
BESPRECHUNGEN

WALTER SALMEN: „*Critiques Musicaux d'Artiste*“. *Künstler und Gelehrte schreiben über Musik. Textauswahl, Interpretation, Kommentare. Freiburg i. Br.: Rombach 1993. 449 S., Notenbeisp.*

Der Redaktionsalltag in den Zeitungen zeigt es: Die wenigsten Musikkritiker üben ihr Metier hauptberuflich aus. In der Regel sind es Studenten, Lehrer und andere musikalisch gebildete Enthusiasten, die abends ein Konzert oder eine Opernaufführung besuchen und am nächsten Tag ihr Manuskript in der Redaktion abliefern. Daran hat sich seit den Anfängen der Musikkritik nicht viel geändert. Insofern vermittelt der Untertitel einer Sammlung musikkritischer Aufsätze, die Walter Salmen als *Critiques Musicaux d'Artiste* veröffentlicht hat, ein schiefes Bild. Denn wenn es dort ausdrücklich heißt, „Künstler und Gelehrte schreiben über Musik“, suggeriert Salmen zumindest, daß dies die Ausnahme und zugleich etwas völlig anderes sei, als wenn professionelle Kritiker ihre Meinung zu Papier bringen.

Ein Blick in die etwa 200 Texte umfassende Sammlung zeigt, daß Salmen keineswegs ausschließlich Schriften gebildeter Laien aufgenommen hat. Die Nichtmusiker sind unter den 76 „Künstlern und Gelehrten“ sogar deutlich in der Minderheit. Die chronologisch geordnete Sammlung beginnt mit Johann Joachim Quantz' Aufsatz „Wie ein Musikus und eine Musik zu beurtheilen sey“, der aus seinem 1752 erschienenen *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen* stammt, und endet mit zwei Kritiken aus der Feder von Theodor W. Adorno. Dazwischen finden sich immer wieder Ausätze, die man ohne weiteres als professionelle Musikkritiken bezeichnen kann, auch wenn ihre Autoren ihr Brot nicht ausschließlich damit verdient haben.

Diese methodischen Unschärfen wären nicht weiter schlimm, wenn nicht auf der anderen Seite Autoren wie der bedeutende Musikkritiker Eduard Hanslick mit ebendieser Begründung außen vor bleiben mußten. Dagegen fand Robert Schumann durchaus Eingang in die Sammlung, obwohl er als Gründer, Herausgeber und wichtigster Autor der *Neuen*

Zeitschrift für Musik dem Profilage zugerechnet werden muß. Auch E. T. A. Hoffmann, Heinrich Heine oder George Bernard Shaw haben ihre Kritiken nicht für die Schublade geschrieben.

Abgesehen von dieser Unstimmigkeit ist das 449 Seiten starke Buch eine informative und vor allem unterhaltsame Lektüre. Viele Texte wie die von Schumann oder Hoffmann sind bekannt, aber auf der anderen Seite finden sich zahlreiche Aufsätze, Auszüge aus Romanen oder Tagebüchern, die eben nicht in jeder häuslichen Bibliothek greifbar sind. Zum Beispiel die lesenswerten Beobachtungen des Künstlers und ausgebildeten Musikers Paul Klee zu einer Berner Aufführung von Mozarts *Don Giovanni*, die er im März 1904 für das *Berner Fremdenblatt & Verkehrszeitung* verfaßte, oder auch die „Selbst = Rezension“ von Ferruccio Busoni, die er nach einem Konzert mit eigenen Werken verfaßte, nachdem die Kritik es nicht gebührend anerkannt hatte.

Manches in diesem Buch ist skurril, wie etwa Hugo Wolfs „Monolog, nacherzählt von Hugo Wolf“, anderes ist aus musikhistorischen Gründen interessant wie Heinrich Marschners Beurteilung dreier italienischer Gesänge von Franz Schubert. Darüber hinaus werden auch aktive Kritiker viele Anregungen finden können. Zum Beispiel bei Kurt Weill, der auf wenigen Seiten gleichsam eine Poetik der Musikkritik verfaßt hat.

(April 1995)

Bernhard Hartmann

BRUCE HAYNES: *Music for Oboe, 1650—1800. A Bibliography. Berkeley, CA: Fallen Leaf Press (1992). XVIII, 432 S.*

„It could seriously debated whether bibliographic research can successfully pursued except by those with an obsession“, bekennt Haynes, der als Spieler historischer Instrumente ausgewiesene Oboenvirtuose und Verfasser bibliographischer und organologischer Publikationen, im Vorwort der zweiten Ausgabe seines Buches. Es ist seit der ersten Edition im Jahre 1986 um nochmals über 1.000 Titel auf nunmehr 10.515 angewachsen und erfaßt alles, dessen der besessene Sammler

habhaft werden konnte, von der Neuausgabe einer Telemannschen Oboensonate über ein unveröffentlichtes Konzert für Oboe d'amore von Johann Adolf Scheibe bis hin zu Nachweisen einstmals vorhandener, heute verschollener Stücke. Das Ganze ist wohlorganisiert: Den Hauptteil des Buches bildet ein alphabetisch nach Komponisten geordnetes Verzeichnis. Innerhalb der einzelnen Personenartikel werden die Werke für oder mit Oboe nach einem einfachen numerischen Schlüssel verzeichnet, der Stimmzahl und Besetzungskombination erkennen läßt. Dabei bedeutet 01 Musik ohne Baß, 02 Solo mit Baß (Bc.), 03 Trios mit Baß (Bc.) usw. bis hin zum Oktett, 09 bezeichnet Ensembles von Doppelrohrblattinstrumenten, 10 Solokonzerte, die Zahlen 11–19 stehen für weitere Gattungen und Besetzungen (vor allem der Vokalmusik). Eine mit Punkt nachgestellte Ziffer gibt Aufschluß über die Besetzung im einzelnen: Die Kombination 04.6 kennzeichnet beispielsweise Quartette für Oboe mit Violine und Viola da braccio oder da gamba (+ Baß/Bc.). Es ist ein Buch für den Musiker, der Werke von bestimmten Komponisten oder für bestimmte Besetzungskombinationen mit Oboe sucht. Der über 70 Seiten starke Registerteil ist ihm dabei in jeder nur denkbaren Weise behilflich. Gewiß nur im Ausnahmefall wird auch der Musikwissenschaftler nach Haynes' Buch greifen, beispielsweise wenn es gilt, die Quelle eines Werkes für oder mit Oboe zu ermitteln. Wenn er sich einen Sinn dafür bewahrt hat, daß Bibliographie nicht nur mit Obsession, sondern in seinem Fach auch mit Kunst zu tun hat, werden ihn Haynes' gelegentlich eingestreute Urteile wie „Lightweight pieces“ (Johann Gottlieb Naumanns 6 Sonatine für Oboe, Fagott und Cembalo, S. 234) oder „Lovely piece“ (Johann Gottlieb Grauns Oboenkonzert in c-Moll, S. 148) freuen und bisweilen auch nachdenklich stimmen.

(Juni 1995)

Klaus Hofmann

H. WILEY HITCHCOCK: Marc-Antoine Charpentier. Oxford-New York: Oxford University Press 1990. XI, 123 S., Notenbeisp. (Oxford Studies of Composers 23.)

Marc-Antoine Charpentier gehört zu den Komponisten, deren Biographie und Werke in den letzten Jahren gründlich erforscht wurden. Zu den wichtigsten Publikationen gehört der *Catalogue raisonné* vom selben Autor, die Biographie von C. Cessac, die zahlreichen Artikel von Hitchcock, Patricia Ranum u. v. a., die Werk- (in der Reihe *Patrimoine Musical Français* der Editions du Centre de Musique Baroque de Versailles) und die Faksimileausgabe der *Meslanges de musique latine, française et italienne* und nicht zuletzt die zahlreichen Platteneinspielungen verschiedener Ensembles. Hitchcocks *Catalogue raisonné* wurde neuerdings durch eine Publikation von Ranum ergänzt, in der sie den ersten umfassenden Versuch einer Chronologie der Werke Charpentiers unternimmt (*Vers une chronologie des œuvres de Marc-Antoine Charpentier. Les papiers employés par le compositeur: un outil pour l'étude de sa production et de sa vie*, Baltimore, chez l'auteur. Dux Femina Facti 1994). Die vorliegende Studie von Leben und Werk des Komponisten stellt eine ausgezeichnete Einführung in alle Fragen der Biographie, der Werkgenese und -interpretation dar. Im einzelnen werden die liturgischen Kompositionen (Messen, Sequenzen, Antiphone, Hymnen, *Leçons de ténèbres*, *Prose des morts*, *Magnificat*, *Responsorien*, *Te Deum* etc.) und Psalm-Vertonungen, die verschiedenen Motetten und „Dramatic Motets“ (Oratorien, die als Motetten im Meßgottesdienst gesungen wurden) und geistlichen „Symphonies“, die Musik für die ‚chambre‘ (verschiedene Aires, u. a. *Airs sur les stances du Cid*, Kantaten, Concerts, Caprices, Sonaten) und schließlich die Bühnenwerke verschiedenster Gattungszugehörigkeit von den Tragédies en musique über die Comédies-ballets, die Intermedien, die Pastoralen und den Schauspiel- bzw. Bühnenmusiken bis zu den Divertissements behandelt. Hitchcock vermag aus seiner umfassenden Kenntnis der Epoche wichtige grundsätzliche Hinweise und Details über stilistische Eigenarten, besetzungs- und gattungsspezifische Eigenarten mitzuteilen. Leider blieben in den Notenbeispielen zum Musiktheater (S. 105, 106) einige Fehler in der Textierung stehen. Diese Biographie ist das Musterbeispiel einer kompakten, gut lesbaren Kurzmonographie.

(April 1995)

Herbert Schneider

MANUEL CARLOS DE BRITO: *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*. Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1989). XV, 254 S.

Manuel Carlos de Brito legt mit seiner 1985 von der Universität London angenommenen Dissertation eine seriös recherchierte Geschichte der Oper in Portugal vor, und zwar für die Zeit von 1708 bis 1793. Teófilo Bragas *Historia do teatro portuguez* vol. III (Oporto 1871) kann dadurch als weitgehend überholt gelten. Brito gewinnt anhand von Besetzungslisten, Rechnungen, Korrespondenzen, von Libretti, Manuskripten und Drucken überwiegend aus portugiesischen Bibliotheken erstmals die Möglichkeit, Aufführungsorte, -daten, Werke, Komponisten, Sänger, Zahl der Aufführungen, Kosten, Umstände etc. genau zu erfassen. Dies mag im Einzelfall etwas ermüdend wirken, läßt aber die zum Teil bekannten geschichtlichen Hintergründe konkret werden.

Die Geschichte der Oper in Portugal nimmt ihren Ausgang mit der Hochzeit von König João V. (1708–50) mit der Tochter Kaiser Leopolds I. von Österreich, Maria Anna, die ihr Interesse für weltliche Hofmusik in die Ehe einbrachte. Auch wenn João V. einige wenige portugiesische Musiker zum Opernstudium nach Rom und Neapel schickte, auch wenn einige Werke von Domenico Scarlatti nach 1720 in Lissabon aufgeführt wurden, so spielten doch Konzerte und Opern bis ca. 1730 nur eine periphere Rolle, bezeichnenderweise mit Ausnahme von Kirchenkonzerten. Die erste öffentliche Aufführung einer italienischen Oper fand im Dezember 1735 statt. Zu einer Blüte der weltlichen Musik kam es dann unter König José I. (1750–77); es wurden öffentliche Theater gebaut, die besten italienischen Sänger engagiert. Es gab zwei bis drei Aufführungen pro Woche von portugiesischen (z.B. João de Sousa Carvalho) und italienischen Opern (insbesondere Niccolò Jommelli, später auch Niccolò Piccinni). Das Erdbeben von 1755 brachte die Opernkultur bis 1763 zum Erliegen. Aus finanziellen Gründen mußte Königin Maria I. (1777–92) die Zahl der Opernaufführungen am Hof drastisch reduzieren. Mit der Gründung des bürgerlich orientierten Teatro de S. Carlos 1793 verlor die Hofoper weiter an Bedeutung.

Manuel Carlos de Brito gelingt eine durchaus wertvolle, auch als Nachschlagewerk zu nutzende Studie zur Musikgeschichte eines immer noch wenig beachteten Landes. Allerdings klammert Brito wichtige Fragen nach der (durchaus vorhandenen) Eigenständigkeit der portugiesischen Oper aus. Musikanalytische Aspekte werden gar nicht thematisiert. Auf der Dissertation Britos aufbauend, bleibt künftigen Wissenschaftlern noch viel zu tun. (Mai 1995) Anselm Hartmann

HANS JOACHIM MARX (Hrsg.): *Zur Dramaturgie der Barockoper. Bericht über die Symposien 1992 und 1993*. Laaber: Laaber-Verlag (1994). 230 S., Notenbeisp. (Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe.)

Es ist schon erfreulich, wenn wissenschaftliche Ergebnisse wie die in diesem Band vorgelegten einen so aktuellen Bezug zur theatralischen Praxis von heute aufweisen, geht es doch um die Glaubwürdigkeit und Wahrfähigkeit von Händels Opern auf der Bühne. Als ein Fernziel der Forschung formuliert Reinhard Strohm die Herstellung des „gesamtheitlichen geistigen Kontext(es)“ (S. 33), in dem die Oper einst gestanden hat. Mit der Thematik „Händels Opernlibretti und die Tradition des Barocktheaters“ wurde ein weiterer wichtiger Schritt auf dem Weg dorthin getan. Albert Gier zeigt an Beispielen der Opern *Orlando*, *Amadigi*, *Rodelinda* u. a., daß der „Vergleich mit dem Ausgangspunkt der literarischen Tradition zeittypische Besonderheiten der Libretti schärfer hervortreten“ (S. 15) läßt. Strohm schlägt vor, das „dramma per musica“ der Händel-Zeit am Maßstab von Theorie und Praxis des Regeldramas zu messen, d. h. dessen dialektisch verknüpfte Prinzipien von Wahrscheinlichkeit und „decorum“ in Händels Libretti und womöglich seinen Vertonungen aufzuspüren und in ihrer relativen Bedeutung einzuschätzen (S. 43). Der Beitrag von Hans Dieter Clausen beschäftigt sich mit dem Einfluß der Komponisten auf die Librettowahl der Royal Academy of Music (1720–1729), auf deren klassizistisches Konzept sich Händel nicht völlig festlegen läßt. Klaus Hortschansky versucht eine Beantwortung

tung der Frage, wie in Händels Musiktheater Umwertungen und Paradigmenwechsel von Topoi erfolgen und wie sie determiniert sind. Um 1700 vollziehe sich — so Hortschansky — „eine Abkehr vom barocken Schreckenstheater zum abschreckenden Straftheater und schließlich zum emotionalistischen Mitleidstheater“ (S. 89). Die Kenntnisaufnahme der hier üppig ausgebreiteten Untersuchungsergebnisse zum barocken Musiktheater seien jedem Regisseur Händelscher Opern nachdrücklich empfohlen, auch wenn sich — so Ellen Kohlhaas — solcherart Detailforschung „nicht automatisch Bühnenwirksam umsetzen“ läßt (S. 104).

Innerhalb der Thematik „Händels Opernbretti im Verständnis der Gegenwart“ benennt Ellen Kohlhaas in ihrem Beitrag drei Inszenierungstypologien: die Version des statuarischen Prunk- und Pomptheaters, die Rekonstruktion des Barocktheaters und das sogenannte aktualisierende Regietheater. Empfehlenswert sei es, in Anlehnung an eine Forderung von Hortschansky, „für Sprechfiguren, Gesten, versteckte Bildanspielungen (Emblemata) und den Affektkatalog Händelscher Musik ein Inszenierungs-Repertoire zu erstellen, das den nicht mehr verständlichen Wiedererkennungseffekt der damaligen Zeit in den heutigen Verständnishorizont überführen könne“ (S. 103).

Der dritte inhaltliche Schwerpunkt schließlich bezieht sich auf „Musikalische Szenengestaltung in der Oper von Monteverdi bis Händel“ mit Beiträgen von Jürgen Schläder zur dramatischen Exposition in Opern des genannten Zeitraums, von Siegfried Schmalzriedt zu strukturellen Momenten des Szenenaufbaus in Claudio Monteverdis Opern, von Winton Dean und Norbert Dubowy zur Bedeutung einer Szene für den Gesamtaufbau der Oper und von Angela Romagnoli zur Tradition der ‚scene di prigione‘ bei Händel. Auch hier haben wir es mit einer Fülle von Anregungen und Erkenntnissen zu tun, aus denen sich manche Thematik für künftige Kolloquien gewinnen ließe. Der Herausgeber macht einen solchen Vorschlag, indem er für eine Untersuchung der musikalischen Dramaturgie der Barockoper durch Vertreter verschiedenster Disziplinen plädiert (S. 145).

(Juni 1995)

Hans-Günter Ottenberg

HANS FRITZ: Kastratengesang. Hormonelle, konstitutionelle und pädagogische Aspekte. Tutzing: Hans Schneider 1994. 255 S., Notenbeisp., Abb. (Musikethnologische Sammelbände. Band 13.)

Eine Untersuchung über die Gesangkunst der Kastraten kann heute wohl mit einer großen interessierten Leserschaft rechnen. Die Renaissance der Barockoper mit ihren grandiosen Kastratenpartien, die bei modernen Aufführungen in Ermangelung von Kastraten (historisch gesehen fälschlicherweise) meist mit Countertenören besetzt werden, der sich daran anschließende Starruhm einer ganzen Reihe von falsettierenden Sängern wie Michael Chance, Derek Lee Ragin oder auch Jochen Kowalski, die literarische Behandlung des Themas in zeitgenössischen Romanen wie Helmut Kraussers *Melodien* (1993) oder Margriet de Moors *Der Virtuose* (1994) wie schließlich auch ein opulenter Film über Fari-nelli, den berühmtesten aller Kastraten, sind Belege für ein erstaunliches aktuelles Interesse an einer ausgestorbenen Spezies von Sängern, die im 17. und 18. Jahrhundert einen nur modernen Medienstars vergleichbaren Ruhm genossen und, wie Rodolfo Celletti es in seiner *Geschichte des Belcanto* dargestellt hat, als singende Sinnbilder einer Poetik des Wunderbaren galten. (Ob das gegenwärtige Interesse an den Kastraten einer Art Nostalgie entspringt oder vielleicht auch von der Faszinationskraft künstlicher Wirklichkeiten zehrt, kann bislang nur vermutet werden.)

Auf populäre Weise hat sich jüngst Hubert Ortkemper in seinem Buch *Engel wider Willen* dem Phänomen genähert. Hans Fritz' Untersuchung zum Kastratengesang, die Druckfassung einer Grazer Dissertation von 1991, will dagegen als wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema verstanden werden. Der Untertitel der Arbeit ist etwas irreführend, da Fritz nicht nur „hormonelle, konstitutionelle und pädagogische Aspekte“ behandelt, sondern auch Gesichtspunkte historischer und ästhetischer Art mit einbezieht, den Kastratengesang also gleichsam in fast allen seinen Facetten zum Thema macht. Originäre Forschungsergebnisse, wie man sie von einer Dissertation eigentlich erwarten darf, stellt Fritz nicht vor, eher eine Kompilation von zum Teil seit langem bekannten Untersuchungen, die hier, und das macht den

unbestreitbaren Wert seines Buches aus, in überschaubarer Weise zusammengestellt sind. Mehr als andere Autoren vor ihm hat Fritz zudem versucht, aus den wenigen zur Verfügung stehenden medizinischen Untersuchungen kastrierter Männer (keiner Sängerkastraten allerdings) ein Bild der körperlichen Voraussetzungen und Bedingungen des Kastratengesangs zu gewinnen.

Leider hat Fritz es unterlassen, seinen offenbar wohlgefüllten Zettelkasten einer kritischen Sichtung zu unterziehen. Weder gewichtet er die von ihm verwendete Literatur, noch trennt er sorgfältig genug zwischen Primär- und Sekundärquellen. Angus Heriots chronisch unzuverlässiges Buch *The Castrati in Opera* etwa wird vielfach wie ein Quellentext des 18. Jahrhunderts zitiert. (Heriot selbst führt Quellen an, ohne sie ausdrücklich und damit für den Leser überprüfbar nachzuweisen.) Der ganze dritte Teil des Buches („Die Sängerkastraten aus musikalischer Sicht“) leidet unter der Tendenz zur trivialen Vereinfachung und bleibt im Niveau weit hinter anderen Darstellungen, etwa der Cellettis in seinem oben genannten Buch, zurück.

Der Text wurde für die Drucklegung offenbar überarbeitet und ergänzt, wobei sich eine ganze Reihe von Fehlern in die Nummerierung der Fußnoten eingeschlichen haben, so daß viele Querverweise den Leser schlicht in die Irre leiten. Auch ansonsten hätte dem Buch eine gründliche Lektorierung gut getan, von einer Überfülle sachlicher Ungenauigkeiten ganz zu schweigen.

Das größte Defizit der Arbeit besteht indes in dem fast vollständigen Ignorieren der aktuellen Forschung zum Thema. Gerold W. Grubers Wiener Dissertation von 1982 über den *Niedergang des Kastratentums*, eine detailgenaue, gleichfalls historisch weit ausgreifende und dabei methodisch sinnvoll strukturierte Arbeit, bleibt ebenso unerwähnt wie John Rossellis 1988 in den *Acta musicologica* erschienener Aufsatz *The Castrati as a Professional Group and a Social Phenomenon, 1550–1850*, ein Aufsatz, der, anders als alle vorangegangenen Arbeiten, die Materialbasis erstmals seit Franz Haböcks grundlegenden Untersuchungen zu Beginn des Jahrhunderts um wichtige neue Quellen erweitert und die Kastraten als historisches Phänomen mit

einer Genauigkeit umreißt, von der Fritz' Arbeit weit entfernt ist.

(Mai 1995)

Thomas Seedorf

SYLVIE MAMY: *Les grands castrats napolitains à Venise au XVIII^e siècle. Liège: Mardaga (1994). 179 S., Abb., Notenbeisp.*

Die vorliegende Studie nimmt sich einer Künstlergruppe an, die für die Vokalmusik des Settecento — und hier insbesondere für die Opera seria — von entscheidender Bedeutung war. Viele Sänger und hier insbesondere die Kastraten erhielten ihre sängerische Ausbildung in Neapel, um von dort aus eine internationale Karriere zu starten. Daß diese Sänger gerade im venezianischen Musik- und Theaterleben eine herausragende Rolle spielten, wird im Vorwort der Arbeit ausdrücklich betont, mit dem Hinweis darauf, daß sich der Einfluß der Kastraten nicht nur auf ihr Wirken im Musiktheaterbetrieb beschränkte, sondern auch die Ausbildungsstätten der „Ospedali“ einschloß, in denen viele Sänger als Lehrer tätig waren. Das besondere Anliegen der Autorin liegt darin, den Einfluß dieser Sänger auf Repertoire, Gattungen und musikalische Gestalt der Opera seria aufzuzeigen. Das Buch versteht sich somit — was der Titel zunächst nicht vermuten läßt — auch als ein Beitrag zur Geschichte des Gesangsstils vom späten 17. Jahrhundert bis hin zur Gluckschen Opernreform.

Der erste Teil der Arbeit ist der musik- und theaterhistorischen Situation Venedigs gewidmet und enthält interessante Hinweise auf Quellen zu Opern der Zeit wie z. B. die Korrespondenz des Impresario Marco Faustini. Der zweite Teil wendet sich im engeren Sinne den Sängern zu: Hier geht es zunächst um Grundzüge der Sängerausbildung in den Konservatorien Neapels und dann um die neapolitanischen Sänger in Venedig bis etwa 1730. Im dritten Teil folgen die Jahre bis 1750 mit den bedeutendsten Kastraten Farinelli, Caffarelli, Giziello u. a., während der letzte Teil der Studie sich mit opernreformatorischen Tendenzen der zweiten Jahrhunderthälfte im Hinblick auf Sängeresen und Gesangsstil befaßt. An die Kurzbiographien der Sänger knüpft die Autorin Ausführungen über jene Opern an, in denen der entsprechende Sänger in Venedig

mitwirkte. Da die Komponisten ihre Arien den individuellen sängerischen Qualitäten des ausführenden Sängers anpaßten, lassen sich aus ihrer musikalischen Faktur Rückschlüsse auf ebendiese Fähigkeiten ziehen. Anhand analytischer Betrachtungen zu einzelnen Arien versucht die Autorin, den Wandel des Gesangsstils vom späten 17. bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts darzustellen und zu zeigen, welchen Anteil die Sänger an den musikalisch-kompositorischen Entwicklungen ihrer Zeit hatten. Ergänzt werden diese Ausführungen durch Zitate von Zeitgenossen sowie theoretische Äußerungen in Gesangsschulen und Traktaten, Briefpassagen und Berichte von Reisenden. So entsteht ein lebendiges Bild des venezianischen Musiktheaterwesens auf der einen und des Kastratentums auf der anderen Seite, wobei der Schwerpunkt deutlich auf der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts liegt und bedeutende Kastraten des späten Settecento kaum Erwähnung finden. Es fehlen Ausführungen zum Kastratenwesen im allgemeinen, zu den für die Beurteilung ihrer künstlerischen Qualitäten so entscheidenden besonderen physiologischen Voraussetzungen sowie ein Vergleich zwischen dem Gesangsstil der Kastraten und dem der Sängerinnen, die schließlich in dem untersuchten Zeitraum ebenfalls eine bedeutende Rolle spielten.

