

schreibung quer zu ungefähr allen methodologischen Entwicklungen, Umbrüchen, Moden und Katastrophen steht, die das Fach in genau den Jahrzehnten erlebt hat, in denen die Kirkendales so produktiv gearbeitet haben. Das wird zugespitzt deutlich in einem Gespräch zwischen Warren Kirkendale und Péter Halász aus dem Jahr 1997, das bisher nur in ungarischer Sprache veröffentlicht war („As a Historian I Live with the Past“, S. 581–595). Es ist ein bewegendes Dokument, weil es das Wissenschafts-Ethos eines bedeutenden Gelehrten spüren lässt, und es ist eine erfrischend deutliche Abrechnung mit manchen Entwicklungen des Faches, die nicht nur oder ganz und gar nicht zu dessen Segen ausgeschlagen sind, vom Einfluss Adornos über die New Musicology bis zu den Gender Studies und anderem. Man muss nicht alle Zuspitzungen dieses auch polemisch gemeinten Textes akzeptieren („I am perhaps rather extreme in the position I take“, räumt der Autor auf S. 588 ein), um doch seine Sorgen zu teilen, und man liest betroffen, dass es schon 1979 die Sorgen Paul Oskar Kristellers waren (S. 586, Anm. 13). Aber wie auch immer man sich dazu stellen mag: was über die gegenwärtige diffus-kritische Situation des Faches hinaus bleiben wird, das sind die hier gesammelten Aufsätze als der Kern eines wahrhaft imponierenden Lebenswerkes.

(April 2008)

Ludwig Finscher

RAIMUND HUG: Georg Donberger (1709–1768) und die Musikpflege im Augustiner-Chorherrenstift Herzogenburg. Sinzig: Studio Verlag 2007. Teil I: Text. 510 S., Abb., Nbsp.; Teil 2: Thematischer Katalog. 222 S. (Kirchenmusikalische Studien. Band 5.)

Mit Raimund Hugs Dissertation liegt eine interessante Arbeit zu einem österreichischen Klostermusiker vor, wie er für das zweite Drittel des 18. Jahrhunderts durchaus typisch für den süddeutsch-österreichischen Raum und für die Generation spätbarocker Komponisten nach Fux und Caldara erscheint.

Der Titel verspricht nicht nur grundlegende Informationen zum Komponisten und seinem Werk, sondern auch zur Musikpflege im Stift Herzogenburg. Hugs Studie ist in der Tat eine Fundgrube zur monastischen Musikpflege damaliger Zeit, vor allem hinsichtlich der li-

turgisch-geistlichen Musik, auch über die repräsentative Musik zu festlichen Anlässen wie Jahreswechsel, Geburtstag oder Festmahl (vgl. Teil I, S. 171, 191). Schließlich geht Hug umfassend auf das Werk Donbergers und auf dessen Überlieferung und stilistische Eigenheiten ein, um abschließend einen sorgfältig angelegten Werkkatalog vorzulegen, der erstmals einen vollständigen Überblick der Kompositionen Donbergers ermöglicht und auch Echtheitsprobleme aufgreift (z. B. Teil II, S. 97–101, auch Teil I, S. 273–277 „Probleme der Authentizität“).

Der Leser findet überreiche Informationen zur Musikpflege in Herzogenburg während Donbergers Wirken u. a. als Regens chori. Insbesondere das Diarium von 1751/52 (Teil I, S. 170–203) zeigt, wie fast täglich figurale Musik in Messe und Stundengottesdiensten erklungen ist, auch zu Empfängen und Festmählern, und wie dabei die Trompeter und Pauker stark beansprucht wurden. Im Zusammenhang mit der Musikpflege wird zum einen das damalige Repertoire, zum andern die liturgische Rangordnung aufgeschlüsselt (Kapitel 3 „Musikpflege im Stift zur Zeit von Donbergers Wirken“, Kapitel 4 „Die Musik im Kirchenjahr“).

