

Nach Redaktionsschluß eingegangen

**Essen. Folkwang-Hochschule.** Prof. Dr. Matthias Brzoska: Freisemester. □ Dr. Tomi Mäkelä: S: Variationszyklus und -technik vor J. S. Bach. □ Stefan Orgass: Pop, Rock, Jazz und Third Stream in (musik)ästhetischen Diskursen seit Adorno. □ Dr. Claus Raab: S: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten — S: Ludwig van Beethoven: Die späten Werke für Klavier und Streichquartett — V: Ludwig van Beethoven (Hauptvorlesung). □ Dr. Schmierer: S: Einführung in die Musikpsychologie — S: Methodik der Musiksoziologie. □ Prof. Dr. Udo Sirker: V + Ü: Musikgeschichte im Überblick — V + S: Johann Sebastian Bach: Leben, Werk, Wirkung. □ Prof. Dr. Horst Weber: S: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten — S: Musik in Italien nach 1943 — S: Die Musik J. S. Bachs. □ Dr. Claus Raab/Prof. Dr. Horst Weber: V: Aspekte der Musikgeschichte — S: Colloquium für Doktoranden und Examenkandidaten.

**Potsdam.** Prof. Dr. Fritz Beinroth: Ausgewählte Fragen zur europäischen Musikgeschichte von der franko-flämischen Chorpolyphonie bis zu Johann Sebastian Bach — Haupt-S.: Musikästhetik und ihre Geschichte — Kolloquium für Doktoranden und Examenkandidaten zu ausgewählten Problemen der systematischen und historischen Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Vera Cheim-Grützner: Nationale Schulen im 19. Jahrhundert und Tendenzen der Musikentwicklung an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert — Haupt-S.: Musikanalyse/Kammermusik aus drei Jahrhunderten — Haupt-S.: Musikanalyse/Sinfonische Dichtungen des 19. und 20. Jahrhunderts — Block-S.: Jüdische Themen in Kompositionen des 20. Jahrhunderts — Kolloquium für Doktoranden und Examenkandidaten zur Berlin-Brandenburgischen Musikgeschichte. □ Dr. Bernfried Höhne: Pros.: Zur Entwicklung des Jazz. □ Prof. Dr. Peter Wicke: Haupt-S.: Geschichte der populären Musik von 1955 bis zur Gegenwart.

---

## BESPRECHUNGEN

---

*ROLAND EBERLEIN: Die Entstehung der tonalen Klangsyntax. Frankfurt a. M.: Peter Lang. Europäischer Verlag der Wissenschaften 1994. XIII, 471 S., Notenbeisp.*

Die Bedeutung dieser Arbeit, vom Autor selbst bescheiden ein „erster Entwurf“ genannt, kann kaum hoch genug eingeschätzt werden. Mit Scharfsinn und Fleiß, dazu noch in einer verständlichen Sprache, wird die europäische Klangsyntax (definiert als die Regelmäßigkeiten in der Abfolge von Klängen) vom Mittelalter bis in die Zeit um 1700 verfolgt. Nach der detaillierten Analyse faßt Eberlein dankenswerterweise diesen langen Weg nochmals übersichtlich in 32 Stufen zusammen: von der Entwicklung der diatonischen Leiter in der Antike bis zur Entstehung des übermäßigen Sextakkordes um 1700. Zwei „Brüche“ innerhalb der Entwicklung, ein bewußtes Sichabsetzen von der Kompositionsweise der älteren Generation, stellt er fest: die „Ars nova“ des 14. Jahrhunderts und die „Secunda pratica“ um 1600.

Doch mit der bloßen Darstellung der Entwicklung ist es bei Eberlein nicht getan; er scheut auch vor der Frage nach den Ursachen nicht zurück. Diese sieht er in einem Zusammenspiel von „perzeptuellen Universalien“,

d. h. naturgegebenen Gesetzmäßigkeiten der menschlichen akustischen Wahrnehmung und Verarbeitung, und von musikalischer Praxis, d. h. der jeweils entstehenden Hörgewohnheiten. Welcher Anteil beidem zukommt, das versucht er mit vier Experimenten zur Wahrnehmung von Klangfolgen zu ermitteln, die im Anhang genauestens beschrieben werden. Die musikalische Praxis sieht Eberlein wiederum in einer Wechselwirkung mit den formulierten Tonsatzregeln, und beides kann zu Zeiten einem geistesgeschichtlichen Einfluß unterliegen: Dies zeigt klar die Berufung auf die Antike um 1600; jedoch auch die strengere Einhaltung der Kontrapunktregeln ab ca. 1435 setzt der Verfasser in einen solchen Zusammenhang, indem er einen Einfluß des Basler Konzils vermutet.

Bestechend sind die Schlüsse, die Eberlein aus seiner Untersuchung zieht. Notgedrungen müssen sie hier in Schlagworten zusammengefaßt werden: 1. Es gibt keine unvollkommenen Vorstufen in der Musikgeschichte. 2. Der Rückschluß von außereuropäischen Musikkulturen auf die frühe europäische Musik ist unsinnig. 3. Die Klangsyntax wurde im wesentlichen nicht durch „geniale Neuerer“, sondern

von „konservativen“ Komponisten entwickelt. 4. Die heute übliche Hochschätzung der Originalität wird ihren problematischen Folgen nicht gerecht. 5. Die Unterhaltungsmusik des 20. Jahrhunderts hat keinen geringeren Wert als die ältere Musik (Veto des Rezensenten!). 6. Die moderne Musik muß einerseits Entwicklungen der modernen Unterhaltungsmusik aufnehmen, andererseits an die ältere Musik wieder anknüpfen, um aus ihrer derzeitigen Sackgasse herauszukommen. Mit den Worten des Komponisten Arvo Pärt: „Die Wahrheit ist schon längst formuliert worden.“

Ein meisterhaftes Buch, das vieles zum Verständnis der abendländischen Musikgeschichte beiträgt und Perspektiven für ihre Zukunft aufzeigt!

(Januar 1995)

Klaus Miehling

*Metzler Komponisten Lexikon. 340 werkgeschichtliche Porträts. Hrsg. von Horst WEBER. Stuttgart-Weimar Metzler 1992. VIII, 919 S., Abb.*

Mit Blick auf den Titel stellt sich zunächst eine elementare Frage: Was ist ein „Lexikon“ aus „werkgeschichtlichen Porträts“? Die Antwort darauf ergibt sich durch Relativierung des Begriffs „Lexikon“, denn er läßt an eine Vereinheitlichung der Artikel denken, wie sie hier aber allenfalls in groben Layout-Fragen geschehen ist. Das ist ein Vorzug des Bandes: So bleibt bei der „Porträtierung“ der 340 Einzelpersonlichkeiten (bzw. für Caccini: Giulio und Tochter Francesca gemeinsam) Raum, um strukturelle Charakteristika des Schaffens der jeweiligen Person in den Vordergrund zu stellen, ebenso freilich die individuelle Sicht der 107 Einzelautoren. Daß dies, verbunden mit der Notwendigkeit einer knappen Darstellung, zu Unterschieden auch im Ansatz führt (wertend oder nicht, Darstellung nach der Werkchronologie oder nach Schaffens-Grundlinien), sollte nicht vorschnell als Niveau-Unterschied verstanden werden, sondern ist gewissermaßen Ausdruck einer Konzeption, die auf die innere Unterschiedlichkeit der verarbeiteten Materie reagiert.

Trotz dieser Relativierungen sei die lexikalische Brauchbarkeit näher untersucht. Problematisch erscheinen zunächst die Verfahren der alphabetischen Ordnung, vor allem hinsichtlich der allzu schematischen Transliterations-

praxis (etwa für Alfred Schnittke oder Dmitri Schostakowitsch, unter „Sn“ bzw. „So“ eingereiht), für die es keinerlei Querverweise gibt (ein solcher existiert für Peter Iljitsch Tschaikowsky, aber ohne Háček auf dem C). Erstaunlich sind auch die Unterschiede in der Nennung von Vornamen (es ist unverständlich, wenn bei Strauss „Richard Georg“, bei Halévy hingegen nur „Fromental“ steht). Querverweise zwischen den Artikeln übernimmt das ausführliche Register; aus diesem geht aber nicht hervor, daß der Band auch Artikel über Leoš Janáček, Karol Maciej Szymanowski, Giuseppe Torelli und Ralph Vaughan Williams enthält.

Im inhaltlichen Bereich reagiert der Band auf aktuelle Bedürfnisse des Musiklebens: Er spiegelt die differenzierte Pflege „Alter Musik“ und trifft dort eine einigermaßen repräsentative Namen-Auswahl; vor allem aber schlägt sich das auch im deutschen Sprachraum gewachsene Bewußtsein für Musik außereuropäischer Komponisten nieder, und schließlich werden auch Personen gewürdigt, die erst nach 1950 geboren sind — Hans-Jürgen von Bose, Denys Bouliane, Manuel Hidalgo, Adriana Hölszky und Wolfgang Rihm. Dennoch vermißt man Porträts in dieser Galerie, und für einige davon sind die Gründe angesichts des gebotenen Artikelbestands auch kaum nachzuvollziehen. beispielsweise für Wilhelm Friedemann Bach, Milij Balakirev, Carl Czerny, Michael Haydn, Pietro Locatelli, Johann Joachim Quantz, Johann Friedrich Reichardt, Gaspare Spontini und Carl Friedrich Zelter (vom genannten Renaissance-Problem einmal abgesehen). Insofern ersetzt dieses Buch kein Lexikon; vielmehr entsteht ein Sammelband mit in- struktiven Personen-Essays, die eher ‚gelesen‘ (und im Einzelfall diskutiert) werden wollen, als daß sie einer bloßen Informationspflicht nachkommen. Die besondere Stärke des Bandes liegt dabei zweifellos bei der Musik des 20. Jahrhunderts.

(Februar 1995)

Konrad Küster

*MARGOT FASSLER. Gothic Song. Victorine Sequences and Augustinian Reform in Twelfth-Century Paris. Cambridge: Cambridge Press (1993). XXI, 487 S. (Cambridge Studies in Medieval and Renaissance Music.)*

Neben einer ausführlichen Analyse zur Entwicklung der Sequenz bemüht sich die Auto-

rin, wie sie im einleitenden Text betont, um einen interdisziplinären Zugang zum Thema. Sie beschränkt sich also nicht auf eine formale Analyse und den Nachweis von immanenten Entwicklungsgängen, sondern bezieht auch kirchen- und religionsgeschichtliche Prozesse mit ein.

Die Abtei St. Viktor in Paris ist dabei beispielgebend, nicht nur, weil es sich hier um ein bedeutendes theologisches Zentrum handelte, sondern weil anscheinend vor allem von hier aus Aus- und Umgestaltungen von Sequenzen ins Werk gesetzt wurden, die sich ihrerseits über weitere Zentren verbreiteten. Das Buch folgt einer klaren Gliederung, die es erleichtert, auch über weitere Strecken den Gesamtzusammenhang im Blick zu behalten, zumal auch in den einzelnen Abschnitten wiederholt auf die Konzeption hingewiesen wird. Jeder größere Abschnitt wird mit einer „Conclusion“ abgeschlossen, die die wesentlichen Punkte noch einmal hervorhebt.

(Dezember 1994)

Annette Otterstedt

*Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert. Antikenrezeption und Satzlehre von F. Alberto GALLO, Renate GROTH, Claude V. PALISCA, Frieder REMPP. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989. XI, 418 S., Notenbeisp. (Geschichte der Musiktheorie. Band 7.)*

Der 7. Band der musiktheoretischen Reihe behandelt die italienische Musiktheorie der frühen Neuzeit in dem Zeitraum von etwa 1470 bis 1710, dessen Eckpunkte das Einsetzen des Schrifttums von Johannes Tinctoris und Antonio Filippo Bruschis erste italienische „Harmonielehre“ von 1711 bilden.

Im vorangestellten Kapitel von F. Alberto Gallo über „Die Kenntnis der griechischen Theoretikerquellen in der italienischen Renaissance“ wird die Wiederentdeckung der altgriechischen Musiktheoretiker in eine Stufe des Auffindens und Kennenlernens der Quellen wie eine des Verarbeitens unterteilt; erstere reicht teilweise ins 14. Jahrhundert zurück und schließt das ganze 15. Jahrhundert ein, während die zweite nach 1480 beginnt und zuerst in der 1492 erschienenen *Theorica musicae* von Franchino Gaffurio nachweisbar ist.

In seiner Darstellung über die „Elementar- und Satzlehre von Tinctoris bis Zarlino“ beschränkt sich Frieder Rempp weitgehend auf

die mit dem Tonsystem und der Mehrstimmigkeitslehre zusammenhängenden Themen. Die Auseinandersetzungen um die Neugestaltung der Tonordnung auf der Grundlage der sogenannten harmonischen Stimmung, die Einbeziehung der antiken Tongeschlechter in die Theorie, der Versuch, antike Chromatik und Enharmonik für die zeitgenössische Praxis fruchtbar zu machen, sowie die von antiken Vorstellungen geprägten Züge der Moduslehre zeigen den spezifisch italienischen Versuch, antike Musiktheorie und Musiklehre mit eigenen, an der zeitgenössischen Musik entwickelten Vorstellungen zu verbinden. Weitere Schwerpunkte sind die handwerklichen Kontrapunktlehren und die auf den musikalischen Vortrag zielenden Spiel-, Gesangs- und Diminutionslehren.

„Die Jahrzehnte um 1600 in Italien“ von Claude V. Palisca untersucht in vier Kapiteln den Wandel des musikalischen und musiktheoretischen Denkens um 1600, von dem Zusammenbruch der universalen Harmonie und dem Problem der Stimmung (Giuseppe Zarlino, Ludovico Fogliano, Giovanni Battista Benedetti, Vincenzo Galilei), über die humanistische Wiederbelebung der antiken Tonsysteme und die Auflösung der Kirchentonalarten, die Neuordnung des Kontrapunkts und der verzierte Stil bis hin zu Giacomo Peri und die Theorie des Rezitativs.

Renate Groths „Italienische Musiktheorie im 17. Jahrhundert“ befaßt sich mit dem bislang weitgehend unerschlossenen Terrain der zwischen 1640 und 1710 in überraschender Fülle herausgekommenen Werken theoretischen Anspruchs; doch kann diese Tatsache nicht verdecken, „daß die Musiktheorie dieses Zeitraums im ganzen wenig eigenständig ist, sich deutlich an älteren Vorbildern orientiert und von der zeitgenössischen musikalischen Realität, in der der „stile moderno“ immer mehr zum Inbegriff dessen wurde, was man unter Komposition verstand, nur beiläufig und am Rande spricht“ (S. 309).

Für einige Spezialthemen wie „Musikalische Akustik“, „Stimmung und Temperatur“ sowie „Proportionen und Tactuslehre“, die nur partiell oder gar nicht behandelt wurden, verweisen die Autoren der hier beispielhaft und anschaulich ausgebreiteten Materialfülle auf den 6. Band dieser Reihe, *Hören, Messen und Rechnen in der frühen Neuzeit*.

(Januar 1995)

Rainer Heyink

DENISE LAUNAY: *La Musique Religieuse en France du Concile de Trente à 1804. Préface de Jean DELUMEAU. Paris: Publications de la Société Française de Musicologie/Editions Klincksieck 1993. 578 S., Abb., Notenbeisp.*

Als 5. Band ihrer 3. Reihe legt die französische Gesellschaft für Musikwissenschaft das Vermächtnis von Denise Launay vor, die am 13. März 1993, unmittelbar nach der Bearbeitung der ersten Korrekturabzüge, verstarb. Ein gewichtiges, umfangreiches Werk, das jedem, der sich mit der religiösen Musik Frankreichs zwischen 1546, dem Jahr der Eröffnung des Trienter Konzils, und dem 2. Dezember 1804, dem Tag der Krönung Napoleons, befaßt, fortan unverzichtbar sein wird. Es ist notwendig, vorab klarzustellen, daß es sich entgegen dem Titel des Bandes, der ein allgemeines Handbuch zum Thema zu versprechen scheint, hier um ein Werk über *katholische* Musik handelt. Im Vorwort wird dies damit erklärt, daß die hugenottische bzw. calvinistische Musik bereits wissenschaftlich ausreichende Behandlung erfahren habe. Unter dem Generaltitel „Religiöse Musik“ ist sowohl die katholische liturgische als auch die nichtliturgische geistliche Musik subsumiert. Der über 200 Jahre umfassende behandelte Zeitraum wird nach politischen bzw. religionshistorischen Zäsuren strukturiert. Einer kurzen Vorgeschichte (vor 1546, Teil 1) folgt die Zeit des Trienter Konzils (1546–1563, Teil 2). Die anschließende Epoche der Gegenreformation (Teil 3 und 4) reicht bis 1615, dem Jahr, in dem die Beschlüsse des Konzils in Frankreich anerkannt wurden. Teil 5 behandelt die Phase der Katholischen Reform von 1615 bis 1638, dem Geburtsjahr Ludwig XIV. Teil 6 behandelt die Zeit des Sonnenkönigs bis 1685, dem Jahr der Aufhebung des Edikts von Nantes, das den Hugenotten seit 1598 eine eingeschränkte Religionsfreiheit ermöglicht hatte. Teil 7 umfaßt das gesamte Jahrhundert von der Wiederherstellung der Religionseinheit 1685 bis zum Beginn der Französischen Revolution. In einem Epilog wird abschließend die Zerschlagung der musikalischen Institutionen der Kirche sowie die Transformation geistlicher Gattungen wie der Motette oder des Oratoriums im parareligiösen Revolutionskult mit seinen Hymnen an die Freiheit, die Vernunft, das „Höchste Wesen“

oder dem oratorienähnlichen „Hiérodrame“ *La prise de la Bastille* (auf lateinische Bibeltexte, Musik von Desaugiers) thematisiert.

Bei dem vorliegenden Band handelt es sich nicht um ein Handbuch einführenden Charakters, sondern um eine hochspezialisierte Untersuchung, die auf der Basis sämtlicher zum Thema erschienener Literatur (die in einer mehr als 40 Seiten umfassenden Bibliographie aufgelistet ist) vorrangig diejenigen Bereiche behandelt, die in der Forschung bislang wenig bzw. nicht beachtet wurden. Hieraus ergeben sich deutliche Schwerpunkte bzw. umgekehrt kursorische Abhandlungen insbesondere aller polyphonen Kirchen- und geistlichen Musik wie Messen, Motetten oder Oratorien, bei denen auf die bereits reichlich vorhandene Literatur verwiesen wird. Das große Thema des Buches ist das Ringen der auf Selbständigkeit erpichten gallikanischen Kirche Frankreichs mit den Vorgaben des Tridentinischen Konzils bezüglich Textverständlichkeit und ausschließlicher Verwendung des Lateins in der Liturgie einerseits und andererseits mit dem „Gift“ der Reformation in Gestalt der volkssprachlichen Psalmgesänge, die eine derartige Anziehungskraft auf die Bevölkerung hatten, daß sie anscheinend einen der Hauptgründe für die Hinwendung der Franzosen zum Protestantismus darstellten.

Für jeden der Epochenabschnitte werden in einem ersten Teil die lateinischsprachigen Gesänge abgehandelt, wobei den Zeremonialbüchern, in denen der genaue Ablauf der liturgischen Handlungen festgehalten ist, breiter Raum gewährt ist. Die Entwicklung des gregorianischen Gesangs bzw. des „plain-chant“, dieser speziell französischen Spielart des liturgischen Choralgesangs, in der der ursprüngliche gregorianische Choral, dem Zeitgeschmack folgend, nach und nach immer mehr verändert wird, ist ebenfalls detailliert nachgezeichnet. Es folgen an dieser Stelle die kurzen Übersichten über die Entwicklung der polyphonen Kirchen- und geistlichen Musik, da diese gleichermaßen lateinischsprachig ist. Die jeweils zweiten Teile der Epochenkapitel befassen sich mit dem Herzstück des Buches, dem französischsprachigen geistlichen Gesang. Ausgangspunkt sind die insgesamt 49 versifizierten Psalmübertragungen Clément Marots, einem zur Reformation neigenden Katholiken im Dienst Margarete von Navarras und später

Franz' I., vor 1533 begonnen und später von Théodore de Bèze, dem Nachfolger Calvins, vollendet und Grundlage des sogenannten Hugenottenpsalters, der 1562, ein Jahr vor Beendigung des Tridentinischen Konzils, vollständig vorlag. Das Bedürfnis nach volkssprachlichen religiösen Gesängen war insgesamt weit verbreitet, da die lateinische Liturgie kaum Gefühlswert besaß, der für die im 16. Jahrhundert erstrebte Vertiefung der Frömmigkeit unabdingbar schien. Nachdem die Marotschen Psalmübertragungen von den Reformierten in ihre Liturgie übernommen worden waren, wurden sie von der Theologischen Fakultät von Paris 1542 verboten. Der katholischen Kirche blieb nun die nahezu unlösbare Aufgabe, den ungeheuer attraktiven protestantischen Gesängen ein „Gegengift“ in Form eigener volkssprachlicher Psalmübertragungen und -vertonungen entgegenzusetzen, mit denen die Abwanderung zu den Hugenotten bekämpft werden sollte. Launay untersucht im folgenden sämtliche katholische französische Psalmfassungen, die sowohl in Wort als auch Text immer von zu großer Anlehnung an den Hugenottenpsalter und damit von der Zensur bedroht waren (hier spielen die Übertragungen von Philippe Desportes, die 1603 vollständig vorlagen, für die Komponisten eine besondere Rolle). Zudem konnten alle Psalmvertonungen immer nur im privaten Bereich bzw. in außerliturgischen Andachten Anwendung finden, da Französisch in der Liturgie nicht zugelassen war, wohingegen die volkssprachlichen Psalmen bei den Reformierten zu den Kernstücken der Liturgie gehörten. Gerade aus diesem Grund stellten die Psalmen ein höchst sensibles Sujet dar, so daß die Anstrengungen der Katholiken, mit volkssprachlichen Gesängen den Kampf um die Gläubigen zu führen, im weiteren zum großen Teil auf die Abfassung neugedichteter Geistlicher Lieder („Cantiques spirituels“) verlegt wurden, von denen im Laufe der Zeit zahlreiche Sammlungen erschienen, meist mit gemütvollen Titeln wie „Geistliche Nachtigall“ oder „Fromme Lerche“. Musikalisch handelte es sich hierbei bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts um Kontrafakturen, d. h. die zur jeweiligen Zeit beliebtesten „Airs de cour“ wurden mit geistlichen Texten unterlegt. Diese Sammelwerke entstammten hauptsächlich jesuitischen Kreisen, die bekanntermaßen vor unorthodoxen und umstrittenen

Maßnahmen, wie sie die Verwendung weltlicher Melodien darstellte, im Glaubenskampf nicht zurückschreckten. Launay nennt, soweit ermittelbar, alle zugrundeliegenden weltlichen Stücke und ihre Komponisten, wie überhaupt bezüglich der „Cantiques spirituels“ umfangreichste Quelledetails sowie Musikbeispiele gegeben werden. Ab der Mitte des 17. Jahrhunderts werden die Geistlichen Lieder auch mit Originalvertonungen versehen (hauptsächlich in Kreisen der Franziskaner), die Parodie wird jedoch weitergeführt. Nach der Vertreibung bzw. zwangsweisen Rekonversion der Hugenotten 1685 verliert die französischsprachige geistliche Andachtsmusik einen großen Teil ihrer „raison d'être“. Die katholischen Psalmvertonungen, von den Rekonvertiten als Ersatz für den Genfer Psalter verwendet, werden 1686 verboten. Sammlungen Geistlicher Lieder werden zwar auch im 18. Jahrhundert weiterhin publiziert, doch in erheblich reduziertem Umfang.

Es handelt sich bei dem vorliegenden Band um ein ohne Zweifel äußerst verdienstvolles Werk, dessen einziger, doch möglicherweise beabsichtigter (und für den nichtfranzösischen Leser sicher schwerwiegenderer) Nachteil darin besteht, daß sein Inhalt sich nur demjenigen in vollem Umfang erschließt, der sowohl über den aktuellen Forschungsstand zur geistlichen und Kirchenmusik Frankreichs sowie über die historischen Ereignisse des in Frage stehenden Zeitraums genau Bescheid weiß. Wer diese Bedingungen nicht erfüllt, ist auf Konsultation zusätzlicher Literatur angewiesen.

Der Band wird abgerundet durch die bereits erwähnte umfangreiche Bibliographie, Incipit- und Personenregister. Die Qualität der Herstellung genügt allen Ansprüchen an die Kunst des Buchdrucks, die zahlreichen Illustrationen und Musikbeispiele sind sorgfältig gewählt.

(Januar 1995)

Susanne Shigihara

*MICHAEL I. WILSON: Nicholas Lanier. Master of the King's Musick. Aldershof/Hampshire: Scolar Press (1994). XIV, 276 S., Abb.*

Das Buch zeichnet eine Gesamtansicht des ersten englischen „Master of the King's Musick“ Nicholas Lanier, der nicht nur als Musiker und Komponist, sondern auch als Maler und Sammler von Kunstwerken für Charles I. tätig war. Lanier gehörte zu einer der bedeuten-

den ausländischen Musikerdynastien, die nach 1600 das Musikleben am englischen Hof beherrschten. Die Familie hatte in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts als hugenottische Familie Rouen verlassen und war sofort am englischen Hof zu Ansehen und Einheirat in andere derartige Dynastien gelangt. Obwohl deren Beziehungen untereinander bereits in anderen Arbeiten erhellt worden sind, wäre es auch für dieses Buch nicht unnützlich gewesen, einen Stammbaum beizufügen.

