

musik. Wie Laas zeigt, zählte Baumann in der deutschen Kirchenmusikszene zu den schärfsten Kritikern der Liturgiereform des Zweiten Vaticanums. Vor allem die im Zentrum stehende, auf der Forderung der „*participatio actuosa*“ basierende Idee der „Einbeziehung des Volkes als singende Gemeinde“ (S. 17) verstand Baumann als Hindernis für die Weiterentwicklung der Kirchenmusik, für die Unmöglichkeit von Modernität. In einem „Brief an den ACV“ schrieb er, gegenüber „organisch gewachsenen Formen“ sei „jeder ‚Nachschöpfer‘ in einer hoffnungslosen Situation“ (S. 252). Mit ein wenig kritischer Distanz dem Gegenstand gegenüber hätte Laas an und für sich erkennen und darlegen müssen, dass diese These Baumanns sich durchaus gegen den Komponisten selbst wenden ließe, war es doch sein Bestreben, ganz in der Tradition der überkommenen katholischen Kirchenmusik zu komponieren. Baumann zieht das Konzil – sicher nicht völlig zu Unrecht, wie ich meine – der „Kunstfeindlichkeit“ (S. 18). Aber wie steht es um seine liturgischen Kompositionen, die Laas vor allem durch „Reduktion der musikalischen Mittel“ (S. 131) und die „groß[e] Einfachheit der Faktur“ (S. 145) charakterisiert sieht? Auch der Diskussion der kirchenmusikalisch relevanten Verlautbarungen (S. 216f.) hätte ein weniger affirmativer Duktus gut angestanden. Im *Motu proprio* „*Tra le sollicitudini*“ (1903) stellt Pius X. die Forderung auf, Kirchenmusik müsse die Wesensmerkmale der Liturgie teilen, das sind „Heiligkeit“, „Güte der Form“ und „Allgemeinheit“. Zwar erläutert Johannes Laas diese Terminologie, aber die Antwort auf die doch zwangsläufig im Raum stehende Frage, was das für die Faktur der Musik denn schlussendlich bedeute, muss er zwangsläufig schuldig bleiben, da die Aussagen der entsprechenden Dokumente doch meist äußerst vage bleiben und deshalb Konkretisierungen kaum zulassen.

Da sie zweifellos eigenen Gesetzmäßigkeiten gehorchen muss, steht Kirchenmusik

als funktionsgebundene Musik zur Autonomieästhetik zwangsläufig in einem besonderen Spannungsverhältnis – dass hieraus ein kaum lösbares Dilemma resultiert, hat Wolfgang Fortner bereits 1956 festgestellt. Und so dürfte es auch ein eher zwiespältiger Eindruck sein, den selbst der/die unvoreingenommene Leser/in nach der Lektüre dieses Buches von der Kirchenmusik des 20. Jahrhunderts erhalten hat, dominiert offensichtlich doch – und hier fungiert Baumann als *Pars pro Toto* – eine nahezu reaktionär zu nennende, jedweder Neuerung skeptisch gegenüberstehende und zwanghaft um Sakralität (was auch immer das sei) bemühte Grundhaltung, die einmal mehr die oben erwähnte „Leerstelle“ verständlich werden lässt. Dieses eher negative Bild hat ganz und gar nichts mit der Qualität der Arbeit zu tun, ganz im Gegenteil: Johannes Laas hat deutlich nachgezeichnet, „wie es eigentlich gewesen ist“. Vielleicht muss man deshalb einfach der Wahrheit ins Auge sehen und mit Rudolf Stephan feststellen: „Die Geschichte der Kirchenmusik ist – als für die Geschichte der Tonkunst (die vielleicht auch bereits abgeschlossen ist) bedeutsam – beendet.“

(Mai 2014)

Paul Thissen

ANDREAS HOLZER / TATJANA MARKOVIĆ: *Galina Ivanova Ustvol'skaja. Komponieren als Obsession. Mit einem Essay und einer Wortsäule von Edu HAU-BENSAK. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2013. 299 S., Abb., CD, Nbsp. (Europäische Komponistinnen. Band 8.)*