Das vorliegende, mit ausführlicher und sehr aufschlußreicher Bibliographie und Spezialregistern versehene Buch ist insgesamt ein interessanter Beitrag zur Sänger- und Gesangsforschung des Settecento, der zu weiteren Studien auf diesem Gebiet anregen möge.

(April 1995)

Irene Brandenburg

Georg Philipp Telemann: Autographe und Abschriften. Katalog, bearbeitet von Joachim JAENECKE. München: G. Henle Verlag 1993. 453 S. (Kataloge der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz. Erste Reihe: Handschriften. Band 7.)

Den Katalogen über ihre Beethoven-, Haydn- und Mozart-Bestände läßt die Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, einen solchen über ihre Telemanniana folgen; und beträchtliche Schätze sind es, die sie da vorweisen kann: Von 99 Autographen und 350

Abschriften ist die Rede in dem Vorwort von Jaenecke aus dem Jahre 1984. „Sed habent sua fata libelli“: Dem Vorwort von 1984 folgt ein zweites, 1990 abgefaßtes. Es berichtet von Hindernissen, die unerwartet die Drucklegung verzögerten bis in die Zeit jener „historischen Veränderungen in Deutschland“, die auch die nach dem Zweiten Weltkrieg getrennten Berliner Bibliotheksbestände wieder zusammenführten. Verzögerung und Vereinigung kamen dem Inhalt des Katalogs zugute, der sich auf diese Weise nochmals um 76 Quellen — davon über die Hälfte Autographe — erweiterte. Insgesamt umfaßt der Berliner Bibliotheksbesitz etwa ein Drittel der handschriftlich überlieferten Werke Telemanns und damit einen — neben dem kirchenmusikalischen Bestand der Frankfurter Universitätsbibliothek — für diesen Komponisten einzigartigen Quellenfundus.

Die Telemann-Forschung erfreut sich einer bedeutenden, verlegerisch sorgfältigen und optisch wohlgestalteten Veröffentlichung, die ihr künftig ein wichtiges Hilfsmittel sein wird. Inhaltlich wird Jaeneckes Katalog dem Gewicht seines Gegenstandes vollauf gerecht: Musikhistorische Kompetenz verbindet sich mit stetiger bibliothekarischer Akribie und spürbarer Liebe zur Sache. Zu erwähnen ist als bemerkenswerte Grundsatzentscheidung, daß die Handschriften und Werke des Enkels Georg Michael Telemann (1748—1831) einbezogen wurden, der in des Großvaters letzter Hamburger Zeit diesem assistierte und nach dessen Tod interimistisch die Geschäfte führte, später (1773—1828) in Riga als Stadtkantor wirkte und hier das musikalische Familienerbe unter veränderten historischen Bedingungen, vielfach in freier Bearbeitung, lebendig zu halten suchte. Die Berliner Telemann-Bestände gehen zum größten Teil über Georg Poelchau (1773—1836), dessen Sammlung die Berliner Bibliothek 1841 erwarb, auf den Nachlaß Georg Michael Telemanns zurück; vielfältig finden sich darin Spuren der praktischen Nutzung durch den Enkel, der unbedenklich in die Originalquellen hinein-„revidierte“, vor allem auch um- und hinzuinstrumentierte und dabei vielfach alte Stimmen zerschnitt, um leer gebliebene Rückseiten weiterzuverwenden. Georg Michaels Bearbeitereingriffe zu verfolgen wäre eine gewiß nicht uninteressante Aufgabe für sich. Detektivarbeit kommt

auf die Telemann-Forschung zu bei den zerschnittenen Stimmen — Jaenecke macht hier einen Anfang mit seinem weit über 100 Eintragungen umfassenden „Verzeichnis der nicht identifizierten Fragmente“ (S. 396f.). Im übrigen hat der Rigaer Kantor auch komponiert; sein schmales eigenes Œuvre läßt sich aber bislang nicht sicher gegen das des Vorfahren abgrenzen. Kurzum: Die Einbeziehung des Telemann-Enkels erscheint überaus plausibel.

Auf mehr als 200 Seiten beschreibt Jaenecke zunächst Autographe, dann Abschriften nach dem wohldurchdachten Muster: Titelkopf (Komponist, Titel, Besetzung, Kennzeichnung als Autograph oder Abschrift, Benennung des oder der Schreiber) — Beschreibung der Handschrift — Inhalt — Provenienz — bibliographische Hinweise; und variiert das Modell geschickt nach den jeweiligen Erfordernissen. Die Beschreibungen lassen kaum Wünsche offen; allerdings verzichtet Jaenecke grundsätzlich auf Wasserzeichenangaben und — schon weniger verständlich — bei Editionsnachweisen auf den Namen des Herausgebers. Als Anhang folgen über 50 Seiten Faksimiles mit charakteristischen Schriftproben teils namentlich bekannter, teils unbekannter Kopisten — zweifellos ein wichtiger Bezugspunkt für die künftige Telemann-Quellenforschung. Den Beschluß bilden über 60 Seiten Verzeichnisse und Register z. B. der Schreiber, der nicht identifizierten Fragmente (leider ohne Noten), der Personen und der zitierten Literatur sowie der Werke der beiden Telemann und anderer in den Handschriften auftretender Komponisten.

Das Katalogwerk verdient den Beifall der Fachwelt, und der Rezensent zögert, Kritik vorzutragen. Vielleicht hätte ein ‚Insider‘ der Telemann-Forschung das Manuskript vor der Drucklegung durchsehen sollen. Es verwundert ein wenig, wenn man in der Beschreibung der Handschrift Mus. ms. autogr. G. P. Telemann 12, die Telemanns *Matthäus-Passion* von 1762 enthält, auf S. 40 Telemanns launig-melancholisches Gedicht wie folgt anhebend liest: „Mit tinte, deren Fluß zustaut / Mit Federn, die nur pappicht ... (?)“. Hier wäre leicht weiterzuhelfen gewesen. Als eine Art Topos durchgeistert das Gedicht die Telemann-Literatur seit langem: „Mit Dinte, deren Fluß zu stark, / Mit Federn, die nur pappicht Quarck, / Bey blöden Augen, finstern Wet-

ter, / Bey einer Lampe, schwach von Licht, / Verfaß't ich diese saubern Blätter. / Man schelte mich deswegen nicht!“ (so bei Hans Hörner, *Gg. Ph. Telemanns Passionsmusiken*, Borna 1933, S. 157; ähnlich etwa bei E. Kleßmann, *Telemann in Hamburg*, Hamburg 1980, S. 133).

Bei der Behandlung der Handschrift Mus. ms. autogr. G. P. Telemann 30 (S. 65) vermißt man einschlägige bibliographische Aufschlüsse: Es fehlt der Nachweis der im Hänssler-Verlag herausgegebenen Edition der Kantate *Gott sei mir gnädig* von Traugott Fedtke (1963), und es fehlt ein Hinweis auf Martin Ruhnkes Aufsatz „Bemerkungen zu zwei Telemann-Neuausgaben“ in *Mf XVIII* (1965), S. 412—414, dem zu entnehmen ist, daß es sich bei dem fraglichen Werk in Wirklichkeit um zwei nicht zusammengehörige Kantatenbruchstücke handelt (TWV 1:681, Satz 1—3; TWV 1:223, Satz 2—5).

Zu der Handschrift Mus. ms. 21745 (S. 247) bliebe zu erwähnen, daß der in seiner Echtheit angezweifelte *Psalm 104* in der Sammlung Klein des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Bonn unter dem Komponistenamen Tüchtler erscheint. Nicht in Jaeneckes Katalog enthalten ist Telemanns Trio TWV 42: F 7, das in einer Fassung in C-dur anonym in der Handschrift Mus. ms. Bach P 609 überliefert ist.

Der Erkenntnisgewinn, der sich aus Jaeneckes Durchsicht der Quellen ergab, schlägt sich vielfach unauffällig in stillschweigenden Richtigstellungen gegenüber Werner Menkes Thematischem Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann (1982/83) nieder; gravierendere Korrekturen (hauptsächlich Signaturen und Standorte betreffend) gibt Jaenecke in seinem Aufsatz „Zur Arbeit am Telemann-Katalog der Autographe und Abschriften in der Musikabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin“ in: *Auf der gezeigten Spur. Beiträge zur Telemannforschung. Festgabe Martin Ruhnke zum 70. Geburtstag am 14. Juni 1991 (Magdeburger Telemann-Studien, Bd. 13)*, Oschersleben 1994, S. 97—105. Zu Jaeneckes Katalog nachzutragen bliebe der Hinweis auf Andreas Glöckners Dissertation *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche zur Zeit Johann Sebastian Bachs* (Beiträge zur Bach-Forschung, Bd. 8), Leipzig 1990, die für sechs frühe Telemann-Quellen

(darunter die Autographe Mus. ms. autogr. G. P. Telemann 29 und 136) die Herkunft aus dem Bestand der Leipziger Neuen Kirche um 1705 und den weiteren Besitzgang über das Haus Breitkopf in die Sammlung Voss-Buch und von dieser 1851 an die Berliner Bibliothek nachweist (Glöckner, S. 25ff.); Jaeneckes Provenienzanangaben zu den Abschriften Mus. ms. 21744/100, 21744/104, 21744/108 sowie 21745/5 sind entsprechend zu korrigieren. Eines dieser frühen Werke, die *Missa brevis* TWV 9:14, liegt seit 1994, vom Unterzeichnenden herausgegeben, im Telemann-Archiv des Carus-Verlags, Stuttgart, gedruckt vor.
(Juni 1995) Klaus Hofmann

HANS-WERNER BORESCH: *Besetzung und Instrumentation. Studien zur kompositorischen Praxis Johann Sebastian Bachs. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter (1993). IX, 223 S., Notenbeisp. (Bochumer Arbeiten zur Musikwissenschaft. Band 1.)*

Die in den Bärenreiter Hochschulschriften veröffentlichte Publikation ist eine geringfügig überarbeitete Fassung der Dissertation von Hans-Werner Boresch, die im WS 1989/90 an der Ruhr-Universität Bochum angenommen wurde. Eine gründliche Studie, die den Nachweis führt, daß es — entgegen herkömmlicher Theorie der Instrumentation — Sinn macht, bereits in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts Instrumentation als einen autonomen Faktor des musikalischen Satzes näher zu bestimmen. Insofern werden Besetzung und Instrumentation begrifflich klar voneinander unterschieden, ihre Selbständigkeit und gegenseitige Abhängigkeit verdeutlicht und an einer Fülle von Einzelbeispielen untersucht und nachgewiesen.

Im Kapitel über „Instrumentatorische Autonomie“ analysiert Boresch exemplarisch vier parodierte Kantatensätze samt deren Vorlagen und stellt wesentliche Aspekte der neuinstrumentierten Bearbeitungen heraus. Die Ergebnisse werden anschließend vor dem Hintergrund zeitgenössischer Musiktheorie (Johann Adolf Scheibe, *Critischer Musikus*, Leipzig 1745) überprüft.

Das zentrale und ausführlichste Kapitel befaßt sich mit außer- und innermusikalischen Aspekten, belebt die Terminologiediskussion

neu (z. B. im Hinblick auf ‚Symbol‘ und ‚Emblematik‘) und fragt „nach dem Sinn, nicht nur nach der Bedeutung von Instrumentation“ (S. 43). Grundlegende Beobachtungen zum ‚Bassetchen‘ und zum Streicher-Unisono bei Bach (vom Rezensenten u. a. bereits vor mehr als zwei Jahrzehnten als Phänomene vielfältig und umfangreich zusammengetragen) erfahren jetzt eine überzeugende Interpretation und liefern Beweise für die Instrumentation als strukturbestimmender Faktor, als anteiliges Mittel formaler Gestaltung.

Im viertel Kapitel diskutiert Boresch überaus differenziert Bachs Tutti-Besetzungen, insbesondere die vom Normalfall (V I, V II, Va, Cont.) abweichenden Satztypen der Fünfstimmigkeit, der Vierstimmigkeit mit zwei Violon, ‚verkappter Triosätze‘, weist französische und italienische Einflüsse nach, begründet u. a. die Individualität Bachs anhand der gänzlich unterschiedlichen Funktion, die die Oboeninstrumente in den ersten vier Kantaten des Leipziger Choralkantaten-Jahrganges erfüllen. Wichtige Schlußfolgerung: „Der Besetzungsstandard geht nicht in einem Instrumentationsstandard auf“ (S. 153), d. h. die häufig auftretende und zeittypische Besetzung Streicher + Oboen, die nicht nur für Bach charakteristisch ist, wird auf ihr Verhältnis von Standard und individueller Ausprägung hin untersucht. Boreschs „leitende These von der Autonomie des Instrumentierens“ (S. 156) ist für Bach an vielen Beispielen in ihren Einzelanalysen überzeugend nachgewiesen und belegt hinreichend, daß die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts „somit nicht zur Vor-Geschichte, sondern in der Tat zur Geschichte der Instrumentation“ (S. 156) zu rechnen ist.

Die fundierte Studie stützt sich auf eine Fülle einschlägiger Literatur und setzt sich kritisch mit Aussagen und Hypothesen namhafter Bachforscher auseinander (der ausführliche Anmerkungsapparat umfaßt etwa 25 % der Arbeit), zahlreiche Notenbeispiele sind hilfreich bei der Vergegenwärtigung jeweiliger Sachverhalte. Schade, daß bei der Konvertierung des Textes offensichtlich eine Reihe von Satz- und Trennfehlern stehen geblieben sind, die bei sorgfältigem Korrekturlesen hätten vermieden werden können. — Die dem Rezensenten schon immer widerstrebende Kleinschreibung der Tongeschlechter, offensichtlich eine langbewahrte Tradition des Verlages,

findet im Handwörterbuch der musikalischen Terminologie und in der zweiten, neubearbeiteten Ausgabe der MGG mit deren Großschreibung (g-Moll/B-Dur) freundliche Schützenhilfe.

(April 1995)

Ulrich Prinz

Carl Philipp Emanuel Bach: Beiträge zu Leben und Werk. Hrsg. von Heinrich POOS. Mainz-London-Madrid-New York-Paris-Tokyo-Toronto: Schott (1993). 417 S., Abb., Notenbeisp.

Als Nachzügler zum Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Gedenkjahr 1988 ist der vorliegende Sammelband zu verstehen, der zehn Originalbeiträge enthält und durch den Wiederabdruck vermeintlich oder tatsächlich schwer erreichbarer Dokumente und Aufsätze zum Leben und Werk des Hamburger Bach erweitert wird. Der Band widmet sich einem Generalthema, den späten Klavierwerken des Komponisten, das durch eine reizvolle Mischung aus referierenden (Hans-Günter Ottenberg, Lothar Hoffmann-Erbrecht, Ute Ringhandt), praxisbezogenen (Wagner, Gerhard Puchelt) und analytischen Ansätzen (Patrick Dinslage, Ingeborg Pflingsten, Heinrich Poos, Christian Thorau) beleuchtet wird. Fragen der Quellenkritik und der Rezeptionsgeschichte bleiben gänzlich ausgespart, was angesichts der im Vorwort bemängelten Forschungsdefizite verwundern muß. Quasi als Einleitung dient eine Physiognomik C. P. E. Bachs (Peter Rummenhölter) mit einer Deutung des zweitältesten Bach-Sohns auf der Basis der Individualpsychologie Alfred Adlers; abgerundet wird der Band durch eine „Chronologische Bibliographie des Schrifttums“ (Renate Peters), die allerdings durch die willkürliche Auswahl der vor 1800 erschienenen Quellen entwertet wird und auch die Literatur des Gedenkjahres trotz des späten Erscheinungstermins nur zu einem Bruchteil erfaßt.

Im Mittelpunkt des Bandes steht eine mehr als fünfzigseitige „Annäherung“ von Poos an Bachs *Rondo a-moll* aus der Zweiten Sammlung ... für Kenner und Liebhaber, zu deren Verständnis ein üppiger Anhang von überwiegend bekannten Quellentexten (S. 221–405) beigegeben ist. Durch die Wiederaufnahme des Motivs der von Emanuel Alois Förster so

benannten „Teufelsmühle“ sind auch die Beiträge von Ringhandt und Thorau auf diesen Aufsatz bezogen. Poos' Ausgangspunkt bildet die Beobachtung, daß die Form des Werks „gleichermaßen von rondohaft-zyklischen und sonatenhaft-linearen Momenten bestimmt erscheint“ (S. 119). Bachs Rondo wird infolgedessen als „Ergebnis der Einwirkung eines, bildlich gesprochen, bipolaren Kräftefeldes“ (S. 123) beschrieben. Die provokante Hypothese, die „ingeniöse Konstruktion“ lasse sich „nur dann befriedigend erklären, wenn wir uns die Geometrie des Rondos als elliptisch vorstellen“ (S. 123f.), wird allerdings im folgenden nur teilweise eingelöst. Der Beitrag ist damit durchaus repräsentativ für die ganze Sammlung, die zwar originelle Ansichten zum Klavierwerk des Hamburger Bach, nicht immer aber die erhofften Einsichten bietet.

(April 1995)

Ulrich Leisinger

Joseph Haydn und die Oper seiner Zeit. Bericht über das Internationale Symposium im Rahmen der „Haydn-Tage Winter 1988“ Eisenstadt, 8.–10. 12. 1988. Hrsg. von Gerhard J. WINKLER. o. O. 1992. 154 S., Abb., Notenbeisp. (Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland. Band 90.)

Der geradezu sensationelle Erfolg, den Joseph Haydns ‚Orfeo‘-Oper *L'Anima del Filosofo* bei den diesjährigen Wiener Festwochen erlebte, lenkt den Blick wieder einmal auf den Esterházy'schen Kapellmeister, zu dessen Haupttagenden immerhin sein nahezu 30jähriges Wirken für den fürstlichen Opernbetrieb gehörte. Dabei gilt es festzuhalten, daß die Defizite der Rezeption des doch recht beachtlichen Haydn'schen Operschaffens der vergleichsweise spärlichen wissenschaftlichen Beschäftigung mit dieser Werkgruppe entsprechen. Das Spektrum der hierzu entstandenen Spezialliteratur ist mit Leichtigkeit überschaubar, die in jüngerer Zeit abgehaltenen Haydn-Kongresse, die sich zumindest in einer Spezial-Sektion mit dieser Thematik beschäftigten, lassen sich an einer Hand abzählen.

Schon deshalb ist das nun schon einige Jahre zurückliegende und im Schloß Esterházy in Eisenstadt veranstaltete Symposium „Joseph Haydn und die Oper seiner Zeit“ von Interesse, das im Dezember 1988 vom Verein Burgenländische Haydn-Festspiele organisiert wurde

und dessen Erträge der Initiator des Symposiums Gerhard J. Winkler in einem schmalen Bändchen 1992 vorlegte.

Prinzipiell ging es dabei weniger um Fragen der Authentizitäts- und Überlieferungsproblematik, die Georg Feder gleichwohl in einem Eröffnungsreferat nochmals in aller gebotenen Kürze zusammenfaßte. Als wichtige Ansatzpunkte des Symposiums, für das es offenbar schwer war, elf Referenten auf eine zentrale Thematik festzulegen, lassen sich immerhin folgende Themenschwerpunkte ausmachen: Einerseits wurde die problematische Rezeptionsgeschichte für Haydns Operschaffen (hier sind besonders die Referate von Cornelia Szabó-Knotik und Ulrich Tank zu erwähnen) thematisiert, andererseits interessierten Fragen der Gattungsspezifität, wie etwa Haydns Stellung zur Opernparodie (Gerhard Winkler) oder zum Orchestertheater (Friedrich W. Riedel). Spezielle Aspekte von Stoff- und Gattungsspezifität wurden von Gerhard Croll (Haydns und Glucks *Philemon und Baucis*) mehr, von Sigrid Wiesmann (Giuseppe Sartis *Giulio Sabino*) weniger in bezug auf Haydns Operschaffen in Betracht gezogen. In diesem Zusammenhang steht auch Susanne Walthers informative Studie über Haydns Einlageszene zu Vincenzo Righinis „Don Giovanni“-Oper für deren Aufführung in Esterháza 1781. Äußerst anregende Ansätze für die strukturanalytische Auseinandersetzung mit Haydns Operschaffen bieten Herbert Seiferts metrische Untersuchungen von Wort- und Notentext.

Wenn sich auch der eine oder andere Beitrag als entbehrlich erweist — etwa das Referat über „Bühnentechnik im 18. Jahrhundert“, das inklusive der hier wiedergegebenen Abbildungen weitgehend dem gängigen Führer durch das Drottningholm-Theater entnommen ist —, so ist den rührigen Veranstaltern dieses Symposiums schon allein die Bemühung um eine Fortsetzung der Diskussion des immer noch im Abseits stehenden Haydnischen Operschaffens, vor allem aber auch für diverse hier gegebene Anregungen und Denkanstöße zu danken.

(Juli 1995)

Sibylle Dahms

Wilhelm Feldmanns „Versuch einer kurzen Geschichte des Dortmunder Konzerts, von seiner Entstehung an bis jetzt 1830“. Faksi-

mile-Ausgabe mit kommentierenden Aufsätzen. Hrsg. von Martin GECK und Ulrich TADDAY. Hildesheim-Zürich-New York: Georg Olms Verlag 1994. 68, 242 S., Abb. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 9.)*

In größeren Städten, wo es keine Residenz, also auch keine „Hofmusik“ gab, haben interessierte Bürger „in Sachen ‚Konzert‘“ selbst die Initiative ergriffen. In praxi hieß dies: „aktive“ Liebhaber, von Berufsmusikern unterstützt, geben Konzerte, während ‚passive‘ Liebhaber materielle und ideelle Unterstützung gewähren“ (Martin Geck). Dies war nach 1764 auch in Dortmund der Fall, wo aus bescheidenen Anfängen dank der aufopfernden Bemühungen Wilhelm Feldmanns ein ‚Konzert‘ heranwuchs, getragen von einer wachsenden Zahl musikbesserer Bürger, die überwiegend dem „3. Stand der weniger wohlhabenden und weniger gebildeten Bürger des traditionellen Stadtbürgertums“ zugehörten. „In dieser gesellschaftlichen Offenheit liegt die besondere sozialgeschichtliche Bedeutung des Dortmunder ‚Konzerts‘“ (Ulrich Tadday). Dazuhin sollten die Aufführungen des Konzerts allen Bevölkerungsschichten zugänglich sein, ermöglicht durch niedrige Eintrittspreise. (Feldmann wehrt sich entschieden gegen jede „Erhöhung des Eintrittsgeldes, weil dadurch das schöne Institut weniger populär und somit weniger gemeinnützig werden würde“.) Doch war Musik für Feldmann „mehr als angenehmer Zeitvertreib“. Seiner „philantropischen Einschätzung des Wesens der Musik“ gemäß, hat diese „einen nicht unwichtigen Einfluß auf die geistige Bildung und leitet auch zur Liebe zum moralisch Schönen hin“. Es nimmt nicht wunder, daß man den Schöpfer des Konzerts als „ein echtes Kind der Aufklärung“ bezeichnet hat.

Wilhelm Feldmann (1756—1831) war kein Berufsmusiker, sondern ein weitgereister, sehr erfolgreicher Kaufmann, der in seiner Vaterstadt großes Ansehen genoß und dementsprechend eine Reihe von Ehrenämtern ausübte. Nach seinem Tod gedachten die Mitbürger seiner als „eines der ‚ältesten, würdigsten und achtungswerthesten Bürger Dortmunds‘“.

Feldmanns „kleine vaterstädtische schriftstellerische Arbeit“ entstand 1830 und ist seinen Mitbürgern gewidmet. Bestimmt ist sie „nur für das hiesige, nicht für das größere Pu-

blikum". Nach „Zueignung“, „Vorwort“ und „Einleitung“ werden unter „Kleiner Anfang des Konzerts“ dessen Entstehungsgeschichte und Entwicklung bis zum Jahre 1830 ausführlich behandelt. Viele Personen sind genannt, die nach und nach hinzutraten. Aber auch finanzielle Nöte, lokale Probleme bezüglich geeigneter Räumlichkeiten sowie politische Querelen in der Napoleonzeit werden nicht verschwiegen, ebensowenig künstlerische Unzulänglichkeiten einzelner Mitglieder. „Entsprechend dem deutschen Vereinsdenken“ (Geck) wird im Laufe der Zeit eine Verfassung eingerichtet, die über Direktion und Verwaltung, über die Finanzen sowie über den Bestand an Instrumenten und Musikalien Auskunft gibt. Den Abschluß der Chronik bilden Anmerkungen zu Dortmunder Orgeln, „die unstreitig auch zur musikalischen Welt gehören“, und ein „Namens-Verzeichniß der jetzigen Mitglieder“. Geck resümiert: „Das Besondere, ja Einmalige dieser Chronik liegt in ihrer volkserzieherischen Tendenz. Sie ist nicht so sehr aus der Sicht des Musikspezialisten als aus der des engagierten Bürgers geschrieben. Deshalb erfahren wir auch mehr über die Organisation als über das künstlerische Profil“. Die Auskunft über Programme bzw. aufgeführte Werke ist dementsprechend ziemlich spärlich.