Eine Darstellung englischer Musikerlebensläufe wird erschwert durch die Kargheit der Quellen, die von dem täglichen Leben Laniers sowie seinem Denken nahezu nichts erkennen lassen. Infolgedessen gerät das Buch eher zu einer Gesamtdarstellung der Epoche Laniers, deren musikalische Verhältnisse den darauf spezialisierten natürlich bekannt sind, wohingegen über das Zusammenwirken mit den bildenden Künsten bisher kaum gearbeitet worden ist. Die Einteilung erfolgt strikt chronologisch nach dem Lebenslauf Laniers, wobei zahlreiche kulturgeschichtliche Aspekte eingefügt worden sind. Wie wenig interessant man im 17. Jahrhundert in England die Musiker fand, läßt sich u. a. an der Tatsache ablesen, daß Laniers Malerkollegen — Rubens, Gerbier, van Dyck — in den Ritterstand erhoben wurden, Lanier jedoch nicht, trotz einer persönlichen Freundschaft mit dem König. Über diese sozialen Bedingungen ist bisher nicht viel gearbeitet worden, und hier setzt die Untersuchung einen lohnenden Anfang.

Der faszinierendste Aspekt des Buches ist die Behandlung der Ablösung des akustisch-aurikular betonten Empfindens durch ein optisch betontes in der Nachfolge der italienischen Renaissance in England, die sich in der Gestalt Nicholas Laniers als Maler-Musiker — im Gegensatz zu den Dichter-Musikern der früheren Generation — eindrucksvoll repräsentiert. Das Buch ist damit ein recht geglückter Beitrag zur interdisziplinären Arbeit.

(Dezember 1994) Annette Otterstedt

*Heinrich Franz Biber 1644—1704. Musik und Kultur im hochbarocken Salzburg. Studien und Quellen. Ausstellungskatalog hrsg. von P. EDER und E. HINTERMAIER. Salzburg: Selke Verlag 1994. 291 S., Abb.*

Schon der den Band eröffnende Aufsatz „Musik im Zeitalter des Europäischen Absolutis-

mus“ von Werner Braun weist auf den weiten Rahmen, in den die Themen Biber und Salzburg in diesem Band gestellt werden. So wie Salzburg geographisch im Schnittpunkt von Italien, Frankreich und Deutschland liegt, bündelten sich am Ende des 17. Jahrhunderts im Kulturleben jener Stadt die vielfältigsten europäischen Einflüsse. Dabei geht es nicht im Stil der älteren Historiographie um einen allgemeinen kulturgeschichtlichen Überblick, sondern um ganz konkrete Themen wie die Verbreitungsmöglichkeiten des damals Komponierten, das Salzburger Operschaffen oder den Theorieunterricht. Aber die Fülle der Themen reicht weit über den Bereich der Musik oder den der engeren Nachbarkünste und Literatur hinaus. Auch organisatorische Strukturen, wie die Rechtspolitik oder die Bruderschaften, werden in ihrer historischen und kulturpolitischen Wirksamkeit dargestellt. So entsteht im Spiegel der Einzelbeobachtungen ein Zeit-Panorama, das durch den eigentlichen Katalogteil seinen besonderen Reiz erhält. In ihm werden die einzelnen zuvor geschilderten Aspekte nicht nur durch zahlreiche Abbildungen vergegenwärtigt, die ausführlichen und kenntnisreichen Kommentare des umfangreichen Autorenteamts schlagen bei fast jeder einzelnen Katalognummer von neuem den Bogen vom ausgestellten oder nun im Bild dargestellten Objekt oder Thema zum großen Zusammenhang der kulturellen und politischen Situation Salzburgs am Ende des 17. Jahrhunderts.

(Januar 1995)

Christian Berger

*A Bach Tribute. Essays in Honor of William H. Scheide. Edited by Paul BRAINARD and Ray ROBINSON. Kassel-Basel-London-New York-Prag. Bärenreiter/Chapel Hill, N.C.. Hinshaw Music, Inc. (1993). 243 S., Notenbeisp.*

Wer vor zehn Jahren im Anblick der anlässlich des Europäischen Jahrs der Musik losgetretenen Veranstaltungswalune einen kühlen Kopf bewahren wollte, der mag seine liebe Mühe gehabt haben; ob sich heute noch jemand der damaligen Aufregungen erinnert, sei dahingestellt. Dauerhaft dürfte sich dagegen der Eindruck eingepreßt haben, den im Sommer 1985 in Berlin, München oder Stuttgart der Betrachter bei der Besichtigung der Replik von Elias Gottlob Haußmanns Bach-Porträt gewinnen konnte. Dieses berühmte Bild gehört bekannt-

lich nicht zu den Schätzen irgendeiner öffentlichen Hand, sondern zu denjenigen des Unternehmers, Musikwissenschaftlers, ‚Konzertmanagers‘ und Sammlers William H. Scheide in Princeton, New Jersey. Dessen achtzigster Geburtstag führte nun eine ansehnliche Reihe von europäischen und amerikanischen Musikforschern dazu, dem Menschen und Kunstverständigen Scheide Tribut zu zollen — wenn schon nicht unter den Augen Johann Sebastian Bachs (unter denen der Geehrte in seinem Heim das ihm Zugesagte lesen wird), so doch, wie man sagen möchte, unter Bachs Auspizien. Da Scheide einen wesentlichen Teil seiner Kraft der Bachpflege und -forschung gewidmet hat — nicht zuletzt als Initiator und Spiritus rector der Bach Aria Group von 1946 bis 1979 —, ist die thematische Ausrichtung der Festschrift auf Bach naheliegend.

Der Versuch, die neunzehn Beiträge nach inhaltlichen Gruppen zu sortieren, würde nicht sehr weit führen — die Vielfalt in Formulierung und Behandlung von Fragen spiegelt die Vielfalt der gegenwärtigen Spezialforschung. Untersuchungen zu Problemen der Textüberlieferung stehen neben Formanalysen, theologische Erörterungen neben solchen zur Rezeptionsgeschichte. So geht beispielsweise Gregory Butler den Stechern des 1735 erschienenen Erstdrucks des *Zweiten Theils der Clavier-Übung* nach und kann sie schließlich mit dem Nürnberger Johann Georg Puschner und dem Leipziger Jean Christoph Dehné auch identifizieren; Werner Breig bietet aus tiefer Kennerschaft systematische Ansätze zur Lösung verschiedenartiger Formprobleme in Bachs frühen Orgelfugen. Howard H. Cox fragt, ausgehend von einer Studie Scheides über „Bach as a Biblical Interpreter“ (1952), nach den Bibelkenntnissen des Komponisten; Teri Noel Towe beschäftigt sich mit „Present-Day Misconceptions about Bach Performance Practice in the Nineteenth Century“ und zieht als Quellen frühe Tonaufnahmen heran. Andere Beiträger nähern sich mit unterschiedlichen Erkenntnisinteressen einzelnen Werken, etwa den Kantaten BWV 75f. (Eric Chafe), 78 (Robert L. Marshall), 118 (Hans-Joachim Schulze), der *h-moll-Messe* (Alfred Mann, Christoph Wolff), dem *Weihnachts-Oratorium* (J. Merrill Knapp), dem *Wohl temperirten Clavier* (Laurence Dreyfus, Alfred Dürr) oder der *E-dur-Suite* BWV 1006a (Klaus Hofmann). Gelegentlich liest man

etwas flüchtiger, so bei Gerhard Herz' nun in englischer Übersetzung vorgelegter Rezension der *New Grove Bach Family* aus dem *Bach-Jahrbuch* 1986 oder bei Ray Robinsons Untersuchung der Bach-Einflüsse auf Krzysztof Pendereckis *Lukas-Passion* (die nicht zur Kenntnis genommene einschlägige Literatur, etwa Karl-Josef Müllers Einführung in das Werk von 1973, hat dazu schon manches gesagt). Daß Faksimiles als Fehlerquellen sprudeln können, davon weiß Albi Rosenthal Geschichten zu erzählen.

Eine Bibliographie der Schriften Scheides schließt sich der Aufsatzsammlung an, einer Sammlung, die durch ein im besten Sinne freundschaftliches Vorwort der Herausgeber eingeleitet, allerdings am Ende leider nicht durch ein Register erschlossen wird. Aber auch bei Bach kommt man mit punktuellen Stöbern nicht sehr weit, und so steht der gewichtige Bach-Tribut für William Scheide in dieser Hinsicht ebenfalls unter den schon erwähnten Auspizien des Meisters.

(November 1994)

Ulrich Konrad

*J. S. Bach's „Das Wohltemperierte Clavier II“. A Critical Commentary by Yo TOMITA. Volume I. Autograph Manuscripts. a. Leeds: Household World Publishers 1993. 146 S.*

Im Anschluß an eine 1990 vorgelegte Dissertation über Entstehungsprozeß, Intention und historische Bedeutung des zweiten Teils des *Wohltemperierten Klaviers* startet Tomita nunmehr eine Veröffentlichungsserie zur weiteren, detaillierten Quellenerschließung des Werks. Der erste, hier vorliegende Band beschäftigt sich mit der autographen Überlieferung und ist mit einem auf diesen Quellensektor beschränkten Kritischen Bericht vergleichbar; zwei weitere Bände, in denen die Lesarten aller vorhandenen Handschriften verglichen werden sollen, sind in Vorbereitung. Bach-Philologen werden auf die minutiös erarbeiteten Veröffentlichungen mit Nutzen zurückgreifen.

(Januar 1995)

Martin Geck

*ANNA LENA HOLM: Tematisk förteckning över J. H. Romans vokalverk (HRV), efter ett utkast av Ingmar Bengtsson. Stockholm: Musikaliska akademiens bibliotek 1994. XIX, 328 S. (Musik i Sverige. Dokument och förteckningar.*

*Skriftserie utgiven av Musikaliska akademiens bibliotek genom Dokumentationsenheten SMA. 7.)*

*EVA HELENIUS-ÖBERG: Johan Helmich Roman. Liv och verk genom samtida ögon. Dokumentens vittnesbörd. Stockholm: Kungl. Musikaliska Akademien (1994). 239 S. [Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie nr 78.]*

Der 1694 geborene Johan Helmich Roman gilt mit Recht als „der Vater der schwedischen Musik“. Dieser Ruhmestitel gründet sich keineswegs nur auf seine Kompositionen, die außer Opern so ziemlich alle zu seiner Zeit gängigen Gattungen umfassen und von bedeutender schöpferischer Begabung zeugen; Roman war ein vielseitig gebildeter, kluger und zielstrebigere Mann, der als Hofkapellmeister die nach den Jahren des Nordischen Krieges verkommene Hofkapelle wieder aufbaute, im Jahre 1731 die ersten öffentlichen Konzerte seines Landes ins Leben rief und in Wort und Tat nachdrücklich für die Eignung der schwedischen Sprache für religiöse Vokalmusik eintrat.

Aus Anlaß seines 300. Geburtstags erschienen 1994 zwei bedeutende Arbeiten, ein kritisches Verzeichnis der Vokalwerke und eine biographisch aufgebaute Dokumentensammlung. Beide gründen sich auf Vorarbeiten von Ingmar Bengtsson, einem zu früh verstorbenen Forscher von einzigartiger Begabung, der einen wesentlichen Teil seiner Kapazität Roman gewidmet und das Fundament dazu in einer 1955 erschienenen monumentalen Monographie gelegt hatte. Diese Arbeit galt der Erhellung der Biographie und des Instrumentalwerks; da Roman seine Autographen nicht zu signieren pflegte und oft Kompositionen von anderen kopierte oder bearbeitete, mußten Echtheitsprobleme einen umfassenden Raum einnehmen, und zu ihrer Lösung waren sowohl schriftkundliche wie stilkritische Untersuchungen notwendig, die Bengtsson mit großem Scharfsinn durchführte und mit einem kritischen Verzeichnis der Instrumentalwerke (innerhalb der genannten Monographie) abschloß. Die geplante entsprechende Untersuchung der Vokalwerke konnte er aber nicht mehr zu Ende bringen.

Nun hat Anna Lena Holm, Handschriftenexpertin an der Bibliothek der Musikalischen Akademie, aufgrund dieser Vorarbeiten diese Untersuchung durchgeführt und damit der Romanforschung das noch fehlende Grundmate-

rial an die Hand gegeben. Die Authentizität des größten Teils des Werkbestands konnte klargestellt werden (von 193 Werken 124 sicher und weitere 26 oder sogar 36 wahrscheinlich echt, 15 sicher unecht, 18 unbestimmbar); während Bengtsson für seine Zuweisungen Quellen- und Stilkritik vereinigt hatte, gründet sich die Bestimmung der Vokalwerke ausschließlich auf Quellenkritik, wobei die Entdeckung von Bengtssons Frau Britta, daß der Schreiber H 14, der bei vielen Werken den Autornamen „Roman“ angegeben hat, mit einem Sohn des Komponisten, Johan Helmich junior, identisch ist, von größter positiver Bedeutung war.

Das Werkverzeichnis ist nach Werkgruppen und innerhalb dieser alphabetisch aufgestellt; von einer chronologischen Anordnung wurde bei der für viele Werke geltenden Unmöglichkeit einer genaueren zeitlichen Bestimmung abgesehen. Von Roman bearbeitete oder kopierte Werke anderer Komponisten (u. a. Giacomo Carissimi, Johann Joseph Fux, Georg Friedrich Händel, Benedetto Marcello, Giovanni Battista Pergolesi) sind separat verzeichnet, ebenso fälschlich früher Roman zugewiesene Werke. Dies alles erscheint klar und logisch; nicht ganz so überzeugend wirkt, daß innerhalb jeder Werkgruppe gesichert authentische und andere Kompositionen ungetrennt eingeordnet sind (typographische Kennzeichnung des Werktitels deutet jedoch den Sachverhalt an). Selbstverständlich erscheinen bei jeder Nummer Angaben über Besetzung, Textherkunft, (wo möglich) Datierung sowie sämtliche Quellen. Zusammenfassende Verzeichnisse finden sich am Schluß des Ganzen, außerdem Konkordanzen zu Patrik Vretblads Romanmonographie von 1914, einer Pionierarbeit, die freilich seit langem völlig überholt ist. Im ganzen wirkt HRV außerordentlich solide und vertrauenerweckend.

Die Sprache des Buches ist schwedisch; nur das Inhaltsverzeichnis und eine kurze Wegleitung sind auch in Englisch vorhanden. Man kann sich fragen, ob diese Sprachwahl — sie folgt Bengtsson Monographie — die bestmögliche war. Zwar ist Roman in der Hauptsache eine nationale Angelegenheit, andererseits aber durch seine überragende historische Bedeutung doch von weiter reichendem Interesse. Zweisprachigkeit hätte das Buch wohl zu stark verteuert; in diesem Dilemma erschien eine Entscheidung für Englisch (Roman verbrachte

in seiner Jugend mehrere Jahre in England) die beste Lösung.

Auch Eva Helenius-Öbergs Dokumentensammlung ist eine gediegene Arbeit, wenn auch anscheinend unter Zeitdruck fertiggestellt. Sie wird durch eine kurze Darstellung von Romans Leben und Wirken eingeleitet, was dem doppelten Charakter des Buches als wissenschaftlicher Edition und biographischem Lesebuch (für allgemein Interessierte) wohl entspricht. Die anschließende „Skizze einer Werk- und Repertoirechronologie“ stimmt leider nicht in jedem Detail mit den Angaben im thematischen Verzeichnis überein, wie es auch etwas befremdet, daß die Nummern der Vokalwerke mit „BeRV“ (= Bengtsson, Romans Vokalwerke) angegeben sind, während sie im thematischen Verzeichnis die Bezeichnung „HRV“ tragen. Die Dokumente selbst sind, selbstverständlich chronologisch, nach den wichtigsten Lebensstationen Romans in Kapitel gegliedert, was die Übersicht erleichtert (die andererseits dadurch erschwert wird, daß nicht auf der oberen Leiste jeder Seite die jeweilige Jahreszahl angegeben ist). Die Kapitelüberschriften selbst sind durch eine gewisse Sentimentalität gekennzeichnet („Der begabte junge Mann“ etc.), die der strikten Wissenschaftlichkeit des Buches nicht recht entspricht. Wichtiger indessen: Die Dokumente sind originalgetreu, also ohne sprachliche Modernisierung, wiedergegeben und mit notwendigen Kommentaren und Quellenangaben versehen: So entsteht eine Biographie in Dokumenten, umrahmt von kürzeren Abschnitten über Vorfahren und Nachleben. Daß die als Quelle für Romans Biographie besonders wichtige Rede Abraham Sahlstedts bei der Gedenkfeier, die die Wissenschaftsakademie (der Roman angehört hatte) 1767 für ihn abhielt, in extenso wiedergegeben ist, muß als besonders wertvoll betrachtet werden.

Vielleicht wäre eine Anzahl der wiedergegebenen Dokumente entbehrlich gewesen. Andererseits ist das überlieferte Material nicht so umfassend, daß Beschränkungen notwendig wurden. Das Buch ist übrigens typographisch gut ausgestattet und mit zahlreichen Illustrationen versehen. Zu den Verdiensten der Herausgeberin gehört auch, daß sie ihrem Material selbständig gegenübersteht und nicht selten auf Wissenslücken und Forschungsnotwendigkeiten hinweist.

(Februar 1995)

Hans Eppstein

*WINFRIED BÖNIG: Die Kantaten von Johann Caspar Simon. Ein Beitrag zur Geschichte der evangelischen Kirchenmusik um 1740. Augsburg: Dr. Bernd Wißner 1993. 352 S. (Collectanea Musicologica. Band 4.)*

Von der gottesdienstlichen Musik, welche die Kantoren und Organisten der evangelischen St. Georgs-Kirche in der Reichsstadt Nördlingen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts geschaffen haben, ist nur ein kleiner Teil überliefert. Darunter befindet sich auch ein nicht vollständiger (dritter) Kantatenjahrgang mit 75 von ursprünglich 90 Werken von Johann Caspar Simon aus den Jahren 1737/38 auf Texte meist von Johann Friedrich von Holten sowie 15 weitere Kantaten Simons aus einem vierten Nördlinger Jahrgang (um 1750), der ansonsten von Simons Amtsnachfolger Jakob Heinrich Hilbrandt vertont wurde (der erste und zweite Jahrgang von 1732 bzw. 1734, ebenfalls mit Kompositionen Simons, ist verschollen). Simon — geboren 1701 im thüringischen Schmalkalden, gestorben 1776 als Inhaber einer Tuchhandlung in Leipzig, wohin er 1750 übersiedelt war — hatte von 1731 bis 1750 die Stellen eines „Director musices“ und Organisten an St. Georg inne und war außerdem von 1743 bis 1750 als Lehrer der „4. Klasse“ an der Nördlinger Lateinschule tätig. Zwei Sammlungen seiner — von den Organisten heute als leichte gottesdienstliche Musik geschätzten — Orgelwerke (Präludien und Fugen sowie Choralbearbeitungen) liegen in Neudrucken vor (herausgegeben von Rudolf Walter, Mainz 1964, und Ewald Kooiman, Hilversum 1987). Ziel der 1992 vorgelegten Augsburger Dissertation von Winfried Bönig ist es, den Quellen und Stilmerkmalen der autograph und abschriftlich überlieferten Kantaten des „Kleinmeisters“ Simon nachzugehen (die Problematik des Begriffs „Kleinmeister“ wird, mit ambivalentem Ergebnis, eigens diskutiert, vgl. S. 53—56 und 149—151). Dementsprechend werden das Material und seine Analyse in drei Hauptteilen (mit zahlreichen Unterpunkten) entfaltet: I. Die Quellen (S. 11—50), II. Stilkritik (S. 53—151), III. Katalog der Kantaten (S. 155—276, mit wünschenswerter Ausführlichkeit und Incipits jeweils der ersten Sätze). Es folgen ein Anhang (S. 279—337) mit Wasserzeichen, einem Empfehlungsschreiben für Simons Bewerbung im württembergischen Langenburg (wo er von 1727 bis 1731 als „Director musices“ und „Praeceptor“ angestellt war) sowie

die Katalogisierung eines Nördlinger Orgelchoralbuches, dessen Generalbässe zum größten Teil von Simon stammen (147 von 184 Liedern). Abgerundet wird die Studie durch ein Literatur-, Personen- und Ortsverzeichnis, wobei die Autoren leider ohne Vornamen wiedergegeben sind (in den Fußnoten folgt Bönig in dieser Hinsicht offenbar einem willkürlichen Mischverfahren). Auch darüber hinaus ist das Literaturverzeichnis von einer für eine wissenschaftliche Arbeit unstatthaften Laxheit gekennzeichnet: Mehrfach fehlen Erstveröffentlichungsnachweise von Aufsätzen, Angaben zu Erstauflagen, Nachdrucken und Schriftenreihen sowie die Nennung der Herausgeber von Aufsatzsammlungen. Auch der Haupttext ist stellenweise offensichtlich nur mangelhaft redigiert worden (vgl. etwa den Irrtum im Formschema S. 95, den sinnentstellenden Satz S. 113/1. Zeile und die fehlerhaften Taktangaben zum Rezitativ S. 115).

Die Kantaten Simons weisen überwiegend die fünfteilige Disposition Bibelwort (chorisch, in wenigen Fällen solistisch) — Arie — Rezitativ — Arie — Choral auf und lassen sich — bei nicht scharf abzugrenzenden Übergängen — in Kurz-, Normal- und Festtagskantaten gruppieren (letztere wurden vor allem in den Nachmittagsgottesdiensten aufgeführt). Bei der detailliert und mit Seitenblicken auf Zeitgenossen durchgeführten Analyse, die mit ausreichenden Notenbeispielen veranschaulicht ist, legt Bönig ein breit gefächertes Spektrum formaler Aspekte zugrunde. Dies gilt besonders für die sämtlich in Da capo-Form stehenden Arien (darunter fünf Duette), die bis auf wenige Ausnahmen mit obligaten Melodieinstrumenten (jeweils mindestens zwei) besetzt sind und teilweise eine bemerkenswerte Virtuosität im Vokalpart aufweisen. Bei ihrer Betrachtung lehnt sich Bönig an die von Alfred Dürr in seinen Studien zu den frühen Kantaten Bachs (1951, <sup>2</sup>1977) angewandte Methodik und Terminologie bzw. an die von Dürr rezipierte ältere Typologie von Wilhelm Fischer (1915) an. Da er dies mit den nötigen Differenzierungen tut, gerät die Analyse nicht in einen starren, von außen an die Kompositionen herangetragenen Formalismus. Außer der groß- und kleinformalen Organisation der Chöre und Arien werden weitere, nicht weniger relevante Gesichtspunkte mit einbezogen wie Textumsetzung, Textausdeutung (Tonmalerei und musikalische Rhetorik), vokale und instrumentale Kompositionswesen, Tonartenästhetik und Instrumentation (den Notenbeispielen nach zu urteilen, scheint mir Simons Klangsinn, auch über den instrumentatorischen Aspekt hinaus, wesentlich ausgeprägter gewesen zu sein, als es in Bönigs Beschreibung deutlich wird). Im ganzen ergibt sich das Bild eines — im Rahmen gewisser lokaler liturgischer Vorgaben — phantasievollen, handwerklich mindestens soliden Kantatenkomponisten, der sich, wie Bönig zu Recht betont, in vieler Hinsicht mit Georg Philipp Telemann vergleichen läßt, nicht zuletzt im Blick auf das um 1730 auch in der geistlichen Vokalmusik einsetzende neue, von der „gearbeiteten“ barocken Tonsprache abrückende Stilempfinden.

(Dezember 1994)

Herbert Lölkes

*BEVERLY JUNG SING. Geistliche Vokalkomposition zwischen Barock und Klassik. Studien zu den Kantatendichtungen Johann Gottfried Herders in den Vertonungen Johann Christoph Friedrich Bachs. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner 1992. 408 S., Notenbeisp. (Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen. Band 83.)*

Der Obertitel führt ein wenig in die Irre: Eine stringente stillkritische Studie zur Geschichte des empfindsamen Oratoriums bietet die Karlsruher Dissertation nicht, wohl aber umfangreiche Untersuchungen zu Johann Gottfried Herders und Johann Christoph Friedrich Bachs Bückeburger Kantatenschaffen. Der Akzent liegt auf der Erschließung der literarischen und musikalischen Quellen; in dieser Hinsicht setzt die überaus gründlich arbeitende Verfasserin in dem von ihr behandelten Bereich neue Standards. Die bisher gültigen Verzeichnisse der einschlägigen Werke Herders und Bachs erfahren wesentliche Ergänzungen und Erweiterungen.

Differenzierte Sachverhalte auf den Punkt zu bringen, gelingt der Autorin weniger gut. Ob es sich um den einleitenden „Literaturbericht“, um die Darstellung von Herders Poetologie, die Beschreibung der musikalischen Formen in den Kantaten Bachs, seiner „Tonmalerei“, seines Umgangs mit „musikalischer Tonsymbolik“ handelt — die Darstellung holt weit, oft allzu weit aus, trifft jedoch selten ins Schwarze.

(Dezember 1994)

Martin Geck

PAULINO CAPDEPÓN: *Die Villancicos des Padre Antonio Soler (1729–1783)*. Frankfurt a.M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1994). 299 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 107.)