Mit ihrer umfangreichen Biographie knüpfen Andreas Holzer und Tatjana Marković an das beachtlich hohe Niveau an, das sich seit dem 2009 von Ulrich Tad-day herausgegebenen Band 143 aus der Reihe *Musik-Konzepte* in der deutschsprachigen Forschung zu Galina Ustvol'skaja etabliert hat. Von Anfang an strebt das Autorenteam

eine differenzierte Betrachtungsweise an, deren vorrangiges Ziel es ist, dem individuellen Profil von Ustvol'skajas künstlerischer Persönlichkeit in seinen komplexen Bezügen zu den soziokulturellen Kontexten nachzuspüren. Dies erfordert nicht wenig Fingerspitzengefühl, da die aus teils widersprüchlichen Quellen stammenden Erkenntnisse über die immer „in einer ganz besonderen Weise auf Eigenständigkeit und Unabhängigkeit“ (S. 150) bedachte Komponistin nicht einfach zu handhaben, geschweige denn immer miteinander in Übereinstimmung zu bringen sind. Holzer und Marković machen allerdings aus dieser Not eine Tugend, indem sie die Erschließung biographischer Fakten mit Ausführungen zu den grundlegenden Problemen der Biographieforschung in Beziehung setzen, also den selbstreflexiven Diskurs über methodische Gesichtspunkte als wesentlichen Strang in ihre Darstellung integrieren.

Dieses Vorgehen führt zu einer erfreulichen Relativierung bisheriger Darstellungen von Ustvol'skaja, die oftmals „auf ein schrulliges oder auch rätselhaftes Persönlichkeitsbild verweisen und somit einer gewissen Mystifizierung Vorschub leisten“ (S. 12). Den Autoren geht es demgegenüber gerade darum, widersprüchliche Aussagen zu bewerten und in ihrer möglichen Bedeutung für das Gesamtbild zu gewichten. Das methodische Instrumentarium hierfür gewinnen sie aus einem differenzierten Umgang mit der Quellenlage unter Rückgriff auf kulturwissenschaftliche Betrachtungsweisen. So gehen Holzer und Marković bei der Diskussion um Ustvol'skajas Selbstverständnis davon aus, dass es der Komponistin „offensichtlich daran gelegen war, sich von allen Zuschreibungen zu einem weiblichen Rollenverständnis zu distanzieren“ (S. 102), auch wenn sämtliche entsprechenden Äußerungen (sowie fast alle Eigenkommentare) der Komponistin aus einer späten Phase ihres Lebens stammen. Völlig zurecht verweisen die Autoren in diesem Kontext

auf den Umstand, dass solche Mitteilungen als performative Akte im Sinne autobiographischer Rekonstruktion zu verstehen sind – eine Erkenntnis, die im Umgang mit Primärquellen innerhalb der Musikwissenschaft generell noch viel zu wenig beherrzigt wird –, wobei im speziellen Fall noch zu bedenken ist, „dass mit dem Ausmaß an Lücken, die kaum zu füllen sind, auch die Spielfläche für die ‚Inszenierung‘ zunimmt“ (S. 24).

Neben der Durchleuchtung biographischer Konstellationen nimmt die Diskussion der Rezeption von Ustvol'skajas Musik breiten Raum ein: Ausgehend vom sowjetischen und russischen Musikschrittm und den darin verankerten Beobachtungsfeldern fokussieren Holzer und Marković rasch die Frage nach Rezeption und Aufführungsgeschichte der Kompositionen jenseits des Eisernen Vorhangs. Als wesentlichen Aspekt isolieren sie die charakteristische Beschaffenheit entsprechender verbaler Diskurse, die gerade im deutschen Sprachraum von Anfang an mit der Benutzung verbaler Superlative verbunden waren und dadurch im Grunde mehr über die Bedürfnisse der Rezipienten als über die beschriebene Musik selbst verrieten. Wie dieses Vokabular zustande kommen konnte, wird einerseits durch historische Kontextualisierung der Rezeptionssituationen, andererseits aber auch durch Befragung der Musik selbst verdeutlicht. Dass die Autoren von diesem Blickwinkel aus auch umfassende Einblicke in die Welt von Ustvol'skajas Partituren vermitteln – in jene „archaisch anmutenden, durch reduktionistische Techniken und dynamische Extreme gekennzeichneten Stücke“ (S. 11), die von den eigenständigen musikalischen Wegen der Komponistin zeugen und zugleich auf „eine zutiefst existenzielle Dimension“ (S. 19) ihres Schaffens verweisen –, versteht sich angesichts der Natur dieser Publikation von selbst. Ein glücklicher Umstand ist es, dass die damit verknüpften Betrachtungen nie bei kompositionstechni-