Nach der faksimilierten Schrift Feldmanns folgt der umfangreiche „Kommentar“. Dieser umfaßt neben einem Geleitwort von Friedhelm Brusniak sieben Aufsätze, beginnend mit Gecks Ergänzungen zur Chronik „im Kontext regionaler Musikgeschichte“. Tadday schreibt über Feldmann als „Kaufmann und Musiker“ und über „Dortmunder Konzertstätten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“ (dazu Bau- und Stadtpläne). Bei der Beschäftigung mit dem „Dortmunder Schul- und Kirchengesang“ greift Tadday weit über das Thema hinaus, ebenso Winfried Schleppehorst, der sich — von Feldmanns Erwähnung Dortmunder Kirchenorgeln angeregt — sehr detailliert über diese ausläßt. Wieder mehr dem Thema angenähert ist Taddays Aufsatz über „Das Dortmunder Pressewesen als musikgeschichtliche Quelle“, da die Darstellung Feldmanns im besonderen und die der städtischen Musikgeschichte im allgemeinen durch die Zeitungsberichte ergänzt und abgerundet wird (darin eine amüsante Kritik einer *Freischütz*-Aufführung von

1830). Den Abschluß bilden Hans-Christian Müllers „Literatur zum Dortmunder Musikleben“ und ein „Register“ mit den Namen und Daten aller von Feldmann genannten Personen.

Ein kleiner Einwand: Wenn einem Aufsatz von 19 Seiten 69 Anmerkungen folgen, wird die Lektüre durch das häufige Nachschlagen beträchtlich erschwert. Vorteilhafter wäre es gewesen, die Anmerkungen entweder im Text unterzubringen oder wenigstens auf der Seite, zu der sie gehören.

(März 1995)

Adolf Fecker

BETTINA VON SEYFRIED: Ignaz Ritter von Seyfried. Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis. Aspekte der Biographie und des Werkes. Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1990). 589 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 32.)

Es ist durchaus begrüßenswert, daß die vorliegende Arbeit, die 1983 als Dissertation von der Freien Universität Berlin angenommen wurde, einem sogenannten Kleinmeister der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gewidmet ist. Ignaz Ritter von Seyfried (1776—1841) wirkte in Wien als Komponist, Dirigent und Musikschriftsteller und war mit Ludwig van Beethoven befreundet. Das Buch einer Nachfahrin des Meisters besteht aus drei Teilen: Teil A befaßt sich mit der Biographie Seyfrieds (S. 21—166). Teil B umfaßt das „Thematisch-Bibliographische Verzeichnis“, das gegliedert ist in „I. Bühnenwerke“, „II. Weltliche Kompositionen“, „III. Kirchenkompositionen“ (S. 169—541). Teil C bildet einen Anhang, der fünf Tabellen enthält: „I. Biographie“, „II. Seyfrieds Schüler“ (u. a. Eduard Marxsen, der Lehrer von Brahms), „III. Briefe von Seyfried“, „IV. Briefe an Seyfried“, „V. Chronologie der datierten Werke“, gefolgt von einigen Registern und dem Literaturverzeichnis (S. 543—589). Neben der für Seyfrieds Biographie wesentlichen Selbstbiographie werden auf Grund der Konsultation von Zeitschriften und allgemeiner zeitgenössischer Literatur einzelne „Aspekte der Biographie“ Seyfrieds im Ansatz näher erörtert, so Seyfrieds Verhältnis zu Beethoven, Seyfried als Herausgeber von *Beethovens Studien im Generalbasse, Contrapuncte und in der Compositionsleh-*

re ...), Wien 1832, als zeitweiser Kritiker Beethovenscher Werke in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, Leipzig, und in der *Caecilia*, Mainz, sowie als Dirigent, als Musikschriftsteller und Komponist. Da biographische Hinweise indes wenig Neues zur Person Seyfrieds bringen, wurde sein kompositorisches Werk in den Mittelpunkt der Arbeit in Gestalt eines umfassenden „Thematisch-Bibliographischen Verzeichnisses“ gerückt. Der Thematische Katalog ist innerhalb der systematischen Ordnung chronologisch angelegt. Die Titelaufnahmen bestehen aus Haupt- und Untertitel, bei Vokalwerken aus der Angabe des Textdichters und dem Datum der Erstaufführung. Nach den Noten-Incipits folgen Hinweise über nachweisbare Autographe, Abschriften und Drucke mit den betreffenden Fundorten dieser Quellen, Textbuch bei Vokalwerken, Besetzung (bei Opern mit Bühnengestalten), Aufführungen, Zitat aus der Selbstbiographie, Literatur-Angaben und Zitate aus zeitgenössischen Rezensionen. Es handelt sich um ein umfangreiches kompositorisches Werk. So umfaßt das Verzeichnis 20 Opern, 13 Melodramen, 12 Bearbeitungen von Opern, 17 Gemeinschaftskompositionen, 21 Einlagen, Musik zu 7 Trauerspielen, 8 Dramen, 27 Märchen, Farcen, Zauberspielen etc. und 3 Ballette, an Kirchenmusikwerken 16 Messen, 4 Requien, 5 Graduale sowie weltliche Kompositionen instrumentaler und vokaler Art.

Nicht alle in der Literatur genannten Werke sind nachweisbar. Sie werden im Verzeichnis mitgeteilt mit entsprechenden Literaturangaben. Die genannten Autographe, Abschriften und Drucke befinden sich vor allem in Wiener Bibliotheken, außerdem in verschiedenen österreichischen Klosterbibliotheken. Bei diesen konnte ein von Alexander Weinmann erstellter Katalog herangezogen werden. Abschriften Seyfriedscher Kompositionen wurden ferner in Deutschland im Rahmen der Handschriften-Katalogisierung von RISM nachgewiesen und übernommen, ebenso die Titelaufnahmen dieser Quellen. 29 Fundorte in Österreich und Deutschland mit Quellen Seyfriedscher Kompositionen sind in einem Sigelverzeichnis nach RISM zusammengefaßt (S. 169). Weitere nur vereinzelt vorkommende Fundorte werden bei den betreffenden Quellen genannt. Neuenstein, Hohenlohe Zentralar-

chiv (NE) befindet sich jedoch nicht in Österreich, sondern in Deutschland. Es heißt Benediktbeuern (BB), nicht Benediktbeuren.

Bei den Drucken lassen sich einige Ergänzungen nennen. Bei der Oper *Die Rote und die Weisse Rose* (I/18), für die keine Drucke angeführt werden, ist die Ouvertüre in den *Wöchentlichen Musikalischen Blättern für das Pianoforte, die Guitarre und für Gesang*, Würzburg, 1. Halbjahr, für Klavier arrangiert, 1811, No. 7–9, abgedruckt. Für die Oper *Untreue aus Liebe* (I/10), bei der keinerlei Nachweise über die Musik erbracht werden konnten, ist folgendes Stück in Bearbeitung für Klavier im Druck überliefert: „Waffentanz der Kinder aus dem großen Zauber-Singspiel“: *Untreue aus Liebe*, in: *Pot Pourri für das Forte-Piano*, Wien, Thadé, Weigl, 2. Jahrgang [1805], 4. Heft, No. 24, also bereits im Jahr der Erstaufführung erschienen. Angemerkt sei, daß es nach den zeitgenössischen Quellen nicht „Almar der Maure“ (I/12), sondern „Alamar der Maure“ heißt. Das Männerquartett „Che bel contento“ (X 2/14) läßt sich schon früher nachweisen in: *Orpheus. Sammlung auserlesener mehrstimmiger Gesänge ohne Begleitung*. Braunschweig, F. Busse, 1. Band [1828], No. 34. In dieser Sammlung lassen sich noch weitere Quartette eruieren, die im Verzeichnis fehlen: „Piano, piano, vien“, ebenda No. 23, „Luci sereni“, ebenda 2. Band [ca. 1828], No. 47, und „Deh con me non vi“, ebenda, 4. Band [ca. 1829], No. 122.

Durch diese Arbeit wird zugleich das Musikleben des damaligen Wien, besonders zur Beethoven-Zeit vielfältig beleuchtet.

(April 1995)

Imogen Fellingner

ANKE SCHMITT: *Der Exotismus in der deutschen Oper zwischen Mozart und Spohr*. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1988. 608 S., Notenbeisp. (*Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft*. Band 36.)

An allgemeiner Literatur zum Thema ‚Exotismus‘ herrscht kein Mangel; nur wenige Publikationen allerdings beschränken ihre Betrachtungen zugunsten einer Vertiefung auf einen enggesteckten Zeitraum. Anke Schmitts Dissertation vermag der Gefahr der uferlosen Titelaufzählung durch eine recht konsequent

durchgehaltene Konzentration auf Singspiele und Opern des deutschen Sprachraums im späten 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts weitgehend zu entgehen. Eine zusätzliche Eingrenzung wird durch die Beschränkung auf „den wohl wichtigsten Teilbereich des Exotismus, den Orientalismus“ (S. 23) erreicht, den die Autorin in Sujets aus dem Vorderen Orient, dem maurischen Spanien und aus Indien gliedert. Diesem vor allem an Libretti orientierten Teil der Arbeit geht eine umfangreiche kulturhistorische Einordnung des Phänomens ‚Exotismus‘ voraus, die die Bedeutung von Reisebeschreibungen für die europäische Rezeption der ‚fremden Welten‘ darlegt, die Rolle der Aufklärung und der sich formierenden Disziplin der Orientalistik für die Neubewertung der außereuropäischen Kulturen nachzeichnet.

Zahlreiche literaturgeschichtliche Hinweise werden durch vergleichende Librettoanalysen beliebter Stoffe — wie etwa die Gestalt des Propheten Mohammed in Peter von Winters *Maometto* und Hermann Zopffs *Mohammed* oder drei Vertonungen des Tamerlan-Sujets — sinnvoll ergänzt. Kreuzritterfabeln sind u. a. mit Franz Schuberts unvollendeter Oper *Der Graf von Gleichen* vertreten; dem Bereich des maurischen Rittertums fallen Peter Cornelius' *Der Cid* und Schuberts *Fierabras* zu. Daß exotische Stoffe nicht zwangsläufig in Mittelalterromantik oder paradisiische Märchenreiche führten, sondern — wenn auch weitaus seltener — eine Reaktion auf aktuelle politische Ereignisse darstellen konnten, beweist Schmitt anhand von Karl Friedrich Henslers und Wenzel Müllers *Heroine*, deren Kritik an Napoleons Ägyptenfeldzug das Verhältnis von ‚guten Europäern‘ und ‚bösen Orientalen‘ genau umkehrt, sowie an Albert Lortzings Oper *Ali Pascha von Janina*, die es mit der historischen Wahrheit um den erst wenige Jahre vor der Uraufführung gestorbenen Albaneseherrscher allerdings nicht zu genau nimmt. Für die Rezeption indisch inspirierter Stoffe stehen u. a. Heinrich Marschners *Bäbu* und verschiedene Vertonungen nach Thomas Moores Versepos *Lalla Rookh*. Eine originale indische Dichtung liegt dagegen den diversen *Sakuntala*-Opern zugrunde — auch Schuberts Opernplan findet hier Erwähnung.

Der musikanalytische Teil der Arbeit beginnt mit der Geschichte und Rezeption der

Janitscharenmusik und damit mit einer neuerlichen Darstellung des sicherlich am besten erforschten Gebietes des Exotismus. Keine zwingend neue Erkenntnis, jedoch eine erste systematische Betrachtung vermittelt die Typologisierung von charakteristischen Nummern und Szenen, die bevorzugt exotisches Kolorit spiegeln: also Ouvertüren, Tänze, Trinklieder (als Verstoß gegen das Alkoholverbot des Korans) sowie ‚kriegerische‘ und ‚kultische‘ Chöre. Als typische kompositionstechnische Mittel zur Andeutung einer exotischen *Couleur locale* verweist Schmitt auf ein „teilweise schon im 17. Jahrhundert“ entwickeltes „ganzes Repertoire an charakteristischen Intervallen, Motiven und weiteren melodischen Kennzeichen“ (S. 303) und arbeitet anhand zahlreicher Beispiele u. a. folgende Stilmittel heraus: rascher Wechsel von Dur und Moll, Unisonopassagen, häufig wiederholte Motivsegmente, Bevorzugung von verminderten oder übermäßigen Intervallen, Tonrepetitionen als bewußter ‚Primitivismus‘ sowie lange, meist vokale Melismen. Weitere Kapitel gelten der spezifischen Instrumentation und den verschiedenen Versuchen, auch dem Sprachduktus eine orientalische Färbung zu verleihen.

Der letzte Teil widmet sich „Aspekte[n] des Exotismus bei E. T. A. Hoffmann, Weber und Spohr“. Schmitt legt hier erstmals den großen Anteil der exotischen Sujets unter den geplanten und tatsächlich vertonten Opern E. T. A. Hoffmanns dar, zu denen etwa *Die Maske*, *Der Trank der Unsterblichkeit* und das ‚indische‘ Melodram *Dirna* zählen. Wiederholt wird in der Arbeit auf die Impulse Abbé Georg Joseph Voglers hingewiesen, dessen an seine Schüler weitergegebenes Interesse für authentische außereuropäische Musik in einer Nordafrikareise kulminierte. Als Schüler Abbé Voglers legte auch Carl Maria von Weber bekanntlich einigen Kompositionen Originalmelodien zugrunde, wie Schmitt am *Oberon* und an der Schauspielmusik zu *Turandot* zeigt. Louis Spohrs Interesse an exotischen Stoffen beschränkt sich durchaus nicht auf die *Jessonda*, sondern wird von der Autorin auch im Hinblick auf weniger bekannte Werke wie *Die Kreuzfahrer* und *Der Alchymist* analysiert. In *Jessonda* manifestierten sich, so Schmitt, ebenso wie in Webers *Oberon* bereits in eini-

gen Details „die Erkenntnisse der Orientalistik und der frühen Musikethnologie“ (S. 477).

Schmitts Anliegen, die exotistischen Opern des untersuchten Zeitraums zu rehabilitieren und sie vom Vorwurf der oberflächlichen, modischen Attitüde zu befreien, muß zumindest für die Werke der ‚Frühromantik‘ als gelungen betrachtet werden. Die Solidität dieser gleichermaßen materialreichen wie gut recherchierten Arbeit wird durch gelegentliche sprachliche Unschärfen (etwa die Verwendung des Begriffs „Wilde“ ohne Anführungsstriche, S. 269), inhaltliche, ja wörtliche Wiederholungen (z. B. auf S. 259 und 260) und Nachlässigkeiten wie der parallelen Verwendung sowohl von Werktiteln in der Originalsprache und der deutschen Übersetzung wie von Eigennamen (Süleyman/Soliman) kaum beeinträchtigt. Kleinere fachliche Einwände gelten etwa Schmitts Etikettierung der *Elektra* als eines der „exotischen Werke“ von Richard Strauss (S. 535) — den antiken Mythos mag man wohl kaum zum exotischen Stoffkreis zählen, auch wenn Hugo von Hofmannsthal das „Lauernde, Versteckte des Orients“ in seinem Dramenvorwurf realisiert wissen wollte — und der Bezeichnung von Antonio Salieris *Axur, re d'Ormus* als eine lediglich im Titel veränderte Version der Oper *Tarare* (S. 223), wo es sich doch um eine tiefgreifende textliche wie musikalische Umarbeitung handelt.

(Juli 1995)

Kerstin Schüssler

Beethovens Klaviertrios. Symposium München 1990. Hrsg. von Rudolf BOCKHOLDT und Petra WEBER-BOCKHOLDT. München: G. Henle Verlag (1992). 207 S., Notenbeisp. (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses in Bonn. Neue Folge. Vierte Reihe: Schriften zur Beethoven-Forschung XI.)

Es mochte beklagenswert sein, daß Bücher und Artikel zur Trioliteratur Beethovens — gemessen am Umfang der Publikationen zu Sonaten, Streichquartetten und Symphonien — recht spärlich gesät sind. Daher war es den Betreuern eines Symposiums in München 1990 ein Anliegen, der Gattung des Klaviertrios besondere Aufmerksamkeit angedeihen zu lassen, nicht zuletzt da drei dieser Werke — Beethovens strengen Richtlinien gemäß — immerhin als opus primum publiziert wurden.

Als Orientierungshilfe findet sich eine chronologische Übersicht über Beethovens Werke für Klavier und zwei Melodieinstrumente, die sowohl Originalwerke als auch eigene und fremde Übertragungen für Klaviertrio enthält.

Einen — im musikwissenschaftlichen Diskurs — ungewöhnlichen Zugang findet Kurt Dorf Müller mit der Frage, ob Beethoven aus der Besetzung heraus komponierte und damit eine „Marktlücke“ füllte oder vielleicht sogar den Markt beeinflusste. Ein Vergleich der Gewichtung der Gattungen im Œuvre Beethovens mit jenen in Karl Friedrich Whistlings *Handbuch der musikalischen Literatur* (Leipzig 1817) ergibt eine quantitative Entsprechung bzw. Abnahme von Klaviersolo — Streichquartett (ex aequo mit Duos mit Klavier) — Klaviertrio — Streichtrio. Beethoven komponierte somit „marktkonform“ (S. 26). Eine nicht zu übersehende statistische Unschärfe ist auch Dorf Müller nicht verborgen geblieben, da Streichquartette in Gruppen von sechs, Trios aber in Gruppen von drei Werken anzutreffen sind (ohne extra bei Whistling ausgewiesen zu werden).

Daß marktstrategisch Positionieren und kompositorisch Agieren etwas Verschiedenes ist, belegt Diether de la Motte, indem er konstatiert, daß die Besetzung (bereits bei op. 1 und 2) direkten Einfluß auf Gestaltung und Erfindung nimmt. Am Variationensatz aus op. 1/3 geht Helga Lühning der Frage nach, inwieweit Gattungskonvention und die Suche nach neuen Konzeptionen sich bereits in einem relativ frühen Werk manifestieren, wobei sich Beethoven — wie zu erwarten war — vokaler Vorbilder (Ottonaria) bedient. Unmittelbaren Zusammenhang mit der Vokalmusik der Zeit bieten die Artikel zu den Bearbeitungen schottischer (irischer etc.) Lieder op. 108 und WoO 152—158 (Petra Weber-Bockholdt) und zu den Trio-Variationen op. 121a über Wenzel Müllers „Schneider Wetz (Schneider Kakadu)“ (Bernd Edelmann) sowie zu op. 44 (Petra Weber-Bockholdt), dessen Thema Sieghard Brandenburg als von Dittersdorf stammend identifizierte (*Das rothe Käppchen*).

Im Klaviertrio hebt sich Beethoven ganz entschieden von der Tradition ab, was Wolfgang Osthoff an den langsamen Einleitungen zu op. 1/2, op. 121a und op. 70/2 demonstriert. Eine „gewisse Tendenz zu symphonischen Dimensionen“ (Osthoff, S. 119) beobachtet auch

Peter Cahn (in seiner Analyse von op. 70/2), wobei er gleichzeitig eine „Rückerinnerung Beethovens“ (S. 131) an seine eigenen Anfänge wie auch „völlig andere Dimensionen“ an Entwicklung und Verarbeitung erkennt. Es ist in diesem Zusammenhang schade, daß ein Beitrag zum eigentlichen symphonischen „Klaviertrio“ — dem Tripelkonzert — einer Absage zum Opfer fiel und auch nicht bis zur Drucklegung nachgeliefert wurde.

Ein besonders herausragender Beitrag ist jener des während der Drucklegung verstorbenen Stefan Kunze. Seine Darstellung des „Geistertrios“ (op. 70/1) ist ein bemerkenswertes Beispiel einer Analyse, die Argumentationen für und wider eines *Macbeth*-Bezuges diskutiert und die (Nicht-)Belegbarkeit am Notentext exemplifiziert. Emil Platens kontroversielle Scherzo-Analyse aus op. 97 mit Hinweisen zu permutatorischen Vorgängen und Rudolf Bockholdts Darstellung des *Andante cantabile* aus demselben Werk runden das Bild einer wichtigen Publikation zu einer bislang stiefmütterlich behandelten Gattung bei Beethoven vorteilhaft ab.

(Mai 1995)

Gerold W. Gruber

BARRY COOPER: Beethoven's Folksong Settings. Chronology, Sources, Style. Oxford: Clarendon Press 1994. XII, 270 S., Notenbeisp.

Während seiner Arbeit am *Beethoven Compendium* geriet Cooper in die in der Beethoven-Forschung seltene Situation, einen ganzen Werkkomplex so gut wie unerforscht vorzufinden. Mit dem genannten Buch hat er diese Forschungslücke geschlossen. Eine informative, zuverlässige und gründlich gearbeitete Veröffentlichung ist anzuzeigen.

Beethoven hat für den Schotten George Thomson (1757–1851) viele britische und kontinentale Lieder bearbeitet, indem er die ‚Begleitung‘ sowie Vor-, Zwischen- und Nachspiele für Klaviertrio komponierte: Cooper zählt 179 Stücke, von denen 29 kontinentale Melodien zugrunde liegen haben. Da die Quellenlage zu dieser Werkgruppe (op. 108 sowie WoO 152–158) kompliziert bis zur Undurchschaubarkeit ist und da sich an die Unordnung der Handschriften eine nicht minder chaotische Publikationsgeschichte anschließt, bestand Coopers Hauptaufgabe in einer Be-

standsaufnahme des Vorhandenen und seiner sachlichen und vor allem chronologischen Ordnung. Diese ordnende Arbeit hat sich in einer Vielzahl von Tabellen niedergeschlagen, die über alle nur möglichen Aspekte der Bearbeitungen, ihrer Chronologie, Veröffentlichung, Tonarten, Texte, Nationalherkunft der Melodien, Erwähnung in den Briefen zwischen Thomson und Beethoven usw. Auskunft geben. Diejenigen Kapitel des Buches, die von dem Insider-Standpunkt des Briten aus den Stoff darstellen, sind besonders informativ: „Publication History“, „Origin of Melodies“ — ein mit der nötigen Flexibilität und ohne Dogmatismus argumentierendes Kapitel —, „Origin and Incorporation of the Poetic Texts“ (Beethoven komponierte ohne Text: Die Verse wurden später erst unterlegt, was er nicht beklagte, wie immer wieder kolportiert wird, sondern guthieß) sowie „Economics and Logistics“, ein Kapitel, das die wichtige Frage klärt, wie und wann Beethoven und Thomson ihre Briefsendungen abschickten und erhielten.

Genauigkeit bei der Kompilation dieser Daten ermöglicht es, die Entstehungszeit der Kompositionen, die bislang nur vage bekannt war, oft bis auf ein paar Tage genau anzugeben. Gemäß der chronologischen Ordnung der Sendungen hat Cooper neue Gruppierungen der Liedbearbeitungen vorgenommen. Leider weichen sie von denjenigen der *Neuen Beethoven Gesamtausgabe* (NBA) ab (die hoffentlich in absehbarer Zeit veröffentlicht werden können), so daß wir, auch wenn wir alle älteren Zählungen — handschriftliche von Thomson, Beethoven und Anton Schindler, diejenigen der Druckausgaben sowie die in Listen gedruckten von Alexander Wheelock Thayer, Martin Gustav Nottebohm, Georg Kinsky/Hans Halm und Willy Hess — vergäßen, nun wieder zwei Zählsysteme nebeneinander haben werden. Coopers Gruppierungen haben den Vorteil, ohne Rücksicht auf die äußeren Vorgaben, wie sie Gesamtausgabe und Werkverzeichnis machen, einzig nach der Entstehungszeit ordnen zu können. NBA und neues Werkverzeichnis werden bei der Gruppierung nach Nationalitäten bleiben.