Lediglich fünf Antonio Soler gewidmete Literaturtitel verzeichnet der entsprechende Personenartikel in der MGG (1965); auf zwölf bringt es der im *New Grove* (1980) — zu wenig, um die Konturen der wohl bedeutendsten spanischen Musikerpersönlichkeit des 18. Jahrhunderts nachzeichnen zu können. Mit der vorliegenden Arbeit von Paulino Capdepón hat die einschlägige Forschungsliteratur einen beachtlichen Erkenntniszuwachs erhalten. Der Verfasser untersucht die 125 überlieferten Villancicos von Soler in allen nur denkbaren Aspekten. Aus der Kenntnis der historischen Wurzeln heraus — Capdepón favorisiert die These, daß die Villancicos „über die Zwischenstufe der galizisch-portugiesischen Formen der *Cantigas de amigo* von den arabisch-andalusischen Formen der *Moaxajas* und *Jarchas* beeinflusst wurden“ (S. 253) — erwächst das Verständnis für die spezifische Leistung Solers auf dem Gebiet der Villancico-Komposition. Geschaffen für die Hauptfeste des Klosters von Escorial, dessen Kapellmeister Soler war, füllte der Komponist „den traditionellen Aufbau der Gattung Villancico mit neuem Inhalt aus, indem er die traditionellen Teile des Villancicos (*Introducción*, *Estríbillo*, *Coplas*) mit Formen spanischen (... *Sequidillas* und *Tonadillas*), italienischen (*Arien* und *Rezitative*) und französischen Ursprungs (*Menuett*) mischte“ (S. 254). Als instruktiv erweist sich das biographische Kapitel mit interessanten Auszügen aus der handschriftlich überlieferten *Memoria sepulcral*. Aus der gut recherchierten Quellenlage gewinnt der Leser verlässliche Angaben zur Anzahl, Chronologie und Katalogisierung der Villancicos Solers. Im Zentrum des Kapitels „Die Texte“ stehen umfangreiche metrische Analysen sowie die Lokalisierung von rhetorischen Figuren in den Weihnachts-, Fronleichnams-, *San Lorenzo*- und *San Jerónimo*-Villancicos. Der Abschnitt „Typologie der Villancicos Solers“ beinhaltet Aussagen zu vier Formtypen, wobei am vierten (Villancico mit eingefügter Kantate) das Phänomen der Assimilation fremden, insbesondere italienischen Stil- und Formgutes erläutert wird.

Überlegungen zur vokalen und instrumentalen Besetzung der Villancicos Solers beschließen die leider zahlreiche Druck- und Silbentrennungsfehler aufweisende Studie und lassen noch einmal das aufführungspraktische Moment ins Blickfeld treten. Sowohl mit den verschiedenen Versuchen der Inhaltsdeutung (Rhetorik und Affektgehalt, letzterer hätte stärkere Beachtung finden können) und der Diskussion von Besetzungsfragen sind erstmals günstige Voraussetzungen für die Aufführung dieses in seltener Geschlossenheit überlieferten Solerschen Werkbestandes gegeben. (Dezember 1994) Hans-Günter Ottenberg

W. A. Mozart: *Referate des wissenschaftlichen Kolloquiums der Greifswalder Mozart-Tage am 3. Dezember 1991*. Hrsg. von Nico SCHÜLER und Lutz WINKLER. Greifswald: Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik (1992). 164 S.

Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß zum Mozartjahr 1991 Baden-Wien. Bericht, im Auftrag der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft hrsg. von Ingrid FUCHS. Tutzing: Hans Schneider (1993). Band I: Hauptsektionen. 441 S., Notenbeisp., Band II: Free Papers. S. 448–1061

Mozart. *Origines et transformations d'un mythe*. Actes du colloque international organisé dans le cadre du Bicentenaire de la mort de Mozart. Clermont-Ferrand, décembre 1991. Textes recueillis et présentés par Jean-Louis JAM. Bern-Berlin-Frankfurt a.M.-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1994). XIV, 298 S., Abb.

Große Ereignisse werfen Schatten voraus und Kongreßberichte hinterher. Das gilt selbstverständlich auch für die Musikwissenschaft und in diesem Zusammenhang am auffälligsten für das wohl aufwendigste Musiker-Gedenkjahr, das je begangen wurde, das Mozart-Jahr 1991. Während die Zunft bereits intensiv die nächsten Großereignisse plant — die Jubiläen häufen sich bis zur Jahrtausendwende —, hat sie sich, zumindest in ihren spezialisierten Kreisen, gleichzeitig mit der Flut der gesammelten Referate, Aufsätze und Diskussionsvoten vergangener Festzeiten zu beschäftigen. Wenn der Blick nicht täuscht, dann liegen derzeit rund zweihundertfünfzig derartige ‚Gelegenheitstexte‘ (im besten Sinne: „... Schelt ich nicht Gelegenheit“) gebündelt zur Kenntnisnahme vor, eine Zahl, die sich bei

realistischer Schätzung in der nächsten Zukunft noch beinahe verdoppeln wird. Ob man angesichts dieser Massen in Jubel über die Produktivität der Forschung oder in Melancholie angesichts der Unmöglichkeit einer halbwegs vernünftigen Verarbeitung und Bewertung des Ganzen verfallen soll, die Antwort auf diese Frage bleibt abhängig von der Höhe der intellektuellen Schmerzgrenze eines jeden einzelnen. Der Rezensent jedenfalls gesteht nach der Beschäftigung mit über 1500 Seiten Kongreßberichtsprosa seine eigene partielle Ratlosigkeit ein.

Was fängt die Forschung mit solchen umfangreichen Sammlungen an? „Die vorliegende Publikation, davon bin ich überzeugt, zeigt neue Aspekte der Mozartforschung auf und eröffnet neue Perspektiven für die Beurteilung von Leben und musikalischem Werk des Komponisten.“ Das sind Geleitworte eines prominenten Politikers zu einem der vorliegenden Berichte. Offensichtlich weiß der Mann kaum, wovon er redet, denn was er sagt, gilt in seiner Beliebigkeit und Austauschbarkeit für alles und nichts, für jeden und keinen. Es scheint auch egal zu sein, daß der Kongreßbericht Baden mit Überlegungen zum Josephinischen im Leben und Schaffen Anton Bruckners endet, einem Beitrag, der mit Mozart nichts, aber auch gar nichts zu tun hat. Vermutlich muß man auch darüber hinwegsehen, daß in nicht gerade wenigen Vorträgen entweder Bekanntes aufgefrischt wird oder Selbstverständlichkeiten zu kleinen Sensationen gemacht werden. Das gehört zum Betrieb eines Jubeljahrs, das gehört auch zur Vermarktung von Kunst und der mit ihr befaßten Wissenschaft.

Freilich begehrt eine solche vom Ärger über verlorene Zeit mitbestimmte Betrachtungsweise das grobe Unrecht, Spreu und Weizen ins Feuer zu werfen. Sie mißachtet auch die allenthalben geleistete Arbeit der Herausgeber, die im Falle des Badener Kongreßberichts sogar bewundernswert sorgfältig ausgefallen ist. Während der Bericht über das Greifswalder Kolloquium vornehmlich der Dokumentation institutseigener Überlegungen und lokaler Forschungen dient (wo er „entsprechend den gegebenen Möglichkeiten einige Akzente für die eigene wissenschaftstheoretische Arbeit“ [S. 5] setzt, wird nicht recht deutlich), enthalten die Publikationen aus Frankreich und Österreich, neben Kleinigkeiten, eine ganze Reihe von

wertvollen Studien und anregenden Interpretationen — wie könnte es anders sein? Die Auseinandersetzung französischer und belgischer Wissenschaftler mit den Ursprüngen und Wandlungen des Mozart-Mythos und dessen Wirkung seit dem späten 18. Jahrhundert in der romanischen Kulturgeschichte gewinnt ihren Reiz aus einer doppelten Herausforderung: Einer originären Mythenbildung, deren spezifische Eigenheit nicht leicht zu bestimmen ist, steht die Rezeption von Grundmotiven des wirkungsmächtigen ‚deutschen‘ Mozart-Mythos gegenüber, ohne daß schon im frühen 19. Jahrhundert die eingetretene Vermischung hätte mehr deutlich geschieden werden können.

Der Internationale Musikwissenschaftliche Kongreß zum Mozartjahr 1991 in Baden bei Wien fand zwar in keiner mit dem denkwürdigen Wiener Kongreß 1956 vergleichbaren außenpolitischen Spannungssituation Österreichs statt, doch fällt heute wie damals die Hervorhebung des eigenen Nationalcharakters, der eigenen Leistungsfähigkeit seitens der Veranstalter auf. Dazu dürfte die zeitgeschichtliche Forschung vieles zu sagen haben. Ob die Konzeption des Kongresses einem „spezifisch österreichischen Verständnis der Gesamtdisziplin der Musikwissenschaft, der Historischen und Vergleichend-Systematischen Musikwissenschaft sowie der Musikethnologie, voll Rechnung getragen“ habe, wie es aus schon erwähntem Politikermund tönt, sei dahingestellt. Die Themen der Hauptsektionen lauteten „Mozart und Wien“ (mit wichtigen Beiträgen von Otto Biba und Theophil Antonicek), „Grundfragen des musikalischen Stils am Beispiel Mozarts“ (hier besonders engagiert Hartmut Krones und Peter Petersen), „Wiener Klassik“ und „Volksmusik“ (hervorzuheben Koraljka Kos' nüchterne Bestandsaufnahme angeblicher Volksmusik-Zitate in Werken der Wiener Klassiker), „Zur Relevanz naturwissenschaftlicher Methoden für die Fragen des Musikerlebens“ (mit grundsätzlichen Bemerkungen von Werner A. Deutsch und Franz Fördermayr) und zuletzt „Mozart heute“. In den Diskussionen wurde ziemlich häufig ungezielt nebeneinanderher gesprochen; eine strengere Redaktion hätte diesen Abschnitten gut getan. Achtundvierzig ‚Free Papers‘ füllen den zweiten Band des Berichts. Thematisch ist ihm nichts fremd, weder „Spielarten der Erotik“ (in *Le nozze di Figaro*) noch „Der verminderte Septakkord bei

Mozart und die reine Stimmung", auch nicht die „Serpent Orchestration of Joseph Haydn from 1791". Zuverlässige Register der Namen, Orte und Institutionen sowie der Werke Mozarts gewähren auch dem nach Details fahndenden Benutzer willkommene Hilfe. (Übrigens: Das nächste Mozart-Jubiläum findet im Jahre 2006 statt).  
(Dezember 1994) Ulrich Konrad

**WOLFGANG GERSTHOFER.** *Mozarts frühe Sinfonien (bis 1772). Aspekte frühklassischer Sinfonik. Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum 1993. 450 S., Notenbeisp. (Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Band 10.)*

Für seine Heidelberger Dissertation von 1991 sah sich Wolfgang Gersthofer offenkundig einem doppelten Problem gegenüber: Zum einen sollte die Entwicklung des jungen Mozart als Sinfoniker dargestellt werden, und zwar nicht nur aus Mozarts Werken selbst heraus, sondern unter Einbeziehung eines möglichst breiten Spektrums von etwa gleichzeitigen Kompositionen anderer; dieses Spektrum freilich mußte erst eigens zusammengetragen werden. Zum anderen hatte er es mit einem besonders störrischen Vokabular zu tun — etwa mit den Früchten von Versuchen, ‚Sonaten‘-Termini für Musik der Zeit um 1760/70 zu ‚retten‘, und zwar in einer internationalen Streuung, die auch differenziertere Ansätze des englischsprachigen Raums aufgreift. Gersthofer löst die Probleme auf beeindruckende Weise: Als Beitrag, das Bild des jungen Mozart als Komponisten und die Geschichte der Sinfonie in jener Zeit neu zu fassen sowie die Terminologie der musikalischen Analyse zu überdenken, ist das Buch gleichermaßen wertvoll. Aus dieser mehrfachen Problematik heraus erklärt sich letztlich die Weitschweifigkeit mancher Passagen und die Länge der Studie selbst (die auch am Druckbild zu messen wäre). Bemerkenswert ist so etwa die Behandlung der Londoner Sinfonieanfänge Mozarts: Gersthofer erschließt Wege, zwischen Einflüssen Johann Christian Bachs und Carl Friedrich Abels zu differenzieren und Mozarts Übernahme-Versuche zu bewerten; dabei kommt es zugleich zur kritischen Überprüfung der Begriffe „verkürzte Reprise“ und „binary form“, indem Gersthofer die Expositionsbezüge der „Durchführung“ diskutiert. Noch für die Sinfonie KV 48, an der er auf über-

zeugende Weise „Wiener“ Elemente herausarbeitet, spricht er vielsagend von einem „Formteil zwischen Exposition und Reprise“ (S. 216); reizvoll ist dann auch die Rückbeziehung jener Wiener Elemente auf die älteren Erfahrungen Mozarts mit Sinfonien Johann Christian Bachs (am Beispiel von KV 45). Gersthofer spannt diesen Bogen weiter, indem er Sinfonien der Jahre 1771 und 1772 jeweils als Gruppen behandelt und schließlich Werke problematischer Überlieferung auf den etablierten Kontext bezieht.

Sicher: Es bleiben Fragen offen. Querverbindungen zu Mozarts ‚vor-sinfonischem‘ Schaffen werden nicht gezogen (etwa zu den Pariser Sonaten von 1763/64); der Umgang mit Wolfgang Burdes Modell einer Reihung kontrastierender Blöcke (1969) aber könnte Hintergründe von Gersthofers Modell „3 × 2“ erschließen (S. 72ff. für den motivisch eigenständigen Übergang von der Startthematik eines Satzes zur Modulation). Und das Modulationsprinzip, das Gersthofer als „Fonte-Modell“ ausführlich behandelt (S. 222ff.), ließe sich vielleicht einfacher als Verbindung von melodischer Stufen- und harmonischer Quintfallsequenz beschreiben — also als ein Standardverfahren des Komponierens. An der Feststellung aber, daß die Arbeit mit ihrem Material und dessen Erschließung eine Fülle von wichtigen Anregungen gibt, verändern diese „Fragen“ nichts.  
(Februar 1995) Konrad Küster

**ROBERT MÜNSTER:** *„Ich bin hier sehr beliebt“. Mozart und das kurfürstliche Bayern. Eine Auswahl von Aufsätzen zum 65. Geburtstag des Autors hrsg. von einem Kollegenkreis. Tutzing: Hans Schneider (1993). 407 S., Abb.*

Es gibt Institutionen, die einen Leiter haben, und es gibt Leiter von Institutionen, die man wie selbstverständlich mit diesen identifiziert. Robert Münster und die Musiksammlung der Bayerischen Staatsbibliothek bieten das für unser Fach eher seltene und daher glückliche Beispiel für den letzteren Typ. In diesem Sinne hieße Münsters Meriten als Musikbibliothekar und, was bei ihm mit Gewicht dazukommt, als Musikhistoriker zu preisen, Weißwürste nach München zu tragen (man möge das profane Bild verzeihen). Da wir es seit Richard Strauss beinahe amtlich wissen, daß den Münchner zwar am Morgen nach seiner gebrühten Spezia-

lität gelüftet, er aber spätestens zu Mittag nach Soliderem verlangt, mithin der Weißwurst eine kompakter gearbeitete Salami letztlich vorzuziehen ist, so haben sich einige Kollegen Münsters darangemacht, den vielleicht vergänglichen Ruhm eines Bibliothekars auf den soliden Sockel einer Auswahl von musikgeschichtlichen Studien des Jubilars zu stellen.

Da bei der Reichhaltigkeit des von Münster Geleisteten nicht das Füllen eines solchen Bandes, sondern dessen notwendige Begrenzung ein Problem sein mag, haben sich die Herausgeber zu einer Sammlung von Arbeiten zum Thema Wolfgang Amadeus Mozart und das kurfürstliche Bayern entschlossen. 37 Texte aus den Jahren von 1960 bis 1992, publiziert an den verschiedensten, entlegenen wie prominenten Orten, finden sich in dem stattlichen Buch vereint, wiedergegeben nach den Erstdrucken, jedoch versehen mit Ergänzungen und Korrekturen im Anhang und aufgeschlüsselt durch ein sorgfältig zusammengestelltes Register. Der Themenkreis mag für den rührigen Autor selbst noch nicht ausgeschritten sein, den Leser jedoch beeindruckt immer wieder die zwanglose Endgültigkeit, mit der Münster aus tiefer Kenntnis der lokalen Quellen seine Untersuchungsgegenstände präsentiert. Manche Aufsätze haben die Forschung entschieden befördert — beispielsweise jener zu Mozarts symphonischem Jugendwerk, dem sie die Mitteilung eines für die Zuschreibung der sogenannten *(Alten) Lambacher Symphonie KV 45a* wesentlichen Fundes verdankt —, andere mögen die lokale Historiographie beflügelt haben (etwa „Mozart und das Münchner Hofbräuhaus“). Allen Texten eignet eine unbeirrbare Treue zur Sache, fern von Moden, jeglichem Jargon abhold, auch diese Eigenschaften lassen den Interessierten gerne nach Münsters Mozartstudien greifen.

(November 1994) Ulrich Konrad

*RODERICH FUHRMANN: Mozart und die Juden. Eine Ausstellung im Haus der Bremischen Bürgerschaft vom 12. Oktober bis 11. November 1994. Bremen. Verlag H. M. Hauschild GmbH 1994. 175 S., Abb.*

Unter den ca. 15000 Titeln der Mozartbibliographie wird man nach dem Thema „Mozart und die Juden“ vergeblich suchen. Das ist um so erstaunlicher, als Mozart in seinem Wiener

Bekanntenkreis eine große Anzahl von Juden hatte, eine Zeit lang in dem Haus einer großen jüdischen Familie wohnte, Bücher jüdischer Autoren besaß, — und das in einer Residenz, die Juden (besonders unter Maria Theresia) zumindest bis zum Toleranzedikt Josephs II. (1782) ungewöhnlich schlecht behandelte und ächtete. Wer waren diese Juden in Mozarts Umgebung, wodurch zeichneten sie sich aus, wie lebten sie, was verband Mozart mit ihnen? Für die Mozart-Biographie und das Bild von seiner Persönlichkeit scheint es hierbei um mehr als nur einen Farbtupfer zu gehen, hier werden grundsätzliche Fragen seiner Integration in die Gesellschaft und seines eigenen — wie wir heute sagen würden: politischen Selbstverständnisses gestellt. Daß solche Fragen bis heute kaum aufgegriffen wurden, scheint selbst schon ein interpretationsbedürftiges Faktum zu sein.

Man wird hierbei sich auch die Frage stellen müssen, wen man dem Judentum zurechnen soll. (Im 18. Jahrhundert galt allein die Religionszugehörigkeit als Signum, die Rassenideologie ist erst neueren Datums.) Immerhin mag die Erinnerung an die jüdische Herkunft (der katholische Priester Lorenzo Da Ponte etwa hat sie nie vergessen) oder das Bekenntnis zur jüdischen Tradition (auch unabhängig vom Glauben) ein Kriterium sein.

Im Vorwort des aufwendig gestalteten Kataloges wird das gesteckte Ziel so umrissen: „Diese Ausstellung ‚Mozart und die Juden‘ möchte Mozart im Umgang mit seinen jüdischen Zeitgenossen im Wien Kaiser Josephs II. und die Haltung der Nachgeborenen zu ihm lebendig werden lassen. Dabei wird die Frage der Integration der Juden im 19. und 20. Jahrhundert in die deutsche Kultur gestellt.“

Doch keines dieser gut gemeinten Vorhaben wird eingelöst. Um eine Aufarbeitung dieses komplexen historischen Themas, dessen Wichtigkeit völlig außer Frage steht, hat man sich herumgedrückt: Nicht ein einziger Aufsatz beleuchtet das Thema. Es werden lediglich Texte aus Briefen, Dokumenten, Autobiographien und ähnlichem zusammengestellt, die notwendigen Erläuterungen fehlen weitgehend, das meiste bleibt unverständlich. Ein Teil dieser Texte hat weder mit Mozart noch mit der jüdischen Kultur das geringste zu tun. Die Hälfte dieser Texte betrifft „Nachgeborene“ wie Otto Erich Deutsch, Alfred Einstein, Hanns Eisler, Eduard Hanslick, Wolfgang Hildesheimer,

Joseph Joachim, Herman Levi, Gustav Mahler, die Familie Mendelssohn Bartholdy, Yehudi Menuhin, Ignaz Moscheles, Arnold Schönberg, Rudolf Serkin, Bruno Walter, Stefan Zweig. Diese Zusammenstellung ist so willkürlich wie sinnlos, weil weder die zentralen Aussagen dieser Personen zu Mozart noch eine Repräsentanz für das Judentum daraus deutlich werden, zudem wird jede Begründung für diese Auswahl verweigert.

Die wenigen Herausgebertexte und -erläuterungen bieten eine ungewöhnlich große Zahl von sachlichen Fehlern und Druckfehlern. Hinzu kommt eine Unsensibilität und Unkenntnis zum Thema, die diesen Band für den Interessierten nicht nur entbehrlich macht, sondern eher Verwirrung stiftet. Es drängt sich der Verdacht auf, daß es sich um ein Machwerk des Philosemitismus handelt.

NB: Felix Mendelssohn Bartholdy legte Wert darauf, daß sein Name ohne Bindestrich geschrieben werde, und er hatte dafür gute Gründe.

(Januar 1995)

Volkmar Braunbehrens

*Zwischen Opera buffa und Melodramma. Italienische Oper im 18. und 19. Jahrhundert. Elf Beiträge von Paolo Gallarati, Anselm Gerhard, Joachim Herz, Jacques Joly, Helmut Köhler, Jürgen Maehder, Ulrich Müller, Kurt Ringger, Peter Ross, Steven Paul Scher und Jürg Stenzl. Hrsg. von Jürgen MAEHDER und Jürg STENZL. Frankfurt a.M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien. Peter Lang (1994). 248 S. (Perspektiven der Opernforschung. Band 1.)*

Mit der Intention einer umfassenden und interdisziplinären Annäherung an das komplexe Phänomen „Oper“ trafen Literatur-, Musik- und Theaterwissenschaftler in den Jahren 1985 und 1987 zu Tagungen unter der Themenstellung „Perspektiven der Opernforschung“ in Bad Homburg zusammen. Etwa die Hälfte der für diese Tagungen verfaßten Beiträge wurde nunmehr im ersten Band einer Publikationsreihe gleichen Titels veröffentlicht, wobei zunächst eine Konzentration auf die der italienischen Oper im 18. und 19. Jahrhundert gewidmeten Aufsätze vorgenommen wurde. (Die Artikel der Tagungen zur französischen Grand Opéra werden in Kürze im zweiten Band erscheinen; weitere Veröffentlichungen von Aufsatzsammlungen, Kongreßberichten und

Monographien zur Oper unter verschiedenen Forschungsaspekten sind innerhalb der Reihe geplant.)

Dem Titel und dem Anspruch angemessen geben die elf Aufsätze der Publikation ein breit gefächertes Spektrum von Standpunkten und Herangehensweisen an die italienische Oper wieder und stellen insofern einen Querschnitt durch die Opernforschung der 80er Jahre dar, wobei sich vier Schwerpunktaspekte abzeichnen.

1. Analyse: Anselm Gerhard widmet sich der Dramaturgie und untersucht den Tragico fine in der Opera seria des 18. Jahrhunderts, welcher in den Libretti bis 1780 gleichsam als eine Anomalie betrachtet werden kann und sich im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts zur typischen Schlußgestaltung emanzipiert. Er betrachtet explizit die drei tragisch endenden Libretti Pietro Metastasio — *Didone abbandonata*, *Catone in Utica* und *Attilio Regolo* — und ihre Modifikationen bei verschiedenen Bearbeitungen und Vertonungen. Einer der erfolgreichsten Opern des 18. Jahrhunderts, *La buona figliuola* von Carlo Goldoni in der Vertonung Niccolò Piccinni, widmet sich Jürg Stenzl, indem er dem Erfolgsrezept der Oper durch Analyse von Text, Musik und Erzähltechniken nachspürt.

2. Librettistik: Der Beitrag von Jacques Joly (†) ist dem Libretto Ranieri de' Calzabigis zu Glucks *Paride ed Elena* gewidmet und stellt es in den Kontext der Librettistik des Settecento. Die Libretti Lorenzo Da Pontes untersuchen Paolo Gallarati und Steven Paul Scher: Der eine konzentriert sich auf die nicht von Wolfgang Amadeus Mozart komponierten Libretti Da Pontes, der andere nimmt Mozart und Da Ponte in den Blick, indem er unter bisher weniger beachteten Gesichtspunkten das *Don Giovanni*-Libretto im Verhältnis zu Mozarts Vertonung betrachtet. Peter Ross wendet sich in seinem Beitrag gegen die heutige Beurteilung, Giuseppe Verdis *Luisa Miller* sei ein „kantiger Schiller-Verschnitt“, und führt die Veränderungen in Salvatore Cammaranos Libretto gegenüber der Schillerschen Vorlage auf die spezifische Operndramaturgie — der *Kabale und Liebe* anzupassen war — und auf die Compagnia di canto mit ihrer strengen Hierarchie zwischen den Solisten als auch die Zensurbedingungen im Italien dieser Zeit zurück.

3. Die Opernkritik: Kurt Ringger (†) untersucht die Beurteilung der italienischen Oper in Satiren und Parodien (z. B. in der wohl bekanntesten Satire dieser Art, nämlich Benedetto Marcellos *Il teatro alla moda* von 1720, Giuseppe Maria Buinis Opernparodie *Artanagana-mennone* von 1725 und Girolamo Giglis Intermezzo *La Dirindina* von 1712) und zeigt die gemeinsamen Kritikpunkte auf.

