durch Spohr angeregten „Casselschen Liedertafel“, die nur partiell in der Gesamthochschulbibliothek Kassel Landesbibliothek und Murhardschen Bibliothek der Stadt Kassel aufgegangen sind, zu nennen. Die jüngsten Handschriften der Jahre 1935 bis 1941 aus ver-

schiedenen Nachlässen sind ihrem Charakter nach musikalische Kollektaneen der bürgerlichen Musikultur Nordhessens mehr oder weniger bekannter Kompositionen, und sie können nur einen geringen Quellenwert beanspruchen.

Beim Eintauchen in die „Archäologie des Wissens“ der Kasseler Handschriftenbestände wird Gottwalds Liebe zum Detail gelegentlich über Gebühr belegt. Es mag für einige Benutzer des Katalogs vielleicht interessant sein, unter welchen Umständen eine Kontrafaktur auf den hessischen Fürsten von „God save the King“ aufgeführt wurde, doch wären allzu umfangreiche und im Wesentlichen nur auf Vermutungen beruhende Erörterungen zu einigen Handschriften nicht nötig gewesen (4° Ms. Mus. 226).

Dass im Katalog Einzel- und Sammelsignaturen auftauchen, kann durch den ausführlichen und differenzierten Verzeichnisapparat gut kompensiert werden, denn der Katalog besticht durch seine klare inhaltliche wie drucktechnische Gliederung, sein Initien- und Titelverzeichnis sowie ein unerlässliches Personen-, Provenienzen- und Sachregister. Da sich die langjährige Arbeit an der Katalogisierung offensichtlich im Wesentlichen ohne den hilfreichen Rückgriff auf eine elektronische Datenverarbeitung vollzog, wundert es nicht, dass die in Originalnotation wiedergegebenen Incipits von Akzentneumen (4° Ms. Mus. 118), Hufnagelnotation (2° Ms. Mus. 4), Mensuralnotation und die verschiedenen Tabulaturen für Theorbe, Laute etc. in der Handschrift Gottwalds erscheinen.

Mit dem vorliegenden Handschriftenkatalog konnte eine enorme Lücke geschlossen werden, die zu phantasievoller archivalischer Weiterarbeit inspiriert. Allerdings harren besonders die neuemierten mittelalterlichen Musikhandschriften unterschiedlicher hessischer Provenienzen, die Teil der Manuscripta Theologica sind, weiterhin einer musikwissenschaftlichen Bearbeitung. Um den historischen Musikbestand der Bibliothek der Jahre um den Dreißigjährigen Krieg und die breite Ausstrahlung des Kasseler Hofes angemessen beurteilen zu können, darf man mit Spannung auf den in Arbeit befindlichen Katalog der historischen Musikdrucke des 16. und 17. Jahrhunderts warten.

(Juni 1998)

Michael W. Schmidt

Musica Britannica LXX: JOHN JENKINS: Consort music of three parts. Transcribed and edited by Andrew ASHBEE. London: Stainer and Bell 1997. XXXI, 166 S.

Die ländliche Idylle im Osten Englands bildet die Kulisse von John Jenkins' (1592–1678) ruhig verlaufendem Leben, das er in verschiedenen Haushalten adeliger Familien musizierend, unterrichtend, der Hausmusik vorstehend, komponierend und Noten kopierend verbrachte.

Als Komponist widmete sich Jenkins, abgesehen von einem überschaubaren Repertoire mit dreistimmigen Anthems, der instrumentalen Consortmusik, die „allmählich das Madrigal als die Hauptform der englischen Hausmusik ersetzte“ (S. XVII), wobei seine musikalische Entwicklung und sein persönlicher Stil auf dem Instrumentalwerk besonders Alfonso Ferraboscós (d. J.), Thomas Lupos, John Coprarios und Orlando Gibbons basierte. Er komponierte in einem sehr persönlichen kontrapunktischen Stil und ließ sich wenig von italienischen Neuerungen, beispielsweise eines Angelo Notari, beeinflussen. In den 1640er-Jahren war es Jenkins gelungen, sich als führender Komponist von Consortmusik und als ein hervorragender Violen- und Lautenspieler zu etablieren.

