

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-

hebung wichtiger Texte (einerseits ganze Sätze betreffend wie Nr. 1 „Kyrie“, Nr. 4 „Gloria“, Nr. 16 „Osanna“ usw., andererseits zum Ende einer Nummer wie in Nr. 3 „Kyrie II“, Nr. 18 „Dona nobis pacem“ oder Nr. 9 „Cum Sancto Spiritu“) oder der beiden Flöten (Nr. 11 „Crucifixus“, Nr. 15 „Benedictus“). Mehrmalige Tempowechsel innerhalb ein und derselben Nummer (z. B. in Nr. 4 „Gloria“), aber auch krasse Tempo-Unterschiede zwischen den einzelnen Sätzen (die dichte, konzentrierte Nr. 5 „Qui tollis I“ mit ihren charakteristischen punktierten Sechzehnteln im Largo gegenüber der ausladenden Nr. 6 „Qui tollis II“ im Tempo „Da Siciliano e con affetto“) tragen ebenso zu einer Dramatik in der Aussage bei wie Taktwechsel innerhalb eines Satzes oder zwischen den einzelnen Sätzen. Die Chorsätze, ob sie nun streng homophon und isorhythmisch oder aber konzertant angelegt sind, weisen eine große Intensität auf, gipfelnd in den Chorfugen (in Nr. 3 „Kyrie II“, Nr. 9 „Cum Sancto Spiritu“, Nr. 18 „Dona nobis pacem“). Zur formalen Geschlossenheit trägt nicht nur bei, dass das „Osanna“ im „Sanctus“ Nr. 14 und das „Osanna“ Nr. 16 thematisch miteinander verwandt sind, sondern auch, dass das sechzigtaktige „Kyrie II“ Nr. 3 und das ebenso umfangreiche „Dona nobis pacem“ Nr. 18 als Schlusssatz zwar textlich verschiedene, aber musikalisch identische Chorfugen sind. Davon heben sich Solo-Nummern wie das „Christe eleison“ für Altstimme (Nr. 2) im 3/8-Takt und Moderato-Tempo, das italianisierende Sopran-Siciliano Nr. 6 „Qui tollis II“ oder aber die Duett-Passagen in Nr. 12 „Et resurrexit“, das mit dem Wort „mortuorum“ im Adagio endet, deutlich ab.

Nur ein Jahr früher entstand das *Dixit Dominus* für Chor, je zwei Hörner und Oboen sowie Streicher und Basso continuo, gegliedert in sieben Teile entsprechend der textlichen Gliederung des Psalms 109 und abgeschlossen mit der kleinen Doxologie. Auch hier treten das Orchester und der Chor als gleichberechtigte Partner und Konkurrenten in Erscheinung. Eingeleitet wird das *Dixit Dominus* durch ein orchestrales Vorspiel im Allegro assai mit Sechzehntel-Läufen, die sich zu lombardischen Rhythmen verschärfen. Tempowechsel, wechselnde Dynamik, syllabische und melismatische Musikalisierungen von Worten, Homophonie gegen Polyphonie in den Chören, Wortwiederholungen,

Tutti-Blöcke gegen geringstimmige Besetzung, dazu intensive Wortausdeutungen und Reminiscenzen an musikalisch-rhetorische Figuren – das ganze Arsenal der Musik des Barock nutzt Harrer, um die Textaussage eindringlich zu vermitteln. Kontrastierend stehen sich beispielsweise die Chorfuge „Sicut erat“ der kleinen Doxologie zum zurückhaltenden, Naturidylle assoziierenden Andante „De torrente in via bibet“ im 3/8-Takt gegenüber, textlich weiter geführt „propterea, exaltabit caput“, dabei „exaltabit“ musikalisch bildhaft melismatisch und aufsteigend setzend. Das Werk endet mit einem drei Mal unterschiedlich gestalteten „Amen“, zuletzt im Adagio und Pianissimo.

Während diese Kompositionen offensichtlich für den katholischen Gottesdienst komponiert worden waren, dürfte das doppelchörige *Magnificat* eine Funktion in der Leipziger Thomaskirche in der ersten Hälfte der 1750er Jahre gehabt haben. Durch die Gestaltung des Largo des „Magnificat anima mea Dominum“ mit der homophonen Anlage der gleichzeitig oder im Wechsel klingenden beiden Chöre und dem Tutti des Orchesters wird das Große deutlich erlebbar. Davon hebt sich das Allegro des weiteren Textes mit seiner an Abwechslung reichen, lebendigen Orchester- und Chorführung ab. Harrer gestaltet musikalisch im Sinne der Textaussage bis ins Detail gehend: So wird das Wort „omnes“ in „omnes generationes“ vier Mal wiederholt, die „potentia“ in „Fecit potentiam in brachio suo“ durch Punktierung der Achtel- bzw. der Sechzehntel-Bewegung im Orchester verdeutlicht oder mit dreimaliger Wiederholung des „et sanctum nomen ejus“ die Bedeutung dieser Worte hervorgehoben. Abgeschlossen wird das Werk ebenfalls durch die kleine Doxologie, wiederum sich gliedernd in einen „Gloria“-Teil im Largo und mit dem „Sicut erat“ im Allegro, was zu einer abgerundeten Gesamtform führt. Mit der 19-maligen Wiederholung des „Amen“, zunächst wechselchörig und schließlich vollchörig, klingt das beeindruckende Werk aus.

Die Auswahl dieser drei Werke ist durchaus eine gelungene. Die Kompositionen sollten wegen der Intensität des Ausdrucks und ihrer Klangschönheit Interpret\*innen dazu anregen, sich der Musik Gottlob Harrers zuzuwenden.

(März 2010)

Klaus-Peter Koch