4. Inszenierung: Lesarten, Interpretationen und Inszenierungskonzepte diskutieren Joachim Herz anhand von Mozarts *Così fan tutte* — ausgehend von den *Così fan tutte*-Deutungen des 18. und 19. Jahrhunderts — und Hartmut Köhler für die italienische Oper des Ottocento, insbesondere die Werke Verdis.

Zweifelloso besteht die Bedeutung der hier rezensierten Publikation in der Vielfältigkeit der untersuchten Aspekte und dem wissenschaftlichen Format der Beiträge. Das große Manko hingegen ist ihr spätes Erscheinen, so daß die Ansätze wegen der inzwischen vorangeschrittenen wissenschaftlichen Diskussion nicht an Substanz, aber leider an Provokanz verloren haben.

(Dezember 1994)

Panja Mücke

MARTIN GECK: *Von Beethoven bis Mahler Die Musik des deutschen Idealismus. Stuttgart-Weimar: Metzler 1993. 476 S., Abb., Notenbeisp.*

Das Buch spannt einen Bogen über die Musikentwicklung im deutschsprachigen Raum eines Jahrhunderts und belegt diesen auf interessante Weise mit einem einzigen Begriff. Unter ihm firmieren fünf große Kapitel: über den Beethoven der Sinfonien, über Musik „Im Zeichen deutscher Innerlichkeit“ (Franz Schubert, Robert Schumann, Johannes Brahms), als eine Gegenüberstellung Franz Liszts (unter dem Zeichen des Fortschritts) und Felix Mendelssohn Bartholdys (wesentlich vom *Elias* her betrachtet), mit einer für Richard Wagner exemplarischen Betrachtung des *Ring* bis hin zu einem Kapitel über sinfonische Konzeptionen der Zeit Anton Bruckners und Gustav Mahlers. Ein Epilog, der neben den Begriff Idealismus auch den der Romantik stellt, rundet den Bogen ab — der zudem mit zehn „Essays“ angereichert wird (Einzelbetrachtungen etwa zum Scherzo aus Beethovens *Klaviersonate* op. 28 oder zu Mendelssohns Lied *Gruß* op. 19

Nr. 5), an denen primär der schroffe Kontrast zwischen Antiqua und Grotesk unvorteilhaft wirkt.

Gecks Anliegen ist ein persönliches: Er will, wie er im Vorwort ausdrücklich hervorhebt, „Musikgeschichte so vortragen, wie sie sich ihm [Hervorhebung original] im jeweiligen Werk darstellt“ So ausdrücklich betont, sollte man dies als Rezensent besonders ernstnehmen. Dennoch regen sich immer wieder auch entscheidende Zweifel daran, ob man Dinge wirklich so sehen muß, wie Geck sie sieht. Die Darstellung Beethovens verwundert angesichts der geringen Bereitschaft, die Musik zu hinterfragen; um wieviel eindrucksvoller sind etwa zur 9. *Sinfonie* die Überlegungen von Nicholas Cook aus dem gleichen Jahr (*Cambridge Music Handbooks*), die zudem auch die *Chorfantasie* einbeziehen. Nicht recht verständlich werden die Angriffe auf die Bewertung der Beethoven-Rezeption E. T. A. Hoffmanns (S. 60, 101). Erstaunlich distanziert ist ferner die Stellungnahme zu den Liedern Schumanns (S. 187): „Er sitzt im Konzertsaal und läßt sich — innerlich vielleicht vibrierend, äußerlich aber unbewegt — seine Kompositionen vorführen.“ Als problematisch erscheint auch die Annäherung an Mendelssohn: Ob *Elias* aus dem Gedankengut der Nazarener verständlicher werde, läßt sich bezweifeln und ebenso, ob Mendelssohns Kontakte zu Düsseldorf seine Kritik an dem römischen Lebensstil der dortigen Künstlergruppe aufwiegen; ob man Mendelssohn aber nahekommt, wenn man seine Sinfonik, seine *Lieder ohne Worte*, seine Kammermusik und letztlich auch seine Chorlieder ausklammert (oder seine Position als ‚Wunderkind‘ im deutschen Idealismus!), wirkt noch bedenklicher. Somit bleibt es beim Wert einer subjektiven Sicht; doch an der Möglichkeit zu deren Verallgemeinerung regen sich immer wieder Bedenken.

(Februar 1995)

Konrad Küster

THEODOR W. ADORNO: *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M. Suhrkamp Verlag 1993. 387 S. (Nachgelassene Schriften. Abteilung I: Fragment gebliebene Schriften. Band 1.)*

Der Vorrede zufolge umfaßt das Buch in Gestalt von 370 „Fragmenten“ geradezu „jedes

Wort, das Adorno zum ‚Beethoven‘ sich notiert hat“; dabei handelt es sich um Notate aus den Jahren 1938 bis 1966, hauptsächlich in vier Schreibeften enthalten. In der Edition sind diese Fragmente nicht chronologisch, sondern nach Sachgebieten mit folgenden Überschriften geordnet: „Praeludium“, „Musik und Begriff“, „Musik und Gesellschaft“, „Tonalität“, „Form und Rekonstruktion der Form“, „Kritik“, „Frühe und ‚klassische‘ Phase“, „Vers une analyse des symphonies“, „Spätstil“ I und II, „Spätwerk ohne Spätstil“, „Humanität und Entmythologisierung“. Die systematische Gliederung erlaubt es, an passender Stelle die wichtigen unter den bereits veröffentlichten oder jedenfalls ausformulierten Beethoven-Texten Adornos einzustreuen: Abschnitte aus der *Einleitung in die Musiksoziologie*, dem *Gezeiten Korrepetitor*, den *Moments musicaux*, der *Ästhetischen Theorie*, einen Brief an Rudolf Kolisch und die einschlägigen Passagen aus einer bisher unveröffentlichten Rundfunksendung mit dem Titel *Schöne Stellen*.

Der Rezensent stellt überrascht fest, daß von diesen „Texten“ überhaupt nur einer den Umfang eines größeren Essays hat: derjenige über das „verfremdete Hauptwerk“, die *Missa solennis*. Das erstaunt ihn deshalb, weil er sich die Beethovenforschung und -deutung ohne die Interventionen Adornos gar nicht vorstellen kann, nunmehr jedoch drastisch vor Augen geführt bekommt, wie wenig Worte nötig waren, um neue Sichtweisen zu eröffnen, nachdenklich zu machen und zu provozieren.

Im nachgelassenen *Beethoven* bleibt Adorno dieser Tendenz treu: Die erhaltenen Aufzeichnungen lassen sich nicht einmal entfernt zu einer „Philosophie der Musik“ verdichten. (Insofern wäre der musikwissenschaftlich übrigens sehr versierte Herausgeber vielleicht nicht schlecht beraten gewesen, wenn er diesen auf Adorno selbst zurückgehenden Untertitel nicht allzu sehr hervorgehoben hätte.) Sie enthalten jedoch eine Fülle von Gedankensplittern, die durchaus — vielleicht mehr als alle andere von Adorno zur Musik Veröffentlichte — deutlich machen, wie sich dieser das Reden über „große“ Musik denkt: als unaufhörlichen Versuch, die eigene, fast nur in mythischen Kategorien zu fassende Betroffenheit mit der kritischen Rationalität des Philosophen zu konfrontieren.

Dies zu verdeutlichen, ist der Charakter des noch Unfertigen sehr geeignet. „Ist der langsame Satz der V. Symphonie wirklich gut? Es ist ja kaum möglich, solcher zweiten Natur gegenüber die Frage aufzuwerfen. Aber ich zweifle. Bei dem wunderbar reich gegliederten Thema fallen die Variationen, die es in durchlaufende Bewegungen auflösen, ab ... Widerspruch zwischen Thema und Form ...“ (S. 160) In einem definitiven Buch über Ludwig van Beethoven hätte Adorno wohl nicht so langsam anheben können und wollen; doch gerade die noch rohe Formulierung erhellt seine an anderer Stelle grundsätzlicher dargebotene Intention: „Die Kunstwerke des obersten Ranges unterscheiden sich von den anderen nicht durchs Gelingen — was ist schon gelungen? — sondern durch die Weise ihres Mißlingens. Denn es sind die, deren Probleme immanent-ästhetisch und gesellschaftlich (was beides in den Tiefendimensionen zusammenfällt), so gestellt sind, daß sie mißlingen müssen ...“ (S. 149). Das ist, vor gut vier Jahrzehnten notiert, ein unverändert notwendiger Kontrapunkt zu dem 1969 von Carl Dahlhaus abgegebenen Statement: „Der Triumph der Analyse besteht in dem Nachweis, daß ein Werk, mindestens ein glücktes, nicht anders sein kann, als es ist.“

Wie es in einer Veröffentlichung aus dem Nachlaß nicht anders sein kann, gibt es Unfertiges, Unwesentliches und Doppeltes. Doch es überwiegt merklich das Interessante, Erhellende, in den Formulierungen Blitzende. Und es wird deutlich, daß Adorno nicht nur auf seinen „Steckenpferden“ herumgeritten ist (affirmativer Charakter der Reprise, Brüchigkeit des Spätstils usw.), sondern — wie es auch das Register ausweist — zu vielen unterschiedlichen Opera Beethovens zwischen 1 und 136 meist zitierwürdig sich geäußert hat. Angenehm berührt das unbefangene Nebeneinander von Beobachtungen sowohl zum „immanenten“ Kompositionsverfahren als auch zur Semantik („Hält nicht vielleicht die Musik dem Schicksal [im 1. Satz der *Fünften*] gerade dadurch stand, daß sie es wird? Ist nicht Nachahmung der Kanon des Widerstandes?“ [S. 243]) und zum philosophischen Kontext (Immanuel Kant, Friedrich Hegel, Karl Marx).

Auf den Spuren Adornos sollte man erwägen, ob im Fall Beethovens die Musik nicht als *s o l c h e* das System ist, an das Anfragen zu richten nur vor dem Horizont von Negativität

und Fragmentarität möglich ist. In diesem Sinne wäre Adornos *Beethoven* dann doch als Einstieg in eine Philosophie der Musik zu akzeptieren — insoweit aus romantischem Geist, im Sinne Friedrich Schlegels, Denkbewegungen der Beethoven-Zeit nicht unangemessen aufnehmend. Jedenfalls ist er ein unverzichtbares Gegengewicht zu den umfänglichen Handbüchern und Enzyklopädien (nicht nur) über Beethoven, an deren Erarbeitung sich die etablierte Musikwissenschaft gelegentlich im wahrsten Sinne des Wortes erschöpft.

(Dezember 1994)

Martin Geck

zyklen und die geistliche Musik kulminiert die Darstellung in einem Schluß-„Aspekt“, für den der Verfasser den programmatisch zu verstehenden Titel „Reife und Abbruch“ gewählt hat und in dem das Unabgeschlossene, weit in die Zukunft Vorgehende des Schubertschen Spätwerkes wahrhaft „zur Sprache“ kommt — Gülke findet hier Formulierungen, die in der Verschmelzung von faktischer Exaktheit und poetischer Eindringlichkeit neue Maßstäbe nicht nur musikwissenschaftlichen Argumentierens setzen

(Februar 1995)

Mathias Hansen

*PETER GÜLKE: Franz Schubert und seine Zeit. Laaber. Laaber Verlag (1991). 399 S., Abb., Notenbeisp. (Große Komponisten und ihre Zeit.)*

Der Schubert-Band von Peter Gülke in der Reihe *Große Komponisten und ihre Zeit* des Laaber-Verlags ragt nicht nur innerhalb dieser nun schon eine Vielzahl von Arbeiten umfassenden Reihe heraus, sondern darf als einer der wichtigsten Beiträge zur Schubert-Forschung in den letzten Jahrzehnten bezeichnet werden. Dabei faßt Gülke nicht nur seine bislang veröffentlichten, allemal gewichtigen Einzelarbeiten, etwa über die sinfonischen Fragmente, zum *Streichquintett* und zum Spätwerk oder zum Liedschaffen, zusammen, sondern fügt die Einzelerkenntnisse in einen Gesamtrahmen, der Schuberts Werk und Persönlichkeit als eine faszinierende Einheit erkennen läßt. Die Darstellung überzeugt um so mehr, als sie keineswegs vom Ehrgeiz getrieben ist, das so facettenreiche und sicher auch nicht stets gleichwertige Werk auszubreiten, sondern ihren Gegenstand von verschiedenen, insgesamt zwölf „Aspekten“ aus erschließt. Nach einem Blick auf die Jugendjahre und die ersten Instrumentalkompositionen kommt sogleich die Literatur ins Gesichtsfeld und mit ihr die grundlegende Problematik der Schubertschen Liedkomposition, die den Musiker in eine mit Heinrich von Kleist vergleichbare Position zur Epochengestalt Goethe bringt. „Neue Wege“ spürt Gülke sowohl im Bereich der größer besetzten Vokalmusik (*Lazarus, Gesang der Geister über den Wassern*) wie in kammermusikalischen (Quartettsatz *c-moll, d-moll-Quartett, Wandererphantasie*) und sinfonischen Werken („Unvollendete“) auf. Nach nicht minder gewichtigen Kapiteln über die großen Lied-

*BERTRAM ECKLE: Studien zu Franz Schuberts Orchestersatz. Das obligate Accompagnement in den Sinfonien. Neuhausen-Stuttgart: Hänssler-Verlag 1988. 339 S., Notenbeisp. (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 13.)*

Schuberts Orchesterbehandlung ist bisher speziell nicht untersucht worden, und daß einige von Thrasybulos Georgiades und Arnold Feil exponierte Gesichtspunkte weiterer Exemplifizierung bedürfen, liegt auf der Hand. Beides sollte in der vorliegenden Arbeit offenbar zusammenkommen, beides setzt aber je sehr unterschiedliche und weitreichende Grundlagen voraus — jene vielerlei Bezüge auf die Orchestermusik unmittelbar vor Schubert, dieses eine definitivistische Sicherheit bei Kategorien wie „obligates Accompagnement“, „Gerüstsatz“ usw., angesichts deren Nachkorrekturen im Verlauf der Untersuchung in Grenzen gehalten werden können. Von Haydns, Mozarts und Beethovens Sinfonien, die Schubert teilweise als Modelle gedient haben, spricht der Autor indes kaum und beraubt sich somit des Anhaltes für die Wertung dessen, was er bei ihm entdeckt. Problematischer noch erscheinen und in vagen Formulierungen bis hin zu Konfusionen verraten sich Mängel bei der Fixierung von Konzeption und Ausgangspunkt. „Grundlage der Untersuchung ist die ... These: das Bezugssystem des ‚obligaten Accompagnements‘ ist der Satzbau, das heißt: Die ‚Obligatorität‘ des Accompagnements, seine Unabdingbarkeit und seine Selbständigkeit innerhalb des Satz-Ganzen erweist sich in der zeitlichen Dimension, nämlich im Bau des Satzes als eines Ganzen, in der konstruktiven Funktion des ‚obligaten Accompagnements‘ fürs Ganze“ (S. 28). Das macht den Leser nicht klüger, angenommen um den Verdacht, daß Prämissen

und Gegenstände der Untersuchung ineinander zu verschwimmen drohen — welcher sich denn auch sogleich bestätigt: „Inwiefern wird das Accompagnement des Orchestersatzes in diesem Abschnitt (es geht um den Beginn des Finales der Sechsten Sinfonie, P. G.) „obligat“ geführt, und welches sind, wenn das der Fall ist, dann die Merkmale dieses „obligaten Accompagnements“? Mehrmals kompensiert der Autor die definitorischen Mängel durch unnötige Ausgrenzungen, polemisiert anonym, unterschiebt anderen Autoren eingeengte Standpunkte, meint, daß in Schumanns und Brahms' Liedern „das Erfassen einer Stimmung ... Selbstzweck“ gewesen sei und versucht schon auf den ersten Seiten, Georgiades, seine neben Feil wichtigste Berufungsinstantz, mehrmals zu korrigieren bzw. zu präzisieren, um u. a. bei Allgemeinplätzen wie diesem zu landen: „In der Musik der Wiener Klassiker realisiert sich in ihrem Verlauf, durch ihre agierende Wirklichkeit geistige Freiheit als musikalischschöpferische Tat“ (S. 4).

Zu den verzeihlichen, freilich reflektierbaren Gefahren detaillierter Analysen gehört allemal, Vorstellungen des Autors dem Komponisten zu unterschieben. Daß „es Schuberts Hauptinteresse im Oktett“ gewesen sei, sich „die Beethovensche Technik“ des „obligaten Accompagnements“ anzueignen, um sich so „den Weg zur großen Sinfonie zu bahnen“, darf bezweifelt werden (S. 9). Anlässlich eines Vergleichs zweier Passagen aus der ersten Sinfonie konstatiert Eckle, „daß der 15jährige Schubert in seinem ersten sinfonischen Werk völlig selbstverständlich die Technik anwendet, indem er durch bestimmte Veranstaltungen im Satz von der kongruent gegliederten Periodik des homophonen Seitensatzes zur inkongruent gegliederten mehrschichtigen Gerüstbaustuktur eine Brücke schlägt“ (S. 232).

Am ergiebigsten erweist die Untersuchung sich, wo sie die von Arnold Feil erarbeiteten Gesichtspunkte zur Mehrschichtigkeit rhythmisch-metrischer Strukturen exemplifiziert, eine Intention, die den Sinn für Unregelmäßigkeiten schärft, welche oft unter übergreifende Regelmäßigkeiten subsumiert sind, und die Überinterpretationen ebenso riskieren wie reflektieren sollte. Wenn beim Beginn des Allegro im ersten Satz der *C-dur Sinfonie D 944* oder im zweiten Satz der „Unvollendeten“ Klanggruppen gegeneinander gesetzt erschei-

nen, so sollte bei der Frage, ob es sich im ersten Fall um dreitaktige Gruppen und im zweiten Fall um drei plus fünf Takte handele, die Gegenprüfung nicht fehlen, ob das Auseinanderlegen in zwei „Chöre“ nicht zugleich einen „nachträglichen“ Akt darstellen könnte, zu dem die Dimensionen des Orchesters einladen — weniger im Sinne einander ausschließender Alternativen denn zur Verdeutlichung einer diesen Komplexionen eigenen Ambivalenz.

Der Umgang mit ungenau fixierten, mehrmals Nachdefinitionen einfordernden Kategorien, zuweilen gezwungene Brückenschläge zwischen diesen und den Untersuchungen musikalischer Details schlagen sich auch sprachlich nieder. Indessen reichen die Unbeholfenheiten weiter; da Sprechweisen mit Denkweisen zusammenhängen, spricht das Buch dem Niveau des akademischen Diskurses kein gutes Zeugnis, selbst, wenn man z. B. den adjektivischen Gebrauch der adverbialen Zusammensetzungen mit „-weise“, Kapitelüberschriften wie „Zweitaktige Satzglieder mit taktweiser harmonischer Progression“ hinzunehmen bereit wäre.

(Februar 1995)

Peter Gülke

MARJORIE WING HIRSCH: *Schubert's Dramatic Lieder*. Cambridge: Cambridge University Press (1993). XII, 178 S., Notenbeisp.

Das Attribut des genuin „Dramatischen“ findet man selten mit Franz Schubert in Verbindung gebracht. Die breite Anerkennung als Musikdramatiker blieb dem Autor zahlreicher und teilweise großdimensionierter Bühnenwerke bis heute versagt, und bei Versuchen zur Charakterisierung des Komponisten großer Instrumentalformen wird man in der Literatur auf die Begriffe des „Epischen“ oder des „Lyrischen“, kaum jedoch auf den des „Dramatischen“ stoßen. Es erscheint daher als besondere Pointe, wenn Marjorie Wing Hirschs Dissertation den Dramatiker Schubert gerade in seiner lyrischen Domäne schlechthin, im Liedschaffen, sucht. Der Ansatz der Studie ist überaus plausibel: Schuberts Liedœuvre umfaßt eine Fülle von Kompositionen, die als ‚Lieder‘ — gemessen an den Kriterien der zeitgenössischen Liedästhetik wie Strophenform, motivische Einheit, tonale Geschlossenheit — nicht adäquat zu begreifen sind. Viele von ihnen kann die Autorin mit einleuchtenden Gründen

unter dem Oberbegriff „dramatic Lieder“ versammeln. Mit jeweils einem ganzen Bündel von (textlichen wie musikalischen) Kriterien unterteilt sie dieses Korpus dramatischer Lieder in „dramatic scenes“, „dramatic ballads“ (wohl zu unterscheiden von strophischen Balladen wie *Der König in Thule* D 367 oder *Heidenröslein* D 257) und „mixed-genre Lieder“ Sympathisch ist, daß sie dabei nicht einem Klassifizierungsfuror anheimfällt, sondern jeweils eindeutige und repräsentative Beispiele erläutert und vor Grenzfällen der Bestimmung weise innehält. Für die Definition ihres zentralen Untersuchungsbegriffs begnügt sich die Autorin allerdings mit einem knappen Hinweis auf Emil Staigers *Grundbegriffe der Poetik* und einem nicht viel ausführlicheren Aristoteles-Zitat. Wichtig ist ihr das Moment der Unmittelbarkeit; Dramatisches ist also immer dann gegeben, wenn „the songs create an illusion of actual characters ‚living and moving before us‘“ ohne Vermittlung eines fiktiven Sängers oder Erzählers (S. 44). Damit ist eine prinzipielle Gegenposition zu der These von Thrasybulos Georgiades eingenommen (dessen *Schubert. Musik und Lyrik* die Arbeit in der Bibliographie verzeichnet, ohne sich weiter mit ihm zu befassen). Georgiades hatte, um seinen am Gestus des Sprechens orientierten Liedbegriff gerade an den Beispielen abzusichern, die M. W. Hirsch in einem eigenen Kapitel bezeichnenderweise als Exemplare dramatischer Szenen interpretiert (S. 28–42), den „vom Sänger her konzipierten *sagenden* Vortrag“ auch für die Szenen, Balladen etc. unterstellt. Dagegen kann die Untersuchung M. W. Hirschs zeigen, wie ergiebig es ist, die Spuren der im Frühwerk noch verhältnismäßig „rein“ — eben doch in dramatischer Unmittelbarkeit — ausgeprägten dramatischen Szenen und Balladen bis in das Liedwerk der Spätzeit hinein zu verfolgen. Hier legt die Autorin exemplarische Analysen einzelner Lieder vor (*Die junge Nonne* D 828, *Pause* D 795/12), bei denen sich höchstens die, wie schon gesagt, etwas undifferenzierte Bestimmung des „Dramatischen“ bisweilen als eigentlich unnötige Einschränkung erweist (z. B. dann, wenn bei der Interpretation von D 828 die naheliegende Möglichkeit, den „dramatischen“ Vorgang als einen metaphorischen und damit als psychisches Geschehen zu deuten, nur ganz am Schluß Erwähnung findet). Die Gründe für die Verschmelzung der Gattungsmerkmale in den „mixed-

genre-Liedern“ der Spätzeit, die bei Schubert als ein ausgesprochenes Spätstilmerkmal gelten kann, hätte man sich allerdings ausführlicher erörtert gewünscht, zumal die für das Liedschaffen konstatierte „fusion of genres“ (S. 137) auch auf Schuberts Bühnenwerke einiges Licht werfen dürfte und damit die Bereiche des Lyrischen und des Dramatischen in beiden Gattungen in einem neuen Verhältnis zueinander sehen läßt. Was die Arbeit sich jedoch vorgenommen hat — eine begrifflich geordnete Übersicht über einen bisher wenig berücksichtigten Bereich von Schuberts Liedschaffen zu vermitteln und mit seiner Hilfe überdies neue Aspekte auch an den vermeintlich bekannteren Werken zu erschließen —, leistet sie überzeugend. In der Tat liegen hier Anregungen für weitere Analysen. „Every act of interpretation requires some familiarity with the work’s type or kind. Genre studies of other song types thus represent an important area for future research“ (S. 137). Die vorliegende Studie bietet hierfür einen vielversprechenden Anfang. (Februar 1995) Hans-Joachim Hinrichsen

FRANK HEIDLBERGER: *Carl Maria von Weber und Hector Berlioz. Studien zur französischen Weber-Rezeption. Tutzing: Hans Schneider 1994. 556 S., Notenbeisp. (Würzburger Musikhistorische Beiträge. Band 14.)*

Gewiß wird niemand leugnen, daß Webers Musik auf Berlioz’ Schaffen (zumindest auf dessen Orchesterbehandlung) bedeutend eingewirkt hat. Die Weber-Beispiele in der Instrumentationslehre kennt man — daß es nur drei sind, mag erstaunen — und im *New Grove Dictionary* liest man: „He learnt much from Weber and Beethoven“, erfährt etwas über Berlioz’ *Freischütz*-Rezitative und den Einfluß dieser Oper auf die Komposition der *Franc-Juges* — aber damit ist das Wissen (auch anderer Autoren) meist erschöpft.