Jenkins komponierte zwei Sammlungen mit dreistimmigen Fantasien, in den Quellen meist „fantazia“ oder „fancies“ genannt; Nr. 1–28 der vorliegenden Ausgabe sind für eine hohe Gambe (Treble), zwei Bassgamben (Basses) und Orgel, Nr. 29–49 sind für zwei Trebles und Bass gesetzt. Die „half-chest“-Consortbesetzung mit Diskant-, Tenor- und Bassviolen wurde von den früheren Komponisten bevorzugt, während die Besetzung mit zwei Trebles und einem Bass in der Jacobinischen Zeit sehr beliebt war. Die merkwürdige Consortbesetzung, zwei Bassinstrumente und nur eine hohe Stimme, in der Sammlung mit den Nr. 1–28 kann von Komponisten, wie dem schon erwähnten Thomas Lupo, aber auch Richard Mico und Thomas Tomkins beeinflusst sein, mag aber auch daher rühren, dass Jenkins selbst ein begeisterter Bassviolenspieler war (S. XX).

Die erste Sammlung der Triofantasien (Nr. 1–28) wird, neben ihrer eigenwilligen Disposition, von der dominierenden Rolle der Orgel geprägt, die in zwanzig Stücken Zwischenspiele hat. Bis zu vier dieser Soli können auftreten,

z. B. in der Sonate Nr. 14 (S. 43–45), in der die Orgel in den Takten 11/12 und 15/16 knappe, in den Takten 20–25 und 39–40 etwas längere Zwischenspiele zugeteilt bekam. Diese Zwischenspiele strukturieren die jeweiligen Consort-Trios, indem die Orgel entweder den „point“ des neuen Abschnittes vorstellt, oder indem sie freies Material als Miniatur-Intermezzo einschiebt. Der Orgelsatz, wie z. B. im *Batten Organbook* griffpraktisch angelegt, bringt ein vertikales Element in die Violopolyphonie ein und hellt durch die entsprechend gesetzten Töne der rechten Hand die durch die zwei Bassviolen bedingte tief disponierte Klanglichkeit auf.

Im Vorwort dieser wichtigen Edition wurde versäumt darauf hinzuweisen, dass in der ersten Fantasiensammlung die Orgelstimme nie pausiert. Der Klangstrom reißt, von wenigen Generalpausen abgesehen, nie ab, was sich als ein Kompositionsmerkmal dieser Fantasiensammlung zeigt. Doch deutet Andrew die Zusammenhänge zwischen diesen Fantasien und Jenkins' *fantasia-suites* an, die ihrerseits „... are modelled most closely on the Coprario pattern“ (S. XXI). Die vierte Fantasia (S. 11–13) ist ein Beispiel dafür, dass die Orgel keine Extrawege geht, sondern mit den Violen gleichzeitig auftritt.

Gleichrangigkeit der Stimmen prägt die zweite Sammlung der „fantazias“ (Nr. 29–49) „for Two Trebles And A Bass“, deren Polyphonie nicht so dicht erscheint („light-weight texture and character“, S. XXII), wie in den anderen Triofantasien. Jenkins setzt wohldurchdachte Techniken ein; lebhaftere Stimmführung als bei den Komponisten der früheren Generation und ein größerer Umfang der Bassstimme. Im Vergleich zur ersten Triosammlung sind hier die Sätze länger und die „points“ knapper; außerdem wechselt Jenkins systematisch Takt- und Tonarten. Diese Leichtigkeit und Agilität war wohl als reiner Ohrenschmaus gedacht – kunstvolle Musik zur reinen Unterhaltung, der das Akademisch-Ernste der anderen Triosammlung fern ist.