Cooper kennt alle einschlägigen Quellen (bis auf eine: Die früher im Verlagsarchiv von Breitkopf & Härtel in Leipzig aufbewahrte überprüfte Abschrift der ersten 43 Bearbeitun-

gen gehört heute zum Bestand der Hessischen Landesbibliothek Darmstadt, Sign.: mus. ms. 975) und identifiziert sie alle korrekt. Über die Frage, ob das eine oder andere Notat Beethovens noch eine Skizze oder nicht doch schon ein fertiges Autograph sei, ließe sich eventuell streiten. Lediglich die Besprechung der Aufschrift von D:Bsb: Art. 189 basiert auf einem sprachlichen Mißverständnis: „Meße 108tes Werk“ bedeutet: [ich] messe [ab], d. h. ich zähle die Opus-Zahl 108 für diese Liedbearbeitungen — die Aufschrift bezieht sich nicht auf das Substantiv „Messe“ (dann wäre die *Missa Solemnis* gemeint). Die Flötenstimmen zu op. 108 und zu den späten schottischen Liedern waren nicht schlechthin „unbekannt“, wie die Kapitelüberschrift ein wenig kraß formuliert; sie sind bei Hess (in: Kurt Dorf Müller (Hrsg.), *Beiträge zur Beethoven-Bibliographie*, München 1978, S. 98) sowie bereits bei Eveline Bartlitz (*Die Beethoven-Sammlung in der Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek*, Berlin [1970], S. 80ff.) aufgelistet. Aber bisher hielt man sie für die Arbeiten eines Edinburgher Musikers, wohingegen Cooper sie völlig richtig als von Beethoven stammend bespricht. (Der Kritische Bericht der NBA stützt Coopers Auffassung; die Flötenparte sind von Wiener Kopisten geschrieben worden, nicht von schottischen, wie Bartlitz und Hess meinten.)

Die zweite Hälfte des Buches widmet sich wichtigen kompositionstechnischen Elementen der Bearbeitungen. Beethoven hat in seiner Korrespondenz mit den Verlegern die Streicherstimmen der Klaviertrio-Begleitung als „ad libitum“ bezeichnet. Dieser Einschätzung folgt Cooper und stützt sie mit der Beobachtung, daß verschiedene Skizzen zu den Bearbeitungen (übrigens nicht nur die in GB:Lbl: Add. 29997, sondern auch die in aut. 29 II inkorporierten zu *7 Walisischen Liedern*) nur Klavier und Stimme aufzeichnen, die Streicher also offenbar eine quantité négligeable darstellen. Dem kann aber nicht folgen, wer sich in den musikalischen Satz Beethovens vertieft. Noch nicht einmal Beethovens eigenes Wort darf in dieser Hinsicht gelten, denn Beethoven wußte um die verkaufsfördernde Wirkung des „ad libitum“, und er behandelte seine Liedbearbeitungen in ihrer Eigenschaft als Verkaufsobjekte generell unsensibel. (Nur die auf musikalische Fragen gerichtete Kor-

respondenz spiegelt bisweilen, wie intensiv die Stücke gearbeitet sind.) Was bliebe etwa von einem Satz wie *The Elfin Fairies* übrig, wenn man ihm die Streicher nähme?

Im Vergleich mit den älteren Bearbeitern, die für Thomson tätig waren (Ignaz Pleyel, Leopold Koželuch, Joseph Haydn und in seinem Namen auch sein Schüler Sigismund von Neukomm), zeigt Cooper, wie Beethoven sich auf den Instrumentalpart konzentrierte, der immer eine gewisse „sophistication“ (S. 129) zeigt im Gegensatz zu den Sätzen der anderen Komponisten. Daß die rechte Hand des Klavierparts nur selten die Singstimme verdoppelt, daß die Streicher eine Fülle von Spieltechniken und ein vielfach differenziertes Verhältnis zur Singstimme aufweisen (S. 146; also doch ...), daß die Klangverbindungen weit über den von der Liedmelodie her zu erwartenden Horizont hinausgehen — all dies trägt zu dieser „sophistication“ bei. Wichtig scheint vor allem die Feststellung, daß Beethoven die Bearbeitungen als ganze und speziell die Nachspiele in einem finalen Zug komponierte: So kurz sie sind — etwas erfüllt sich an ihrem Ende; Cooper spricht von der „goal-directed continuity“ (S. 182) des Instrumentalsatzes, eine Eigenschaft, die man besonders an den späten Werken schon früher erkannte und die man in den Bearbeitungen in einem relativ frühen kompositorischen Stadium beobachten kann.

Schließlich fragt Cooper sich, warum die Liedbearbeitungen bisher auf eine geradezu unverantwortliche Weise vernachlässigt wurden. Einen Grund zu finden, ist wohl schwer möglich, aber das einschlägige Kapitel, „A Reassessment“, führt vor, wie sich die Gemeinplätze über die Liedbearbeitungen während Jahrzehnten in der Literatur fortschleppen — eine desaströse Aufzählung von Mißverständnissen, Unkenntnis und halbwarher Oberflächlichkeit. Nach dem Erscheinen des Buches von Barry Cooper kann niemand mehr behaupten, man kenne diese Stücke nicht; niemand kann mehr behaupten, sie seien lediglich des Geldes wegen hingeworfene Nebenprodukte; niemand braucht mehr über ihre Zahl, ihre Entstehung und ihre Überlieferung im unklaren zu sein. Und auch auf ihre Qualität gibt Coopers Buch Hinweise genug.

(Juni 1995)

Petra Weber-Bockholdt

FRANZ SCHUBERT: *Dokumente 1817–1830. Erster Band: Texte. Programme, Rezensionen, Anzeigen, Nekrologe, Musikbeilagen und andere gedruckte Quellen.* Hrsg. von T. G. WAIDELICH. Tutzing: Hans Schneider 1993. XVI, 683 S., Abb., Notenbeisp. (Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert-Institutes. Band 10, Teilband I.)

Als Otto Erich Deutsch 1964 den Band *Schubert. Die Dokumente seines Lebens* in der letztgültigen Form innerhalb der Gesamtausgabe vorlegte, glaubte man, daß damit dieser Bereich definitiv abgeschlossen wäre. Deutsch hatte den Begriff des Dokuments recht weit ausgelegt und neben den unmittelbaren Zeugnissen zu Leben und Werk auch diejenigen der Schubert-Freunde mit einbezogen, dennoch ließ sich das Material noch sehr bequem in einem einzigen Band unterbringen. Ein Unternehmen wie die vorliegende neue, auf insgesamt vier Bände berechnete Veröffentlichung von Schubert-Dokumenten muß sich natürlich gegenüber dem „Deutsch“ legitimieren. In der von Andreas Mayer (welcher zusammen mit Renate Hilmar-Voit Vorarbeiten leistete) und dem Herausgeber Till Gerrit Waidelich unterzeichneten Einleitung werden dazu zwei Beispiele vorgeführt, die überzeugend nachweisen, daß Deutschs Methode, die Quellen auf ihre Aussage zu Schubert hin zu konzentrieren, zum Ausblenden wichtiger Kontexte, gelegentlich sogar zur Abänderung des Quellencharakters führte. Im ersten Fall eines Berichts über einen Konzertabend wird durch den isolierten Abdruck des Schubert betreffenden Satzes nicht nur unterschlagen, daß es sich um eine geschlossene Privataufführung im Hause Ignaz Mosels handelte, sondern auch, daß die positive Beurteilung von Schuberts Lied *Gretchen am Spinnrad* in den Zusammenhang der heftigen Auseinandersetzung um den Vorrang von „italienischem“ und „deutschem“ Gesang steht. Im zweiten Fall entpuppt sich Deutschs mit zahlreichen Auslassungszeichen versehene Wiedergabe eines Textausschnitts aus Hans Georg Nägelis *Vorlesungen über Musik* als entstellende Kompilation von mehreren weit voneinander stehenden Teilen, wodurch Schubert in den Vordergrund gehoben wird, was dem Original keinesfalls entspricht. Bei der Lektüre der nun fast durchgängig ungekürzten Quellen bzw. Quellenabschnitte zeigt sich tatsächlich, daß Deutschs biographisch orientiertes Konzept

(Konzentration auf die Erwähnung von Schubert und seinen Werken bzw. entsprechende Hierarchisierung der Dokumente) zu zahlreichen Verzerrungen im Hinblick auf die Schubert-Rezeption vor allem bei der Musikkritik führte. Allerdings konnte Waidelich der Gefahr einer ausufernden Erweiterung nicht immer entgehen. So war etwa Deutschs Auszug aus Richard Otto Spaziers Buch *Jean Paul Friedrich Richter in seinen letzten Tagen und im Tode* (1826), was die Vorliebe für Schuberts *Erkönig*-Vertonung angeht, durchaus ausreichend, da er in seinem Kommentar auf die gleichberechtigte Neigung zu Liedern anderer Komponisten hinwies und insofern die Relationen nicht verfälschte. Was 1964 auf knapp sechs Zeilen beschränkt blieb (S. 348), ist jetzt auf gut $\frac{3}{4}$ -Seite ausgedehnt (S. 268f.); man fragt sich bei solchen abseitigen Quellen ohnehin, ob es sich überhaupt noch um relevante Schubert-Dokumente handelt.

Dennoch unterliegt die Rechtfertigung für diese neue Dokumentation, die in philologischer Hinsicht vorbildlich zu nennen ist (im Gegensatz zu Deutsch nun vollständige Quellenangaben, Konzertprogramme, Theaterzettel u. ä. in Faksimile, alles andere in originaler Schreibweise wiedergegeben), keinem Zweifel. Neben den bei Deutsch ausgesparten Nekrologen wartet der Band auch mit vereinzelt neu entdeckten Dokumenten aus zum Teil sehr entlegenen Zeitschriften auf. Der Abdruck der Quellen erfolgt wie bei Deutsch chronologisch (wobei Querverweise durch die fortlaufende Nummerierung erleichtert werden), jedoch erscheinen gedruckte (im vorliegenden Band 1) und handschriftliche Quellen (in Band 3) in zwei getrennten Teilen. Bedauerlich ist indes die Entscheidung, den jeweiligen Kommentar nicht gleich anzuschließen, sondern in getrennten Bänden (2 und 4) zu veröffentlichen. Insofern ist die Herausgabe des vorliegenden ersten Dokumententeils, da der entsprechende Kommentar noch fehlt, nur vorläufig zu beurteilen.

(April 1995)

Peter Jost

Catalogue of the Mendelssohn Papers in the Bodleian Library, Oxford. Vol. III: Printed Music and Books. Compiled by Peter Ward JONES. Tutzing: Hans Schneider 1989. XVI, 337 S. (Musikbibliographische Arbeiten. Band 9.)

Die Bestandsaufnahme der in der Bodleian Library in Oxford gesammelten Mendelssohniana wird seit vielen Jahren kontinuierlich betrieben, und die daraus hervorgegangenen Katalog-Bände sind inzwischen zu einem unverzichtbaren Hilfsmittel für die Mendelssohn-Forschung geworden. Nachdem die von Margaret Crum bearbeiteten ersten beiden Bände, in denen Korrespondenzen, Musik-Handschriften und Aufzeichnungen Mendelssohns systematisch erfaßt wurden, zu Beginn der 80er Jahre erschienen sind, liegt nun seit einiger Zeit der dritte, von Peter Ward Jones zusammengestellte Band vor, in dem die gedruckte Musik und Bücher aus dem Besitz Felix Mendelssohn Bartholdys katalogisiert sind.

In der Notenbibliothek Mendelssohns befanden sich neben den eigenen Werken, soweit sie zu seinen Lebzeiten oder kurz nach seinem Tode gedruckt und ihm bzw. seiner Witwe als Belegexemplare zugesandt wurden, zahlreiche Kompositionen bekannter und weniger bekannter zeitgenössischer Komponisten, nicht selten Widmungsexemplare der Verfasser. Selbstverständlich nimmt der Bestand älterer Musik im Besitz Mendelssohns ebenfalls einen umfangreichen Raum ein.

Obwohl die in der Bodleian Library befindlichen Bücher und sonstigen gedruckten Schriften nur einen kleinen Teil der Bibliothek des Komponisten repräsentieren, ist der Katalog auch in dieser Hinsicht ein wichtiges Arbeits- und Hilfsmittel. Aufgelistet sind außer musiktheoretischen Werken, Werkverzeichnissen und Programmheften etliche weniger bekannte frühe Schriften zu Mendelssohns Werken.

Die übersichtliche und für den Benutzer leicht handhabbare Systematik entspricht der der beiden Vorgängerbände, und so bietet auch der dritte Katalog nicht nur einen umfassenden Überblick über den genannten Spezialbestand der Bibliothek in Oxford, sondern ermöglicht einen raschen und detaillierten Zugriff. Peter Ward Jones hat mit diesem dritten Band der Reihe ein weiteres gründliches, genaues und vor allem arbeitserleichterndes Find-Buch und Nachschlagewerk vorgelegt, das in erster Linie der Erforschung dessen dient, was Mendelssohn an älterer und zeitgenössischer Musik rezipiert hat.

(April 1995)

Wolfgang Dinglinger

HELMUT WELL: Frühwerk und Innovation. Studien zu den „Jugendsinfonien“ Franz Schuberts. Kassel u. a.: Bärenreiter 1995. 275 S., Notenbeisp. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft XLII.)

Während Franz Schuberts große *C-dur-Symphonie* und seine „Unvollendete“ seit langem unbestritten als Hauptbeiträge zur Gattungsgeschichte gelten, haftet den vor diesen Hauptwerken entstandenen Jugendsymphonien bis in die Literatur der jüngsten Zeit hinein der Makel entweder der Harmlosigkeit oder gar der Epigonalität an. Ihr später ‚Eintritt‘ in die Gattungsgeschichte — sie wurden erst um 1880 von einer breiteren Öffentlichkeit zur Kenntnis genommen — hat zu einem solchen Urteil sicherlich beigetragen. Schöne Musik zwar, aber aus dem Bannkreis übermächtiger Vorbilder, vor allem Haydns, Mozarts und Beethovens nicht herausgetreten: Dieser Bewertung stellt Helmut Well seine Kieler Dissertation entgegen. Die Studie liefert überzeugende Argumente für die These, „daß das sinfonische Frühwerk Schuberts von Beginn an als Bemühen um einen ‚eigenen Weg‘ zu verstehen ist“ (S. 27). Zunächst seien allerdings zwei kritische Anmerkungen erlaubt. Die erste betrifft die schmale Materialgrundlage: Lediglich Schuberts Symphonien Nr. 1 bis 6 und — in einem knappen Anhang — die beiden Fragmente D 615 und D 708 A sind Gegenstand der Untersuchung (zum Vergleich werden freilich viele Ausschnitte aus der Symphonik Haydns, Mozarts und Beethovens herangezogen). Well postuliert „erhebliche gattungsspezifische Differenzen“ (S. 185), um die analytische Isolierung von sechs zeitlich ja nicht unmittelbar benachbarten Werken Schuberts von seinen nach 1813 zunehmend gattungsübergreifend verwerteten kompositorischen Erfahrungen der anderen Schaffensbereiche zu rechtfertigen. Das stärkste Argument gegen diese Beschränkung stammt indes vom Komponisten selbst, der sich 1824 bekanntlich den „Weg zur großen Sinfonie“ über diverse Kammermusikwerke zu bahnen trachtete.

Die zweite Anmerkung betrifft den Umgang mit den Texten. Nur die ersten drei Symphonien liegen bisher in einer Edition der *Neuen Schubert-Ausgabe* vor; für die anderen drei ergeben sich nicht unerhebliche philologische

Probleme. Aber selbst Schlußfolgerungen aus dem vermeintlich gesicherten Text der ersten Symphonien sind nicht ohne Tücke: Für das Hauptthema der 2. *Symphonie* stellt der Autor unter Bezug auf eine entsprechende Anmerkung der *Neuen Schubert-Ausgabe* die nachträgliche Änderung des ersten Taktes fest und schließt daraus generell, „daß der weitere Satzverlauf nicht direkt von der Themenformulierung abhängig ist. Das Thema kann, ohne daß sich Konsequenzen für den Fortgang ergäben, nachträglich verändert werden“ (S. 153). Ein Blick ins Autograph hätte gezeigt, daß diese Korrektur am Themenkopf zwar in den Takten 11, 15 und 19 begegnet, daß aber schon in T. 23 (Tutti-Wiederholung des Hauptthemas) und von da an stets die endgültige Version des Themas gefunden ist — daß also mit anderen Worten die „Nachträglichkeit“ nicht von der Qualität ist, die die zitierte These rechtfertigt (im Unterschied etwa zum Kopfsatz der großen *C-dur-Symphonie*, in dem tatsächlich das Hauptthema erst nach dem Abschluß des Satzes umformuliert worden ist). Oder: Wenn schon nicht zu klären, so doch wenigstens zu reflektieren wäre zunächst einmal die Textproblematik der 4. *Symphonie*, deren Autograph eine Fülle von Zusätzen der Erstherausgeber (Johannes Brahms und Eusebius Mandyczewski) aufweist, die auch die Eulenburg-Partitur, die der Arbeit als Textgrundlage dient, undiskutiert übernimmt.

Innerhalb dieser Grenzen leistet die Arbeit einen wichtigen Beitrag zur Erhellung der angeschnittenen Problematik. Nie zuvor sind Schuberts sechs Jugendsymphonien so gründlich analysiert worden. Der Argumentation liegt ein im einzelnen immer wieder abgewandelter zentraler Gedanke zugrunde: daß Schuberts Gelingen (von der ersten bis zum vorläufigen Höhepunkt der 5. *Symphonie*) oder Scheitern (in den Ecksätzen der 6. *Symphonie*) abhängig ist von der Realisierungsmöglichkeit seines Kompositionsprinzips, das darin besteht, zwischen „thematischer Konsistenz“ und „prozessualer Satzgestaltung“ eine Vermittlung zu finden (S. 42). Die Behandlung der unantastbaren, also den Techniken motivisch-thematischer Arbeit weitgehend entzogenen „Melodik als satztragendes Moment“ (S. 99), an einem ausführlichen Kapitel über die langsame Sätze als Schuberts kompositorische Prämisse plausibel gemacht, führt in den Eck-

sätzen zu der Konsequenz, „in der Durchführung keine thematischen Konflikte auszutragen“ (S. 232). Mit welchen Strategien Schubert dennoch folgerichtige Satzverläufe komponiert — beispielsweise unter Ausnutzung rhythmischer oder harmonischer Entwicklungsmomente —, das wird in vielen Detailanalysen gezeigt. Der große Vorteil der Studie liegt darin, daß sie ihren methodischen Anspruch, nämlich „im Rahmen eingehender analytischer Untersuchungen den Ausgangspunkt und den Weg Schuberts aus dem Material der Werke selbst zu entwickeln“ (S. 26), mit Erfolg durchführt und damit dazu beiträgt, für Schuberts Instrumentalmusik Analyse-kriterien zu entwickeln, die, als nicht von ganz anderen stilistischen Bezirken abstrahiert, dem Gegenstand wirklich gerecht werden. (September 1995) Hans-Joachim Hinrichsen

Schumann and His World. Hrsg. von R. Larry TODD. Princeton: Princeton University Press (1994). XI, 396 S., Abb., Notenbeisp.

Schumann und seine Welt — das umfaßt, so sieht es Larry Todd, nicht nur die Umgebung des Komponisten und sein Werk, sondern auch sein Nachleben, Erinnerungen an ihn und die Rezeption seines Schaffens. So gliedert sich das Buch in drei Teile: Der erste bietet historisch-geistesgeschichtliche und analytische Essays; der zweite einen bisher noch ungedruckten Briefwechsel zwischen Clara Schumann und Felix sowie Paul Mendelssohn Bartholdy aus den Jahren 1838—1856 (in englischer Sprache), ergänzt durch die Übersetzung bzw. den Wiederabdruck von Briefpublikationen und Erinnerungen in Aufsätzen von Richard Pohl, Eduard Hanslick und Frederick Niecks; der dritte schließlich Studien von Carl Koßmaly, Franz Brendel, Franz Liszt, Adolf Schubring und Felix Weingartner.

Für den deutschen Leser bedeutsam sind vor allem die Essays des ersten Teils, Originalbeiträge für diesen Band (ausgenommen Gerd Nauhaus' Beitrag „Schumann's Symphonic Finales“, der in deutscher Sprache bereits 1990 in dem von Siegfried Kroß und Marie Luise Maintz herausgegebenen Kongreßbericht *Probleme der symphonischen Tradition im 19. Jahrhundert* erschienen ist). Den Anfang macht ein ausgreifender Essay von Leon Bot-

stein „History, Rhetoric, and the Self: Robert Schumann and Music Making in German-Speaking Europe, 1800—1860“. Botstein geht es um Schumanns Beziehungen zur zeitgenössischen Literatur und Kunstästhetik, um Einflüsse, die von Jean Paul und Friedrich Schlegel kommen, aber auch um die Bildenden Künste, um Schumanns Interesse für die ‚Nazarener‘ und für ‚narrative Malerei‘. Bedeutsam sind Hinweise auf Parallelen der Schreibweise und der Form, auf Phrasenunterbrechungen und undramatische Schlüsse bei Jean Paul, auf spezifische Prosaformen wie Novelle und Legende bei Schlegel (auch wenn der konkrete Nachweis dabei vielfach noch zu führen bleibt).

Michael Steinbergs anregender Aufsatz „Schumann's Homelessness“ beschreibt die Ortslosigkeit des Komponisten als Folge seines Ausbruchs aus dem Elternhaus. Steinberg stellt dies auf dem Hintergrund von Mendelssohns Situation dar: In diesem, so zeigt er, kommt die Spannung zwischen „weiblich-häuslicher Intimität und Geborgenheit“ und „männlich-unheimlicher Öffentlichkeit“ zum Ausgleich, Schumann hingegen ist stets gefährdet. Er sucht familiäre Geborgenheit zu ersetzen durch neue Vaterfiguren (Beethoven, Friedrich Wieck), durch eine neu gewonnene Schwester (Clara), doch ist er sich der Künstlichkeit dieser Substitution bewußt. Es ist nicht zu leugnen, daß Steinbergs Antithesen gelegentlich ebenfalls etwas künstlich erscheinen mögen, doch machen sie nachdenklich.

Die Schumanns Werk gewidmeten Beiträge werden eingeleitet durch einen Beitrag des Herausgebers, „On Quotation in Schumann's Music“. Er verweist auf Selbstzitate und Zitate aus Werken älterer Komponisten (Palestrina, Bach, Schubert) und Zeitgenossen (Chopin, Mendelssohn), doch läßt man sich davon gelegentlich nur mühsam überzeugen (manches erscheint doch eher als zufälliger Anklang — das scheint mir an einer heute überhaupt nicht seltenen Überbewertung diastematisch-intervallischer Strukturen gegenüber ihrem rhythmisch-metrischen Kontext zu liegen). John Daverio behandelt „Schumann's ‚New Genre for the Concert Hall‘: *Das Paradies und die Peri* in the Eyes of a Contemporary“ — konkret Eduard Krügers, eines mit Schumann befreundeten Organisten. Seine Rezension von 1845 in der Leipziger *Allgemeinen Musi-*

kalischen Zeitung weist auf die Probleme, die Krüger zum einen die Frage der Gattung (des Weltlichen Oratoriums und seines Verhältnisses zur Oper) bereitet hat, zum andern, darauf angewandt, der Begriff des Schönen in der Musik: Dem Klassizisten Krüger ist er das Maß auch für alles Charakteristische, das niemals Selbstzweck werden darf. John Finson geht in seinem Beitrag „The Intentional Tourist: Romantic Irony in the Eichendorff *Liederkreis* of Robert Schumann“ der Frage nach, wie romantische Ironie sich musikalisch auszudrücken vermag: Er findet sie in bestimmten Regelverletzungen, in Widersprüchen zwischen Text und Musik, schließlich im Kontext mehrerer Gesänge einer Liederfolge — und zeigt dies vor allem an dem Eingangslied der Urfassung des Zyklus (*Der frohe Wandersmann*, das der Komponist für den Druck dann durch *In der Fremde* ersetzt hat) — für Finson das eigentliche Schlüssellied des *Liederkreises*. Man fragt sich dann aber doch: Wie hat Schumann ein für das Ganze derart bedeutsames Lied aus seinem Zyklus herausnehmen können? Ist das nicht ein Indiz für Überinterpretation?

Bewundernswert ist der letzte Essay des Bandes: Bernhard Appel („Actually, Taken Directly from Family Life: Robert Schumann's *Album für die Jugend*“) stellt aufgrund von Dokumenten und musikalischen Quellen schlüssig die Entstehungsgeschichte dieser Sammlung von Klavierstücken dar, zeigt ihren unmittelbaren biographischen Bezug und die anschließende Abstraktion, zeigt, wie aus Übungen für die Tochter Marie sich zunächst der Plan einer Veröffentlichung entwickelt, dann pädagogisch-didaktische Maximen damit verbunden werden (*Musikalische Haus- und Lebensregeln*) und schließlich unter dem Einfluß des Freundeskreises das bekannte Album entsteht.