Diese Schmalspur-Perspektive ist mit der Dissertation Heidlbergers dem offenen Blick in eine angenehm weite, bewaldete Ebene gewichen. Bewaldet, weil der Autor sich geschickt hütet, die zwischen beiden Horizonten sich erstreckende Ebene durch Abholzen zu planieren und griffige, schubladenfähige Beziehungen zwischen beiden Komponisten herzustellen. Ihm ist bewußt, daß Vergleichen nicht Gleichsetzen bedeutet, sondern Berücksichtigung der grundverschiedenen Entstehungsbedingun-

gen und des Kontextes der Werke. Im Sinne Dahlhaus' möchte er „Kompositionsgeschichte als Problemgeschichte erfahrbar“ machen und „kompositorische Probleme ... verdeutlichen, die von beiden Künstlern auf ähnliche bzw. unterschiedliche Art und Weise gelöst wurden“. Der auch in den Anmerkungen ersichtliche breite musik- und literaturgeschichtliche Horizont des Autors bewahrt ihn vor dem Vorwurf zu großer Enge, der bei solchen Einflußstudien allzu leicht zur Hand ist, und schützt ihn weitgehend vor monokausalen Erklärungsversuchen. Gerade durch das Ausleuchten des jeweiligen Hintergrundes der von Heidlberger ausgewählten Aspekte treten die Charakteristika der beiden Künstler, auch ihre Unterschiede, deutlicher hervor, und es ist ein gewichtiges Buch entstanden, das einen bedeutenden Beitrag sowohl zur Weber- als auch zur Berlioz-Forschung darstellt.

Der Autor nähert sich seinem Thema zunächst über die Musikanschauung beider Persönlichkeiten, stellt die Äußerungen dann jeweils in ihren literaturhistorischen bzw. rezeptionsgeschichtlichen Kontext und vertieft dies anschließend durch ausgewählte analytische Studien. Daß dabei alle zugänglichen biographischen Dokumente zu Berlioz' Weber-Rezeption ausgewertet sind, versteht sich von selbst. Im letzten Kapitel werden die Pariser Aufführungen der Opern Webers, d. h. die Bearbeitungen von Castil-Blaze und Berlioz' Fassung des *Freischütz* ausführlich anhand musikalischer und journalistischer Dokumente besprochen. In einem Notenanhang sind schlecht zugängliche Ausschnitte der besprochenen Werke wiedergegeben und einige wichtige Briefe zur Auseinandersetzung mit Castil-Blaze im Wortlaut abgedruckt. Quellen- und Literaturverzeichnis ergänzen die Arbeit ebenso sinnvoll wie ein nützliches Personen- und Werkregister.

Die zunächst subjektiv anmutende Auswahl von Einzelaspekten der Musikanschauung beider Komponisten (ihr Verhältnis zum Thema „Original und Bearbeitung“ oder zur Charakteristik- und Romantikdiskussion mit Schlagworten wie „dramatische Wahrheit“ bzw. „expression passionnée“) erweist sich im Hinblick auf den Erkenntnisgewinn als Vorteil. Auch in den Analysen kehren diese Themen zyklisch wieder, und Webers „fortschrittliches Denken“ in musikalisch-syntaktischer Beziehung, die „musikalische Prosa“ seiner Opern, wird in

der neueren Literatur (vielleicht mit Ausnahme von Michael C. Tusas Buch zur *Euryanthe*) nirgends deutlicher als hier. Andererseits zeigen aber schon diese Kapitel, daß Berlioz hier nicht nur musikalische Wesensverwandtschaft zu dem Repräsentanten einer neuen Kunst empfand, sondern dieses Gefühl besonders stark von der Biographie des „pauvre immortel“ Weber ausging, welches Bild Berlioz dann auf das Werk selbst projizierte. „Die Mélancholie der Agathe wie die Dämonie Samiels werden in Berlioz Augen zu Reflexionen des fiktiven Weberschen Charakters“ — wiederholt assoziiert Berlioz Agathe mit der Klarinettenmelodie der Ouvertüre (ab T. 96ff. mit der „Transformation“ in Agathes Gesang bzw. das zweite Thema), und Heidlberger zeigt gerade an der Rolle der Agathe, welche Umwertungen Berlioz auch durch subtile Varianten in der Übersetzung und in den Rezitativen an diesem Charakter vornimmt. In diesen Veränderungen spiegeln sich unterschiedliche Auffassungen beider Künstler — Unterschiede, die (trotz aller Verwandtschaft der Motive und der Gestaltung) auch das Verhältnis beider zur eigenen oder fremden literarischen Tätigkeit kennzeichnen.

Die Methode, charakteristische Details der Kompositionen beider in ihrem Kontext zu betrachten und miteinander zu konfrontieren, erweist sich im Analyse-Kapitel als fruchtbar. Einerseits sind hier bisherige Erkenntnisse zusammengefaßt und vertieft, andererseits fügt Heidlberger etliche interessante Einzelbeobachtungen, speziell zur Instrumentation und zum engen Zusammenhang von Textvorlage und Musik, hinzu. Vereinzelt gibt dabei die komplizierte Quellenlage Anlaß zu Fragen, die wohl offen bleiben müssen: Hat Castil-Blaze bei Schott Klavierauszüge oder nicht doch bei Zulehner Partituren gekauft? Wer hat die Kürzung der letzten Worte Richards im 3. Finale der *Robin*-Partitur (S. 494, T. 96—108; die Taktangaben sind bei Heidlberger S. 491 um 10 verrutscht) bzw. der Takte 81—87 später rückgängig gemacht? (Im Lemoine-Klavierauszug von 1877 ist zu der besprochenen Fassung angemerkt: „Finale moins développé et usité dans quelques théâtres“). Was beendet in Webers Original eigentlich den Wolfsschluchtspek — Max' Kreuzschlagen oder die im Partiturotograph angemerkte Ein-Uhr-Glocke?

Einige kaum erwähnenswerte kleinere Irrtümer (z. B. S. 145: Karl Anton Reissiger; S. 410: Thaddäus Tyczkiewicz 1853 als Herausgeber der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung*) und manche, allerdings vom Autor selbst problematisierte, wenig spezifische Aussagen wirken marginal angesichts der Verdienste der Arbeit. So sind hier auch erstmals die unterschiedlichen Weber-Bearbeitungen von Castil-Blaze ausführlicher beschrieben, Berlioz' Rezitative werden (im Anschluß an Rudolf Bockholdt) eingehender analysiert, und Heidelberger versucht die Position der Balletteinlagen genauer zu bestimmen. Dieses Paris-Kapitel hätte wohl am ehesten noch konzeptionelle Ausfeilung vertragen können und vielleicht auch eine kritischere Haltung zu Castil-Blazes Besprechungen, jedoch tut dies dem insgesamt positiven Eindruck keinen Abbruch.

Die Fülle der Ergebnisse dieser Untersuchungen lassen sich nicht auf einen Nenner bringen, die Methode führt nicht zu einem „schön greifbaren Ergebnis“ — aber ebendies macht das Buch zu einer gewinnbringenden, auf weite Strecken spannenden Lektüre.

(Dezember 1994)

Joachim Veit

*RICHARD WAGNER: Sämtliche Briefe. Hrsg. im Auftrag der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth von Gertrud STROBEL (†) und Werner WOLF. Unter Mitarbeit von Hans-Joachim BAUER und Eva GERLACH. Band V: September 1852—Januar 1854. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1993. 580 S.*

Wer glaubt, mit diesem Band, der die Lücke in der Reihe der 8 bislang erschienenen Bände der Gesamtausgabe schließt, lägen nun tatsächlich alle Briefe Wagners von 1830 (Bd. I) bis Juli 1857 (Bd. VIII) — zuverlässig ediert — vor, irrt sich. Wenn in einem Band mit 308 Briefen aus einem Zeitraum von nicht einmal anderthalb Jahren 70 Briefe fehlen, kann man das wohl kaum mehr damit erklären, daß der Anspruch auf Vollständigkeit bei einem Briefœuvre wie dem Wagnerschen prinzipiell nicht einlösbar sei. Nicht weniger als 25 der fehlenden Briefe wären mit vollem Wortlaut erreichbar gewesen, die Originale befinden sich nahezu ausnahmslos in bekannten öffentlichen und allgemein zugänglichen Bibliotheken, die Hälfte davon in solchen, auf deren Bestände die Ausgabe im übrigen vielfach zurückgegriffen

hat wie der Zentralbibliothek in Zürich; in zwei Fällen hätte man sogar in den Bayreuther Archiven aufbewahrte Faksimilia verwenden können. Weitere 34 Briefe hätten mit einem Teil ihres Wortlauts zur Verfügung gestanden, nämlich über Teilfaksimilia, Zitate und Inhaltsangaben in der Wagnerliteratur und in den Auktions- und Antiquariatskatalogen. Schließlich fehlen 11 Briefe, von denen man nicht viel mehr weiß, als daß sie geschrieben wurden. Freilich sind diese zugegebenermaßen besonders schlecht überlieferten Briefe, deren wenige Informationen aber selbstverständlich zum Corpus einer zugänglichen Briefedition gehören, in der Ausgabe von Anfang an ignoriert und unterschlagen worden.

Nun mag es sein, daß der eine oder andere fehlende Brief in einem anderen Band der Ausgabe wiedergegeben ist, weil die Herausgeber ihn anders datieren. Das jedoch läßt sich nicht ohne gewaltigen Leseaufwand überprüfen; denn das, was eine Edition unabdingbar braucht, wenn sie die Datierungen früherer Editionen korrigiert oder ändert, nämlich eine Konkordanz, fehlt, und zwar nicht nur in diesem Band, sondern in der gesamten Edition. Tröstlich ist allenfalls, daß die Herausgeber diesem fundamentalen Manko selbst zum Opfer gefallen sind: Brief Nr. 213, den sie schon in Bd. IV ediert haben, legen sie hier kommentarlos ein zweites Mal vor!

Die Kenntnisse der Herausgeber über die Quellen sind längst nicht so, wie sie sein sollten. Mehrfach wird behauptet, Originale seien „nicht nachweisbar“, obwohl sie nachweisbar sind, was heißt, daß durchaus nicht immer nach der besten erreichbaren Quelle ediert wurde. Kurioserweise befindet sich eines dieser „nicht nachweisbaren“ Originale sogar in den Bayreuther Archiven (Nr. 22). Daß man demgegenüber im Falle der Briefe an Mathilde Wesendonck, deren Originale erwiesenermaßen vernichtet wurden, angibt, „z. Zt. nicht nachweisbar“, ist irreführend. Gänzlich unverständlich bleibt, warum in zahlreichen Fällen, in denen das Original zur Verfügung steht und entsprechend auch im Quellenverzeichnis angegeben ist, dennoch nach einer Abschrift oder dem Erstdruck ediert wurde. Eine Erklärung bleiben die Herausgeber schuldig; nur als erklärtes aber wäre ihr Verfahren allenfalls statthaft. Andererseits geben sie sich den Nimbus philologischer Genauigkeit, indem sie im

Quellenverzeichnis unterscheiden zwischen „nach Original“, „nach Fotokopie des Originals“ und „nach Mikrofilm des Originals“.

Mangelhafte Kenntnis der Quellen zeigt sich auch im Detail, etwa daran, daß die Möglichkeit, den nach einer unvollständigen Quelle wiedergegebenen Brief Nr. 254 anhand von Teildrucken in Auktionskatalogen zu vervollständigen, ungenutzt gelassen wurde. Eine ähnliche Vervollständigung wäre bezüglich des Briefes Nr. 194 möglich gewesen; denn es ist nicht richtig, daß der vom Original abgetrennte Teil „nicht bekannt“ sei; er befindet sich in den Bayreuther Archiven. Bei Brief Nr. 227, bei dem man auf eine Abschrift als Hauptquelle angewiesen ist, wurde das Teilfaksimile vom Original in einem Auktionskatalog außer acht gelassen. Brief Nr. 251, laut Quellenverzeichnis wiedergegeben nach dem Original, besteht befremdlicherweise aus nur wenigen, fragmentarischen Zeilen; hier wurde in Wahrheit gar nicht das Original verwendet, sondern aus einem Aufsatz zitiert. Es fehlt also auch an der nötigen Sorgfalt, wofür sich viele andere Beispiele anführen ließen.

Die Kommentierung kann man passabel nennen, obwohl sie — aber das zeichnet sie nicht vor anderen aus — gerade dort versagt, wo man eine Erklärung braucht, etwa bei dem Satz „Grüß' auch Kourmousi“ (S. 478). Es sollte doch zur Selbstverständlichkeit werden, daß Herausgeber, sofern sie keine Erklärung finden, dies samt ihrer Bemühung um die Erläuterung dokumentieren, damit dem Benutzer langwierige eigene Recherchen erspart bleiben. Im übrigen sollte man sich bei der Kommentierung streng auf das Notwendigste beschränken und nicht meinen, man könne eine Wagnerbriefausgabe zur heimlichen Wagnerbiographie umfunktionieren.

(Dezember 1994)

Egon Voss

MARTINA SROCKE: *Richard Wagner als Regisseur. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzschichler 1988. 149 S. (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 35.)*

„Wagner ist immer zuerst und zutiefst Regisseur.“ Dieser Ausspruch Egon Friedells steht zu Beginn von Martina Srockes Buch über Richard Wagners Theaterarbeit in Bayreuth. Um sich der Inszenierung widmen zu können, überließ der Komponist bekanntlich die musikalische

Leitung der *Ring*-Tetralogie bei den ersten Bayreuther Festspielen 1876 Hans Richter und bestimmte 1882 Hermann Levi zum Dirigenten des *Parsifal*. Auf den Prozeß der Realisierung der genannten Werke von den Vor- über die Hauptproben bis hin zu den Aufführungen richtet Srocke nach einer Darlegung der Regiegrundsätze, die sich aus Wagners Schriften ableiten lassen, ihre besondere Aufmerksamkeit. Hierzu werden die Aufzeichnungen ehemaliger Festspiel-Mitarbeiter wie die Erinnerungen des Gesangspädagogen Julius Hey und des Choreographen Richard Fricke ausgewertet, die Aufschlüsse über Wagners Regiestil geben. Darüber hinaus zieht die Autorin auch bisher unveröffentlichte Dokumente heran, darunter die Probenbemerkungen, die Heinrich Porges im Auftrag Wagners in seinen Klavierauszügen festgehalten hat. Dem Band ist ein Anhang mit den Terminen der *Ring*-Proben und -Aufführungen von 1876 und der Chronik der Juli- und Augusttage 1882 von Carl Friedrich Glasenapp beigegeben.

Mehrere kleinere Ungenauigkeiten irritieren bei der Lektüre. Die *Ring*-Dichtung wurde nicht, wie von Srocke auf S. 8 angegeben, im Jahr 51, sondern mit dem *Rheingold* am 3. November 1852 abgeschlossen, nicht 1874 (S. 10), sondern 1847 schrieb Wagner an den Theaterkritiker Eduard Hanslick, der auf S. 21 erwähnte Ausschnitt eines Briefes an Ludwig II. vom 7. September 1865 wird nur durch die Jahreszahl nachgewiesen, darüber hinaus der Druckort mit falscher Seitenangabe bezeichnet etc. Unsicherheiten bei der Übertragung der Probenbemerkungen — „mit etwas vorgebeugtem Oberkörper“ an Stelle von „mit etwas gebeugtem Oberkörper“ (S. 60); „mit großer Heftigkeit aufbrausend“ (S. 63) an Stelle von „mit gr. Heftigkeit hervorbrechend“ etc. — entstehen durch den flüchtigen Duktus von Porges' Schrift. Unbefriedigend ist vor allem die Bewertung der Quellen, auf deren Basis die Gestaltung ausgewählter Szenen aus dem *Ring* rekonstruiert wird. Daß Porges sein Handexemplar des Klavierauszuges von *Die Walküre* nach Wagners Tod auch am Hof- und Nationaltheater in München verwandte, wie sich an verschiedenen Spuren im Dokument zeigen läßt, mindert den Wert als Quelle für die Bayreuther Aufführungen. Eine Passage aus Porges' Aufführungsbericht zum selben Werk, den er vermutlich auf der Grundlage der Probenbe-

merkungen verfaßte und in den *Bayreuther Blättern* veröffentlichte, geht dann wiederum in den *Walküre*-Klavierauszug mit dem Besitzvermerk Carl Fr. Glasenapp ein. Die Identität der in den beiden Klavierauszügen festgehaltenen Äußerungen kann also schwerlich als Beleg für deren Authentizität dienen, sondern ergibt sich vielmehr aus der Abhängigkeit der Quellen voneinander. Derartige Zusammenhänge kommen jedoch in Srockes Abhandlung, in der aus beiden Klavierauszügen abwechselnd zitiert wird, überhaupt nicht zur Sprache. Die Betrachtung der szenischen Gestaltung erfolgt ohne Blick auf die Musik. Mimik und Gestik, die minuziös geschildert werden, hängen gleichsam in der Luft. Es ist doch gerade die Wechselwirkung von Sprache, Musik und Szene in den Bühnenwerken Wagners, von der die Theaterreformbewegung beeinflusst wurde und noch das zeitgenössische Regietheater entscheidende Impulse empfängt. Srocke wäre besser davon ausgegangen, daß Wagner immer zuerst und zutiefst Komponist war. (März 1995) Christa Jost

WARREN DARCY: *Wagner's Das Rheingold*. Oxford: Clarendon Press 1993. VIII, 259 S., Notenbeisp. (Studies in Musical Genesis and Structure [7].)

Zwei Ziele hat sich Warren Darcy mit seinem Buch über den Vorabend der *Ring*-Tetralogie gesetzt: Neben der Darstellung der Entstehungsgeschichte, deren Weg er aufgrund der textlichen und musikalischen Skizzen und Entwürfe bis hin zur Partiturreinschrift nachzeichnen will, möchte er einen theoretischen Rahmen entwickeln, innerhalb dessen die Oper sinnvoll („meaningfully“) analysiert werden kann (S. 3). Zunächst stellt Darcy die verfügbaren Quellen vor, aus denen sich die Kompositionsgeschichte ableiten läßt. Auf faszinierende und anschauliche Weise vermag er den Leser an dieses verwickelte Problem heranzuführen, wobei er gleich nebenbei einen Einblick in die vielfältigen Interpretationsansätze gibt. Diese Geschichte bleibt nun nicht für sich stehen, sondern wird in der analytischen Darstellung eng mit der kompositorischen Entfaltung des Notentextes verknüpft. Eine Schlüsselrolle spielt in Darcys Darstellung der Nachweis, daß die Legende um die Erfindung des Vorspiels, Wagners Traum-Vision auf dem Sofa in La

Spezia am 5. 11. 1853, eine geniale spätere Erfindung ist, die sich schlüssig auf den Einfluß der Schopenhauer-Lektüre im Herbst 1854 zurückführen läßt. Damit öffnet Darcy den Blick auf ganz andere Verbindungslinien zu anderen Stücken der Tetralogie, die bisher kaum in Betracht gezogen wurden. Wie fast jede Ouvertüre ist also auch dieses Vorspiel eine musikalische Zusammenfassung grundlegender Ideen des gesamten Dramas. Leider hat Darcy den Aufsatz von Reinhard Wiesend (*AfMw* 49 [1992], S. 122–145) nicht mehr zur Kenntnis genommen, der an frühere Veröffentlichungen Darcys anknüpft und den La Spezia-Brief in seinen biographischen und auch weiteren geistesgeschichtlichen Zusammenhang rückt.

In einem kurzen Abschnitt vor der detaillierten Analyse, die Szene für Szene der Partitur folgt, versucht Darcy die bisherigen analytischen Zugänge kurz und kritisch zusammenfassend darzustellen. Dabei kommt er natürlich nicht um eine Auseinandersetzung mit der Leitmotivtechnik herum. Dabei geht es ihm weniger um das bloße Auftreten dieser Motive oder Motivkombinationen, sondern um die Umwandlung dieser Themen und die vielfältigen musikalischen Beziehungen zwischen ihnen. Erst dieser Prozeß macht die Substanz des Geschehens aus. So konzentriert er sich ausdrücklich auf die formale und die tonale Struktur des Werkes.

Wenn er Positionen der tonalen und formalen Analyse bespricht, richtet Darcy eine überraschend scharf artikulierten Gegenposition zu Carl Dahlhaus auf. Dazu bedient er sich eines Ausschnittes aus dem *Tristan*, den schon Schönberg analysiert hatte und an dem Dahlhaus sein Konzept der „wandernden“ oder „schwebenden“ Tonalität erläutert. Darcy wirft Dahlhaus vor, in seinem „Riemannesken Insistieren auf vertikalen Klängen und funktionalen Bezeichnungen die klar gezeichnete kontrapunktische Bewegung der Außenstimmen zu übersehen, die ganz deutlich eine einzelne Tonalität ausprägt“ (S. 54). Das Beispiel ist so knapp gehalten, daß es vermessen erscheint, aus ihm so weitreichende Konsequenzen zu ziehen. Dabei könnte man beiden, von ihrer jeweiligen Warte aus gesehen, recht geben. Mag Dahlhaus die tonale Einheitlichkeit, die auf höherer Ebene erzielt wird, „übersehen“ haben, so gerät bei Darcys Analyse der sequenzhafte, bloß reihende Charakter der Motivfolge aus

den Augen. Die Schärfe der Auseinandersetzung (Darcy spricht an anderer Stelle, S. 57, vom „Dahlhaus myth“) läßt vermuten, daß hier Positionen aufeinandertreffen, die ihre Wurzeln im Streit um den „Schenkerism“ haben, also in jenem Modell, das Darcy für seine Analyse des Wagnerschen Musikdramas ausdrücklich favorisiert. Unzweifelhaft hat er mit dieser Methode großen Erfolg, wie sich leicht an den einzelnen, sehr dicht gearbeiteten Kapiteln nachlesen läßt. Dieser Erfolg ist aber mit einer sehr geradlinigen Argumentation erkauft, die die geistesgeschichtliche Ambiguität und Vielschichtigkeit, jene Anhäufung von Einflüssen aller möglichen Art, wie sie in Wagners Denken und Komponieren zusammenkommen, geradezu radikal vereinfacht. Dem vorsichtigen Abwägen unterschiedlicher Möglichkeiten der Analyse und Interpretation, wie sie die Arbeiten Dahlhaus' auszeichnen — ähnliches gilt für die provokativen Thesen Caroline Abbates, auf die Darcy nur kurz eingeht —, steht hier eine sicher effektive und beeindruckende, aber eben auch sehr radikale Geradlinigkeit gegenüber. Es mag mit dieser klaren Blickrichtung zusammenhängen, daß andere Arbeiten zum Thema, wie Werner Breigs Analyse des Rheintöchtergesangs (*AfMw* 37 [1980], S. 241—263) oder die Untersuchung von Nors S. Josephson: „Tonale Strukturen im musikdramatischen Schaffen Richard Wagners“ (*Mf* 32 [1979], S. 141—149), die einen ganz ähnlichen Ansatz verfolgt, gar nicht erst genannt werden. Gleichwohl ist Darcys Buch eine umfassende und gelungene Darstellung dieses Werkes, zumal er seine Prämissen gleich zu Beginn ausführlich darlegt. Hinzu kommt, daß Darcy auch bei komplexeren Zusammenhängen trotz aller Detailfreude so gut und flüssig formuliert, daß es geradezu Vergnügen bereitet, mit ihm „in die Tiefen des Rheins zu tauchen“ (S. 61).

(Oktober 1994)

Christian Berger

PETRA MITLÖHNER. *Die Entwicklung der Orgeltoccata im Zeitalter romantischer Musik. Deutschland, Österreich und Frankreich. Frankfurt a. M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1994). VIII, 291 S., Notenbeisp. (Publikationen des Instituts für Musikanalytik Wien. Band 1.)*

Heute noch von einem „Zeitalter romantischer Musik“ zu reden ist zweifellos gewagt. Noch erstaunter ist der Leser, wenn ihm nicht nur Max Reger, Franz Schmidt, Sigfrid Karg-Elert, sondern auch Hermann Grabner, Hans Gál, Otto Siegl und sogar Johann Nepomuk David als repräsentative Komponisten dieses „Zeitalters“ präsentiert werden (David schwerpunktmäßig mit seiner *f*-moll-Tokkata von 1928). Ähnlich unpassend ist der Titel dieser Arbeit für die französischen Komponisten von Alexandre Pierre François Boëly bis zu Charles Tournemire, Louis Vierne und gar Marcel Dupré († 1971). — Sieht man indes von dieser verunglückten Titelgebung ab, so bleibt dem Benutzer (dem Praktiker mehr als dem primär musikwissenschaftlichen Leser) ein brauchbares, informatives Kompendium der populären Gattung „Orgeltoccata“. Der „Blick über den Zaun“ wäre mehrfach erforderlich gewesen — vor allem in Richtung Klaviermusik. So spielt die Tokkata z. B. in Rheinbergers Orgelmusik nur eine singuläre Rolle (Sonate C-dur, Finalsatz), während sie in seiner Klaviermusik in unterschiedlichster Ausformung immerhin sechsmal erscheint. — Dem Institut für Musikanalytik Wien, als dessen 1. Veröffentlichung Petra Mitlöhners Dissertation von Gottfried Scholz herausgegeben wurde, bleibt für weitere Veröffentlichungen eine gattungsgeschichtlich ergiebige Thematik zu wünschen.