Kopferbrechen bereitete offenbar eine „fehlende Orgelstimme“, aber „we should not deduce from the lack of an organ part that the instrument was banned from these pieces“ (S. XXII). Die Faktur der „fantazias“ mit den Nummern 29 bis 49 in dieser Edition zeigt aber

keine Schwachstellen, die eine obligate Orgel verlangen. Der Schluss liegt nahe, dass Jenkins keine Orgelstimme komponierte. Entsprechend einer damaligen Praxis konnte der Orgelpart aus dem Stegreif nach der Partitur gespielt werden.

Die erste Sammlung mit Triofantasien wurden in den 1630ern und 40ern komponiert. Geschlossen finden sich alle 27 „fantazias“ und eine Pavan in *e*-Moll in einem Manuskript von 1654. Die andere Sammlung mit 20 Stücken wurde um 1650 vervollständigt. Diese Handschriften aus den 1650ern bilden die Grundlage der vorliegenden Edition – doch einige Stücke der Kollektionen waren, wie der gründliche Quellennachweis zeigt, eigenständig oder in Gruppen in verschiedenen, auch früher entstandenen Manuskripten im Umlauf. Ökonomische Gründe können angeführt werden, welche die kleine Consortbesetzung (für drei oder vier Spieler) attraktiv werden ließ, bei deren Etablierung der oben erwähnte O. Gibbons eine entscheidende Rolle spielte. Die vorliegende Ausgabe der *Consort Music Of Three Parts* dokumentiert Jenkins' kompositorische Meisterschaft und beleuchtet die besondere Qualität der höfischen Hausmusik in England.

(Mai 1998)

Johannes Ring

Musica Britannica LXXI: JOHN FIELD: Nocturnes and Related Pieces. Edited by Robin LANGLEY. London: Stainer and Bell 1997. XLII, 121 S.

Chris de Burgh ist nicht der einzige musikalische Exportschlagler mit internationalem Erfolg, den die irische Insel hervorbrachte. Schon ca. 200 Jahre früher gab es dort ein musikalisches Wunderkind – kein Songwriter oder Singer mit Gitarre –, sondern ein junger Pianist, der sich nach ersten heimatlichen Konzerterfolgen anschickte, die musikalische Welt zu erobern.

John Fields (1782–1827) musikalischer Werdegang führte zunächst in das nachbarschaftliche, politisch und kulturell vorherrschende England, wo der erst Elfjährige in London als Assistent (Faktotum) in die Dienste des legendären Klaviervirtuosens, -händlers, -fabrikanten und Komponisten Muzio Clementi trat. Im Kielwasser seines agilen Meisters lan-

dete der junge Field 1802 auf dem Festland für eine Konzertreise, die ihn 1803 auch nach St. Petersburg führte. Field assistierte, lernte, übte, probierte – emanzipierte sich schließlich als eigenständiger Künstler, und beschloss, in dem kulturell lebhaften St. Petersburg zu bleiben, nachdem ihn Clementi in einen Kreis mit bedeutenden adeligen Mäzenen eingeführt hatte, womit der Grundstock für eine brillante Karriere gelegt war. Field debütierte 1804 in der russischen Stadt und blieb, abgesehen von einer eigenen europäischen Konzerttournee, für immer in St. Petersburg mit regelmäßigen Fahrten nach Moskau (S. XIX und XXII).

Robert Langley veröffentlicht Fields 16 Nocturnes und sechs nocturne-ähnliche Stücke („related pieces in nocturne style“), wobei in die editorische Arbeit die Auswertung einiger wieder entdeckter russischer Quellen, wie z. B. Erstveröffentlichungen, einfließen konnten. Diese sind wichtig, da Field, wie viele andere Komponisten, seine Stücke immer wieder überarbeitete. Durch diese aktuelle Quellenforschung kam auch das 10. Nocturne wieder ans Tageslicht. Druckexemplare und einige handschriftliche Exemplare der hier vorgelegten Klavierstücke enthalten Eintragungen oder Änderungen des Komponisten (einige Faksimiles illustrieren dies), die die Faktur und Ausführung der Stücke verdeutlichen: Neben Fingersätzen wurden in dieser Gesamtausgabe Pedalbezeichnungen und Ornamente, hier besonders die Länge und die genaue Platzierung der Appoggiaturen, berücksichtigt.

