

lichen Vortragsfassung, d. h. ohne Fußnoten abgedruckt, was der etwas langwierigen Entstehungsgeschichte des Buchs geschuldet sein mag, ihm inhaltlich aber kaum schadet. Im Gegenteil: Sie lassen auf angenehme Weise die fast familiäre Atmosphäre des Symposiums nachvollziehen und machen diese Festschrift zu einer inhaltlich anregenden, gelungenen Würdigung einer verdienten Wissenschaftlerin und Kollegin.

(September 2010)

Daniel Brandenburg

„Vom Erkennen des Erkannten“. *Musikalische Analyse und Editionsphilologie. Festschrift für Christian Martin Schmidt*. Hrsg. von Friederike WISSMANN, Thomas AHREND, Heinz von LOESCH. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2007. 568 S., Abb., Nbsp.

Anlässlich des 65. Geburtstags von Christian Martin Schmidt ist diese Festschrift erschienen, die insgesamt 46 Beiträge in sich vereint. Sie nähern sich den Themen Editionsphilologie und Analyse unter höchst unterschiedlichen Fragestellungen. Von diesen Texten, die sich neben anderem um Schmidts Forschungsschwerpunkte Mendelssohn, Brahms, Eisler und Schönberg drehen, seien einige Beispiele ausgewählt.

In Hartmut Krones' Artikel über „verloren gegangene Selbstverständlichkeiten“ der musikalischen Interpretation wird über die Möglichkeiten und Grenzen von Editionen reflektiert, was die Berücksichtigung von interpretatorischen Gepflogenheiten der Vergangenheit angeht, die nicht in den Notentext eingegangen bzw. in moderner Notation nicht darstellbar sind. Beispiele hierfür sind das Rubato des 18. Jahrhunderts oder die Appoggiatur. Krones unterzieht die Neue Mozart-Ausgabe sowie die Neue Schubert-Ausgabe einer kritischen Betrachtung unter diesem Aspekt und kommt zu dem Befund, dass die jeweiligen Editoren der einzelnen Bände die Frage der Appoggiatur höchst unterschiedlich angegangen seien. Damit würden beide Ausgaben keinen einheitlichen Standpunkt im Hinblick auf zeittypische, heute verloren gegangene Musiziergepflogenheiten beziehen, vielmehr würden sogar innerhalb der beiden Editionen einander widersprechende Auffassungen vertreten.

Matthias Tischer widmet sich Paul Dessaus *Orchestermusik Nr. 3 (Lenin)* aus dem Jahre 1970, einem Auftragswerk, mit dem drei Jubilare gleichzeitig geehrt werden sollten, nämlich Beethoven, Lenin und die Staatskapelle Berlin. Durch die Integration von bereits existierendem musikalischen Material aus der beinahe zwanzig Jahre älteren *Grabschrift für Lenin* auf einen Text Bertolt Brechts kam hier ein zutiefst problematisches Werk zustande. Dessau verlieh darin seiner Hoffnung auf die Vereinbarkeit von Arbeiterbewegung und künstlerischer Avantgarde Ausdruck, einer freilich nach Stalins „Konterrevolution“ auf ästhetischem Gebiet utopischen Hoffnung, wie zeitgenössische Rezensionen belegen, die Dessaus Musik als viel zu modernistisch beurteilten, um bei dem Aufbau eines sozialistischen Staates von Nutzen sein zu können. Dessau verwendet in der *Orchestermusik Nr. 3* zum einen ein Thema aus seinem Oratorium *Appell an die Arbeiterklasse* und zum anderen eines, das auf dem Namen seines Lehrers, des seinerzeit in der DDR verpönten Arnold Schönberg, basiert. Damit ist auf subtile Weise der Wunsch nach einer Einheit der politischen wie der künstlerischen Entwicklungen im Sozialismus angedeutet.

Hermann Danusers Beitrag beschäftigt sich mit dem Melodram *Amphion* von Paul Valéry und Arthur Honegger, einem dramatisch-musikalischen Werk, das die Genese der Musik an sich zum Thema hat. Aufschlussreich für dessen Entstehungsgeschichte sind sowohl die Äußerungen beider Autoren darüber als auch ein Vergleich des unvertonen Textes mit der Partitur. So sah Valérys Drama ursprünglich teilweise recht detaillierte Vorgaben für die Musik vor, die sich aber in der Form kompositorisch nicht überzeugend umsetzen ließen und deswegen von Honegger mit Absicht ignoriert wurden. Dadurch, dass bei *Amphion* zwei in ihrem Metier erfahrene Künstler zusammenarbeiteten, deren Intentionen sich mitunter durchkreuzten, lassen sich laut Danuser hier exemplarisch die Grenzen von Musik und Dramatik aufzeigen. Das Stück offenbart darüber hinaus durch seinen problematischen Charakter seine Zugehörigkeit zur Moderne, ein Zug, der bei der Betrachtung der Werkgenese noch deutlicher hervortritt.