Dem anregenden Band ist ein detailliertes Register (Namen und Werke) beigegeben, das auch die übersetzten Dokumente und Aufsätze aufschlüsselt und damit für den deutschen Benutzer wertvoll macht.
(Oktober 1995) Walther Dürr

JON W. FINSON: *Robert Schumann and the Study of Orchestral Composition. The Genesis of the First Symphony, op. 38. Oxford: Clarendon Press 1989. 152 S., Notenbeisp. (Studies in Musical Genesis and Structure.)*

Anders als der etwas irreführende Obertitel suggeriert, geht es Finson weniger um Schumanns orchestrale Musik generell als vielmehr um die Schumannsche Symphonik sowie im besonderen um Entstehung und kompositorische Abhängigkeit seiner *1. Symphonie* op. 38. Symphonische Studien und Vorläufer des op. 38 werden nur im ersten Kapitel auf knappen 28 Seiten abgehandelt. Der Überschrift dieses Kapitels entsprechend („Schumann's Preparations for Symphonic Composition“) stellt Finson hier ausschließlich jene Werke, Werkfragmente und Vorstudien dar, die rein symphonischen Charakter haben. Die unter dem Gesichtspunkt Orchestration gleichfalls wichtigen Schumannschen Versuche mit Instrumentalkonzerten (ausführliche Skizzierung eines Klavierkonzerts in *F*-dur, Instrumentation des Schlußsatzes von Claras *Klavierkonzert* op. 7, *Klavierkonzert d-moll* von 1839) bleiben unberücksichtigt, von den beiden zum Umfeld der Symphonie gehörenden vokalsymphonischen Experimenten (*Rheinlied* WoO, 1, Orchesterfassung der *Tragödie* op. 64/3) wird lediglich die Instrumentation des Beckerschen *Rheinliedes* kurz erwähnt. Eigentlicher Schwerpunkt des Büchleins ist die konzise, durch Übertragung und gleichzeitige Faksimilierung der wesentlichen Seiten höchst anschauliche Darstellung des Schumannschen Arbeitsprozesses. Anders als bisher gängig versteht Finson die in der auch für Schumann unglaublich kurzen Zeit von vier Tagen fertig skizzierte Symphonie nicht als Produkt einer unbegreiflichen, romantischen Inspiration („the product of a Romantic creativity founded largely on inexplicable inspiration“, S. 1), sondern als nur vorläufigen Kulminationspunkt einer sich über mehr als ein Jahrzehnt hinziehenden, nach der Heirat mit Clara virulent werdenden Selbstbestätigung des Komponisten Schumann. These des Verfassers ist, daß Schumann nach seinen auf die Zeit um 1830–1832 anzusetzenden Instrumentationsstudien, nach seiner intensiven Auseinandersetzung mit der *Symphonie fantastique* von Hector Berlioz und schließlich nach seiner Wiederentdeckung der *C-dur-Symphonie* Franz Schuberts handwerklich und intellektuell reif war, ebenfalls eine Symphonie zu komponieren. Sehr richtig stellt Finson fest: „Schumann required only a catalyst to fuse the elements of his preparation

for symphonic writing into a finished piece, a catalyst supplied by events in his personal life (S. 28)“ (i. e. seine Heirat mit Clara Wieck). Das Feilen aber, das nach diesem viertägigen Skizzierungsschub einsetzende Fortarbeiten und Gestalten der gültigen Werkfassung wird zum zentralen Thema von Finsons Arbeit. Finsons wohlbegründete Neuerkenntnis liegt darin, daß mit der Skizzierung das Werk noch bei weitem nicht vorliegt, Skizze und Endfassung trennen nicht nur akzidentiell (Stichwort Instrumentierung), sondern auch konzeptionell Welten. Erst im Zuge dieser Weiterverarbeitung entsteht schließlich eine satzübergreifende Werkeinheitlichkeit, das „symphonic web“ (nach Finson ein aus Schuberts *C-dur-Symphonie* abgeleitetes Konzept). Schlußpunkt dieser Werkgenese ist nicht die Fassung der von Felix Mendelssohn Bartholdy geleiteten Uraufführung, auch nicht die nach Selbstzweifeln und weiteren Studierproben (Schumann an Härtel, 23. Juni 1841. „Mit der Symphonie geht es mir schlimm; sie liegt fertig da — ich muß sie aber durchaus noch einmal hören“) im November 1841 endlich veröffentlichte Fassung des Stimmenerstdrucks, sondern erst die im November 1852 (nicht Januar 1853) erfolgte Publikation des Partiturerstdrucks. Finsons Arbeit stellt mit Sicherheit eine der wichtigsten Schumann-Publikationen der letzten Jahre dar, auch und gerade weil sie nicht der modischen Spätwerk-Rehabilitierung folgt, sondern sich endlich einmal mutig mit einem Zentralwerk der mittleren Schaffensperiode beschäftigt. Dennoch hat auch diese Arbeit zahlreiche, in der geplanten Zweitausgabe hoffentlich beseitigbare Schwachpunkte. Deutschsprachige Literatur wird in der laut Vorwortdatierung 1989 abgeschlossenen Arbeit nur bis 1984 rezipiert, d. h. es fehlt die Einbeziehung der vorbildlichen, für das Thema überaus wichtigen Publikation der Ehetagebücher Robert und Clara Schumanns durch Gerd Nauhaus.

Die Skizzenübertragungen sind, wie wohl bei der bekannt unklaren Handschrift Schumanns nicht anders zu erwarten, oft sehr fraglich oder auch fehlerhaft, man vermißt eine deutliche(re) Trennung der einzelnen Textschichten, hier hilft der kontrollierende Blick in die beigelegten, zwar kleinen, aber durchaus noch lesbaren Faksimiles enorm. Besser ist aber in jedem Fall das Hinzuziehen des von

der Robert Owen Lehman Foundation veröffentlichten Gesamtfaksimiles von Skizze und Partiturautograph der Symphonie. Corrigenda wären etwa: Example 2.6, T. 27: Achtel *d'* statt 16tel-Paar *d'-b*, T. 41ff.: nicht Legatobögen sondern Haltebögen; Example 2.8, T. 1: „Viole in 32steln“ nicht „32stele“ (auch *passim*), T. 5: 2. Takthälfte falscher Rhythmus, T. 8: fehlt Instrumentenangabe „Cla.“, T. 11: 2. Takthälfte, Baß existiert in Skizze überhaupt nicht; Example 2.9a, T. 1: Baß, 2.—6. Note *c* nicht *B*, 2. Takthälfte Wiederholungszeichen; Example 2.10, 2. Takt: gestrichen, Beischrift wohl „Var. II“ nicht „I“ etc. Auch die Übertragungen bzw. Übersetzungen deutscher Originalzitate bedürfen durchaus einer Überprüfung, dies betrifft zumeist Trivialitäten wie die Verlesung von in Fraktur gesetzten Ligaturen „fs“, S. 33: „rufft“ statt „rufst“. Ein bezeichnender, wohl vom Unterbewußtsein evozierter Lapsus sei aber noch erwähnt: Am 9. Februar 1841 notierte Schumann in seinem Tagebuch: „Symphoniescrupel“, bei Finson wird daraus ein Symphoniekrüppel („symphony crippel“, S. 65).

Matthias Wendt

The Complete Correspondence of Clara and Robert Schumann. Critical Edition Volume I. Edited by Eva WEISSWEILER. New York u. a.: Peter Lang 1994. XXX, 388 S.

Briefe und Dokumente im Schumannhaus Bonn-Endenich. Im Auftrag des Vereins Schumannhaus Bonn hrsg. von Thomas SYNOF-ZIK. Bonn 1993. 84 S.

Daß die Edition von Musikerbriefen, abgesehen von den in den Dokumenten und deren Überlieferung selbst eingeschlossenen Schwierigkeiten, in vielen Fällen so problematisch ist, besser gesagt, sich für die Musikwissenschaft so problematisch darstellt, mag letzten Endes auch daran liegen, daß das Fach erst spät (wenn überhaupt) die Standards der ‚großen‘ Philologien zur Kenntnis genommen und sich intensiv mit ihnen auseinandergesetzt hat. So wird es auch niemanden verwundern, daß bis heute nur wenige Ausgaben von Musikerbriefen wissenschaftlichen Anforderungen standhalten und die Musikwissenschaft dort, wo sie sich als kompetenter Partner im Austausch mit anderen Disziplinen beweisen könnte, offensichtlich nicht

recht ernst genommen wird. Oder gibt es eine andere Erklärung für die, um ein Beispiel zu nennen, doch eigentlich skandalöse Tatsache, daß eine von Germanisten und Musikwissenschaftlern besorgte historisch-kritische Edition des Briefwechsels zwischen Goethe und Zelter seit Jahrzehnten ein Desideratum ist?

Die hier anzuzeigenden Ausgaben von Briefen Schumanns dokumentieren auf ihre Weise (möglichen) Glanz und (tatsächliches) Elend musikwissenschaftlicher Briefeditionen. Eva Weissweilers „erstmalig vollständige Kritische Ausgabe des Braut- und Ehebriefwechsels von Clara und Robert Schumann“, 1983 mit hohen Ambitionen begonnen, liegt als Torso vor, fehlt ihr doch nach wie vor die Bestätigung ihrer Glaubwürdigkeit durch einen entsprechenden kritischen Bericht (angekündigt ist er seit langem). Dennoch erscheint jetzt eine englische Übersetzung, besorgt von Hildegard Fritsch und Ronald L. Crawford; der erste Band mit 111 Briefen aus der Zeit von 1832 bis 1838 ist greifbar. Gewiß bietet diese Publikation einem des Deutschen nicht mächtigen Publikum die Möglichkeit der bequemen Lektüre von Schumann-Briefen, und als solide Leseausgabe mag die Edition ihre Berechtigung, ja ihre Verdienste haben. Aber was darüber hinaus von den Übersetzern (beide übrigens Germanisten an einer amerikanischen Universität) an kritisch kommentierender Arbeit geleistet worden ist, kommt über elementare Volksaufklärung nicht hinaus. Wer von Zwickau nicht weiß, daß es eine „town in Saxony“ ist, bekommt das ebenso mitgeteilt wie die Angabe über die Thomaskirche, sie sei „the famous Church of St. Thomas in Leipzig where J. S. Bach was music director“. Die Davidsbündler sind „R. S.'s imaginary brotherhood of like-minded companions“, während Hermstedt — gemeint ist wohl der Klarinettist Johann Simon H. — „could not be identified“. Es mag sein, daß ein Cowboy (man verzeihe das rüde Beispiel) als potentieller Leser alle diese redundanten Richtig- und Nichtigkeiten dankbar annimmt — aber wird sich ein derart Unbedarfter überhaupt mit diesem Briefwechsel beschäftigen, wenn man von ihm annehmen muß, daß sich seine intellektuelle Aufnahmefähigkeit auf der Höhe einer Kommentarseite wie „Fischhof's sister — sister of Joseph Fischhof“ (S. 376) bewegt?

Ohne den Anspruch der kritischen Edition zu erheben, erfüllt ihn Thomas Synofzik gleichwohl mustergültig in der von ihm betreuten Dokumentation der im Besitz des Bonner Stadtarchivs befindlichen Schumanniana. Bei diesen handelt es sich um sämtliche dort bewahrten Briefe Robert Schumanns (dreizehn an der Zahl, ein weiterer aus dem Besitz des Beethovenhauses ist hinzugenommen worden), um etwa ein Drittel der in Bonn vorliegenden Briefe Claras sowie um alle im Schumannhaus ausgestellten Stücke der Kinder und Freunde des Ehepaars. Die insgesamt 42 Dokumente werden originalgetreu abgedruckt, textkritisch kommentiert sowie mit Sacherläuterungen und bibliographischen Hinweisen erschlossen. 20 farbige Abbildungen, zumeist Faksimiles von Briefen oder Briefseiten, ergänzen die feine Ausgabe in willkommener Weise.
(November 1995) Ulrich Konrad

The Cambridge Companion to Chopin. Edited by Jim SAMSON. Cambridge: Cambridge University Press (1992). XI, 341 S., Notenbeisp.

Das Buch scheint eine Fortsetzung der *Chopin Studies* (Cambridge 1988) zu sein, doch während die dort veröffentlichten Artikel einen streng wissenschaftlichen Charakter aufweisen, analytische Forschungsarbeiten sind, so scheint das *Companion* eher populärwissenschaftlich zu sein. Das Buch ist das Arbeitsergebnis von Musikwissenschaftlern aus dem angelsächsischen Kreis, mit einer einzigen Ausnahme: der polnischen Forscherin Zofia Chechlińska.

Der Band besteht aus drei grundlegenden Teilen. Die ersten beiden Teile gliedern Chopins Werk in zwei Phasen: die des jungen Komponisten, der die Leistungen seiner Vorgänger verwertet („The growth of a style“) und des reifen Künstlers mit einer ausgebildeten, individuellen Musiksprache („Profiles of the music“). Der dritte Teil dagegen („Reception“) bespricht die Rezeption seines Werkes in der zweiten Hälfte des 19. und in den Anfängen des 20. Jahrhunderts. Im ersten Teil wird die Entwicklung des Stils von Chopin bis 1832 charakterisiert (Datum der Veröffentlichung der ersten Kompositionen in der Emigration).

Das interessanteste Kapitel des ersten Teiles, vielleicht sogar des ganzen Buches, ist zweifellos die Arbeit von John Rink „Tonal architecture in the early music“. Der Verfasser findet in Anlehnung an eine eingehende Strukturanalyse Beweise für die These, daß die kompositorische Sprache Chopins nach 1830 (nach dem Verlassen Warschaus) einer qualitativen Änderung unterlag. Davon zeuge die Betrachtung der Architektur der Kompositionen: Die Werke stützten sich auf stärker variierte Tonalgerüste (vom Typ I-III-V-I, I-iii-V-I usw.), während sie früher auf einfacheren Anordnungen fußten (vom Typ I-IV-I oder i-III-i, S. 88). Diese und andere vom Autor angeführten Merkmale zeugen von der Entwicklung der Musiksprache der frühen Werke Chopins, die alsbald zu ‚ausgebauteren‘ Werken führte, wie Balladen oder Scherzos.

Der zweite Teil des Buches enthält Besprechungen der in der Emigration entstandenen Werke Chopins. Es sind aber keine erschöpfenden, sondern eher fragmentarische und mitunter oberflächliche Untersuchungen. Der Artikel von Samson „Extended forms: the ballades, scherzos and fantasies“ erweckt den Eindruck einer Ergänzung seiner Analysen und Festlegungen, die in früheren Veröffentlichungen bekanntgegeben wurden, woraus übrigens der Verfasser selbst keinen Hehl macht (vgl. die Anmerkungen Nr. 11 und 18). Zu den interessanteren Abschnitten des Buches gehört der Artikel von Jeffrey Kallberg, der den *Präludien* op. 28 gewidmet ist. Der Verfasser versucht darin, sich auf die Kompositions- und Aufführungsnormen der Epoche berufend (S. 133–134), die These von der mangelnden zyklischen Beschaffenheit des ganzen Opus zu verfechten. Die *Präludien* erscheinen in dieser Perspektive als eine lockere Sammlung von nicht miteinander verbundenen, kleinen Kompositionen, die für die Ausführung vor größeren Werken bestimmt waren. Kallberg nimmt jedoch nicht Stellung zu der tonalen Anordnung, die das Auftreten der Werke regelt (erinnern wir daran, daß es eine Parallel- und Dominantanordnung ist: C-a, G-e, usw.).

Der dritte Teil des Buches konzentriert sich auf die Rezeption von Chopins Stil. Interessant scheint die von Zofia Chechlińska durchgeführte Untersuchung zu sein, die sich mit der ‚Auswirkung‘ von Chopin in seinem Hei-

matland befaßt. Obwohl das historische Material, auf das sich die Verfasserin stützt, allgemein bekannt ist, so hat doch vor ihr noch niemand das Thema so komplex aufgefaßt. Dieses Material und die im letzten Kapitel des Buches (S. 259—261) enthaltenen Analysen präzisieren klar die These, daß das Werk Chopins erst in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts schöpferische Rezipienten gefunden hat. Die frühere Rezeption — sowohl in Polen als auch im viktorianischen England (wo Chopin vor allem als Salonkomponist angesehen wurde) — beschränkte sich auf die Assimilation der äußeren Stilmerkmale solcher der allgemeinen Faktur oder der Titel der Kompositionen (Mazurkas schufen z. B. Komponisten wie D. Ascher oder Berthold Tours).

The Cambridge Companion to Chopin ist zweifellos ein nützliches Buch, besonders im Bereich der angelsächsischen Kultur. Es ist keine strikt wissenschaftliche Abhandlung, es gibt darin keine neuen Entdeckungen und keine überraschenden Interpretationen. Das Buch wird jedoch seiner Hauptaufgabe gerecht, indem es den Studenten aus dem angelsächsischen Sprachgebiet Chopin und seine Werke näherbringt.

(Mai 1995)

Marcin Majchrowski

FRANZ LISZT: *An Artist's Journey. Lettres d'un bachelier ès musique 1835—1841. Translated and annotated by Charles SUTTONI. Chicago-London: The University of Chicago Press (1989). XXVII, 260 S.*

Die in den Jahren 1835 bis 1841 erschienenen Schriften von Franz Liszt umfassen neben dem Essay „De la situation des artistes, et de leur condition dans la société“, in dem Liszt ein ernüchterndes Resümee des Musiklebens der Juli-Monarchie zieht, und einer Reihe von Aufsätzen und Konzertberichten auch eine „Lettre d'un voyageur“ sowie eine Folge von insgesamt fünfzehn „Lettres d'un bachelier ès musique“. Diese Reisebriefe, die Liszt an mit ihm befreundete Zeitgenossen wie George Sand, Heinrich Heine, Joseph d'Ortigue und Hector Berlioz richtete und die (mit zwei Ausnahmen) in der *Revue et Gazette Musicale de Paris* erschienen, vereinigt der vorliegende Band als *An Artist's Journey*. Mit diesem von ihm neu gebildeten Titel will der Herausgeber

und Übersetzer Charles Suttoni den Reisecharakter der Briefe unterstreichen, wobei er „journey“ ausdrücklich als „both physical and interior“ versteht. Damit wird zweifellos ein wichtiger Aspekt dieser Schriften erfaßt, die — in bewußter Anlehnung an andere literarische Italienreisen — gewissermaßen Liszts ‚Italienische Reise‘ darstellen. Tatsächlich waren die beiden Jahre in Italien, von 1837 bis 1839, mit den wesentlichen Stationen Mailand (und der Comersee), Venedig, Bologna, Genua, Florenz, Rom und Pisa für Liszt eine Zeit der privaten und künstlerischen Selbstfindung, in der er nicht nur eine Vielzahl von Eindrücken in sich aufnahm, sondern auch eine Reihe von Kompositionen fertigstellte oder begann, angefangen mit dem von revolutionärem Pathos getragenen Klavierstück *Lyon* und den zwölf *Grandes Études pour le piano* bis hin zu einem „Fragment dantesque“, der ersten Fassung der späteren *Dante-Sonate*.

Obwohl Liszt selbst bereits in den 1830er Jahren an eine Buchveröffentlichung seiner „Bachelier“-Briefe dachte, gibt es dennoch nur sporadische Hinweise auf eine von ihm intendierte, gültige Reihenfolge dieser Briefe. Hierzu gehören die gelegentlichen Datierungen (die zwar nachweislich ‚fiktiv‘ sind, aber dennoch die Idee einer Chronologie erkennen lassen) sowie Ansätze zu einer Numerierung, die, obwohl auch sie keine durchgängige Reihenfolge festlegen, zumindest erkennen lassen, daß auch eine am bloßen Erscheinungsdatum orientierte Ordnung — die zwar ‚objektiv‘ ist, aber von Liszts eigener Numerierung abweicht — im Widerspruch zum Willen des Autors stünde. Suttoni hat aus dieser Problematik, die er nicht diskutiert, die ihm aber zweifellos bewußt war, die Konsequenz gezogen, den Reise-Charakter in den Vordergrund zu stellen und die Briefe dem realen chronologisch-geographischen Verlauf der Reise entsprechend zu ordnen. Doch auch dies führt zu Widersprüchen, und die Konsequenz seines Ordnungsprinzips zwingt Suttoni dazu, zwei Reisebriefe — darunter den literarisch außerordentlich gelungenen an Lambert Massart — zu unterteilen und durch die Interpolation anderer Briefe zu trennen, was kaum als der Weisheit letzter Schluß gelten kann.

Positiv ist dabei zu vermerken, daß Suttoni jedes der geographisch-chronologischen Kapitel, in die er die Briefe unterteilt, mit einer

kommentierten Chronik einleitet und den Leser so in den jeweiligen Abschnitt der Reise einführt. Dem entspricht auch die reichhaltige, sorgfältig ausgewählte Illustrierung des Bandes mit Abbildungen wesentlicher Kunstwerke und zeitgenössischer Stiche erwähnter Personen, Orte und Landschaften. Die Reisebriefe bzw. offenen Briefe Dritter, auf die Liszt antwortet (Sand, Heine und Berlioz), sind im Anhang wiedergegeben, wobei Suttoni sich die Mühe gemacht hat, für die Übersetzung auf die originalen Zeitschriftenfassungen zurückzugreifen, die mitunter deutliche Abweichungen gegenüber den späteren Drucken aufweisen. Als einziger Ausschnitt aus den übrigen frühen Schriften ist im Anhang noch jenes so oft zitierte Fragment aus „De la situation des artistes“ wiedergegeben, das Lina Ramann irreführend „Über zukünftige Kirchenmusik“ betitelte und das ohne den Kontext des gesamten Essays leicht mißverstanden werden kann.

Ansprechend ist auch die stilistisch elegante und weitgehend exakte englische Übersetzung, die den Ton des französischen Originals zweifellos besser trifft als die deutsche Übersetzung Lina Ramanns in der — zudem unvollständigen — Ausgabe der *Gesammelten Schriften* (Bd. 2: „Essays und Reisebriefe eines Baccalaureus der Tonkunst“, Leipzig 1881). Es dürfte auch dem deutschen Leser im allgemeinen leichter fallen, Suttonis englische Übersetzung zu lesen als das verschrobene und häufig auf Mißverständnissen beruhende Deutsch Lina Ramanns. (Daneben gab es bisher nur eine ebenfalls unvollständige Ausgabe der Reisebriefe unter dem Titel *Pages romantiques*, hrsg. von Jean Chantavoine, Paris und Leipzig 1912, Reprint: Plan de la Tour 1986.)

Abgerundet wird der Band durch eine anregende, kenntnisreiche Einleitung, zahlreiche sachkundig kommentierende Fußnoten des Herausgebers und einen kurzen Exkurs zur Frage der Autorschaft, in dem Suttoni den derzeitigen Stand der Forschung wiedergibt und zu dem heute wohl allgemein anerkannten, in seiner Generalisierung jedoch wenig befriedigenden Resümee zusammenfaßt: Liszt lieferte die Ideen, die Marie d'Agoult — seine damalige Lebensgefährtin — ausformulierte. Zieht man alle erreichbaren Quellen heran, so ergibt sich hier ein durchaus differenzierteres Bild, bei dem nicht allein Liszts Anteil, von der Konzeption bis zum Korrekturlesen, deutli-

cher hervortritt, sondern auch seine alleinige Autorschaft in mehreren Fällen — darunter die „Lettre d'un voyageur“ an Sand — belegt werden kann.

Obwohl es sich eigentlich ‚nur‘ um eine Leseausgabe handelt, muß man dem Band bescheinigen, daß er — wenn auch in Übersetzung — bislang nicht nur die einzige kommentierte, sondern die einzige vollständige Ausgabe überhaupt der Reisebriefe Liszts darstellt.

(April 1995)

Rainer Kleinertz

MICHAEL SAFFLE. *Franz Liszt. A Guide to Research. With discographical contributions by Ben ARNOLD, Keith FAGAN, and Artis WODEHOUSE.* New York-London: Garland Publishing 1991. X, 407 S.

Mit dieser kommentierten Liszt-Bibliographie legt Michael Saffle einen Band vor, der zweifellos jedem, der sich mit dem Thema Liszt beschäftigt, eine reiche Fundgrube und nützliche Orientierungshilfe bietet. Bei der Erstellung des Bandes war dem Verfasser nicht zuletzt ein langfristiger Aufenthalt an dem von Mária Eckhardt geleiteten Budapester Liszt-Forschungszentrum, in dessen Sammlung kaum ein Titel zum Thema Liszt fehlt, von Nutzen.

Die ungeheure Datenmenge scheint jedoch gelegentlich zur Konfusion geführt zu haben, beispielsweise wenn derselbe Aufsatz zweimal mit verschiedenem Kommentar aufgeführt ist (Nr. 208 u. 397). Nur so ist es auch zu erklären, daß gleich zwei Standardwerke der Liszt-Literatur fehlen, die sechsbändige Biographie über *La Comtesse d'Agoult et son temps* von Jacques Vier (Paris 1955—1963) und *Les Romantiques et la musique* von Thérèse Marix-Spire (Paris 1955), was um so mehr überrascht, als beide Titel in der Bibliographie des Artikels „Liszt“ in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* aufgeführt sind (Bd. 11, S. 73). Nachzutragen wären auch noch zumindest die folgenden Titel: Carl Dahlhaus, „Dichtung und Symphonische Dichtung“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 39 (1982), S. 237—244; ders., „Liszt, Schönberg und die große Form. Das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit“, in: *Mf* 41 (1988), S. 202—213; Franz Liszt, *Confessioni di un*

musicista romantico, hrsg. von Luigi Cortese, Mailand 1945; Alexander Main, „Franz Liszt the Author, 1834—47: An Old Question Answered Anew“, in: *La Musique et le rite sacré et profane, Actes du XIIIe Congrès de la Société Internationale de Musicologie, Strasbourg [...] 1982*, hrsg. von Marc Honegger und Paul Prevost, Straßburg 1986, Bd. 2, S. 637—656; Michael Mann, *Heinrich Heines Musikkritiken*, Hamburg 1971; Mary Tibaldi Chiesa, *Vita romantica di Liszt*, Mailand 1937 (2/1941); dies., „Franz Liszt in Italia“, in: *Nuova Antologia* 71 (Juli 1936), S. 142—154. Auch Dietrich Kämpers *Die Klaviersonate nach Beethoven* (Darmstadt 1987) könnte man erwarten, wenn Newmans *The Sonata since Beethoven* (Nr. 775) erwähnt ist.