(Januar 1995)

Martin Weyer

*Der Prinzipal. Clemens Krauss. Fakten, Vergleiche, Rückschlüsse. Hrsg. vom Clemens Krauss-Archiv Wien. Tutzing: Hans Schneider 1988. 345 S., Abb.*

Die Machthaber im Dritten Reich bedienten sich zur Durchsetzung ihrer kulturpolitischen Zielsetzungen bis zum bitteren Ende im Frühjahr 1945 der Mitwirkung etlicher namhafter Musiker, die u. a. willens waren, noch 1944 etwa im unterdrückten Polen aufzutreten. Zu diesen zählte auch der Dirigent und das Mitglied des Reichskulturserenats Clemens Krauss. Aus diesen und andern Gründen befand *The New Grove Dictionary* (Bd. 10, S. 245): „The flair he showed in his operatic career deserted him in politics. He made no bones about his Nazi sympathies“. Er wurde 1942 der „Oberleiter“ der Salzburger Kriegsfestspiele und der

künstlerische Leiter der dortigen Reichshochschule für Musik, worüber Gert Kerschbaumer in seinem Buch *Faszination Drittes Reich* (Salzburg 1988, S. 167ff.) im Zusammenhang mit der lokalen Politik in dieser damaligen „Kulturmetropole“ berichtet hat. Wie im Falle von Wilhelm Furtwängler, Hans Pfitzner (dazu Gabriele Busch-Salmen/Günter Weiss, *H. Pfitzner, Münchner Dokumente*, Regensburg 1990), Werner Egk, Cesar Bresgen und anderen engagierten Musikern so wird auch der 1954 verstorbene Intimus von Richard Strauss seit einigen Jahren widersprüchlich interpretiert, mal als Mitläufer oder Mittäter, mal als Opponent oder gar Verächter des Regimes. In dieser heftig debattierten Auseinandersetzung ergeht das vorliegende Buch eindeutig Partei zugunsten des als „Prinzipal“ apostrophierten Musikers. Dieses basiert auf Recherchen von Götz Klaus Kende, eines Freundes des Betroffenen und Leiters des Clemens Krauss-Archivs Wien; den Text freilich verfaßte Signe Scanzoni auf eine unkonventionelle Weise mit dem Ziel, das Lebensbild „eines echten, von Medienbeflissenheit noch ganz unverstellten Musikers“ der „marktschreierischen Musiktheatergegenwart ... entgegenzustellen“ (S. 8). Nahezu jede Druckseite wird in sechs bis acht Abschnitte von jeweils wenigen Zeilen gegliedert; begonnen wird mit dem Festspielsommer in Salzburg 1944, wobei heftigste Attacken auf die „Struktur der Wiener Oper“ von heute, auf die derzeitige „internationale Nivellierung“, auf die einstigen Rivalen am Dirigentenpult, vor allem auch auf Regisseure wie Patrice Chéreau und Schriftsteller wie Wolfgang Hildesheimer oder Fred K. Prieberg (sogenannte „politische Raumpfleger“, S. 271) vorgebracht werden. Diese unterbrechen abschweifend vielmals den biographischen Bericht, der darauf angelegt ist, Krauss als eine markante Persönlichkeit darzustellen, welche, mit einer vermeintlich „echten anschauenden Naivität“ begabt, Politik zu negieren wünschte, um sich unbelastet — selbst von den Folgen des totalen Krieges — ganz der Interpretation von Kunstwerken hingeben zu können. Schlagworte wie etwa „Verlust der Mitte“, „Demokratie hat keinen Platz in den Künsten“ werden zitiert, die Musik der Gegenwart pauschal als betäubender „Vergessenheitstrank, ... in Massenabfüllung“ (S. 270) diffamiert. Wenn somit die „Vergleiche“ und die „Rückschlüsse“ den wissenschaftlich Inter-

essierten wenig zu überzeugen vermögen, verbleiben die im Untertitel angezeigten „Fakten“. Davon, also Briefen, Akten, Rezensionen u. a., hätte man gern mehr in lückenloser, die vorliegende Krauss-Literatur beachtenswert ergänzender Abfolge gewünscht. Weder die (leider nicht in den Text einbezogenen) 16 Abbildungen noch die im Anhang mitgeteilten „Kuriosa“ erfüllen freilich diese Erwartung, zumal sich darunter Zeitungsberichte von 1920 aus Stettin befinden, die zur Biographie von Krauss nichts beizutragen vermögen. Nützlich hingegen ist das abschließende „Verzeichnis der Dirigate“, aus dem die Präferenzen dieses Prinzipals in der Oper trefflich abgelesen werden können.

(Januar 1990/Februar 1995) Walter Salmen

*JOSEF BEK. Erwin Schulhoff: Leben und Werk Hamburg: von Bockel Verlag 1994. 268 S., Abb., Notenbeisp. (Verdrängte Musik. Band 8.)*

Nachdem in den letzten Jahren die Wiederentdeckung der Musik der 20er Jahre, die durch NS-Ideologie als „entartet“ verdrängt wurde, wachsendes Interesse gefunden hat, war es an der Zeit, auch Erwin Schulhoffs Leben und Schaffen in einer zusammenfassenden Arbeit publik zu machen. Die am Ende des vorliegenden Buches veröffentlichte Bibliographie verweist auf viele Einzeluntersuchungen, also auf eine starke Beschäftigung mit diesem für die Musikentwicklung der 20er Jahre in Deutschland und Böhmen nicht unbedeutenden, Impuls gebenden Komponisten aus Prag. Eine umfassende Monographie aber stand noch aus. Josef Bek schrieb sie, fußend auf einer jahrzehntelangen Studienarbeit in öffentlichen und privaten Archiven, durch persönliche Bekanntschaften und Hinweise bereichert. Sie gliedert sich in vier große Abschnitte: 1894—1917 („Die Augen voller Erwartungen“), 1918—1924 („Der Aufstieg“), 1925—1931 („Große Aufgaben“), 1932—1942 („Dem Stern des Kommunismus nach“). In dieser Weise wird der Weg des musikalisch hochbegabten Sohnes eines Prager jüdischen Geschäftsmanns nachgezeichnet, den Antonín Dvořák geprüft hat, der u. a. bei Max Reger in Leipzig und bei Fritz Steinbach in Köln studiert hat, sich als Pianist einen Namen machte, kurz bei Claude Debussy in Paris weilte und schließlich durch den Krieg aus gewohnten Bahnen geworfen wurde.

In Dresden und Berlin erlebte er die revolutionäre Zeit der Arbeiter- und Soldatenräte, kam auch kunsthistorisch mit den Experimenten der links engagierten Expressionisten Otto Dix, Griebel, Theodor Däubler in Berührung, wandte sich dem Dadaismus (George Grosz) zu und entdeckte den Jazz als Impuls für seine provokante Ausdruckssprache. Allmählich wuchs er, auch über Donaueschingen und die Musikfeste der IGNM, in das Musikleben der 20er Jahre hinein, prägte nicht nur mit Jazzrhythmen und Elementen slawischer Folklore, sondern auch mit neoklassizistischen Gestaltungsformen stilistische Entwicklungen seiner Zeit und wurde international bekannt. Seine zügige Kompositionsweise machte ihn zu einem wendigen und aktuellen Compositeur, drängte ihn aber auch in einen gewissen Manierismus. Konzertwerke, Ballette, Opern, Schauspielmusiken entstanden. Ende der 20er Jahre wurde sein Lebensraum Prag. Die linken, antibourgeoisien Haltungen der frühen Jahre brachten ihn mehr und mehr in die Nähe der sozialistischen Bewegung (Leva fronta). Er schrieb für Arbeitertheater, vertonte das „Kommunistische Manifest“, besuchte begeistert Moskau und schrieb Symphonien, die achte und letzte, unvollendet, im Internierungslager auf der Wülzburg in Weißenburg, wo er — inzwischen sowjetischer Staatsbürger, aber an der Ausreise durch die Kriegereignisse verhindert — im Herbst 1942 verstarb.

Josef Bek, dessen Lebensaufgabe in der Erforschung und Archivierung von Schulhoffs Leben und Werk bestand, legte im vorliegenden Band die erste Monographie des Meisters vor, die am Ende ein umfassendes Werkverzeichnis mit genauen Quellenangaben, Drucken und Aufführungsdaten einbezieht. Die Darstellung des Lebensweges, oft von kurzen, sporadischen und manchmal nichtssagend-kursiven Werkbeschreibungen durchbrochen, ist sehr unterschiedlich und nur dort von stärkerem Interesse, wo über biographische Details hinaus authentische Aussagen vom Komponisten und von Zeitgenossen einbezogen sind. Aber nur selten werden sie durch Quellenangaben belegt, meist nur referierend beschrieben, selten als Zitate nachgewiesen. Die musikhistorischen Fachbegriffe (Expressionismus, Neue Sachlichkeit u. a.) werden undefiniert verwendet und so in der Aussage unklar. Die historische Folge der Fakten von Zeit und Ort

einzelner Geschehnisse (das hätte zumindest die Redakteurin Beate Schröder-Nauenburg an der Übersetzung von Rudolf Chadraha ausbessern können) gerät durch oftmaliges Aufbrechen des zeitlichen Kontinuums in eine verwirrende Undeutlichkeit, die sich manchmal erst Seiten später oder leider gar nicht exakt aufklärt. Eine biographische Zeittafel am Ende wäre da schon eine Hilfe gewesen. Die Sammlung des Quellen- und Werkmaterials ist für eine wissenschaftliche Arbeit um diesen Komponisten und seine Zeit wertvolle Grundlage.

(Februar 1995)

Friedbert Streller

*PETER HÖLZL. Der Lehrer Johann Nepomuk David. Aus dem Unterricht bei J. N. David an der Stuttgarter Musikhochschule. Wien-München. Doblinger (1992). 56 S., Abb., Notenbeisp.*

Für diejenigen, die wie Peter Hölzl bei Johann Nepomuk David Satzlehre und Komposition studierten, kann das Büchlein eine reizvolle Erinnerung sein. Für andere Leser dürften die von Hölzl 1951/52 mitstenographierten Äußerungen eher fragmentarisch bleiben, so griffig sie im einzelnen anmuten. Gemessen an Forderungen, die heute an Kontrapunkt- und Harmonielehreunterricht gestellt werden, bleibt die historische Orientierung vielfach vage. Dort, wo es um freieren „Tonsatz“ geht, findet sich freilich manch hübsches Aperçu. Wer nach Hintergründen von Davids kompositorischem Denken sucht, wird in den Aufzeichnungen Mosaiksteine wechselnder Farbkraft finden (in Nr 148 auf S. 44 ist natürlich der 4., nicht der 3. Satz aus Wolfgang Amadeus Mozarts später *g-moll-Symphonie* gemeint).

(Januar 1995)

Michael Struck

*Musik im Exil. Folgen des Nazismus für die internationale Musikkultur Hrsg. von Hanns-Werner HEISTER, Claudia MAURER ZENCK und Peter PETERSEN. Frankfurt am Main. Fischer 1993. 523 S., Notenbeisp.*

Längst war ein Sammelband fällig, der die musikwissenschaftlichen Forschungen im deutschsprachigen Raum zum Thema „Musik im Exil“ bündelt. Zur „Exilforschung“, die in der Musikwissenschaft ja später als in der

Literaturwissenschaft in Gang kam, können so verschiedenartige Arbeiten wie Claudia Maurer Zencks Krenek-Buch (1980), der zu den Berliner Festwochen 1987 erschienene Band *Verdrängte Musik* (hrsg. von Habakuk Traber und Elmar Weingarten), Regina Buschs Dokumentation über Leopold Spinner (1987) oder Thomas Phleps' Studie über Eislers *Deutsche Sinfonie* (1988) gezählt werden. Diese und weitere Aktivitäten haben dazu beigetragen, daß weithin vergessene Facetten aus der jüngeren Musikgeschichte künstlerisch und wissenschaftlich wieder ins Blickfeld und in die Diskussion gerieten. (Diese Diskussion ist ja Voraussetzung einer möglichen ästhetischen Rehabilitation verdrängter Musik.) Andererseits hatte Exilmusikforschung auch gegen kontraproduktive Tendenzen anzuarbeiten. Gerade zu der Zeit, als sich eine Wiederbeachtung verdrängter Musik anbahnte, wurden beispielsweise etliche der zur Flucht gezwungenen oder ermordeten Musiker aus der „aktualisierten“ Taschenbuchausgabe des *Riemann Musik Lexikons* ausgemustert, in dessen Personenliste sie bis Mitte der 1970er Jahre berücksichtigt worden waren (*Brockhaus-Riemann-Musiklexikon*, erweiterte Taschenbuchausgabe, Mainz 1979/1989). Dies gilt etwa für Berthold Goldschmidt und Viktor Ullmann.

„Exilforschung“ im Bereich der Kunstmusik wird von den 25 Autoren des vorliegenden Bandes aus drei Perspektiven betrieben und hat, mit Ausnahme Béla Bartóks, zwangsläufig deutsche und österreichische Musiker im Blick: Die „Biographien“ des ersten Hauptteils (S. 27–211) spiegeln sich partiell auch im zweiten wider, der die „Asylländer“ behandelt (S. 213–353), ehe der dritte Teil (S. 355–511) von Werken und Schaffensbereichen ausgewählter Komponisten her argumentiert. Daß in den „Biographien“ die Musik der behandelten Komponisten stark in den Hintergrund tritt, ist wohl die Kehrseite solcher Systematisierung: So sieht Michael Fends durchaus plastischer Beitrag über den Musikwissenschaftler und Komponisten Hans Gál von einer ästhetischen Würdigung seines Œuvres fast ganz ab. Immerhin unterlaufen andere Autoren die durch das Konzept des Bandes scheinbar vorgegebene Trennung von Biographie und Schaffen zumindest ansatzweise — etwa Juan Allende-Blin in seinem (vom Thema her wichtigen, in der Darstellung leider wenig schlüssig geformten)

Aufsatz über Erich Itor Kahn oder Nestor Peter Gradenwitz im konzentrierten Beitrag über Paul Frankfurter, der nach der erzwungenen Emigration als Paul Ben-Haim die Musikgeschichte Israels wesentlich prägte.

Daß Exilforschung auf längere Sicht hin in den jeweiligen Wissenschaften aufzugehen habe, ist — wie es Hans-Albert Walter und Ernst Loewy für die Literaturwissenschaft gefordert haben — auch für Musikforschung und Musikgeschichtsschreibung maßgeblich. Bis zu einer solchen Integration sollte man hier wohl am ehesten von „musikwissenschaftlicher Exilforschung“ (S. 25) oder — neutraler — von „Exilforschung zur Musik“ sprechen. Denn der Terminus „Exilmusikforschung“, den die Herausgeber in ihrer Einleitung — bei schwankender Schreibweise (S. 23: „Exilmusik-Forschung“) — bevorzugen, wirkt beziehungslos eher unscharf.

Der vorliegende Band thematisiert Defizite bisheriger musikwissenschaftlicher Exilforschung, spiegelt diese Defizite gewungenermaßen aber auch selbst noch wider: Die Basis für weiterführende Forschungsansätze war teilweise so schmal oder unzuverlässig, daß einige der Aufsätze überhaupt erste zusammenfassende Darstellungen auf dem Gebiet der Musik liefern. Unstimmigkeiten gibt es überdies nach wie vor, wie der Band als Ganzes zeigt, in der Terminologie, wobei sich die Begriffsdiskussion mitunter vor die Sachverhalte drängt. In ihrer problemorientierten Einleitung verwerfen die Herausgeber Hanns-Werner Heister, Claudia Maurer Zenck und Peter Petersen den Terminus „Emigration“ als irreführend, da er Entscheidungsfreiheit suggeriere, wo der Terminus „Exil“ den Zwangszustand und seine politischen Implikationen weit angemessener bezeichne. Doch ihre Behauptung, eine zunehmende, verharmlosende Verwendung des Begriffes „Emigration“ laufe auf „neuerliche Enteignung der jeweiligen Geschichte und Identität“ der Betroffenen hinaus (S. 15), ist in mehrfacher Hinsicht fragwürdig (so oft sie auch in der „Exil“-Diskussion wiederkehrt). Sicherlich ist Wachsamkeit gegenüber begrifflich-inhaltlicher Verharmlosung gefordert. Doch führt die rigide Argumentation der Herausgeber zu Verkürzungen, wo es um Biographie, Begriffsgeschichte und Begriffssystematik geht. Wenn „Exil“ den erzwungenen, der Intention nach zeitlich begrenzten Aufenthalt außerhalb

des ursprünglichen Einfluß- und Wirkungskreises meint, so taugt dieser Begriff zweifellos für Bert Brecht, Hanns Eisler oder Robert Stolz, nicht aber für Paul Ben-Haim, Kurt Weill, Erich Wolfgang Korngold oder Rudolf Serkin. Denn deren erzwungene Abkehr vom bisherigen Wirkungsraum wurde nach einiger Zeit endgültig und hatte gravierende Konsequenzen. Von der (erzwungenen) „Emigration“ aus muß das weitere Schaffen und Wirken über die „Exil“-Perspektive hinaus mit präzisen eigenen Begriffen erfaßt werden. Historisch betrachtet, ist der (eher das Prozeßhafte akzentuierende) Terminus „Emigration“ ohnehin nicht einfach als verharmlosend abzutun, sondern erweist sich als polyvalent. So singulär die Bedrängung durch den systematischen, legalisierten Terror des nationalsozialistischen Deutschland ist — „Emigration“ (Auswanderung) war auch zuvor durch ökonomische, gesellschaftliche oder religiöse Zwangslagen mitgeprägt. Ließe man im Hinblick auf die Folgen nationalsozialistischer Gewaltherrschaft nur den Begriff „Exil“ gelten, beträfe dies auch den eingeführten, selbst von den Herausgebern letztlich akzeptierten Begriff der „inneren Emigration“. Er wäre nicht nur paradox (S. 16), sondern irreführend, ja falsch. Denn gerade bei konsequenter „innerer Emigration“ handelte es sich um einen (erhofftermaßen) vorübergehenden Zwangszustand unter extremen Bedingungen der Entfremdung. Freilich sollte man nun nicht einfach ersatzweise von „innerem Exil“ sprechen oder den Titel des vielzitierten *Handbuches der deutschsprachigen Emigration 1933–1945* revidieren. Man muß vielmehr akzeptieren, daß Forschung, die sich ernsthaft mit Vertreibung, Rückkehr oder Neuorientierung befaßt, diesen Problemkomplex von verschiedenen Seiten aus betrachtete und benannte. Eine Verengung auf den „Exil“-Begriff kann den Verschiebungen, Hemmungen, aber auch Bewußtseinsweiterungen, die aus Entwurzelung und Neuorientierung resultierten, nicht gerecht werden. Hilfreich ist da beispielsweise Werner Grünzweigs aspektreicher, präziser Aufsatz, der mit Blick auf die Aufnahme exilierter Musiker im Bereich der US-Ostküste ausdrücklich „zwischen dem Exilanten Brecht und dem Emigranten und nunmehrigen Amerikaner Weill“ unterscheidet (S. 309). Auch andere Autoren des Bandes widerstehen mit Recht der Verengung von Begriffen, Tatbestän-

den sowie geschichtlichen, sozialen und künstlerischen Prozessen. Das Erzwungene, Unfreiwillige des kulturellen Kontextwechsels muß zwar stets verdeutlicht werden, aber ebenso präzise ist zu erfassen, welche Perspektiven aus ihnen resultierten. Dies geschieht, wenn in Fritz Pohles hilfreichem Überblick über „Musiker-Emigration“ in Lateinamerika von „erzwungener Immigration“ die Rede ist (S. 347), und selbst die Herausgeber sprechen in einer Nebenbemerkung von „erzwungener Auswanderung“ (S. 21) — was angesichts ihrer Argumentation verwundert, von der Sache her indes gerechtfertigt ist. So sehr der Begriff „Exil“ als Signal dienen kann, so wenig deckt er das Komplikationsfeld von Verdrängung, Entwurzelung, Zerstörung alter und Schaffung neuer Kontexte inhaltlich ab. Das wird zwar in der Einleitung dieses Bandes nicht deutlich genug, wohl aber im Gefüge sämtlicher Beiträge des Buches.

Im biographischen ersten Hauptteil nehmen die beiden ersten, mit Recht sehr persönlich gehaltenen Berichte eine Sonderstellung ein (sie wurden bereits beim Essener Symposium „Besuch aus dem Exil“ von 1989 vorgetragen). Der Geiger Henry Meyer, der Auschwitz überlebte, kam nach dem Krieg als Mitglied des LaSalle-Quartetts zu hohem Ansehen; der Lebens- und Wirkungsweg des Sängers Hanns Stein ist von doppelter Entwurzelung (der Flucht nach und später aus Chile) geprägt. Die folgenden Beiträge behandeln so maßgebliche Dirigenten wie Hermann Scherchen und Fritz Busch, weithin vergessene jüdische Interpreten wie den Pianisten Heinz (Henry) Jolles und die Sängerin Sabine Kalter, die aufgrund einer besonderen künstlerischen Situation bis Anfang 1935 am Hamburger Opernhaus wirken konnte, oder die Komponisten Erich Itor Kahn und Paul Ben-Haim. So schwierig es für die Autoren war, auf relativ wenigen Seiten eine Problemübersicht zu geben, so glückt es beispielsweise Joachim Martini im Aufsatz über den Regisseur Hermann Geiger-Torel doch, das Biographisch-Individuelle mit grundsätzlichen Fragen (etwa den Kontroversen über jüdische Kulturarbeit, die sich unter dem Druck der Gettosituation verschärften) zu verbinden. Albrecht Schneiders zusammenfassender Beitrag über „Musikwissenschaft in der Emigration“ gilt primär Forschern vergleichender sowie systematischer Musikwissenschaft und benennt die nationalen

Verluste und internationalen Gewichtsverschiebungen in diesen vergleichsweise jungen Forschungsdisziplinen.

Der zweite Hauptteil des Bandes reflektiert Flucht und Verdrängung nunmehr im systematischen Aufriß aus dem Blickwinkel der „Asylländer“ Sie sind mit dem „sinkenden Rettungsboot“ Österreich, den Niederlanden als Durchgangsland, der Sowjetunion, Großbritannien, Ost- und Westküste der USA sowie Lateinamerika sicherlich angemessen repräsentiert. Auch hier verbinden sich teilweise (so in Eckhard Johns, Werner Grünzweigs und Albrecht Dümlings Beiträgen über die Sowjetunion sowie die amerikanische Ost- und Westküste) Recherche und Reflexion sehr überzeugend. Gelegentlich kommt es im Konflikt zwischen Knappheit der Darstellung und Materialfülle zu Verkürzungen und Irrtümern (etwa im Hinblick auf den Komponisten Berthold Goldschmidt). Daß der Bericht über die Sowjetunion als Asylland ein besonders düsteres, tragisches Kapitel in der Exilgeschichte ist, macht John ungeschminkt deutlich und spart nicht mit Kritik an bisherigen Forschungstabus.

Der den „Kompositionen“ gewidmete letzte Hauptteil hat, wie Claudia Maurer Zenck zu Beginn ihres Beitrags über Arnold Schönbergs *Klavierkonzert* dankenswert nüchtern festgestellt, mit einem besonderen methodisch-inhaltlichen Dilemma zu kämpfen: Allzu leicht bleibt die Argumentation bei der Frage nach „ästhetischen Auswirkungen des Exils“ im engen hermeneutischen Zirkel befangen (S. 357f.). Um so mehr sollte die wissenschaftliche Interpretation „so nahe wie möglich an der Sache selbst“ zu bleiben suchen (S. 358). Die Beiträge über Schönbergs *Klavierkonzert*, Bartóks und Eislers Exilwerk, Weills Musiktheater im US-Exil, Paul Dessaus Vokalkomposition *Les Voix* und Stefan Wolpes in Palästina entstandene Lieder lösen das zu einem erheblichen Teil ein. Dennoch wäre der Schaffenskonzext kompositionsgeschichtlich mitunter wohl schärfer — und das heißt auch: über die Exilperspektive hinaus — zu erfassen, damit Beobachtungen und Resümees von Verengungen frei bleiben. Wenn etwa die wichtigen, weiterführenden Beiträge über Schönberg (Maurer Zenck), Dessau (Peter Petersen) und Eisler (Thomas Phleps) jeweils auf die besondere Funktion und Aussagekraft von B-A-C-H-Siglen verweisen (siehe S. 373ff., 442, 450ff.,

492, 501), so mögen diese unter den Bedingungen der Entwurzelung auch als exilspezifische Inklamationen aufgefaßt werden. Doch stehen sie zugleich grundsätzlich in der Tradition der produktiven kompositorischen Auseinandersetzung mit Johann Sebastian Bach, wie sie seit dem 19. Jahrhundert unter wechselnden Prämissen für viele Komponisten bedeutsam war. Heisters ambitionierter Beitrag, der in Weills amerikanischer Musiktheater-Produktion dem Konzept eines „Polis-Theaters“ nachspürt, leidet darunter, daß Ideologiekritik wiederholt in simple Euro-Arroganz umschlägt und historische wie ästhetische Probleme durch Polemik unnötig verkürzt werden (S. 411—415, 419, 435). Andererseits leuchtet der Autor die Dialektik zwischen Neuerung und Anpassung beim „amerikanischen“ Weill nur mäßig scharf aus, was auch für die Ambivalenz der *Lunchtime Follies* gilt (S. 432f.). Während Petersen im Hinblick auf Dessau auch das Problem der Remigration andeutet (das aus der Exil-Problematik keinesfall auszuklammern ist), wird dieser Aspekt in Phleps' Beitrag über Eisler nicht thematisiert.