In Allen Fortes Beitrag über die vergleichsweise unbekanntem und wohl auch fragmen-

tarischen *Three Pieces for Chamber Orchestra* von Arnold Schönberg aus dem Jahre 1910 wird der Frage nachgegangen, ob es möglicherweise Anton von Webern war, der durch seine ersten atonalen Kompositionen Schönberg dazu anregte, sich ebenfalls verstärkt auf dem Gebiet der freien Atonalität zu versuchen, d. h. ob mit-hin hier nicht der Schüler dem Lehrer voran-gegangen sein könnte. Forte belegt seine These mit der Analyse früher atonaler Stücke We-berns und Schönbergs, in denen ein seines Er-achtens von Webern erstmals gefundener und dann häufig verwendeter Hexachord eine wich-tige Rolle spielt, den Schönberg von seinem Schüler übernommen habe. Forte sieht neben dieser Übernahme von Akkorden und Tonfol-gen in ihren frei atonalen Stücken bei Webern und Schönberg zudem einen schon beinahe kabbalistisch zu nennenden Hang, ihre Namen in mit Tönen chiffrierter Form in ihre Kompo-sitionen einzuarbeiten, was er ausführlich ana-lytisch belegt. Bei seinen Analysen greift Forte auf die von ihm postulierte Pitch-class-set-The-orie zurück.

Die Inhalte der Beiträge sind, wie anhand dieser Beispiele deutlich geworden sein dürf-te, naturgemäß überaus vielfältig und auch methodisch unterschiedlich angelegt. Neben einem Interview mit dem Dirigenten Riccar-do Chailly über Schmidts Edition von Mendels-sohns Ouvertüre zu *Ein Sommernachtstraum*, einem Text des Theologen Ed Noort über das Libretto von Händels *Joshua* oder dem feuille-tonistischen Beitrag von Hartmut Fladt „Vom Glück der Fehler“ finden sich darin etliche Arti-kel über Spezialbereiche der Musik. Dazu ge-hören etwa Ekaterina Smykas Beitrag über die Schwierigkeiten bei der Edition von neuma-tisch notierten russischen Sakralgesängen, Rembrandt Wolperts Text über die Edition von japanischer Táng-Musik oder Martha Brechs über die Probleme bei der Dokumentation von elektroakustischer Musik. Demgegenüber wird in anderen Beiträgen Grundsätzliches verhan-delt, z. B. von Albrecht Riethmüller, der sich mit den Aporien und impliziten Wertungen von geläufigen Formanalysen beschäftigt, die mit Buchstaben (z. B. A-A') operieren. Den Schluss des Buches bildet ein Publikationsver-zeichnis Christian Martin Schmidts, das sei-ne große Produktivität u. a. auch auf dem Ge-biet der Edition von Musik belegt. Das Buch ist

hervorragend lektoriert und das Layout anspre-chend gestaltet.

(Januar 2010)

Martin Knust

GOTTLÖB HARRER: *Lateinische Kirchenmu-sik*. Hrsg. von Ulrike KOLLMAR. Leipzig: Fried-rich Hofmeister Musikverlag 2008. XIX, 283 S. (*Denkmäler Mitteldeutscher Barockmusik. Se-rie II: Komponisten des 17. und 18. Jahrhun-derts im mitteldeutschen Raum. Band 10.*)

Der unmittelbare Nachfolger von Johann Sebastian Bach als Leipziger Thomaskantor, Gottlob Harrer, gehörte, sieht man von der Studie Arnold Scherings (1931) ab, bis zu der grundlegenden Arbeit von Ulrike Kollmar von 2006 in der Wissenschaftswelt zu den unge-rechterweise Unbekanntem. Die Herausgeberin des hier rezensierten Notenbandes hatte dort erstmals eine detaillierte und in mehrfacher Hinsicht richtigstellende Biografie und Werk-analyse mit Werkverzeichnis dieser im Schat-ten Bachs stehenden Musikerpersönlichkeit vorlegen können. Dass Harrer in seinem Œu-vre (darunter finden sich auch Oratorien, Or-chesterwerke und Kammermusik) bemerkens-werte kirchenmusikalische Werke hervor-brachte, zeigt beispielhaft die Neuedition von drei Werken in der Denkmälerausgabe mittel-deutscher Barockmusik (mit musikhistorischer Einführung und Kritischem Bericht): einer *Mis-sa* in D, einem *Dixit Dominus* in F und einem *Magnificat* in G.

Die im Dezember 1735 wahrscheinlich in Dresden fertiggestellte *Missa* ist ein durchaus erhabenes Werk für vierstimmigen Chor und große instrumentale Besetzung (außer Strei-chern mit Basso continuo werden auch je zwei Trompeten, Pauken, Oboen und Flöten einbezogen). Diese *Missa*, eine sogenannte Nummern-messe, besteht aus 18 Teilen. Die Rolle des Or-chesters ist insofern bemerkenswert, als teil-weise umfangreiche instrumentale Ein- und Ausleitungen und Zwischenteile (vergleiche das „Christe eleison“ Nr. 2 oder das „Benedictus“ Nr. 15) die von Chor, Terzett, Duett und Solo vorgetragenen vokalen Teile so gliedern, dass die dramatische Aussage der Texte erhöht wird. Ohnehin sind die einzelnen Nummern mu-sikalisch voneinander jeweils deutlich unter-schieden, so durch den Einsatz von Trompeten und Pauken an besonderen Stellen zur Hervor-