Als Deadline für die Erfassung von Titeln gibt Saffle Ende 1989 an, doch bedarf dies zumindest bei europäischen Publikationen einer gewissen Einschränkung. So sind beispielsweise die Beiträge von Christoph-Hellmut Mahling, Klaus Wolfgang Niemöller und Diether de la Motte in der Festschrift Carl Dahlhaus (*Das musikalische Kunstwerk*, hrsg. von Hermann Danuser u. a., Laaber 1988) ebensowenig erfaßt wie die materialreiche d'Agoult-Biographie von Charles F. Dupêchez (*Marie d'Agoult 1805—1876*, Paris 1989) oder der Band *Liszt a Firenze, Pisa e Lucca* von Luciano Chiappari (Ospedaletto bei Pisa 1989).

Was jedoch grundsätzlich irritiert, ist die Anlage des Bandes. Innerhalb der mitunter verwirrenden und redundanten Kapiteileinteilung ordnet Saffle die Einträge nach dem Grundsatz ‚Gut vor Schlecht‘: „Generally speaking, better-researched and better-written books and articles deserve more attention than poorer ones“ (S. XVI). Vermag schon das Prinzip kaum zu überzeugen, so enthüllt sich seine Anwendung schließlich als reine Willkür. Daß Saffle die noch unvollständige und keinesfalls unumstrittene Liszt-Biographie Alan Walkers auf Platz 1 seiner Bibliographie setzt, vor Peter Raabes *Franz Liszt* und Lina Ramanns *Franz Liszt als Künstler und Mensch*, erstaunt um so mehr, als es sich bei Ramann um eine — bei aller Problematik — autorisierte Biographie handelt, an der Liszt nachweislich mitgewirkt hat, und das Werkverzeichnis Raabes noch heute grundlegend ist. Daß aber ein zumindest ebenbürtiges Werk wie Serge Guts *Franz Liszt* dann hinter

einer Reihe anderer, teilweise unbedeutender Titel (Nr. 14: Günther Kraft, *Franz Liszt*, Weimar 1961, 48 [!] S.) in Saffles ‚Hitparade‘ auf Platz 18 rangiert, findet keinerlei objektive Rechtfertigung. Die unmittelbar vorangehenden Worte Saffles schließlich vermögen nur noch Verwunderung zu erwecken: „Not all book-length Liszt survey studies are innovative or especially well-written. Many brief, less useful, or less reliable monographs also exist; the four volumes described below must stand for dozens of others“. (Daß der Band von Gut nur mit 432 statt 665 Seiten angegeben ist, dürfte wohl ein Druckfehler sein.) Warum anschließend die auf Nr. 21 folgende Liszt-Biographie Derek Watsons mit ihren 404 Seiten als „extremely brief introduction to Liszt's career, character, and compositions“ gewertet wird, während die wesentlich kürzeren Arbeiten von Rossana Dalmonte (Nr. 8) und Klára Hamburger (Nr. 12) als „insightful study“ und „admirable account of Liszt's life and compositions“ bezeichnet sind, ist von der Sache her auch nicht nachvollziehbar.

Läßt man jedoch diese mitunter irritierenden Eigenheiten des Bandes beiseite, so erweist sich Saffles Bibliographie immer wieder als nützliches Nachschlagewerk, dessen über eintausend Einträge mit ihren beredten Kommentaren kaum einen Aspekt der Liszt-Forschung unberücksichtigt lassen.

(April 1995)

Rainer Kleinertz

TIMOTHY MARTIN: Joyce and Wagner. A study of influence. Cambridge: Cambridge University Press 1991. XVIII, 287 S.

Daß sich James Joyce mit dem Phänomen Wagner genauer beschäftigte, belegen die Bestände seiner Triester Bibliothek. Nur die Liste der Shakespeare-Bücher ist länger als jene der Publikationen von und über Richard Wagner, die Joyce besaß, darunter Klavierauszüge und Libretti verschiedener Bühnenwerke, die Briefe an August Röckel und einen Band der Schriften in der Übertragung von William Ashton Ellis. Dessen viktorianische Übersetzung des Wortes „Bewußtsein“ („consciousness“), in den Wagner-Texten konsequent mit „conscience“ („Gewissen“) wiedergegeben, hinterläßt in Joyces streng gebauter Prosa ihre Spuren. Martin interpretiert in diesem Kon-

text den Gebrauch von „conscience“ in der berühmten Schlußstelle des Romans *A Portrait of the Artist as a Young Man*: „I go to encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race.“ („Als Millionster zieh ich aus, um die Wirklichkeit der Erfahrung zu finden und in der Schmiede meiner Seele das ungeschaffene Gewissen meines Volkes zu schmieden.“ Übertragung von Klaus Reichert). Die Schmiede-Metapher im *Portrait* führt zur Figur des jungen Siegfried. In Joyces Blickfeld rückten aber auch friedfertiger Wagnerische Helden. Bei der Erörterung der *Tristan*-Quellen, die dem polyglotten Spätwerk *Finnegans Wake* zugrunde liegen, hob bereits 1964 David Hayman Joyces tiefes Interesse an Wagners *Tristan und Isolde* hervor. Der zweite *Tristan*-Akt diene weiterhin dem zweiten Akt des einzigen Dramas, das Joyce schrieb, *Exiles (Verbannte)*, als Modell. Der Protagonist, ein Künstler nach seiner Rückkehr aus dem Exil, trägt also keineswegs zufällig den Vornamen Richard. Anspielungen auf Wagners Leben und Werk nicht nur in Joyces Romanen und dem erwähnten Theaterstück, sondern auch in den Gedichten und den kritischen Schriften hat Martin in der vorliegenden Studie zusammengestellt und untersucht. Eine Liste sämtlicher Allusionen enthält der Anhang.

Wie schon die Titel der beiden ersten Kapitel des Hauptteils „The artist-hero“ und „The Wandering Jew“ erwarten lassen, referiert Martin nach dem Einführungsteil „Joyce and literary Wagnerism“ u. a. aus Studien, die er zwischen 1981 und 1990 bereits in verschiedenen englischsprachigen Zeitschriften publizierte. Die weiteren Kapitel behandeln die Komplexe Erlösung („Redemption“), Mythos („The comic rhythm“) und Musikalität des Textes („The art of arts“). Über die „Sirenen“-Episode des *Ulysses* äußerte Joyce, er habe sie „mit den technischen Mitteln der Musik geschrieben. Es ist eine Fuge mit allen musikalischen Zeichen: piano, forte, rallentando, usw. Ein Quintett kommt auch darin vor, wie in den ‚Meistersingern‘, der Oper Wagners, die ich bevorzuge ...“ (nach der Joyce-Biographie von Richard Ellmann, Frankfurt 1959, S. 704). Es hätte daher an dieser Stelle die Frage auf der Hand gelegen, ob sich die Textur des „Sirenen“-Kapitels nicht am Kontrapunkt der *Mei-*

stersinger entzündete. In dem erwähnten *Meistersinger*-Quintett („Selig, wie die Sonne“) war der Schriftsteller 1909 sogar in einer der beiden Tenorpartien in einem Konzert in Triest zu hören. Joyce liebte und förderte die Gesangskunst, auch wenn er sich nach einigen verheißungsvollen Auftritten in jungen Jahren und trotz des Angebotes einer kostenlosen Ausbildung bei Benedetto Palmieri gegen die Sängerlaufbahn entschieden hatte. Sein Verhältnis zu Wagner, von Martin im Abschlußkapitel „Joyce and Wagner“ souverän zusammengefaßt, veranschaulicht vielleicht am treffendsten die folgende biographische Episode (nach Ellmann, ebda.). Joyce las Ottocaro Weiss einen Teil der „Sirenen“-Episode aus dem *Ulysses* vor, kurz bevor sie gemeinsam eine *Walküre*-Aufführung besuchten. Während der Pause fragte Joyce seinen Begleiter: „Finden Sie die musikalischen Effekte meiner Sirenen nicht besser als die Wagners?“ ‚Nein‘, sagte Weiss. Joyce drehte sich auf dem Absatz um und war für den Rest der Oper verschwunden ...“.

(März 1995)

Christa Jost

ULRIKE KIENZLE: *Das Weltüberwindungswerk. Wagners „Parsifal“ — ein szenisch-musikalisches Gleichnis der Philosophie Arthur Schopenhauers. Laaber Laaber-Verlag (1992). 236 S., Notenbeisp. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater Band 12.)*

An engagierter, auch enragierter Wagner-Literatur einschließlich wortmächtiger Werkdeutungen besteht — im ganzen genommen — gewiß kein Mangel, aber vieles davon — insbesondere aus älterer Zeit — ist bekanntlich infolge penetrant weltanschaulicher Einfärbung anfechtbar und z. T. ‚ungenießbar‘. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg wird die Tendenz zur Versachlichung vorherrschend — vereinfachend gesagt: Der wissenschaftliche Ansatz verdrängt den ‚vereinnahmend‘-weltanschaulichen Aspekt. Das Thema Wagner ist insofern keineswegs ‚erschöpft‘ ...

Wagners irritierendes Spätwerk *Parsifal* gehört — trotz nie erlahmender, kühner, sogar verwegener Deutungsversuche von Regisseuren — sicherlich nicht zu den bevorzugten Forschungsobjekten der Gegenwart, was offensichtlich auch an der unauflöselichen Verwobenheit von Handlung und ‚philosophischem

Überbau' liegt. Man geht zwar inzwischen — das war nicht immer so — allgemein davon aus, daß *Parsifal* ohne Kenntnis der Philosophie Arthur Schopenhauers letztlich nicht deut- und erklärbar ist, dennoch aber — so die Autorin der vorliegenden Arbeit — „fehlt bis heute eine Studie, welche ... die Spuren Schopenhauers bis in die ästhetische und religionskritische Konzeption Wagners hinein verfolgte und ‚Parsifal‘ konsequent im Hinblick auf seine künstlerische Verarbeitung philosophischer Probleme hin interpretierte“.

In der vorliegenden Studie soll deshalb „gezeigt werden, daß Wagners Christentum spezifisch schopenhauerisch geprägt ist“ — und „mit welchen sprachlichen und musikalischen Mitteln philosophische Begriffe und abstrakte Gedanken in konkrete Bilder, Requisiten und Handlungen umgesetzt werden“.

Das leistet die Studie von Kienzle in konzentrierter Form, sachlich-neutraler Haltung, mit treffenden, erhellenden Zitaten, in sinnfälliger Gliederung der Stoff-Fülle und mit klarer, auch für ‚Gelegenheitsphilosophen‘ verständlicher Sprache.

Wem sich beim Hören oder Lesen des ‚Weltüberwindungswerks‘ immer wieder — und wem ginge es nicht so? — Fragen aufgedrängt haben, die ohne tiefgehendes philosophisches Hintergrund-Wissen offenbleiben müßten, der findet in diesem Band stichhaltige, ‚hinreichende‘ Antworten oder zumindest tragfähige Bausteine zur Problemlösung.

(Mai 1995) Hans-Jürgen Winterhoff

DIETMAR JÜRGENS: Die Meßkompositionen Friedrich Kiels. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1993. V, 547 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 176.)

Wenn es einen Preis für die fleißigste Dissertation gäbe: Die vorliegende Untersuchung der Meßkompositionen des weitgehend in Vergessenheit geratenen Brahms-Zeitgenossen Friedrich Kiel wäre medaillenverdächtig. Die Exhumierung und mikroskopische Sezierung zweier Requien (op. 20 und op. 80) und einer Messe (op. 40) beansprucht nämlich über 200 (in Worten: zweihundert) Kapitel, ausgebreitet auf V + 547 Seiten (deren jede, im Format DIN A 5, jeweils gut 2600 Anschläge enthält), 660 handgeschriebene Notenbeispiele und

über 60 Verlaufsgrafiken. Die respektheischende Dickleibigkeit des Bandes resultiert freilich überwiegend aus dem steinzeitlich anmutenden methodischen Ansatz sowie der (unbegründeten) Sorge des Autors, nicht voll und ganz verstanden zu werden. So werden die kryptischen Abkürzungen oberhalb der Notenbeispiele, z. B. „NB 1, W. A. Mozart: Requiem KV 626, ‚Kyrie‘, Chor-Baß, T 1–5“ unnötigerweise auf einer vollen Seite erschöpfend erklärt, und es fehlt nicht einmal der Hinweis, die Numerierung der Beispiele korrespondiere „mit der Reihenfolge ihres Auftretens“ (S. II) — wer hätte das gedacht? Gegliedert wird längs des Textes der Messe bzw. des Requiems. Das liefert sechs Kapitel für die Messe (Kyrie, Gloria, etc.), 14 für jedes Requiem (Requiem aeternam, Kyrie, Sequenz, etc.). Zunächst werden die drei Werke einzeln Abschnitt für Abschnitt durchgemustert. Anschließend werden, bei Kapitel-Einteilung à la Requiem, die drei Werke untereinander verglichen nach Besetzung, Satzform, Harmonik etc. Schließlich, und hier stockt einem fast der Atem, unternimmt Jürgens es, die drei Kielschen Werke mit 23 (!) Messen und Requien, von Wolfgang Amadeus Mozart bis Giuseppe Verdi, akribisch zu vergleichen — natürlich wieder längs der bewährten 14-teiligen Kapitelgliederung. Man kann also, um ein Beispiel zu geben, in je einem Kapitel erfahren, wie die Worte „Christe eleison“ in Kiels op. 20, op. 40 und op. 80 vertont werden, dann, inwiefern sich ihre Vertonung in den genannten Werken nach Besetzung, Satzform etc. voneinander unterscheidet, und zuletzt, wie beispielsweise Hector Berlioz, Luigi Cherubini oder Verdi diese Worte im Vergleich zu Kiels opp. 20, 40 und 80 gesetzt haben usw.

Der auf eine Unterscheidung von Wichtigem und Unwichtigem weitgehend verzichtende, exemplarische Darstellung oder zusammenfassende Beschreibung ähnlicher Sachverhalte tunlichst meidende methodische Ansatz ist, was die sprachliche Darstellung angeht, gleichwohl alles andere als weitschweifig. Jürgens schreibt gedrungen knapp und schnörkellos, Hauptsatz reiht sich an Hauptsatz, sozusagen nach der Devise: ein Fakt, ein Satz, ein Tempus (Präsens). Und trotzdem fehlt bei aller Gründlichkeit doch vieles von dem, was ein unbefangener Leser erwarten dürfte. Man erfährt z. B. nicht, in welcher Tonart die unter-

suchten Werke stehen, noch wie sie besetzt sind, noch wann und zu welchem Anlaß sie entstanden. Mit solchen „Nebensächlichkeiten“ gibt Jürgens sich gar nicht erst ab. Fast scheint er sich zu schämen, daß er einleitend ganze sieben Seiten einigen wenigen biographischen Notizen opfern mußte. Schwerer wiegt womöglich die Einseitigkeit des analytischen Verfahrens selbst. Rund 90 % der Notenbeispiele veranschaulichen nämlich einstimmig diastematische Verläufe; Analysen der Harmonik oder der Instrumentation sind selten und dann unbefriedigend knapp. So dürfte für Leser, die Kiels Werke nicht schon aus der Partitur kennen, trotz über 600 Notenbeispielen kein anschaulicher Eindruck von seiner Musik entstehen.

Liebevoll gemalt sind die zahlreichen Grafiken, die zumeist formale Gliederungen (Stimmeinsätze z.B.) bildlich veranschaulichen. Sie sind sämtlich mit einem abwechselnd schwarz und weiß gefärbten Doppellinienband unterlegt, das die Taktzahlen symbolisiert und wohl an die Darstellung von Bahnschienen auf Landkarten erinnern soll. Seine Funktion ist auch ganz entsprechend: Man durchfährt auf ihm im Eilzugtempo den betreffenden Werkauschnitt ...

Bei aller Kritik setzt sich aber doch ein erstaunlicher Eindruck fest: Wenn Jürgens fast zwei Dutzend Messen und Requiens aus dem 18. und 19. Jahrhundert durchmustert und alle die teils verschiedenen, teils untereinander ähnlichen kompositorischen Lösungen miteinander vergleicht, fällt Kiel zwar nicht durch besondere Originalität aus dem Rahmen, aber seine Vertonungen sind auch nicht auffällig schwächer als die der anderen. Im Kreis der Meßvertonungen eines Cherubini, Franz Schubert, Anton Bruckner, Franz Liszt, Joseph Rheinberger, Robert Schumann, Felix Draeseke oder Verdi kann er sich bei Jürgens als durchaus ebenbürtig behaupten. Das stimmt doppelt nachdenklich: Träfe es wirklich zu, bedürfte unser Bild vom 19. Jahrhundert der Korrektur; wenn aber nicht, erweist sich der aufgewendete Gelehrtenfleiß auch inhaltlich als obsolet: Der totale Vergleich macht eben alles gleich — gleich schlecht.

(März 1995)

Werner Keil

Bruckner Symposion. Bruckner und die Musik der Romantik im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 16.—20. September 1987. Bericht. Redaktion: Renate GRASBERGER, Andrea HARRANDT, Uwe HARTEN, Barbara KARL, Elisabeth MAIER und Erich Wolfgang PARTSCH. Linz: Anton Bruckner Institut und Linzer Veranstaltungsgesellschaft 1989. 197 S.

Trotz der Mahnungen z. B. von Carl Dahlhaus (*Die Musik des 19. Jahrhunderts* [Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6], Wiesbaden 1980, S. 20—21), daß ein historischer Ideenkomplex wie die Romantik nicht auf der Grundlage einer einzigen zentralen Gruppe von Merkmalen verstanden werden kann, beharren Musikwissenschaftler immer noch darauf, solche Konzepte als hilfreich anzusehen, um eine Definition zu geben für eine kontextgebundene Einordnung eines bestimmten Komponisten, Stilelements etc. Demgemäß widmeten die Organisatoren der regelmäßig stattfindenden Symposien des Anton Bruckner Instituts in Linz 1987 das Symposium dem Thema „Bruckner und die Musik der Romantik“. In diesem Fall jedoch waren sich die Organisatoren des Symposiums voll darüber im klaren, daß ‚Romantik‘ als übergeordneter Aspekt problematischer Natur war, wie aus Othmar Wesselys Einführung (S. 11) hervorgeht.

Die Organisatoren haben erkannt, daß es unmöglich gewesen wäre, Untersuchungen zusammenzustellen, die einen umfassenden Versuch dargestellt hätten, Bruckner und seine Musik in den Zusammenhang der verschiedenen Stile und der für ihn bedeutenden Komponisten zu stellen. Folglich wählten sie statt dessen ein Programm, das gelegentlich direkte Einsichten in Bruckners Beziehung zu anderen Komponisten und Stilen gab (vgl. Akio Mayeda, „Schumann und Bruckner. Aspekte der symphonischen Gegenwart“ und Andrea Harrandt, „Bruckner und das bürgerliche Musiziergut seiner Jugendzeit“), das aber häufiger spezialisierte Forschungen präsentierte, die sich mit Themen der musikalischen und literarischen sowie der Romantik in der Malerei beschäftigten. Diese Facetten gehören ohne Zweifel zur ‚Umwelt‘ Bruckners, doch hätten sie unbedingt in eine engere Beziehung zu Bruckner selbst gebracht werden müssen.

Das ist offensichtlich der umstrittenste Aspekt des Symposiums, und zwar in solchem Maße, daß Othmar Wessely sich in seiner Einleitung gezwungen fühlte anzumerken (wenn nicht sogar zu erklären oder zu rechtfertigen), warum die Organisatoren „es für die Themenstellung vorzogen, nicht grundsätzlich nur Referate über Bruckner abhalten zu lassen, sondern auch Vorträge über die musikalische Romantik neben Bruckner mit einbezogen“ (S. 11). Demgemäß veröffentlicht der Band Beiträge über romantische Elemente in der Musik von Carl Maria von Weber und Louis Spohr (Dieter Härtwig) und über Franz Liszt und Karl Goldmark im „Ausstellungsalbum ungarischer Tondichter, 1885“ (István Kecseméti), durchaus interessante Artikel, die uns dennoch sehr wenig über Bruckner und auch nicht viel über den allgemeinen Zusammenhang seines Lebens und seiner Arbeit vermitteln.

Obwohl das Symposium und der daraus hervorgegangene Band sich aus einer losen Folge von Vorträgen konstituierte, angefangen mit allgemeinen Betrachtungen zum Begriff Romantik, fortgesetzt mit Beiträgen zu den benachbarten Künsten bis hin zum Thema Bruckners Musik und „andere Komponisten“, fehlt dem zusammengetragenen Material jegliche Form einer verbindenden „Metanarrative“, die den roten Faden hätte darstellen können zum Leitgedanken „Bruckner und die Romantik“.

Hierüber soll jedoch nicht vergessen werden, daß die individuellen Beiträge im allgemeinen auf einem hohen Forschungsniveau stehen und faszinierende Einsichten in das 19. Jahrhundert gewähren. Die einführenden Gedanken zur Romantik sind leider in den Fällen von Wessely und Peter Gülke unvorteilhaft, Wesselys Text wurde in einer Kurzfassung gedruckt, der Text Gülkes war — nach seinem eigenen Eingeständnis — von den Herausgebern gedruckt worden, obwohl der Autor ihn ursprünglich nicht für eine Publikation vorgesehen hatte. Im Gegensatz dazu könnte Manfred Wagners Beitrag „Was ist an Bruckner romantisch?“ von manchen als der zentrale Aufsatz dieses Bandes angesehen werden. Wagner beschäftigt sich mit der einsichtsreichen Befragung von Bruckners musikalischer Beziehung zum Konzept der Romantik, die er gekonnt problematisiert, wobei er auf seiner Kenntnis von und Erfahrung mit Bruckner auf-

baut. Wagner versammelt ein richtiges Kompendium „romantischer“ Eigenschaften und musikalischer Elemente, die von der Sekundärliteratur auf Bruckner angewendet werden, und er verwirft sie alle nacheinander, weil sie entweder als nicht-romantisch oder als nicht für Bruckner zutreffend angesehen werden. Seine Schlußfolgerung, „Bruckner hat ... sich nicht an der Entwicklung der musikalischen Romantik, wie sie von den Theoretikern um 1800 vorgegeben war, beteiligt“, empfiehlt die Wiederbeurteilung von Grundkonzepten und Positionen in bezug auf den Komponisten und die Romantik und stellt in der Tat die Nützlichkeit des Symposiumsthemas als Mittel zum besseren Verständnis von Bruckner in Frage.

Die breit konzipierten Studien auf dem Gebiet von Kunst und Literatur von Walter Krause („Kunsthistorische Marginalien zur Spätromantik“) und Elisabeth Lebensaft („Emigrierte Romantik. Wien als Schauplatz einer literarischen Bewegung“) helfen, die künstlerische Welt, in der Bruckner sich entwickelte und arbeitete, zu definieren. Krause verschafft eine gute Einführung in die Kunstwerke der Mitte des 19. Jahrhunderts und die Geistesströmungen im Bereich der Architektur, Skulptur und Malerei, während Lebensaft eine Geschichte der literarischen Romantik in Wien zwischen dem späten 18. Jahrhundert und 1830 skizziert, und zwar in ihrer Beziehung zu den Entwicklungen in Deutschland.