Langley stellt im Vorwort die Klavierstücke chronologisch vor und ordnet biographische Momente und entsprechende Überarbeitungsphasen zu. Dabei wird Fields Kompositionsstil fassbar: cantabile, lyrische, meist verzierte Melodien in der rechten Hand über einer systematischen Folge gebrochener Akkorde der linken Hand, deren Töne vom Pedal gesammelt werden. Doch folgen die Stücke nicht einem gleichbleibenden Muster: Melodische Grundideen werden durch weitere melodische Einfälle ergänzt; es werden nicht nur stereotype Begleitfiguren eingesetzt – ja, manchmal ist auch der Part der linken Hand von melodischem Interesse. Das 7. Nocturne ist ein Beispiel für eine in die Zukunft weisende harmonische Arbeit (S. XXV), die meisten anderen Werke in diesem Band zeigen Fields sehr indi-

viduelle harmonische Arbeit. Lebhaftige Formen, die stellenweise an Felix Mendelssohn Bartholdys *Lieder ohne Worte* erinnern, lassen sich mit den zeitgenössischen russischen Romanzen für Singstimme und Klavier in Verbindung bringen, wie sie besonders durch den Field-Schüler Michail Glinka bekannt wurden (S. XXIV). Es liegt auf der Hand, dass Fields abwechslungsreiche, gefällige Stücke fester Bestandteil des russischen Kulturlebens wurden; außerdem beeinflusste sein Klavierspiel und Kompositionsstil nachhaltig seine russischen Nachfolger (S. XIX).

Etwas mager fällt der Beitrag zur Notation und Aufführungspraxis aus. Neben den knappen Hinweisen zu Ornamenten und Dynamik wären Ratschläge zur Ausführung einiger sehr komplexer Akkorde und Akkordwendungen der linken Hand, beispielsweise im Nocturne 7, nötig. Field scheint hier eine spezielle Arpeggio-Technik zu verlangen. Leider fehlt auch jeder Hinweis auf das von Field benutzte Instrumentarium, dessen Entwicklung er als Faktotum des klavierbauenden Clementi an vorderer Front miterlebte.

Einen weiteren Wermutstropfen liefert der Notensatz. Es bereitet etwas Mühe, auf die Wechsel von Bass- und Violinschlüssel in der linken Hand zu reagieren, da die Schlüsselzeichen oft zu klein ausfallen und unübersichtlich platziert sind. Dies hängt mit dem Raumarrangement der Takte zusammen; hier wünscht man flexiblere Lösungen. Diese Takt-raumproblematik betrifft auch die manchmal dicht gedrängten (Zweiunddreißigstel-)Passagen der rechten Hand in der zwei- und dreigestrichenen Oktave, deren Einzeltöne durch die vielen dichten Hilfslinien nicht leicht auseinander gehalten werden können. Zudem sind die Oktavierungszeichen zu schwach ausgefallen.

Die Publikationsintention der *Musica Britannica*, eine „national collection of British music“ vorzulegen, trifft bei Field wohl nicht zu. Die Mehrzahl der Quellen ist russisch, doch sind seine Nocturnes auch in einigen englischen Quellen überliefert. Sicher steckt hinter der englischen Edition kein nationaler Besitzanspruch; vielmehr ist es ein verdienstvolles Unternehmen, den Wert dieser Klaviermusik durch die Veröffentlichung in einer so gewichtigen Sammlung zu dokumentieren.

(Oktober 1998)

Johannes Ring