Insgesamt gibt der (als Taschenbuch erfreulich preisgünstige) Band trotz spürbarer qualitativer Divergenzen zwischen den Beiträgen ein Niveau und eine thematische Bandbreite vor, an dem sich die weitere musikwissenschaftliche Forschung mit exil- und emigrations-spezifischen Themenstellungen messen lassen muß. Bei einer Neuauflage sollten die gelegentlich unvollständigen Literaturangaben komplettiert, die Verweise zwischen den einzelnen Beiträgen optimiert und einige Irrtümer des Registers korrigiert werden (so handelt es sich bei den auf S. 517 irrtümlich rubrizierten Gerhard und Hanns Fischer gemäß Phleps' Darlegung auf S. 505 um die Brüder Eisler). (Januar 1995) Michael Struck

*Berthold Goldschmidt: Komponist und Dirigent. Ein Musiker-Leben zwischen Hamburg, Berlin und London. Hrsg. von Peter PETERSEN und der Arbeitsgruppe Exilmusik am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg. Hamburg: von Bockel 1994. 214 S., Abb. (Verdrängte Musik. Band 10.)*

Ein Beitrag zur Exilforschung, der so viele interessante Details enthält wie das neue Berthold-Goldschmidt-Buch, stimmt hoffnungs-

voll: Die bereits seit ein paar Jahrzehnten mancherorts sogar sehr intensive Beschäftigung mit Musikern, die in den 30er Jahren gezwungenermaßen emigrierten, ist also nicht nur modisch. Sie läßt sich auch nicht als leider verständlicher Ausdruck des kollektiv schlechten Gewissens abqualifizieren, denn ihre Ergebnisse sind faszinierend und dienen der notwendigen Korrektur der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts.

Das Buch erscheint zu einer Zeit, in der große Werke Goldschmidts, etwa *Der gewaltige Hahnrei*, aufgeführt und in den führenden Medien besprochen werden (die Rede ist vielleicht etwas übertreibend von einer Goldschmidt-Renaissance!). Für das sorgfältig kommentierte Personenregister (S. 185–214) mit Dutzenden fast oder ganz unbekannter Namen wird noch mancher Student und ‚Skribent‘ dankbar sein.

In dem „Lebensbericht“ (S. 11–110) erlebt man den Höhepunkt des Lesespaßes. Hier ist eine hochinteressante (zugleich aber auch problematische) Form der Darstellung gewählt worden: Gespräche, die Goldschmidt mit Kollegen wie Juan Allende-Blin, Karóly Csapák, Lewis Foreman, Peter Petersen und Michael Struck zwischen 1977 und 1993 führte, werden als ein einheitliches Gespräch konstruiert, wobei die gestellten Fragen ganz wesentlich der thematischen Gliederung dienen. Man wird etwa an Eberhard Fechners *Die Comedian Harmonists. Sechs Lebensläufe* (Weinheim: Quadriga 1988) mit den nur scheinbar stattfindenden Gesprächen erinnert. Während Fechner in einem für eine populär aufgemachte Biographie überraschend informativen Anhang recht genau erläutert, wann und wie welches einzelne Gesprächsfragment stattfand, darf der Leser des neuen Goldschmidt-Buches nicht erfahren, mit wem Goldschmidt über welches Thema gesprochen hat. Das quasi philologische Interesse begründet sich nicht zuletzt darin, daß manche von Goldschmidts Aussagen sehr markant und offen formuliert sind. Und man weiß ja, welche entscheidende Rolle der Gesprächspartner in einem Interview spielt. Es geht gar nicht um die Echtheit — die dürfte außer Frage stehen —, sondern um die Nuancen der Formulierung und um die Auswahl von jeweils angesprochenen Themen und Zwischenfragen. Auch die Tatsache, daß ganz neue Fragen noch während der Vorbereitung des Buches eingefügt

wurden (wie der Herausgeber berichtet), kann bei einem philologisch peniblen Leser leichten Schwindel verursachen.

Die politische Richtung in Goldschmidts Denken und Wirken wird in den Gesprächen mehrmals hervorgehoben: Der Komponist war und ist — ähnlich wie sein Vater — ein Sozialdemokrat. Zu Israel steht er in einem gespaltenen Verhältnis: Auf der einen Seite bejaht er den jungen Staat als Zufluchtsort für die verfolgten Juden in der ganzen Welt; auf der anderen Seite zweifelt er an ihm, weil er prinzipiell nichts von Staatsgründungen hält. Sich selbst definiert er als Europäer: „Ich war und bin vor allem Europäer. Ich bin zwar in Deutschland aufgewachsen, aber ich fühle mich nicht als Deutscher.“ Die lexikalische Formulierung „English composer of German birth“ findet er lächerlich. Auch als Jude wurde er eigentlich erst durch die Nazis definiert. Bis in die späten 20er Jahre fühlte er sich einfach als Bewohner Hamburgs oder Berlins.

Faszinierend ist die Schilderung der Lebensumstände in Hamburg während und nach dem Ersten Weltkrieg. Die Auseinandersetzung mit der Berliner Studienzeit ist ähnlich reich an Einzelheiten und dabei von hohem Wert für die Forschung der Hochschul- und Unterrichtspraxis in der Zeit von Franz Schreker, Hans Pfitzner und Arnold Schönberg. Besonders lebendig ist das Bild, das der Leser von Schrekers Lehre vermittelt bekommt. Daß man spontan von *as-moll* nach *D-dur* modulieren mußte, um in die Kompositionsklasse der damaligen Hochschule für Musik aufgenommen zu werden, wissen die meisten bestimmt nicht, um nur ein Beispiel für die amüsanten Details zu erwähnen. Über seine Studienfreunde sowie über die ausübenden Künstler seiner Zeit (auch über die ganz Großen wie Wilhelm Furtwängler und Karl Böhm einerseits, Pierre Boulez andererseits) hat Goldschmidt eine differenzierte Meinung, die fundiert wirkt und trotz der gelegentlichen Schärfe nie polemisch formuliert scheint. Auch den Nationalsozialismus betrachtet er großzügig als eine „Krankheit“, womit er erstaunlich viel Verständnis für die deutschen Opfer dieser ‚Epidemie‘ um 1930 zeigt.

Seine ersten Erfahrungen mit radikalem Nationalsozialismus datiert Goldschmidt auf den Herbst 1924. Damals in Dessau gestattete der Theaterintendant Karl von Maixdorf nicht, daß

der Jude Goldschmidt als Dirigent dem Publikum seine langen schwarzen Haare zeigte! Goldschmidt erzählt, wie ein Amerikaner um 1923 mit ein paar hundert Dollars die Berliner Philharmoniker für eine ganze Woche mieten konnte und wie er als Spieler des Modeinstruments Celesta im Konzertprogramm extra erwähnt wurde. Durch solche Details, die man natürlich auch als belanglose Anekdoten bezeichnen kann, können wir ein lebendiges Bild von den mannigfaltigen Facetten des Musiklebens in den 20er Jahren gewinnen.

Ein wichtiges Thema in den Gesprächen ist Gustav Mahler, nicht zuletzt wegen der von Goldschmidt mit Deryck Cooke herausgegebenen, auf Mahlers Skizzen basierenden Ausgabe der *10. Sinfonie*.

Für diejenigen, die sich mit Goldschmidt beschäftigen, bietet die „Familienchronik“ (S. 111–124) als zweiter Teil des Buches eine feste und authentische Grundlage. Die als dritter Teil folgenden „Texte zu eigenen Werken“ und zur Musikgeschichte (S. 125–180) sind dagegen kurze Fragmente, die man nicht als Essays über Musik à la Schönberg verstehen darf. Sie sind fast ohne Ausnahme entweder für CD-Beihefte und Programmhefte oder als Manuskripte für die BBC entstanden. Obwohl die Herausgeber dies keineswegs nahelegen, neige ich dazu, die Chronik und die Texte als Anhang zu betrachten und das Buch wegen der Interview-Montage zu empfehlen. Die einzelnen Abschnitte in dem konstruierten Gespräch sind so unterhaltsam und zugleich informativ, daß man sie auch in einer populäreren Aufmachung hätte präsentieren können. In den Goldschmidt-Gesprächen wird die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts von den 20er bis zu den 80er Jahren auf eine Art lebendig, die man nicht nur den Exil-Spezialisten, sondern jedem Musikliebhaber und -studenten durchaus empfehlen kann.

(Januar 1995)

Tomi Mäkelä

*ELMAR SIEPEN: Untersuchungen zur Geschichte der Rockmusik in Deutschland. Die Gruppe „Can“ Frankfurt a. M.-Berlin-New York-Paris-Wien. Peter Lang (1994) 230 S., Notenbeisp.*

Bei der Dissertation von Elmar Siepen über die deutsche Rockmusikgruppe „Can“ stellt sich die Frage, ob sich eine Untersuchung über

Rockmusik in die traditionelle musikwissenschaftliche Forschung eingliedern läßt. Siepen selbst beklagt die bislang lückenhafte Rockmusikgeschichtsschreibung. Er führt dieses mangelnde Interesse der Musikwissenschaft — das in völligem Widerspruch zur Bedeutung populärer Musik im heutigen Musikbetrieb steht — auf Vorurteile gegenüber der bisherigen Rockmusikforschung zurück. So wurde den Autoren in der Vergangenheit häufig mangelnde historische Distanz zu ihrem Gegenstand vorgeworfen. Zudem kann Rockmusik nicht — wie Kunstmusik — primär nach kompositorischen Kriterien bewertet werden, sondern es muß der gesamte Produktions- und Vermarktungsprozeß einbezogen werden. Die gewohnten analytischen Möglichkeiten genügen also nicht, um einem Phänomen wie der hier untersuchten Gruppe „Can“ adäquat zu begegnen. Will Rockmusikforschung daher ebenso seriös sein wie andere musikwissenschaftliche Arbeit, muß sie sich zunächst um eine adäquate Methodik bemühen.

Genau darum geht es Siepen in seiner Studie. Mit der Formation „Can“ greift er eine avantgardistische deutsche Rockband der späten 1960er und 1970er Jahre heraus, die als Vorläufer der New-Wave-Musik der 1980er Jahre gesehen werden kann. Dazu erläutert der Autor zunächst die Genese der Rockmusik. Besonders gewinnbringend ist dabei die Darstellung der wenig aufgearbeiteten Rockmusikszene Westdeutschlands.

„Can“ selbst untersucht Siepen von zweierlei Seiten. Zunächst konzentriert er sich auf das biographische und produktionstechnische Umfeld. In seiner Diskographie zeigt der Autor, daß die stilistische Entwicklung von „Can“ mit der personellen Besetzung der Gruppe, mit den technischen Möglichkeiten etc. zusammenhängt.

In der Analyse der Musikstücke geht Siepen dann über die traditionellen musikwissenschaftlichen Methoden hinaus und betrachtet nicht nur deren formale, tonale und harmonische Konzeption, sondern untersucht besonders den Instrumentalklang, denn davon ist der Sound und damit das Spezifische einer Rockgruppe am meisten bestimmt. Siepen stützt sich dabei auf Computerauswertungen, die akustische Messungen einbeziehen; er hinterfragt die Bedeutung eines bestimmten Klangeffekts für ein Musikstück.

Ihm gelingt es dabei nachzuweisen, daß die Gruppe „Can“ sich mittels asymmetrischer Formanlage, Abkehr von der konventionellen Bluestonalität, Herausheben der Instrumente aus ihren üblichen Begleitfunktionen etc. von der traditionellen Rockmusik entfernt und Wege einschlägt, die erst Jahre später auf breiterer Ebene beschritten werden. Siepen gelingt es insgesamt, über die soziokulturellen Beweggründe zu sprechen, die die Gruppe „Can“ überhaupt erst zum Musizieren motivierten; zugleich macht er die Musik dieser Band sprachlich greifbar und erreicht damit das, was bisher bei Rockmusik selten gelang: die Auseinandersetzung mit der Musik nach objektiveren Kriterien.

(Dezember 1994)

Christina Zech

*WOLFGANG MARTIN STROH: Handbuch der New Age Musik. Auf der Suche nach neuen musikalischen Erfahrungen. Regensburg: Con Brio Verlagsgesellschaft 1994. 405 S., Abb., Notenbeisp. (ConBrio-Fachbuch. Band 1.)*

So viel Naivität sollte sich selbst ein weltfremder Musikwissenschaftler nicht leisten. Vielleicht ist im fernen Oldenburg alles ganz anders. Aber Wolfgang Martin Stroh spricht in seinem *Handbuch der New Age Musik* stets pro domo, d. h. für die ganze Bundesrepublik. So lesen wir beispielsweise unter dem Stichwort „Klassische Musik“ im Lexikonteil, daß diese „für uns Bundesdeutsche nicht gut geeignet ist, neue musikalische Erfahrungen zu vermitteln.“ Warum dies für uns Bundesdeutsche so ist, erklärt Stroh nicht weiter.

Auf der Suche nach neuen musikalischen Erfahrungen landet er dort, wo er schon vor 25 Jahren gesucht hat: in der neu-alten Linken der Studentenbewegung. Der Autor vertritt allen Ernstes die These, daß die New Age Musik ideologisch in der Tradition der Alternativbewegungen stehe (Selbstbestimmung, Selbstorganisation, Netzwerke), daher auf neue Bedürfnisse antworte und bewußt funktionale Musik propagiere. Warum nur muß Musik immer für irgendetwas anderes herhalten? Daß New Age Musik zweifellos funktionale Musik ist — bei Stroh in den Kategorien. schamanisch, harmonikal, fraktal, medial und transkulturell —, verknüpft sie nahtlos mit der politischen Ideologie, die vor der alternativen herrschte. Freilich hat sich bis nach Oldenburg herum-

gesprochen, daß es „nach dem Zusammenbruch der sozialistischen Industriestaaten kaum mehr möglich“ sei, daran zu glauben, „daß die Fortschrittsmaxime noch gilt“ Bravo! Wir belassen also alles wie es ist, wir nennen es nur anders, dieselbe Ideologie nur umetikettiert, und die Musik bleibt, was sie schon immer sein sollte: funktional. So hat Stroh rasch die Musik dort, wo er sie haben will, denn natürlich widersetzt sie sich dem „noch herrschenden Warencharakter der Kommunikation, insbesondere der Musik.“ Verblüfft erfährt man, daß diejenigen Menschen, die New Age Musik „produzieren, verbreiten und verkaufen“, nicht gleichgültig gegenüber dem Gebrauchswert der Waren sind, „die sie produzieren, vertreiben oder verkaufen“. In der Tat. Nach der steinzeitlichen Diskussion über den Warencharakter wirkt der Hinweis auf die selbstverwalteten Jugendzentren, die Produktionskollektive und andere „Alternativ-Initiativen“ echt rührend, mit denen sich die New Age Bewegung „gegenüber dem allumfassenden Warencharakter und der Verdinglichung zwischenmenschlicher Beziehungen“ resistent erweisen möge. Ungeduldig erwarten wir das fällige Klischee, und schon kommt es: „In der New Age Bewegung spielt die Kategorie Betroffenheit eine große Rolle“ (S. 131).

Da ist es auch kein Wunder, mit welchem Trick der betroffene Stroh seine Bewegung ideologisch sauber hält. Die cleveren Geschäftsleute, die auf Wochenendseminaren und in Workshops abzocken, gehören nämlich gar nicht zur Bewegung. Die bösen Kapitalisten sind von den guten Selbsterfahrungsgruppen, die in Heimarbeit an ihrer Bewußtseinserweiterung basteln, durchschaut. Wer die ersten 80 Seiten dieses Buches hinter sich gebracht hat und sich durch den lähmend-umständlichen, oft pseudowissenschaftlichen Nicht-Stil des Autors nicht hat abschrecken lassen, wird auch nach weiteren 80 Seiten den Verdacht nicht los, dieses Buch suche eigentlich die richtigen Therapeutinnen und Therapeuten. Erfahrung, wie sie der Autor versteht, entlarvt ein einziger Satz auf S. 28. Die New Age Musik versucht nämlich zu erreichen, daß Menschen „Erfahrungen erproben, die in postmodernen Gesellschaften von Politik, Kultur und Wissenschaft nicht bereitgestellt werden.“ Erfahrungen werden also „bereitgestellt“ und müssen nur abgerufen werden. Daher ist der Hinweis auf S. 103

außerordentlich beruhigend: „Der Einstieg in das Produkteangebot kann anonym im Kaufhaus, am Kiosk oder durch den Versandbuchhandel stattfinden.“ So viel zum Stichwort „Kommunikation“ der New Age Musik. Das Buch wäre traurig genug, wollte der Autor nicht gleichzeitig auch noch die Musikwissenschaft revolutionieren, die dann endlich „alle Menschen, die musikalisch tätig sind, ernst nimmt.“ Wem aber graust es nicht bei der Drohung: „Die Forderung nach einer ganzheitlichen wissenschaftlichen Herangehensweise an den Gegenstand Musik ist sehr alt, aber wegen vieler Detailprobleme im Grunde noch nicht operationalisiert.“ Trommeln und tanzen wir, daß uns Bundesdeutschen dies erspart bleibt. Und nun eine kleine Nachtmusik.  
(Januar 1995) Lotte Thaler

*Music Analysis in the Nineteenth Century. Volume II: Hermeneutic Approaches. Edited by Ian BENT. Cambridge: Cambridge University Press (1994). XIX, 299 S., Notenbeisp. (Cambridge Readings in the Literature of Music.)*

Eine ganz vorzügliche Edition für den englischen Sprachraum ist zu preisen. Hatte sich Band I mit „Fugue, Form and Style“ befaßt, stellt der kürzere erste Teil dieses Bandes „Erläuternde Analysen“ vor, der umfangreichere zweite Teil „Objektiv-subjektive Analysen“ des hermeneutischen Zirkels. Nachwort zum Band und Vorworte zu beiden Abschnitten knapp und präzise, gedankenreich aus überlegener Sachkenntnis.

19 deutschsprachige Texte wurden aufgenommen, elf französische (von denen aber nur einer von einem Franzosen verfaßt ist!) und zwei italienische. Berücksichtigt wird der Lebensraum dieser analytischen Blütezeit in voller Breite: Unterweisende Texte, die die entstehenden Konservatorien benötigen, Texte der neuen Musikzeitschriften, gerichtet an Professionelle ebenso wie an wohlinformierte Laien, sowie dem Laien zugängliche Werkeinführungen. Überzeugend, daß nicht nach Jahreszahlen gegliedert wurde, sondern nach Scheinwerfer-Einstellungen der Verfasser

Auch die bereits ins Englische übersetzten Texte wurden neu übersetzt und durch ausführliche Fußnoten erläutert, wenn es terminologische Probleme gab. Nur ein Beispiel dafür: „into the sanctuary of the Holy Grail“ führt zu

einer achtzeiligen Fußnote über „Heiligthum“ Dankenswert auch die Unterstützung der Glaubwürdigkeit der Texte durch Fußnoten-Berichtigungen in Fällen von Autoren-Irrtümern oder Ungenauigkeiten. (Fußnote: Nein, dieses Motiv erscheint nicht nur im Horn, sondern auch in der Trompete.) Großes Lob also für diese Edition und die Hoffnung, daß auch auf Übertragungen von Fachliteratur ins Deutsche solche Sorgfalt verwandt werden möge!

(Februar 1995)

Diether de la Motte

*DANIEL HARRISON: Harmonic Function in Chromatic Music. A Renewed Dualist Theory and an Account of Its Precedents. Chicago-London. The University of Chicago Press (1994). XIV, 337 S., Notenbeisp.*

Verständlich ist dieses Buch und begrüßenswert in seinem Bestreben, in Ländern, in denen Schenker und die Folgen regieren, wieder einen angemessenen Blick auf die Musik des 19. Jahrhunderts zu ermöglichen. Gern akzeptiert man auch die Entscheidung des Verfassers, vom gegenwärtigen Stand der europäischen Harmonielehre weitgehend abzusehen und vor allem anzuknüpfen an Hugo Riemann, Rudolf Louis/Ludwig Thuille, Arthur von Oettingen und Hermann von Helmholtz, an Zeitgenossen also der vor allem untersuchten Komponisten Max Reger und Richard Strauss.

Eine erneuerte dualistische Theorie soll entwickelt und erprobt werden, Musik des späten 19. Jahrhunderts verstanden werden von einem speziellen Blickpunkt des 19. Jahrhunderts. Dazu wird nun Allgemeine Musiklehre ausgebaut zur Klarstellung des Dur-Moll-Dualismus. Unverständlich aber, daß das ganze Buch auskommt mit den drei Großbuchstaben T, S und D. Warum keine Sonderbezeichnungen für Molldreiklänge? Warum gibt es keine „charakteristischen Dissonanzen“, die doch gerade den Charakter ihrer Funktion unterstreichen und nicht Fremdkörper sind? Für hiesige Leser ist doch selbstverständlich, daß von den vier Tönen des verminderten Septakkords — drei dominantisch und ebenfalls drei subdominantisch funktionieren. Parallelklänge gibt es nicht, keine Terzverwandtschaft also, so daß eine Folge wie *Es-dur* — *C-dur* als eine von vielen dominantischen Kadenz angesehen wird. Leitton ist für Harrison immer Dur,

reines, melodisches und harmonisches Moll gibt es nicht als Differenzierung. Warum ist nach und vor *F*-dur der Klang *h-d-f-as* nicht Doppeldominantischer Verminderter Septakkord, der die Dominante als seine Auflösung überspringt? So erfreut in diesem Buch der Ansatz, bevor alles Weitere verwundern muß.  
(Februar 1995) Diether de la Motte

*Werkanalyse in Beispielen. Große Chorwerke.* Hrg. von Siegmund HELMS und Reinhard SCHNEIDER. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1994. 230 S., Notenbeisp. (bosse musik paperback 52.)

Nach einem ersten Band *Werkanalyse in Beispielen* aus dem Jahre 1986 hat Siegmund Helms 1994 einen weiteren Analyse-Band herausgegeben, diesmal zusammen mit Reinhard Schneider. Während der frühere Band über 30 kurze Werkbesprechungen aus verschiedenen musikalischen Gattungen enthielt, ist der neue ausschließlich großen Chorwerken gewidmet. Zur schnellen Orientierung geben die Herausgeber im Vorwort einen kurzgefaßten Überblick über die Beiträge. Die zehn ausgewählten Werke reichen in einem weitgespannten musikgeschichtlichen Bogen von der *Missa L'homme armé* von Josquin (Martin Just) bis zu Krzysztof Pendereckis *Lukas-Passion* von 1966 (Danuta Gwizdalanka). Dazwischen stehen Werke von höchstem Anspruch wie die *Requiem*-Kompositionen von Wolfgang Amadeus Mozart (Wolf-Dieter Seiffert), Johannes Brahms (Hans Elmar Bach) und Giuseppe Verdi (Bernd Scherers) sowie Georg Friedrich Händels *Messias* (Thomas Daniel), die *Glagolitische Messe* von Leoš Janáček (Jaroslav Jiránek) und Igor Strawinskys *Psalmensymphonie* (Hans-Ulrich Fuß). Weiterhin finden sich in dem Band noch Analysen von Johann Sebastian Bachs Choralkantate *Wie schön leuchtet der Morgenstern* (Matthias Wendt) und von Luigi Nonos *Canto sospeso* (Wolfgang Witzemann), der einzigen Komposition darunter, die keinen direkten sakralen Bezug aufweist, sich aber durch die Textwahl (Abschiedsbrief von Verurteilten aus der Zeit der Widerstandsbewegung) sinnvoll in den Rahmen einfügt.

Sowohl die Verschiedenartigkeit der Werke selbst wie auch die unterschiedliche Art des analytischen Ansatzes und Vorgehens von seiten der Referenten lassen den Band abwechs-

lungsreich und anregend werden. Immer interessant und manchmal geradezu spannend ist die jeweils vorangestellte Werkgeschichte und Darstellung der spezifischen Fragen des Werks. Schwieriger und unterschiedlicher im Niveau wird es bei der eigentlichen Analyse. Eine bloße „Und-dann“-Beschreibung, die die Vorgänge der Partitur Takt für Takt nachzeichnet und mit harmonischen Sigeln belegt, wirkt ermüdend und hat wenig Aussagekraft. Wird etwa der unerwartete *G*-dur-Einbruch des Amen am Ende des *Dies irae* von Verdi kurz als „ungewöhnliche Kadenz *G-B*“ (S. 131) abgetan, so zeigt das als ein Beispiel für viele, daß hier nichts von dem eigentlichen Wesen und der Einmaligkeit dieses Werks erfaßt wurde. Sollte eine Analyse aber nicht gerade hierzu Hilfestellung geben? Viel besser — und manchmal sogar ganz ausgezeichnet — ist das jenen Werkbesprechungen gelungen, die ebenfalls von kompositorischen Details ausgehen, sie aber aus übergeordneter Sicht einem gedanklichen Konzept unterstellen und auf diese Weise wirklich Einblick in ein Werk, welcher Epoche auch immer, vermitteln können.

Angemerkt seien einige errata: Der auf S. 88 herausgestellte *E*<sub>7</sub> ist ein verminderter Dreiklang über *e* mit Septe, also die reguläre II. Stufe in der Sequenz nach *d*-moll. S. 172 muß der dritte Spitzenton der Melodie *b*<sup>2</sup> heißen, nicht *h*<sup>2</sup>. Die Tonhöhenreihe des *Canto sospeso* ist auf S. 189, nicht, wie mehrfach angegeben, auf S. 193 zu finden. Ebenso muß es sich im Notenbeispiel 20 auf S. 152 in der unteren Stimme wohl um Schreibfehler handeln.

Sicher wird auch dieser Band für Musiklehrende wie -lernende an Schulen, Hochschulen und Universitäten eine willkommene Hilfe beim Werkstudium sein.

(Januar 1995) Roswitha Schlötterer-Traimer

RICARDO EICHMANN: *Koptische Lauten. Eine musikarchäologische Untersuchung von sieben Langhalslauten des 3.—9. Jh. n. Chr. aus Ägypten.* Mainz: Verlag Philipp von Zabern 1994. XXII, 157 S., 24 Tafeln, Abb. (Deutsches Archäologisches Institut. Abteilung Kairo. Sonderchrift 27.)