Der bei weitem größte Teil des Buches ist spezialisierten Forschungen über Bruckner in seiner Beziehung zu anderen Komponisten und Stilen des 19. Jahrhunderts gewidmet (mit den zwei oben erwähnten Ausnahmen): Sie verschaffen uns eine Fülle von faszinierenden neuen Einsichten. In dem zuvor genannten Artikel von Mayeda lernen wir die bezeichnenden Unterschiede und Ähnlichkeiten im Kompositionsstil von Bruckner und Robert Schumann kennen, vor allem in bezug auf die Symphonie. Elisabeth Maier stellt uns den wenig bekannten Freund Bruckners, Ignaz Dorn, und seine Lisztianische „Charakteristische Symphonie“ mit dem Titel *Labyrinth-Bilder* vor („Ignaz Dorns Charakteristische Symphonie ‚Labyrinth Bilder‘“). In dem allzu kurzen „Anton Bruckners Kirchenmusik — Franz Liszts Kirchenmusik. Ein Vergleich“, entdeckt Leopold Kantner bisher unerwartete Beziehun-

gen zwischen den Werken dieser beiden Komponisten, während Andrea Harrandt („Bruckner und das bürgerliche Musiziergut seiner Jugendzeit“) den Hintergrund von Bruckners Männerchören im musikalischen Erbe von Liszt untersucht und diese Choralwerke analysiert. Walburga Litschauer beschäftigt sich mit Bruckners Tätigkeiten als Pianist und seinen Kreationen als Komponist für Klavier, nur um zu dem Schluß zu kommen, daß letztere Werke ohne Bedeutung sind („Bruckner und das romantische Klavierwerk“). Der gemeinschaftliche Artikel „Anton Bruckner — sein soziokulturelles Umfeld, seine musikalische Umwelt“ (Helga Thiel, Gerda Lechleitner, Walter Deutsch), mit seinem Anhang „Eine Ländlersammlung aus Windhaag“ (Walter Deutsch), lehrt uns sehr detailliert die Arten der Oberösterreichischen Volksmusik, mit denen Bruckner bekannt gewesen sein mußte, wir verbleiben jedoch zum großen Teil uninformiert über die spezifischen Berührungspunkte dieser Volksmusik mit Bruckners Musik. Durch reichliche Beispiele aus Liedern von Franz Schubert, Hugo Wolf und Bruckner weist Walther Dürr nach, wie fest letzterer in der Tradition des romantischen Liedes steht, welches auf der Gleichbewertung von Text, Singstimme und Klavierstimme basiert („Das romantische Lied“). Der letzte Artikel von Ludwig Stoffels („Romantische Aspekte von Klang und Raum bei Schubert und Bruckner“) kann zugleich als einer der originellsten und als einer der bedeutendsten Beiträge dieses Bandes gezählt werden. Stoffels erforscht die Klangwelt von Schuberts Liedern, um ein „hermeneutisches Fenster“ zu Bruckners Musik zu öffnen. Indem er dies tut, zeigt er eine Parallele zwischen der romantischen Literatur und dem Natur-, Echo- und Glockenklang von Schubert auf, welche er dann überträgt und auf Bruckner anwendet. Er kommt zu dem Schluß, daß es keine Kontinuität in der ‚Romantik‘ gibt, wie sie von Schubert und Bruckner praktiziert wurde, letzterer bevorzugte Beethoven als Modell für die Romantik.

Welche Fragen auch immer zur Aufnahme der einzelnen Beiträge verbleiben, den Organisatoren sollte dafür gedankt werden, daß sie keine bestimmte Interpretation des Symposium-Titels oktroyiert haben. In der Tat kann in dieser postmodernen Zeit die Freiheit des Diskurses in diesem Band als eine seiner

Stärken angesehen werden und seine wundervolle Bakhtinianische „Polyphonie“ heterogener Stimmen als Reflexion der Mannigfaltigkeit des modernen Lebens.

(Mai 1995)

James Deaville

Hans von Bülow: Die Briefe an Johannes Brahms. Hrsg. von Hans-Joachim HINRICHSEN. Tutzing: Hans Schneider 1994. 154 S., Abb.

Hans von Bülow war ein musikalischer Seismograph des 19. Jahrhunderts. Als Dirigent, Pianist und Musikjournalist prägte er Musikbetrieb und Musikpolitik im deutschsprachigen Raum entscheidend mit. Intensiv und konsequent nutzte er die verbesserten Reise- und Kommunikationsmöglichkeiten sowie die musikalischen Marktchancen der zweiten Jahrhunderthälfte. Als Dirigent optimierte er den Standard orchestraler Probenarbeit und Aufführungsqualität maßgeblich. Vor allem aber verkörperte er konträre Hauptströmungen des deutschen Musiklebens: Erst bis zur persönlichen Selbstaufgabe dem Schaffen Richard Wagners verschrieben, wandte er sich seit etwa 1880 zunehmend Brahms' Musik zu. Eine solche Konstellation erklärt zum Teil Bülows inneren Zwiespalt, seine Reizbarkeit, seine Überreaktionen, die Zerwürfnisse und Skandale seines künstlerischen Lebensweges, die Zuspitzungen und Polemiken, die treffen oder gesuchten Pointen, die auf Leser seiner Briefe und Schriften unentwegt herniederprasseln.

Die achtbändige Ausgabe der *Briefe und Schriften* (Leipzig 1895—1908), die Bülows Witwe Marie besorgte, wurde — wie damals üblich — für breitere Leserkreise konzipiert. Angesichts der Fülle des geschriebenen und gedruckten Materials konnte sie von vornherein nur eine Auswahlammlung sein. Auch der Briefwechsel zwischen Bülow und Brahms ist lediglich in Auszügen wiedergegeben; daß auch Brahms'sche Briefe zitiert werden, gehört schon zu den Ausnahmen jener Edition. So legt Hinrichsen jetzt gewissermaßen die erste historisch-kritische Teilausgabe dieser Korrespondenz vor: Sie umfaßt mit 57 Schreiben aus den Jahren 1877—1892 alle erhaltenen brieflichen Äußerungen Bülows gegenüber Brahms. Hinrichsens fundierte und prägnante

Einleitung, die zum Verständnis des Briefwechsels wesentlich beiträgt, seine dankenswerte ausführliche, mitunter fast überperfekionierte Kommentierung und das Personenregister machen rund vier Siebtel des Bandes aus. Die editorische Opulenz wird durch einzelne Detailungenauigkeiten nicht wesentlich geschmälert (S. 93, Anm. 4: Selbst wenn Bülow mit „Direktionsstimme“ ironisierend die Partitur meinte, wurde traditionell zu meist die 1. Violinstimme so benannt, die Hinweise auf Einsätze anderer Instrumente enthielt; ebenda, Anm. 6: Bülows Ausladung galt nicht für die Meininger Aufführung des *Deutschen Requiems*, sondern für eine Probe am 17. Oktober, dem Tag von Brahms' Ankunft; S. 57: Am Ende von Brief 56 ist Anmerkungsnummer 8 zu ergänzen).

Die Briefausgabe, der einige Faksimilia (Briefe, Konzertprogramme, Notenausgabe mit Bülows Fingersätzen) beigegeben sind, ist wichtig, nützlich und somit sehr zu begrüßen. Gerade deshalb sind einige editorische Grundentscheidungen zu bedauern: Hinrichsens Kommentare zitieren zwar die im Druck überlieferten Brahmschen Gegenbriefe nach Max Kalbecks und Karl Geiringers Brahms-Monographien, Marie von Bülows Briefausgabe, im Einzelfall auch aus dem Briefmanuskript. Warum aber wurden Brahms' Schreiben bzw. die heute zugänglichen Auszüge nicht ins Korrespondenz-Corpus selbst aufgenommen? Bei einer Wiedergabe auf der Basis der genannten Druckausgaben hätte man die geringere editorische Authentizität ja per Nachweis und Schriftendifferenzierung kenntlich machen können. Zumindest für die von Geiringer mitgeteilten Brahmschen Schreiben sind die Originalmanuskripte in der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien vorhanden: Die Handschriften zweier weiterer Briefe vom Mai 1882 und September/Oktober 1885 (letzterer fehlt in den genannten Druckausgaben) befinden sich in der Pierpont Morgan Library, New York. In solcher Gestalt hätte die Korrespondenz Brahms/Bülow von ihrem biographischen und musikhistorischen Gewicht her dann sicherlich in die *Neue Folge des Johannes Brahms-Briefwechsels* gehört, die seit 1991 im gleichen Verlag erscheint. Die zielgerichtete wissenschaftliche Nutzung der Ausgabe wird dadurch erschwert, daß ein Verzeichnis der in den Briefen und Kommentaren erwähnten

Brahmschen Werke fehlt. Hier wurde am falschen Ende — nämlich auf Kosten der Benutzer — gespart. Das verwundert, blickt man auf den sonstigen Standard des Bandes.

(Juni 1995)

Michael Struck

Tschaikowsky aus der Nähe. Kritische Würdigungen und Erinnerungen von Zeitgenossen. Unter anderem mit Beiträgen von Mili Bala-kirew, César Cui, Nikolai Rimsky-Korsakow, Wladimir Stassow, Alexander Glasunow, Sergej Rachmaninow, den Verwandten des Komponisten sowie einigen Presseinterviews Peter Tschaikowskys. Ausgewählt, übersetzt und hrsg. von Ernst KUHN. Berlin: Verlag Ernst Kuhn (1994). XIV, 301 S. (musik konkret 7.)

In der siebten Veröffentlichung seiner Reihe *musik konkret* hat der Verlag Ernst Kuhn umfangreiches Erinnerungsmaterial zum Thema Tschaikowsky gesammelt und es zum größten Teil erstmals in deutscher Sprache vorgelegt. Aber auch Eduard Hanslicks Tschaikowsky-Rezensionen oder Hugo Riemanns Kommentar zur *Pathétique* sind hier wiederabgedruckt und vom Herausgeber mit gewohnter Sorgfalt kommentiert.

In den über fünfzig (meist kurzen) Texten spiegeln sich die unterschiedlichsten Facetten des Komponisten und Menschen Tschaikowsky. Der Herausgeber hat das reichhaltige und höchst heterogene Material zu vierzehn Themenkomplexen von wechselnder Wichtigkeit geordnet. Im ersten Teil, „Die Verwandten“ überschrieben, weckt neben der Memoiren-Skizze von Tschaikowskys Witwe vor allem ein Text Juri Dawydows Interesse: Der Neffe des Komponisten gibt eine Übersicht über Tschaikowskys Moskauer und Petersburger Familienkreise und mischt das Anekdotische mit nicht zu unterschätzenden biographischen Informationen. Die Kapitel mit Erinnerungen von Mitschülern, Freunden und Schülern wirken in ihrer Kürze marginal, während den Urteilen von Komponistenkollegen, Musikern und Rezensenten breiter Raum zugestanden wird — mit Recht, denn auf diese Weise ergibt sich ein plastisches Bild vom musikalischen Geschmack des ausgehenden 19. Jahrhunderts und von den ästhetischen Problemen, mit denen sich der Künstler Tschaikowsky konfrontiert sah. Drei Inter-

views aus dem Jahre 1892 ergänzen diesen Aspekt um Tschaikowskys eigene Sicht.

Weitere Schwerpunkte liegen in den Bereichen Oper, Ballett und Verlagswesen. Außerdem ist der Darstellung von Tschaikowskys letzten Lebenstagen überdurchschnittlich breiter Raum zugemessen. Diese Entscheidung steht in einem größeren Zusammenhang: Die Tübinger Tschaikowsky-Gesellschaft, deren Gründungsdatum Ernst Kuhn mit seinem Sammelband ehren will, bereitet derzeit eine Buchpublikation zu diesem Thema vor, so daß die immer wieder gestellte Frage nach der Todesursache (Cholera oder Selbstmord) durch eine möglichst umfangreiche Dokumentation der entsprechenden Quellentexte objektiviert werden soll. Damit bewegt sich *Tschaikowsky aus der Nähe* im Kontext der aktuellsten Tschaikowsky-Forschung (die auf Seite 31 angekündigte russische Publikation über die Witwe des Komponisten ist übrigens inzwischen erschienen) und richtet sich demnach an den Fachmann, ohne darüber die breite Leserschaft aus dem Blick zu verlieren. Diese Zweigleisigkeit ohne Qualitätsverlust zu meistern und der Sache mit ebenso aktuellen wie neuartigen Themen zu dienen ist ein nicht zu unterschätzendes Verdienst des Kuhn-Verlags.

(Juni 1995)

Kadja Grönke

Dvořák and His World. Edited by Michael BECKERMAN. Princeton-New Jersey: Princeton University Press (1993). 284 S., Notenbeisp.

Schlägt man das Inhaltsverzeichnis der Neuerscheinung auf, kann man eine gewisse Enttäuschung kaum verhehlen. Wie sollen die lediglich fünf Aufsätze mit ihren zum Teil sehr speziellen Fragestellungen den hochgesteckten Erwartungen gerecht werden, die der Titel weckt? Auch der umfangreiche, fast die Hälfte des Bandes füllende Dokumententeil trägt in seiner Zusammenstellung kaum dazu bei, diese Zweifel, die sich schon vor der Lektüre ergeben, zu zerstreuen. Nach der Lektüre läßt sich mit Gewißheit sagen, was man schon vorher ahnte: Das Buch ist — auch wenn einer der Mitarbeiter, Jan Smaczny, im englischen Birmingham wirkt — in seinem ganzen Aufbau, seiner Themenzusammenstellung und -aufbereitung sehr spezifisch für den amerika-

nischen Leser geschrieben worden, dem die neuen Forschungsergebnisse der letzten Jahrzehnte, die in Europa zu einem gewandelten Dvořák-Bild geführt haben (vgl. dazu Klaus Döges Monographie von 1991), nicht zugänglich sind oder bei dem sie zumindest zum größeren Teil nicht vorausgesetzt werden können. Insofern mag auch die Publikation eines Bandes, der zusammenfassende Überblicke, aber praktisch keine Neuansätze bietet, legitim sein — zumal ja auch der Bericht über den amerikanischen Dvořák-Kongreß in New Orleans 1991 noch nicht erschienen ist.

Die Basis für das starke Interesse der amerikanischen Musikwelt, in letzter Zeit aber auch vermehrt der amerikanischen Musikforschung an Dvořák legte der Komponist durch seinen Aufenthalt in New York 1892—95 (mit zwei Ferien-Unterbrechungen in Spillville/Iowa und Vysoká/Böhmen) selbst. Durch seine dort entstandenen Werke mit Anklängen an die afroamerikanische und indianische Musik (u. a. in der *Neunten Symphonie* „Aus der Neuen Welt“ und im *Amerikanischen Streichquartett*), die ein reges Presseecho fanden, aber auch durch seine vielen Schüler am New Yorker National Conservatory of Music vermochte er in der Tat der amerikanischen Musik einen neuen wichtigen Impuls zu geben. So ist es natürlich naheliegend, daß Dvořáks Aufenthalt in der „Neuen Welt“, obwohl jüngst eine eigene, umfassende Veröffentlichung sich diesem Thema widmet (*Dvořák in America*, hrsg. von John Tibbetts, Portland 1993), auch in einigen der Aufsätze im Mittelpunkt steht: Joseph Horowitz nimmt die Uraufführung der *Neunten Symphonie* zum Anlaß einer knappen Schilderung des damaligen Musiklebens der Vereinigten Staaten, und der Herausgeber Michael Beckerman diskutiert Dvořáks Haltung zur Frage des „Nationalen“, indem er den berühmten Beinamen ebendieser Symphonie als Ausgangspunkt benutzt. Sehr pointiert versucht er nachzuweisen, daß sich Dvořák nationaler Idiome in seiner Musik etwa in der Weise bedient, wie Schauspieler verschiedene Masken aufsetzen. Wenn er dabei unterstreicht, daß dem Komponisten jeglicher Chauvinismus fremd war, dürfte er bei allen Kennern offene Türen einrennen, andererseits wird aber Beckermans scharfe Gegenüberstellung von tschechischer und slawischer Ausrichtung nicht recht verständlich.

Dvořáks Einstellung zum Nationalismus klingt auch in David Beveridges vergleichender Gegenüberstellung mit Brahms an („Dvořák and Brahms: A Chronicle, an Interpretation“); im Gegensatz zu Brahms' nationaler Engstirnigkeit bewahrte sich Dvořák bei allem Stolz auf seine tschechische Heimat die Offenheit, Fremdes nicht nur zu respektieren, sondern auch für das eigene Schaffen fruchtbar zu machen. Beveridges Beitrag hebt sich zwar durch seine Systematisierungsversuche von den bloß aufzählenden Überblicken zu den Opern (Jan Smacny) und zu der frühen Dvořák-Rezeption in der Musikkritik (Leon Botstein mit dem anspruchsvollen Titel „Reversing the Critical Tradition: Innovation, Modernity, and Ideology in the Work and Career of Antonín Dvořák“) ab, jedoch sind im Grunde alle erwähnten Aspekte keineswegs neu; so hat Beveridge selbst die Frage des umgekehrten Einflusses, also von Dvořák auf Johannes Brahms, schon früher mehrfach behandelt.

Auch im Dokumententeil spiegelt sich der Zuschnitt auf die amerikanische Leserschaft: An eine Zusammenstellung entsprechender Zeitungs- und Zeitschriftenartikel während Dvořáks amerikanischer Zeit schließen sich eine Auswahl noch unveröffentlichter Briefe an Dvořák aus den Jahren 1892–94 aus dem Fundus von Milan Kuna und Übersetzungen des ersten deutschen biographischen Abrisses (1879/80 von Hermann Krigar), von tschechischen Musikkritiken sowie von zwei Analysen Leoš Janáčeks (zu Dvořáks Symphonischen Dichtungen *Walddtaube* und *Das Goldene Spinnrad*) an.

(März 1995)

Peter Jost

HARTMUT WECKER: Der Epigone: Ignaz Brüll. Ein jüdischer Komponist im Wiener Brahms-Kreis. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1994. 285 S., Abb., Notenbeisp. (Reihe Musikwissenschaft. Band 5.)

Ein problematisches Buch ist zu besprechen. Dabei darf Hartmut Weckers Marburger Dissertation (1991) zunächst mit Interesse rechnen. Denn Untersuchungen, die sich Komponisten nachgeordneter Bedeutung widmen, ohne in pietätvoller Biographik zu verharren,

haben die Chance, einen bestimmten musikgeschichtlichen Ausschnitt in seinem künstlerischen, ästhetischen und gesellschaftlichen Potential transparenter zu machen. Kompositionsgeschichtliche Entwicklungen gewinnen präzisere Konturen, und vielleicht tritt unerwartet Wertvolles aus dem halbvergessenen Œuvre solcher Künstler zutage. Weckers Arbeit widmet sich dem Komponisten und Pianisten Ignaz Brüll (1846–1907), den ein Johannes Brahms als äußerst gediegenen Pianisten und als Menschen schätzte, ohne über die Stagnation in Brülls kompositorischer Entwicklung hinwegzusehen. Brüll galt schon zu Lebzeiten als unzeitgemäß und ist, wie Wecker zeigt, allenfalls unter dem Etikett „Der lebenswürdige Komponist des ‚Goldenen Kreuzes‘“ historisch schemenhaft gegenwärtig geblieben (gemeint ist sein erfolgreichstes musikalisches Bühnenwerk, das der österreichischen Spiel- und Volksoper neue Impulse gab). Daß Weckers Untersuchung in erster Linie dem Opernkomponisten Brüll gilt, könnte von daher naheliegen. Doch erweist sich die thematische Begrenzung — die dem Titel der Arbeit nicht zu entnehmen ist, angesichts des Hinweises auf den „Brahms-Kreis“ fast verwundert und methodisch nicht zwingend begründet wird — auch als Nachteil: Immerhin umfaßt Brülls weithin vergessenes Œuvre rund 100 publizierte Werke mit sieben Opern, neun orchestralen und fünf konzertanten Kompositionen, acht Kammermusikwerken, 39 Klavierkompositionen sowie 27 Liedern; hinzu kommt Ungedrucktes, darunter fünf weitere Bühnenwerke. Nicht nur mit Opern jedoch, sondern auch mit den beiden relativ frühen Klavierkonzerten erregte der Pianist und Komponist Brüll nachhaltigeres und, was das 2. *Konzert op. 24* von 1874 betrifft, berechtigtes Interesse. Wenn der Verfasser gleich im II. Kapitel („Die Problematik des Epigonalen bei Brüll“) dann doch auf Instrumentalmusik und Lieder eingeht, tut er das — der Zielrichtung des Kapitels entsprechend — keineswegs repräsentativ, sondern pauschal oder einseitig; dem 2. *Klavierkonzert* etwa gelten lediglich zwei marginal-abschätzige Bemerkungen (S. 21, 23). Die einzige Instrumentalkomposition, der er sich intensiver widmet, ist die zweifellos konventionelle späte *Klavier-sonate op. 73*, deren Analyse freilich anfechtbarer erscheint als das Werk selbst.

All das ist nicht der Hauptgrund für das Mißbehagen an der Arbeit. In mancher Hinsicht könnte man sie wohl auf sich beruhen lassen. Denn sie hat zwar Verdienste im Dokumentarischen, skizziert politisch-soziale, ästhetische und gattungsgeschichtliche Hintergründe zum Teil geschickt und ist meist flüssig formuliert. Doch schon die Disposition mutet nicht durchweg glücklich an, da sich systematisierende und chronologische Darstellung unnötig behindern. Analytische Ausführungen sind oft oberflächlich, und bibliographisch bleibt das Buch ebenfalls in Ansätzen stecken: So verzichtet das hocharbeitete Werkverzeichnis auf alle Datierungen und selbst auf die Angabe von Verlags- bzw. Plattennummern. Daß die Arbeit in ihrer Tendenz mehr als nur fragwürdig wirkt, liegt jedoch primär daran, daß der Autor die Aspekte des ‚Epigonalen‘ und des ‚Jüdischen‘ auf bedenkenlose Weise verknüpft. Solches Vorgehen mag zunächst vielleicht nur oberflächlich wirken. Im Effekt ist es so verhängnisvoll, daß Verschweigen der falsche Weg wäre.

Nur auf einige fatale Aspekte sei verwiesen: Da resümiert Wecker am Ende der Untersuchung, „daß die sozialen und politischen Faktoren, denen Brüll ausgesetzt war, und die sein Werk prägten, für alle jüdischen Komponisten der Emanzipations- und Assimilationsepoche in Mitteleuropa verbindlich waren“. Wenn er dennoch offenlassen will, „ob damit generell ein Schlüssel zum Verständnis von Leben und Werk jüdischer Komponisten während dieser Phase gegeben“ sei (S. 219), so ist das eine Scheinvolte. Denn genau jenen generellen Zusammenhang unterstellt seine Untersuchung trotz einiger Einschränkungen fast permanent — bei Brüll und über Brüll hinaus. Nur wenige Absätze zuvor konstatiert der Autor bei seiner methodisch wie inhaltlich mißglückten kurzen „Erwiderung“ auf Wagners Pamphlet über *Das Judentum in der Musik*, daß Brülls „Epigonalität auch im Kontext mit seiner Zugehörigkeit zur assimilierten jüdischen Minderheit“ gesehen werden müsse, Brüll „demnach Epigone“ war, „weil er Jude war“. Der Umstand des Jüdisch-Epigonalen sei aber „nicht auf ethnische Differenzen zurückzuführen“ (!), sondern beruhe „auf handfesten sozialen Ursachen“, die Brüll gezwungen hätten, „den Konsens mit der bürgerlich-deutschen Geschmackssträgerschicht zu suchen“ (der er

demnach anscheinend nicht zugehörte). Im Vergleich mit der aberwitzigen Diskussion, die vor 60 Jahren und früher geführt wurde, sind wir inzwischen — mit welcher Motivation auch immer — eine Spiralwindung höher gelangt: Das ‚jüdische‘ Manko verschiebt sich vom ‚Rassischen‘ zum sozial Bedingten; daran, daß der mindere Rang von Brülls Musik in dessen Judentum zu suchen sei, besteht für den Autor indes kein Zweifel. Also werden die Strukturen sozialer und ökonomischer Assimilierung, die sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts abzeichneten und von Wecker oft plausibel umrissen werden, umstandslos auf das künstlerische Produzieren und Verhalten jüdischer Künstler übertragen. Immer wieder wird dabei auf eine grundsätzliche Differenz zwischen Jüdischem und Deutsch-Bürgerlichem angespielt (s. o.). So sehr das manchen Assimilationstheorien entspricht, so problematisch erscheint die generelle Trennung, blickt man auf Brülls Biographie: Da akzentuierte Brülls Tochter Hanna Breuer, deren „Familienskizze“ Wecker im Anhang des Buches dankenswerterweise mitteilt, gerade die ‚gutbürgerliche Herkunft‘ von Brülls Eltern und betonte (was selbst dann bezeichnend für die Selbsteinschätzung wäre, wenn es sich um eine soziale Projektion gehandelt hätte), es habe damals „keine Absonderung jüdischer Familien“ gegeben (S. 229). Wecker dagegen verlängert die Trennungslinie noch: Er konstatiert im Abschnitt über „Juden und bürgerliche Kultur“, den künstlerisch gebildeten Juden in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts seien „die Traditionen der Kultur, mit der sie sich verbinden wollten“, „fremd“ (!) gewesen, so daß sie sie als weniger verbindlich empfunden hätten und vorurteilsfreier gegenüber „modernen und avantgardistischen Tendenzen“ gewesen seien. Bemerkenswerterweise habe diese theoretische „Favorisierung avantgardistischer Strömungen“ jedoch im Schaffen der drei prominentesten jüdischen Künstler — Giacomo Meyerbeer, Ignaz Moscheles und Felix Mendelssohn Bartholdy — keine Umsetzung gefunden: Selbst Mendelssohn, „dessen Genie gewiß unbestreitbar“ sei, habe zwar auf der Höhe der Zeit gestanden, aber nicht darüber hinausgereicht, sei „historisch ohne Konsequenz“ geblieben (S. 147). Solche Formulierungen verraten allerdings eher, daß Weckers Kenntnisse über die Geschichte des Instru-

mentalkonzerts, der Konzertouvertüre (und ihrer Folgen) oder oratorischer Genres wissenschaftlich nicht auf der Höhe der Zeit stehen.