schen Details stehenbleiben, sondern immer in den Dienst von Fragestellungen gestellt werden, die sich aus der Analyse der Rezeptionsmuster ergeben. Gestreift werden dabei beispielsweise Fragen nach möglichen kompositorischen Systemen, nach der Verwendung von Zahlenproportionen oder nach den religiösen und spirituellen Momenten von Ustvol'skajas Komponieren. Auf ihre Weise präzisieren diese analytischen Bemühungen die Bemühung um eine Re-Lektüre biographischer Quellen und unterstreichen die Beobachtung, dass die Komponistin mit Blick auf ihre historische Position „in der Wahl extremer Ausdrucksmittel zwar nicht isoliert dasteht, letzten Endes aber derart spezifische Ausdrucksebenen erreicht hat, dass ihre Stücke dennoch mit Recht als einzigartig zu bezeichnen sind“ (S. 156).

Dass die Werkbesprechungen von Holzer und Marković darüber hinaus durch das deutliche Bemühen gekennzeichnet sind, „einen LeserInnenkreis auch außerhalb der Musikwissenschaft anzusprechen“ (S. 16), verleiht dem Buch einen weiteren Reiz. Diesem Zweck dienen auch die lexikalischen Elemente des Bandes, nämlich die übersichtliche Zeittafel mit allen relevanten und nachweisbaren biographischen Fakten sowie das kommentierte Verzeichnis sämtlicher Werke und eine ausführliche Diskographie. Dass die Biographie damit ohne Weiteres die Funktion einer Einführung ins Leben und Schaffen Ustvol'skajas übernehmen kann, wird durch die beigelegte CD mit eigens für die Publikation entstandenen Originalaufnahmen gewährleistet. Sie enthält mit der ersten Klaviersonate (1947), der Komposition Nr. 1 „Dona nobis pacem“ (1970/71), der sechsten Klaviersonate (1988) und der fünften Sinfonie „Amen“ (1989/90) einen sehr gut ausgewählten repräsentativen Querschnitt aus Ustvol'skajas gesamtem Schaffen, in dem sowohl frühe als auch spät komponierte Stücke, aber auch Solostücke und Werke für Ensembles vertreten sind.

(Juli 2014)

Stefan Drees

NOTENEDITIONEN

Monumenta Musica Europea. Sektion III: Baroque Era. Band 2: Bernardo PASQUINI. Le Cantate. Hrsg. von Alexandra NIGITO. Turnhout: Brepols 2012. CCLXXXI, 764 S., Abb.

Vorliegende Edition wurde als Dissertation bereits im Jahre 2000 von der Facoltà di Musicologia di Cremona (Università degli Studi di Pavia) angenommen, anschließend aber noch erweitert und revidiert. So entstand mit 764 großformatigen Seiten ein voluminöser, aber schwer handhabbarer Band, da man zwangsläufig mit Einleitung, Notentext und Apparat gleichzeitig arbeiten muss. Eine Ausgliederung der Textteile in einen separaten Band wäre sehr viel benutzerfreundlicher gewesen.

In der „Introduzione“ gibt Alexandra Nigito zunächst einen tabellarischen Überblick zu Leben und Werk Bernardo Pasquinis, um dann die handschriftliche Überlieferung in den Blick zu nehmen. Da keine Autographe der Kantaten erhalten sind, können Fragen zur Chronologie recht knapp abgehandelt werden. Dank zahlreicher Faksimiles kann sich der Nutzer mit den nachfolgenden Schreiberzuordnungen kritisch auseinandersetzen. Bei den Tavole 19 und 20 zeigt sich beispielsweise, dass von zwei unterschiedlichen Schreibern („copista A“ – „copista B“) allenfalls beim Notentext selbst die Rede sein kann, während die Textschrift wohl von ein und demselben Schreiber stammt (was durch den Gesamtduktus, der stark nach rechts geschwungenen Form des „h“ und vor allem dem eigenwillig verzierten „p“, zu belegen wäre). Bei einigen Kopisten gelingt es Nigito, deren Namen zu ermitteln, was für die Textkonstitution der Kantaten selbst freilich ohne Belang ist.

Ein weiteres Kapitel befasst sich mit der zugrunde liegenden Lyrik, die, wie Nigito zu Recht konstatiert, die musikalische Struktur determiniert. Etwas vorschnell benennt