Eichmanns Arbeit gehört zu einem Überschneidungs-Typus von Musikwissenschaft und Archäologie, der Archäoorganologie, die sich gerade zu etablieren beginnt und die Mu-

sikinstrumente aus archäologischen Funden untersucht und klassifiziert.

Das Thema bilden sieben vorliegende Lauteninstrumente unterschiedlichen Erhaltungszustandes aus koptischen Funden, die sich über die Welt verstreut finden und als gemeinsame Merkmale besitzen: ein kurzes, in der Mitte eingeschnürtes Corpus, aus einem Stück geschnitten und mit einer Decke versehen, einem langen, mit festen Bündeln versehenen Hals, sowie drei Saiten.

Das Besondere an Eichmanns Arbeit ist die gründliche Herangehensweise des Archäologen bezüglich der Untersuchung der Instrumente (Erhaltungszustand, Konstruktion, Fundort etc.). Die Gründlichkeit der Arbeit zeigt sich auch in der Bereitstellung von acht Beilagen, auf denen in verkleinertem Maßstab die Pläne der Instrumente einschließlich der Maßangaben verzeichnet sind.

Außerdem zeigt der Autor ein aktives Interesse an dem klingenden Instrument, das sich in einem Nachbau mit eingehender Dokumentation äußert. Seine Herangehensweise — z. B. die Gedanken über die Verwendung angemessener Werkzeuge und handwerklicher Vorgehensweisen — könnte modernen Instrumentenmachern bei der (Re-)Konstruktion von Musikinstrumenten Orientierung geben. Eichmann bezeichnet sich als instrumentenbaulichen Laien (S. 119), hierin den koptischen Erbauern ähnlich (was noch bewiesen werden müßte!), stellt akustische Untersuchungen in Aussicht (die hoffentlich irgendwann nachgeliefert werden) und zeigt jene Zurückhaltung, die diesem bisher rein spekulativ erforschten Gegenstand angemessen ist.

Diese Arbeit über die koptischen Lauten könnte auch für die etablierte Instrumentenkunde neue Wege weisen.

(Dezember 1994) Annette Otterstedt

*The Goëss Lutemanuscripts II (c 1660–70). Introduction and concordances by Tim CRAWFORD. Munich: Tree Edition 1993. 22, 92 S.*

Mit diesem hübsch gemachten Faksimile liegen sowohl für den wissenschaftlichen als auch für den praktischen Gebrauch nunmehr drei Bände (Band I, II und V) der 13 Handschriften mit Lauten- und Gambentabulaturen vor, die 1979 in der Bibliothek der Grafen Goëss in Ebenthal bei Klagenfurt aufgefunden worden

sind. Diese Funde können ohne Vorbehalt als eine der wichtigsten Entdeckungen von Musikalien der letzten Jahrzehnte bezeichnet werden, da sie nicht nur bisher bekannte Werke, sondern auch eine Fülle von Werken solcher Komponisten enthalten, die man bisher allenfalls dem Namen nach kannte. Die Goëss-Tabulaturen werden damit zu dem bedeutendsten Bindeglied zwischen den Musikkulturen Englands, der Niederlande, den deutschsprachigen Gebieten und Frankreichs aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und sollten daher nicht nur Tabulaturspezialisten, sondern auch die Musikwissenschaft allgemein interessieren.

Die näheren Umstände der Entdeckung und Zuordnung der einzelnen Handschriften sind in der Einleitung dargestellt. Beigefügt ist eine Tabelle der Ornamente, deren Bedeutung aus anderen Quellen erschlossen wurden, sowie eine gründliche Liste der Konkordanzen. Es ist zu wünschen, daß dieser Ausgabe die restlichen zehn Bände in gleicher Qualität und in absehbarer Zeit folgen werden.

(November 1994) Annette Otterstedt

*JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Band 32.1. Ratswahlkantaten I. Hrsg. von Christine FRÖDE. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1992. 232 S.*

Sowohl in Mühlhausen als auch in Leipzig verpflichtete der alljährlich festlich zelebrierte städtische Ratswechsel Bach zur Komposition und Aufführung von repräsentativen Kantaten. Dafür waren seinerzeit in Mühlhausen der 4. Februar, der zweite Tag nach Mariae Lichtmeß, und in Leipzig der Montag nach Bartholomaei (24. August) vorgesehen. Als Teilband 32.1 in Serie I der NBA liegen die einschlägigen Kantaten *Gott ist mein König* BWV 71 (1708), *Preise, Jerusalem, den Herrn* BWV 119 (1723) und das Kantatenfragment *Ihr Tore zu Zion* BWV 193 (1727) vor — die erste Hälfte von insgesamt sechs Ratswahlkantaten Bachs neben vier weiteren, von denen die Musik nicht überliefert ist. Der zugehörige Kritische Bericht informiert auch über die nicht musikalisch nachweisbaren Kantaten BWV Anh. 192 (1709) und *Wünschet Jerusalem Glück* BWV Anh. 4 (1728). Während BWV Anh. 192 (als Zweite Mühlhäuser Ratswahlkantate geführt) lediglich durch Rechnungsvermerke des Mühlhäuser Rates be-

legt werden kann (immerhin geht daraus auch hervor, daß ein gedruckter Stimmensatz existierte), ist der Text der Kantate BWV Anh. 4 u. a. in der bekannten Sammlung *Picanders Ernst-Schertzhafte und Satyrische Gedichte*, Teil II (1729 und nochmals 1734) überliefert. In einem Exkurs des Kritischen Berichts erörtert die Herausgeberin darüber hinaus Indizien, die im Falle einer ebenfalls nur aus Akten belegbaren Mühlhäuser Ratswahlkantate für das Jahr 1710 alternativ für eine Autorschaft Johann Sebastian Bachs bzw. Johann Friedrich Bachs (um 1682–1730) sprechen, und kommt zu dem Ergebnis, daß die Autorenfrage „anhand der zur Zeit bekannten Dokumente nicht beantwortet werden“ kann. Das Argument der fehlenden Ortsangabe von weimar im Zusammenhang mit dem in den Ratsakten angeführten Namen „Baach“ spricht keineswegs a priori für Johann Friedrich Bach, denn die Angabe könnte auch angesichts des Umstandes, daß Johann Sebastian Bach schon das zweite Jahr unverändert in Weimar tätig war, als entbehrlich angesehen worden sein.

Für die Kantate BWV 71 ist neben Originalpartitur und -stimmen auch ein zeitgenössischer gedruckter Stimmensatz überliefert — ein singulärer Befund, der freilich für die Edition nur von untergeordneter Bedeutung sein konnte, denn die Primärfunktion der Originalpartitur ist unstrittig (abgesehen von einer nicht mehr vorhandenen Konzeptpartitur). Dennoch wurde dem Nachdruck der Partitur mit ihrer ungewöhnlichen originalen Stimmenanordnung (Trompeten/Pauken — Streicher — Oboen/Fagott — Flöten/Violoncello — Sänger — Orgel) sowie der Unterscheidung zwischen Kammertonnotation bei Holzbläsern und Violoncello einerseits und Chortonnotation (einen Ganzton tiefer) bei allen anderen Stimmen andererseits zu Recht eine modernisierte (einheitlich im Kammerton stehende) Schreibweise im Anhang zur Seite gestellt. Frödes Vermutung, daß für die Violoncello-Partie ein kleineres Instrument zur Verfügung stand, drängt sich nicht nur angesichts des kompositorisch verwendeten Umfangs G-es“ schlechthin, sondern gerade auch mit Blick auf die gewaltsame Vermeidung tieferer Töne (z. B. im Eingangschor in T. 36) auf.

Für die im Vorwort (S. VI) angedeutete Möglichkeit, daß die Sätze 1, 3, 5 und 7 der Kantate

BWV 119 Umarbeitungen unbekannter Vorlagen darstellen könnten, liegt — abgesehen von der Analogie des als Französische Ouvertüre angelegten Eingangssatzes zum entsprechenden Chorsatz der Kantate BWV 110, *Unser Mund sei voll Lachens*, und dessen Rückgriff auf die Ouvertüre der vierten Orchestersuite D-dur BWV 1069 — kein wirklicher Anhaltspunkt vor. Weitaus wahrscheinlicher ist hingegen, daß die nichtrezitativischen Sätze der Kantate BWV 193 auf das zum Namenstag des sächsischen Kurfürsten Friedrich August I. am 3. August 1727 aufgeführte Drama per musica *Ihr Häuser des Himmels, ihr scheinenden Lichter* BWV 193 zurückgehen, wengleich davon nur die Textdichtung erhalten ist. Die Edition dieser Kantate mußte sich mit einem Fragment begnügen, denn im originalen Stimmensatz fehlen Tenor und Baß, zwei oder drei Continuo-, mehrere Bläserstimmen und eine Paukenstimme. Damit ist klar, daß eine mögliche Rekonstruktion keinen lediglich ergänzenden, sondern vor allem einen neukomponierten Charakter haben müßte. Ein solcher Versuch konnte deshalb für die NBA nicht ins Auge gefaßt werden.

Die mit mehreren Faksimiledrucken von Notenseiten (Notenband) und Textdruckseiten (Kritischer Bericht) ausgestattete Ausgabe ist von vorbildlicher quellenkritischer und editionstechnischer Qualität.

(Februar 1995)

Michael Märker

JOHANN ADOLF HASSE: *Three Intermezzi (1728, 1729 and 1730)*. Edited by Gordana LAZAREVICH. Laaber: Laaber-Verlag 1992. XVIII, 408 S. (*Concentus Musicus. Veröffentlichungen der musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom. Band IX.*)

In der Reihe *Concentus Musicus*, die seit mehr als zwei Jahrzehnten Werke der deutsch-italienischen Musikgeschichte ediert, liegt ein weiterer Band mit Stücken des „caro Sassone“ Johann Adolf Hasse vor. Er enthält die Intermezzi *La contadina (Scintilla e Tabarano)*, *La serva scaltra (Dorilla e Balanzone)* und *Il tutore (Lucilla e Pandolfo)*, mit denen Johann Adolf Hasse in den Jahren 1728, 1729 und 1730 in Neapel die Aufführungen von Pietro Scarlatis Oper *Il Clitarco* sowie seiner eigenen Opern *Il Tigrane* bzw. *Ezio* ergänzte. Es handelt sich

dabei um die letzten von insgesamt sieben aufgeführten Oper-Intermezzo-Kombinationen Hasses in dem italienischen Musikzentrum seit 1726. In diesen Kontext gehören zudem weitere etwa 40 Intermezzi italienischer Komponisten (darunter Nicola Porpora und Giovanni Battista Pergolesi), die zwischen 1720 und 1735 in Neapel entstanden, bevor auf königlichen Befehl die Intermezzi ab 1736 durch Ballette ersetzt und 1741 endgültig abgeschafft wurden.

Ein ausführliches Vorwort gibt über Hasses Aktivitäten in Neapel sowie über Text und Musik der Intermezzi Auskunft. Mehrere Faksimile-Drucke nach den Quellen lassen die Beteiligung von mindestens vier verschiedenen Schreibern erkennen. Der Kritische Bericht informiert ausgiebig nicht nur über die Quellen-situation, die sich durch eine bemerkenswerte Zahl zeitgenössischer Abschriften auszeichnet, sondern auch über Details der Aufführungspraxis bis hin zu Kadenz und Appoggiaturen. Bibliothekssigel wie „D-BRD-Mbs“ oder „D-DDR-Dlb“ hätten freilich im Jahre 1992 bereits getrost verkürzt werden dürfen. Nicht einzusehen ist die (schon aus den bisherigen Bänden des *Concentus Musicus* bekannte) Entscheidung, im Notenteil die bezifferte Partie des „Basso“ (der Terminus läßt alle Möglichkeiten zur Auswahl und Kombination von Baßinstrumenten offen) grundsätzlich mit einem leeren Diskantsystem zu versehen. Dadurch drängt sich dem Benutzer permanent der irrige Eindruck auf, als sei nur in dem gerade gelesenen musikalischen Satz oder Abschnitt eine ansonsten ausgeschriebene Cembalodiskantstimme nicht überliefert.

Von diesen marginalen Einschränkungen abgesehen, hinterläßt der Band einen editorisch vorbildlichen Eindruck. Er stellt einen repräsentativen Ausschnitt eines von Forschung und Musikpraxis wenig beachteten Repertoires zur Verfügung, auf welches mit dieser Ausgabe in verdienstvoller Weise aufmerksam gemacht wird.

(Februar 1995)

Michael Märker

WOLFGANG AMADEUS MOZART: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie X: Supplement. Werkgruppe 28: Bearbeitungen, Ergänzungen und Übertragungen fremder Werke.*

*Abteilung 3—5. Sonstige Bearbeitungen, Ergänzungen, Übertragungen. Band 1a. Lauretanische Litanei in Es von Leopold Mozart. Vorgelegt von Ernst HINTERMAIER. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1990. XVII, 104 S.*

Leopold Mozarts *Lauretanische Litanei* in Es-Dur, deren erste Fassung in die Zeit zwischen 1756 und 1769 fällt, fand in der Neuen Mozart-Ausgabe Aufnahme, weil Wolfgang Amadeus Mozart vermutlich 1774 die Viola-Solostimme im letzten Satz dieses Werks für Oboe umschrieb, außerdem einige Änderungen im musikalischen Satz vornahm und so eine neue (dritte) Fassung herstellte. In der ursprünglichen (ersten) Fassung war die instrumentale Solostimme mit einer Altposaune besetzt. Die späteren Fassungen unterscheiden sich von der Erstfassung noch dadurch, daß sie mit einem etwas veränderten bzw. erweiterten instrumentalen Klangkörper rechnen.

Bestimmt war diese Komposition sowohl in erster wie wahrscheinlich auch in zweiter und dritter Fassung für Andachten im Salzburger Dom. Von ihrem Umfang und ihrer Besetzung her eignet ihr solenner Charakter nach der Art einer Kantaten-Litanei wechsell. Chor und Solisten.

Die vorliegende Neuausgabe trägt allen Forderungen, die man heute an eine wissenschaftliche Edition stellt, Rechnung. In die Partitur des letzten Satzes, des Agnus Dei, hat der Herausgeber alle drei Fassungen der instrumentalen Solostimme eingearbeitet, so daß ein Vergleich ohne weiteres möglich ist. Abweichend von der üblichen Editionspraxis der NMA, wurde der Kritische Bericht dem Notenband beigegeben.

(Februar 1995)

Manfred Schuler

FRANZ SCHUBERT: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VII: Klaviermusik. Abteilung 2. Werke für Klavier zu zwei Händen. Band 6: Tänze I. Vorgelegt von Walburga LITSCHAUER. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter-Verlag 1989. XXIII, 176 S.*

FRANZ SCHUBERT: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VII: Klaviermusik. Abteilung 2: Werke für Klavier zu zwei Händen. Band 4. Klavierstücke I. Vorgelegt von David GOLDBERGER. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter-Verlag 1988. XXVI, 169 S.*

Der Band Schubert „Tänze I“ läßt das Herz jedes Schubertianers höher schlagen. Zwar waren Schubert-Tänze schon wiederholt in Urtext-Ausgaben erschienen, aber noch nie war eine derartige Vollständigkeit erzielt worden. Dieser Band enthält alle im Autograph enthaltenen Tänze. Zum ersten Mal wurden hier alle bekannten Fassungen jener Tänze wiedergegeben, die Schubert wiederholt notiert hat. So erscheint der *H*-dur-Walzer D 145/2 gleich viermal mit all den kleineren Varianten, die sich dadurch ergeben, daß Schubert die späteren Fassungen (oft Jahre später) offensichtlich aus dem Gedächtnis notiert hat. Schubert muß ein phänomenales Gedächtnis besessen haben. Eine Konkordanzliste am Schluß des Bandes gibt Auskunft über diese Parallelfassungen. Wünschenswert wäre noch eine Konkordanzliste, die viele dieser Walzer auch in der gedruckten Fassung auffindbar macht. Einzige Textkritik: Beim *Ges*-dur-Walzer D 146/8 wäre es besser gewesen, die vier fehlenden (aber im Erstdruck vorhandenen) Takte 17–20 im Kleinstich zu ergänzen. Ganz sicher handelt es sich um ein Schreibversehen Schuberts ähnlich wie im Finalsatz der *G*-dur-Sonate D 894, wo Schubert an einer Stelle auch zunächst 4 Takte ausgelassen hatte, die er nachträglich am Rand ergänzte.

Weit weniger gelungen ist der Band 4 (Klavierstücke). Von einer neuen Gesamtausgabe erwartet man, daß sie den Text der Werke Schuberts so gut wie möglich seinen Intentionen getreu wiedergibt. Das ist in diesem Band aber bei weitem nicht der Fall. Einige Beispiele seien herausgegriffen.

*Rondo in E*, D 506: Hier kam der Herausgeber auf die unglückselige Idee, den Erstdruck von Diabelli (op. 145) als Quelle der ausgezeichneten Abschrift im Besitz der GdM, Wien, vorzuziehen. (Daß Diabelli mit Schuberts Werken nicht gerade sanft umsprang und sie oft arg entstellte, erkennen wir aus dem 5. Takt des *Impromptus Ges*-dur D 899/3 oder aus dem diesem Rondo vorausgestellten transponierten und gestutzten *Adagio* D 505). So kommen wir zu folgenden Diabelli-Lesarten: T. 9 und T. 148 (falsches) Doppelkreuz vor *cis* (unwahrscheinlich, daß der Kopist es gleich zweimal übersehen haben sollte), T. 134–135 *stacc.* statt *portato*, T. 151 eine unshubertische Mittelstimme *fisis-gis*

vgl. T. 12), ein fehlendes *portato* im vorletzten und ein absurdes *arpeggio* im letzten Takt.

*Fantasia in C*, D 605 A „Grazer *Fantasia*“: Für dieses erst 1969 in Graz aufgefundene wertvolle Werk lag als einzige Quelle eine zum Glück relativ gute Abschrift aus dem Nachlaß Anselm Hüttenbrenners vor. Sie mit fast allen möglichen oder sicheren Fehlern des Kopisten wiederzugeben war keine sehr glückliche Idee. Gleich in T. 49 stößt man auf ein absurdes *pp* (innerhalb einer *f*-Passage mit nachfolgendem *dim.*), das offensichtlich als falsch gelesenes *fp* zu interpretieren ist. In T. 225, 2. Takthälfte, muß die Baßnote natürlich *dis* statt *fis* läuten, der T. 279 sollte wohl T. 280 entsprechen (keine Achtelpause auf 2. Taktteil). Am schlimmsten aber ist die kommentarlose Hinzufügung zweier Kreuzvorzeichen in T. 127 vor der Baßnote *G*. In der Quelle steht nichts; ganz offensichtlich war im Sinne der vorhergehenden Harmonie ein *G* gemeint als Leittonschritt zum folgenden *As*-dur-Teil; ein ähnlicher Halbtonschritt verbindet ja auch T. 212 mit T. 213! Ganz allgemein läßt sich sagen, daß die *NSchA* im „Verbessern“ von ungewöhnlichen Lesarten etwas voreilig ist. So wurden etwa im früher erschienenen Band *Klavierstücke 2* im 2. Klavierstück *Es*-dur D 946/2 die Takte 183–184 „geglättet“ (Der unverfälschte Originaltext ist in der Wiener Urtextausgabe abgedruckt.) Immerhin wurde dort auf die Textveränderung hingewiesen. Bedauerlicher Weise wurden die unrichtigen Lesarten der *C*-dur-*Fantasia* D 506 A anscheinend im blinden Vertrauen auf die *NSchA* von der Henle-Ausgabe übernommen.

Drei (?) Klavierstücke D 459 A (Das Fragezeichen wird später begründet werden): Ein Entwurf zum 3. Klavierstück (T. 98 bis Schluß) ist auf S. XXIV im Faksimile reproduziert. Deutlich ist erkennbar, daß auf dem 4. Achtel im Baß zwei Auflöser vor *Cis-cis* stehen und vor der vorletzten Note *C* ein Kreuzvorzeichen. Beides fehlt in der *NSchA*. Darüber hinaus läßt dieses autographe Fragment deutlich erkennen, daß Schubert die Zweiunddreißigstelnoten jeweils genau unter der 3. oder 6. Triolennote des oberen Systems notierte, somit eine triolische Ausführung beabsichtigte. Sicherlich sollte die gleiche Notierung auch für die T. 42–54 gelten. Wenn die *NSchA* schon (warum eigentlich?) die graphische Anordnung Schuberts

ignoriert, warum wird dann nicht wenigstens ein Hinweis gegeben wie etwa in den von Christa Landon hervorragend edierten vierhändigen Klavierwerken? Dort steht als Anmerkung zu der 1. Variation der A-dur-Variationen op. 35 D 813, T 29 und 33: „Die punktierte Achtelfigur ist hier und in der ganzen Variation an die Triole rhythmisch anzugleichen“. Und am Schluß der 6. Variation T 167 hat die NSchA ausnahmsweise die richtige graphische Anordnung wiedergegeben. — Verständlicherweise war der Leipziger Verleger Klemm 1843 nicht mehr über die Triolenangleichung bei Schubert informiert und druckte auch im Adagio (1 Klavierstück D 459 A) die 32stel T 13, 17, 65, 69 zu weit rechts. Ein Schubertkenner hätte sie für die NSchA „zu rechtgerückt“

Da die Triolenangleichung bei Schubert und Ludwig van Beethoven immer noch von einigen Musikern angezweifelt wird, mag folgender Hinweis nützlich erscheinen. Im 1 Satz der „Mondscheinsonate“ op. 27/2 erkennt man im Erstdruck Spuren einer Druckplattenkorrektur: Ursprünglich waren dort die 16tel des Hauptmotivs genau über der 3. Triolenote gedruckt und wurden dann weiter rechts gedruckt. Noch 1846 erklärte Carl Czerny dazu im 4. Band (Supplement) seiner Klavierschule op. 500, daß die 16tel jeweils nach der 3. Triolenote anzuschlagen seien. Dieser Hinweis zeigt deutlich, daß in Wien punktierte Rhythmen sonst an Triolen angeglichen wurden. Und im Erstdruck der Klaviersonate in A op. 2/2 sind im Finale alle 16tel bei der punktierten Figur genau über oder unter der 3. Triolenote gedruckt, was bisher alle Urtextausgaben verschwiegen haben.

Bedauerlicherweise hat die Neuauflage des Deutschverzeichnisses die 5 Klavierstücke D 459 auseinandergerissen. Die ersten beiden gelten jetzt als Sonatenfragment D 459, die letzten drei als „drei Klavierstücke“ D 459 A. Der Herausgeber von Band 4 schreibt, daß man früher meinte, mit den Fünf Klavierstücken Schuberts erste vollendete Sonate in Händen zu haben. „Man“ war niemand geringerer als der große Schubertforscher Otto Erich Deutsch. Mit einer fadenscheinigen Begründung wird der Zusammenhang der 5 Stücke geleugnet. „Die (im Autograph überlieferten)

Schlußakte des 5. Stückes bilden sicherlich (!) nicht den Schluß einer Sonate, sondern das Ende eines 1. Satzes eines solchen Werkes. Schluß- und Anfangsakkord der beiden aufeinanderfolgenden Sätze D 459 A und 349 stehen nämlich in gleicher Lage..“ Was dem Herausgeber leider entgangen ist, ist die Tatsache, daß 1.) auch der 1 Satz D 459 in gleicher Lage beginnt; 2.) ebenso das Adagio D 459 A/1 (in Wirklichkeit D 459/3); 3.) daß die Anfangsharmonien des unvollendeten Adagio D 349 mit denen des erwähnten Adagio aus D 459 identisch sind und daß 4.) der letzte Satz aus D 459 von der Thematik und der Virtuosität her unverkennbaren Finalcharakter hat (vgl. die Verwandtschaft des Seitenthemas mit jenem im Finale des ebenfalls fünfsätzigen „Forellenquintetts“)

Es gibt nur noch einen vergleichbaren Lapsus im neuen Deutsch-Verzeichnis, nämlich die chronologische Vertauschung der beiden Klavier-Trios op. 99 und 100 mit einer an den Haaren herbeigezogenen Begründung. In Wirklichkeit ist es sehr wahrscheinlich, daß Schubert, der seine Opus-Zahlen ähnlich wie Beethoven genau kontrollierte, schon zu Lebzeiten sein heiteres — gar nicht dem Stil des Todesjahres entsprechendes — op. 99 dem Verleger Diabelli verkauft hatte. Auch seine *Impromptus* D 935 und die *Fantasie* D 940 waren ja im Autograph mit Opuszahlen bezeichnet worden.

Zum *Rondo in E* D 506 meinte der Herausgeber, daß es sich nur deshalb nicht um den Finalsatz der e-moll Sonate D 566 handeln könne, weil dieser Satz dem 2. Satz zu sehr ähnele. Über die Ähnlichkeit ließe sich streiten. Kaum zu bestreiten ist jedoch, daß auch die beiden Schlußsätze der Sonaten in *Es* D 568 und in *H* D 575 rhythmische und melodische Verwandtschaften aufzeigen, daß in der A-dur-Sonate D 959 der 1 und 4. Satz verwandt sind und daß im *Es*-dur-Trio op. 100 das Thema des 2. Satzes im Finale voll zitiert wird. Zustimmung kann man dem Herausgeber von Band 4 hingegen darin, daß der A-dur-Satz D 604 höchstwahrscheinlich zur *fis*-moll-Sonate gehört. Warum druckt ihn die NSchA dann nicht an der entsprechenden Stelle unter den Sonaten ab?

(Februar 1995)

Paul Badura-Skoda