Den Niederschlag ‚jüdischer‘ Erfahrungen macht Wecker, teilweise zu Recht, in den Libretti mancher Brüllscher Opern aus. Hingegen läßt er die Chance ungenutzt, Lieder (op. 85, 86), die von den Textvorlagen her unverkennbar ‚jüdische‘ Implikationen vermuten lassen, unter dem Aspekt der Selbstbehauptung oder der Vermittlung von ‚Jüdischem‘ näher zu beleuchten. In anderen Fällen befremdet Weckers historisch-ästhetische und begriffliche Argumentation: Gleich zu Beginn konstatiert er, anhand von Brülls Œuvre werde „das Problem der sogenannten ‚mittleren Musik‘“ untersucht (S. 9). Selbst wenn man von der Problematik dieses Begriffes absieht und außer acht läßt, daß er im Verlauf der Dissertation nicht stringent verfolgt wird, scheint der Verfasser Carl Dahlhaus' Erörterungen zur *Ästhetik des musikalischen Alltags*, auf die er sich beruft, mißverstanden zu haben: Weite Teile von Brülls Schaffen lassen sich — wie allein das Werkverzeichnis nahelegt — ihrer ästhetischen Intention wie der ideellen Rezeption zufolge nicht jener Kategorie ‚mittlerer Musik‘ zuschlagen. (Daß es sich um Kunstmusik weniger hohen Ranges handelt, ist ein anderes Problem.) Dieses Mißverständnis provoziert weitere: Wenn Wecker es als degeneratives Symptom wertet, daß Brüll 1907 eigene Werke in Kurkonzerten der Karlsbader Kurkapelle gehört habe (S. 14, Anm. 2; S. 213), dann fehlt einerseits eine saubere gattungsspezifische Eingrenzung (auch Brahms' *Ungarische Tänze* ließen sich zu einer ‚mittleren Musik‘ zählen). Andererseits übersieht der Autor, daß die Karlsbader Kurkonzerte damals durchaus in einem kunstwerkspezifischen Aufführungs- und Rezeptionskontext standen; Brüll selbst berichtete von einem „historischen Konzert“ besagter Kapelle, das in enger zeitlicher Nachbarschaft zur Aufführung seiner eigenen Werke stattfand und von Bach bis zu Richard Strauss' *Till Eulenspiegel* reichte (siehe Hermine Schwarz: *Ignaz Brüll und sein Freundeskreis*, Wien 1922, S. 124).

So bleiben viele konstitutive Aspekte im Spannungsfeld von Assimilation, Komposition und Rezeption in Weckers Untersuchung unreflektiert, obwohl sich in ihren biographischen Kapiteln fruchtbare Diskussionsansätze

abzeichnen: Wie ist es zu werten, daß Brahms' (jüdischer) Freund Otto Dessoff die Musik seines einstigen Schülers Brüll als zu wenig avanciert kritisierte, während Hermann Levi, der sich (als Jude) bis hin zur Selbstverleugnung für Wagner einsetzte und dabei in Distanz zu Brahms geriet, bis in die 1890er Jahre hinein für Brülls konventionsverhaftete Opern eintrat? Welche Ausprägungen des Epigonentums zeigen sich überhaupt im „Brahms-Kreis“? Hier könnte Robert Pascalls Aufsatz über *Brahms und die Kleinmeister* im Hamburger Symposiumsbericht *Brahms und seine Zeit* (Hamburg 1984), den Wecker offenbar nicht kennt, bedenkenswerte Anregungen geben. Bei Brüll wie beim nichtjüdischen Robert Fuchs wäre zudem die Frage einer klassizistisch-akademischen Schubert-Rezeption zu diskutieren, die ihre späten Werke so bezeichnend aus der Zeit fallen ließ. Und nicht nur in den Rezensionen Brüllscher Opern finden sich Vergleiche mit Albert Lortzing (S. 18), sondern ebenfalls im Hinblick auf den Opernkomponisten Fuchs: Auf den Typus der Spiel- oder Konversationsoper wäre zu beziehen, was Wecker bei Brüll als Indiz des jüdisch-epigonalen Syndroms wertet. (Daß Lortzing von Wecker als Komponist abgestempelt wird, der „schon seinen Zeitgenossen als ‚Kleinmeister‘ galt“, sei hier nur referiert; ein Brahms oder Hanslick dachten um 1890 ganz anders darüber.) Bei näherer Auseinandersetzung mit anderen ‚nichtjüdischen‘ und ‚jüdischen‘ Komponisten des Brahms-Kreises wie Albert Dietrich, Heinrich von Herzogenberg, Ernst Rudorff oder Bernhard Scholz würde sich gleichfalls zeigen, daß kompositorische Charakteristika, die Wecker dem Problemkreis des ‚Jüdisch-Epigo-nalen‘ zurechnet, primär kompositionsgeschichtliche, ästhetische, musikpolitische und individuelle Wurzeln haben. Sicherlich war Brüll kein Komponist obersten Ranges. Doch daß sein kreatives Potential — wie das so vieler anderer Komponisten seiner Zeit — begrenzt war, ist nicht ursächlich an seinem Judentum festzumachen.

Weckers Dissertation transportiert — ob bewußt oder nicht — unhaltbare, verheerende alte Vorurteile in neuer wissenschaftlicher Verkleidung. Dem muß widersprochen werden.

(Juni 1995)

Michael Struck

JÜRGEN BÖHME: *Arnold Mendelssohn und seine Klavier- und Kammermusik. Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris: Verlag Peter Lang (1987). 362 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 30.)*

Die Dissertation *Komponieren um 1920 im Spannungsfeld zwischen Tradition und Moderne* (Bonn 1986) bildet die (in einigen Passagen geänderte) Grundlage dieser Publikation, die zweifellos eine wichtige Erweiterung des nicht allzu umfangreichen Schrifttums über Arnold Mendelssohn darstellt. Nachdem in jüngerer Vergangenheit umfassende Arbeiten der Kirchenmusik (Ilse Rabien, 1985) bzw. dem Liedschaffen (Arnold Werner-Jensen, 1976), also den beiden wesentlichen Schaffensbereichen Mendelssohns, gewidmet waren, stehen nun mit der Klavier- und Kammermusik zwei von Mendelssohn nur gelegentlich mit neuen Kompositionen bedachte, wiewohl von ihm sehr geliebte Gattungen im Blickpunkt der Werkbetrachtungen. Deren Darlegung beansprucht allerdings nur etwa die Hälfte des Textteils (der Buchtitel könnte somit leicht mißverständlich wirken), die andere ist der Biographie des Musikers und Komponisten gewidmet. Hierbei war dem Autor augenscheinlich daran gelegen, die Vita möglichst detailliert mit auch zahlreichen unveröffentlichten Quellen nachzuzeichnen. Bei den offensichtlich sehr intensiven, umfassenden Quellenstudien des Autors muß es verwundern, daß die Quellennachweise keineswegs akribisch ausgefallen sind: Bei Zitaten aus Briefen fehlen Angaben zu Art (Original/Abdruck) und Standort, uneindeutig bleiben die Nachweise der Literaturzitate (einige wenige fehlen ganz), nicht immer ist die Titelnennung übereinstimmend, manche in den Fußnoten verzeichnete Quelle ist im Literaturverzeichnis nicht enthalten, zumeist werden die Seitenzahlen der Zitate unterschlagen — dies dürfte weniger als Schönheitsfehler ins Gewicht fallen, vielmehr eine Erschwernis bedeuten für jeden, der auf diesen Ergebnissen aufbauend, weiterarbeiten möchte. Da der Autor sowohl im einleitenden Abschnitt als auch im biographischen Zusammenhang einen Überblick über das Gesamtwerk Mendelssohns gibt, erscheint die detailintensive Besprechung der Klavier- und Kammermusikwerke nicht zusammenhanglos, losgelöst vom

ersten Teil des Buches. Der analytische Ansatz bezieht sich insbesondere auf Satzstruktur, Formverlauf, Harmonik sowie auf melodische und rhythmische Aspekte; auch die unveröffentlichten und in verschiedenen handschriftlichen Fassungen erhaltenen Kompositionen wurden in die Untersuchungen vergleichend einbezogen.

Das „Problem des Formalen bei Mendelssohn“ (Kapitel II) versucht der Autor auf die „Frage nach der musikgeschichtlichen Sonderstellung dieses Mannes zwischen ausgehender Romantik und beginnender Moderne, die seinen Kunst- bzw. Musikbegriff im Zwiespalt zweier sich widerstrebender Stilrichtungen entschieden geprägt hat“ (S. 17), zurückzuführen. Die folgenden Ausführungen lassen Zweifel aufkommen, ob diese Frage so richtig gestellt ist. Wichtiger hingegen mag die Beobachtung von Mendelssohns „Zwiespalt“ allen musikalischen (ästhetischen) Zeitererscheinungen gegenüber sein; seine zahlreichen theoretisierenden Annäherungs- oder Klärungsversuche hierzu können als ein Indiz für sein ständiges Suchen angesehen werden. So sollte z. B. der technischen Konstruktion eines Werkes besondere Aufmerksamkeit gelten, das ‚Gefühl‘ hingegen aus dem künstlerischen Schaffensprozeß ausgeschlossen bleiben — vielleicht lag hierin einer der Gründe dafür, daß seine Werke (gleich welcher Gattung) den Zeitgenossen in geringem und den Nachfahren in noch geringerem Maße ins Bewußtsein drangen; Karl Straube resümierte: „... hätte er sein inneres Erleben enthüllt, so wären uns Werke von Rang geschenkt worden.“

(April 1995) Allmuth Behrendt

Heinrich Schenker als Essayist und Kritiker. Gesammelte Aufsätze, Rezensionen und kleinere Berichte aus den Jahren 1891—1901. Hrsg. von Hellmut FEDERHOFER. Hildesheim-Zürich-New York: Georg Olms Verlag 1990. XXXII, 376 S. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 5.)

Der vorliegende Band ergänzt Federhofers aus Tagebuchaufzeichnungen und Briefauszügen erstellte Biographie *Heinrich Schenker*, im gleichen Verlag 1985 erschienen. Hatte der Autor in dieser Biographie von nachweisbaren Aufsätzen und Rezensionen „insgesamt rund siebzig an der Zahl“ gesprochen (S. 11

— man vgl. auch *A partial listing of essays and reviews*, in: David W. Beach, „A Schenker Bibliography“, in: *Journal of Music Theory* 13 [1969], S. 28—29), so vermag er nunmehr 101 Aufsätze, Rezensionen und Berichte aus dem letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts von Schenker vorzulegen.

Diese Publikationen gehen also den Tagebuchaufzeichnungen von Schenker zeitlich voran. Es ist jene Zeit, in der Schenker nach seiner Promotion zum Dr. jur. an der Universität Wien im Jahre 1890 und nach einer seit 1887 am Konservatorium in Wien genossenen musikalischen Ausbildung sich als Komponist, Musikschriftsteller und Pianist einen Namen machte. Der Band, der durch ein ausführliches Vorwort des Herausgebers eingeleitet wird (S. X—XXXII), ist in zwei Teile jeweils chronologisch gegliedert: I. Aufsätze (Nr. 1—49, 1891—1901, S. 1—268) und II. Rezensionen — Kleinere Berichte (Nr. 50—101, 1894—1898, S. 270—375). Das Inhaltsverzeichnis (S. V—IX) orientiert über alle abgedruckten Texte, die durchnummeriert mit ihren Originaltiteln verzeichnet sind. Bei den Rezensionen und Berichten ohne Überschrift sind Kurztitel vom Herausgeber ergänzt worden. Ein Namenregister schließt den Band ab. Die enthaltenen Aufsätze, Kritiken und Berichte werden vollständig und im Originalwortlaut mit Notenbeispielen mitgeteilt und, soweit erforderlich, am Ende der Texte mit kurzen Anmerkungen versehen, wenn es um Namen und um die Identifizierung und Datierung von Werken und Ausgaben geht. Die Beiträge entstammen dem *Musikalischen Wochenblatt* (Leipzig) und den heute nur noch schwer erreichbaren Kulturzeitschriften *Die Zukunft* (Berlin), herausgegeben von Maximilian Harden, *Die Zeit* (Wien), *Neue Revue* (Wien) und *Wiener Abendpost* (Beilage zur *Wiener Zeitung*).

Die Aufsätze befassen sich mit Komponisten wie Johannes Brahms, über den sechs Beiträge enthalten sind. Daß Schenker auch hier schon, wie später, die Idealvorstellung von Meisterwerken vertrat, wird aus den Kritiken der *Fünf Lieder* op. 107 (Nr. 1), der *Fünf Gesänge für gemischten Chor a cappella* op. 104 (Nr. 3) und der *Phantasien für Pianoforte* op. 116 (Nr. 14), der Würdigung zum 60. Geburtstag (Nr. 8) und aus seinen beiden Nachrufen (Nr. 42—43) deutlich. Fernerhin setzt er sich

mit Anton Bruckner, dessen Schüler er war, auseinander, so mit dem *150. Psalm* (Nr. 7) und in allgemeinen Würdigungen (Nr. 12, 37). Auch große Interpreten schätzte Schenker, vor allem den Sänger J. Messschaert, mit dem er als Begleiter konzertierte (Nr. 76, 79, 86), Eugen d'Albert (Nr. 25), in dem er als Komponisten zunächst den Nachfolger von Richard Wagner und Brahms zu erkennen glaubte, Carl Reinecke (Nr. 35), Anton Rubinstein (Nr. 18, 23), Hans von Bülow und Felix Weingartner (Nr. 31). Schenkers umfangreichster Aufsatz „Der Geist der musikalischen Technik“ (Nr. 28) von 1895 gilt seinen damaligen musiktheoretischen Anschauungen.

Federhofer vermutet, daß dieser Aufsatz Teil eines größeren Werkes mit dem Titel „Geschichte der Melodie“ war, wie dies aus Briefen und aus der Bemerkung Schenkers beim Separatdruck aus dem *Musikalischen Wochenblatt* hervorgeht (S. XXVI—XXVII), daß dies „ein Theil eines grösseren noch im Manuscript befindlichen Werkes“ bilde; jedoch ist dieses Manuskript unauffindbar. Zumindest in Ansätzen wird der spätere bedeutende Musiktheoretiker schon hier sichtbar. Auch seine große Belesenheit tritt schon hier zutage. Diese zum Teil wesentlichen Beiträge, so sein letzter Aufsatz „Beethoven-Retouche“ von 1901 (Nr. 49), nach dem er seine journalistische Arbeit aufgab, sind als Vorstufen zu Schenkers bedeutungsvollen musiktheoretischen Vorhaben zu betrachten, denen er sich in der Folgezeit voll widmete, so „Ein Beitrag zur Ornamentik als Einführung zu Ph. E. Bachs Klavierwerken“, Wien 1904, und die anonym herausgegebene „Harmonielehre (Von einem Künstler)“, Stuttgart 1906. Spätere Aufsätze erschienen fast ausschließlich in seinen eigenen Periodica *Der Tonwille* (1921—1924) und in *Das Meisterwerk in der Musik* (1925—1930).

(April 1995)

Imogen Fellingner

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: *Alceste* (Wiener Fassung von 1767). *Tragedia per Musica in drei Akten von Raniero de' Calzabigi*. Hrsg. von Gerhard CROLL. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1988. (Sämtliche Werke. Abt. I: Musikdramen. Bd. 3, Teilband a: Notenband.)

Mit der 1988 erschienenen Wiener *Alceste* (1767) wurde die Abteilung Musikdramen der Gluck-Gesamtausgabe abgeschlossen. Knapp dreißig Jahre nachdem 1957 Rudolf Gerber die französische *Alceste* als eines der ersten Werke in dieser Reihe edierte, hat der Herausgeber der Gluck-Ausgabe, Gerhard Croll, mit der italienischen *Alceste* nun selbst den Schlußstein unter diese Abteilung gesetzt. Ein großes Desiderat der Forschung wird damit befriedigt, konnte man doch bislang für diese *Alceste* auf keine verlässliche moderne Ausgabe zurückgreifen. Für eine italienische Oper des Settecento ist die philologische Seite der *Alceste* im Grunde ‚überschaubar‘ (Vorhandensein eines Partiturdruks, begrenzte Aufführungstradition, keine komplexen Fassungsfragen etc.); daher verwundert das späte Erscheinen dieser Oper in der Gesamtausgabe, zumal das Werk immer als Dreh- und Angelpunkt der Gluckschen Reform galt. (Die vielzitierte Frontstellung gegen die metastasianische Oper ist aber wohl mehr Calzabigi als Gluck zuzuschreiben.) Bei näherer Betrachtung der Wirkungsgeschichte der Wiener *Alceste* wird jedoch schnell klar, worin das spezifische Problem dieser Oper liegt. Im Gegensatz zu allen anderen Musikdramen Glucks hat sich dieses Werk seit seiner Premiere 1767 auf der Bühne nicht wirklich durchsetzen können. In der Tat steht die Rezeption der italienischen *Alceste* in einem krassen Mißverständnis zu ihrer ästhetischen Wertschätzung. Schon im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert konnte sich keine echte Aufführungstradition der *Alceste* entwickeln. Der Übermacht der französischen Version von 1776 — und deren ungleich weiterer Verbreitung im Druck — mußte sich die italienische *Alceste* beugen. Die Existenz eines einzigen deutschen Klavierauszuges der Erstversion mag dies illustrieren. Die von der Opernpraxis in zunehmendem Maße gespielten Mischfassungen aus Wiener und Pariser Version spiegeln sich auch in den Editionen wider. So basiert etwa ein 1887 von Ricordi herausgegebener Klavierauszug auf der französischen Fassung, der italienische Text jedoch stellt eine Adaption der deutschen Übersetzung (1817) von Karl Alexander Herklotz dar. Die Fassungsgrößen dürften — selbst für willige Philologen — im 19. Jahrhundert bis zur Unkenntlichkeit verwischt worden sein.

Das Erscheinen des Notenbands der originalen *Alceste* in der Gluck-Ausgabe muß unter dieser Perspektive als um so größerer Gewinn betrachtet werden. Der Terminus Notenband ist wörtlich zu nehmen: Der Band enthält ausschließlich den Notentext (inkl. Szenenübersicht); Vorwort, Kritischer Bericht und Anhang sind dem Teilband b vorbehalten. Die Tatsache, daß die Gluck-Ausgabe bereits bei der *Armide* (1987) mit der Tradition gebrochen hat, den Kritischen Bericht separat vom Notentext zu publizieren, zeigt die gewandelten philologischen Anforderungen an die Opern-Editionspraxis. Eine der wichtigsten Erkenntnisse dieses Wandels ist die Tatsache, daß das Textbuch integraler Bestandteil des Werkes ist und somit — wenn auch nicht kritisch — zumindest in der Originalgestalt wiederzugeben ist. (So geschehen bei *Armide*, bei *Iphigénie en Aulide* leider nicht.) Es ist zu wünschen, daß Calzabigis Textbuch im Anhang den ihm gebührenden Platz finden wird. — Der vorliegenden Ausgabe dürfte zum größten Teil der Partiturdruk (Wien, Trattner 1769) als Hauptquelle zugrunde gelegt worden sein, dessen Herstellung Gluck sicherlich überwacht hat. Inwieweit weiteres (Stimmen-) Material in Zweifelsfällen hinzugezogen wurde, läßt sich erst nach Vorlage des Kritischen Berichts absehen. — Der Band besitzt die gewohnt solide Ausstattung der Edition. Mitunter wirkt der Notentext etwas gedrängt an Stellen, wo dynamische Vorschriften in den einzelnen Stimmen ergänzt wurden (z. B. S. 86 „*messa di voce crescendo*“ oder S. 230 „*tutto staccato*“). Die umsichtige und einfühlsame Übertragung des italienischen Textes ins Deutsche hat Walther Dürr besorgt. (Juli 1995) Thomas Betzwieser

JOHANNES BRAHMS: *Variationen für Klavier*. Hrsg. nach den Autographen, einer Abschrift und den Handexemplaren des Komponisten. Fingersatz von Detlef KRAUS. München: G. Henle Verlag (1988). VIII, 156 S.

Die Gattung der Variation ist ein zentrales Gebiet des Komponisten Brahms. Die hier vereinigten Variations-Zyklen gehören der frühen

und mittleren Schaffenszeit des Komponisten an. Enthalten sind im einzelnen die *Variationen über ein Thema von Schumann* op. 9, die *Variationen über ein eigenes Thema* op. 21, Nr. 1, und die *Variationen über ein ungarisches Lied* op. 21, Nr. 2, alle herausgegeben von Margit L. McCorkle, die *Händel-Variationen* op. 24, vorgelegt von Sonja Gerlach, und die *Variationen über ein Thema von Paganini* op. 35, ediert von Hans Kann. Außerdem wird als Anhang A die Klavierfassung des Langsamen Satzes aus dem *Streichsextett* op. 18 von Brahms, die er zum 13. September 1860 Clara Schumann übersandte, gebracht, herausgegeben von Margit L. McCorkle. Als Anhang B werden Brahms' für Klavier zu vier Händen komponierte *Schumann-Variationen* op. 23 in der Bearbeitung für Klavier zu zwei Händen von Theodor Kirchner vom Jahre 1878 vorgelegt, ediert von Ernst Hertrich. Zwar ist es verständlich, auch diese Variationen in einem solchen Band dieserart dem Klavierspieler an die Hand zu geben. Jedoch sind sie in dieser Fassung nicht originaler Brahms und damit wohl auch kaum mit dem Begriff „Urtext“ in Einklang zu bringen.

Für die Editionen wurden als Hauptquellen Brahms' Handexemplare der Erstaussgaben und späterer Ausgaben, die Einträge von Brahms' Hand enthalten, herangezogen, die sich in den Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befinden. Bei dem Langsamen Satz aus dem *Streichsextett* op. 18 diente das Autograph als maßgebende Quelle. In den Quellen fehlende Zeichen wurden im Notentext in runden Klammern gesetzt oder auch in Fußnoten angegeben. Der Notenausgabe folgt am Schluß des Bandes ein „Kritischer Bericht“ zu den einzelnen Variationswerken, auch in englischer und französischer Übersetzung. In ihm werden die wesentlichen Abweichungen zwischen den Autographen, den Erstaussgaben und den Handexemplaren des Komponisten sowie den *Sämtlichen Werken* (Eusebius Mandyczewski / Hans Gal) festgehalten. Bei diesen Differenzen handelt es sich hauptsächlich um legato-Bögen, dynamische Zeichen und Bezeichnungen, Tempo-Hinweise und Fingersätze, die von den verschiedenen Editoren sorgfältig verzeichnet sind.

(April 1995)

Imogen Fellingner

Eingegangene Schriften

Alexius Meinong und Guido Adler. Eine Freundschaft in Briefen. Hrsg., kommentiert und mit einer Einführung versehen von Gabriele Johanna EDER. Amsterdam-Atlanta GA: Editions Rodopi 1995. 299 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kantaten, Band 28.2: Kantaten zu Marienfesten II. Kassel u. a.: Bärenreiter 1995. XII, 177 S.

Bartók and his world. Edited by Peter LAKI. Princeton: Princeton University Press 1995. IX, 314 S., Notenbeisp.

Johannes Brahms im Briefwechsel mit Ernst Frank. Hrsg. von Robert MÜNSTER. Tutzing: Hans Schneider 1995. 210 S., Abb. (Johannes Brahms-Briefwechsel. Neue Folge. Band XIX.)

GABRIELE BRANDSTETTER (Hrsg.): Ton — Sprache. Komponisten in der deutschen Literatur. Bern u. a.: Verlag Paul Haupt 1995. 227 S. (Facetten der Literatur. St. Galler Studien. Band 5.)

HERBERT BRUHN: Wahrnehmung von Musik. Eine Allgemeine Musiklehre aus der Sicht von Psychologie und Musikgeschichte. Vorlesungsskript. 3. rev. Aufl. Kiel: Universität 1995. 162 S.

MATTHIAS BRZOSKA. Die Idee des Gesamtkunstwerks in der Musiknovellistik der Julimonarchie. Laaber: Laaber-Verlag 1995. 270 S. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater. Band 14.)

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

KARL HEINZ DETTKE: Kinoorgeln und Kinomusik in Deutschland. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 1995. XIX, 465 S., 49 Abb.

U. DIBELIUS / A. KRAUSE / A. D. McCREIDIE / H.-M. PALM-BEULICH: Karl Amadeus Hartmann. Tutzing: Hans Schneider 1995. 224 S., Abb., Notenbeisp. (Komponisten in Bayern. Band 27.)

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