Die Stärke der Arbeit, nämlich ihre detaillierte dokumentarische Fülle, birgt allerdings auch eine Problematik. Vergeblich sucht man nach einer klaren und durchnummerierten Gliederung der einzelnen Unterkapitel. Wie in einem Steinbruch kann man sich das ein oder andere interessante Stück abklopfen und näher betrachten – eine Fundgrube, für die viel Zeit nötig ist. Diesen Umstand vermag auch das knappe Namensregister nicht annähernd aufzuwiegen. Das Fehlen einer die Arbeit durchdringenden Systematik zeigt sich bereits zu Beginn. Eine gründliche Einführung in die Thematik, in den Forschungsstand, in Literatur und Methodik fehlt. Hier hätte mit gezielten ordnenden Griffen vor der Drucklegung durchaus abgeholfen werden können.

Dem allgemein historischen Teil, der Biographie, Musikpflege (Kapitel 3), Musik im Kirchenjahr (Kapitel 4) und Werküberlieferung (Kapitel 5) folgen auf über 120 Seiten „Das Werk Donbergers“ und „Donbergers Kompositionsverfahren“ (Kapitel 6 und 7). Hier wäre weniger mehr gewesen, da Formgrafiken und eher deskriptive Informationen zur Musik ent-

lang der einzelnen Gattungen etwas mühsam für den Leser abgearbeitet werden. Allgemeine Stichworte wie Polyphonie, Homophonie oder Scheinpolyphonie sind wenig aussagekräftig (Teil I, S. 310), Vergleiche mit venezianischer Mehrchörigkeit (Teil I, S. 396) sind mit dem musikhistorischen Rahmen des 18. Jahrhunderts schwer vereinbar – ein Blick auf die z. B. Salzburger Tradition unter Benevoli und Biber wäre aufschlussreicher gewesen. Die immer wieder angeführten musikalisch-rhetorischen Figuren für die süddeutsch-österreichische Tradition geraten in dieser Gewichtung viel zu prominent; Johann Sebastian Bachs „Hohe Messe“ (Teil I, S. 311) eignet sich als Vergleichswerk für Donbergers Vertonungen kaum, auch deswegen, weil diese Komposition für die damalige Zeit noch nicht relevant war und in ihrer Gesamtheit abseits einer praktisch-liturgischen oder auch außerliturgischen Nutzung steht.

Kompositionsverfahren des 18. Jahrhunderts mit Hindemiths *Unterweisung im Tonsatz* (Teil I, S. 412) zu begegnen, ist aufgrund der historischen Unvereinbarkeit problematisch. Solche Verfahren hätten bei ihrer Anwendung methodisch begründet werden müssen. Nachdem zur Palestrina-Rezeption des 18. bis frühen 20. Jahrhunderts in den letzten 20 Jahren wesentliche Grundlagenforschung geleistet wurde (siehe die Arbeiten Winfried Kirschs und seiner Mitarbeiter), ist das undifferenzierte Erklärungsmodell eines bzw. die Einordnung in einen sogenannten „Palestrina-Stil“ (Teil I, S. 415) nicht wirklich aussagekräftig. An dieser Stelle könnten noch weitere Defizite zum Beispiel im Bereich der Bibliographie-Systematik (z. B. Teil I, S. 500, einmal mit, einmal ohne ausgeschriebenen Vornamen) angeführt werden, doch damit würde man der Arbeit Raimund Hugs nicht gerecht. Sucht man detaillierte Belege für das monastische Musikleben im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts und für den Werdegang und Aufgabenbereich eines damaligen Komponisten und Musikers, so findet man eine Fülle anschaulicher und informativer Belege. Und schließlich kann man auch aus dem eher musikanalytischen Teil, wenn mit wachem Auge gelesen, doch einiges Wesentliche zu Gestalt und Inhalt liturgischer Musik um 1750, ihrer handwerklichen wie auch individuell-künstlerischen Seite, mit Gewinn herausziehen.

(Februar 2008)

Johannes Hoyer

JAMES HEPOKOSKI / WARREN DARCY: *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Oxford – New York: Oxford University Press 2006. XXX, 661 S., Nbsp.

James Hepokoski und Warren Darcy haben eine umfangreiche Studie zur Theorie der Sonate vorgelegt. Nach William Caplins *Classical Form* ist dies eine weitere Publikation, in der die schon totgesagte Formenlehre auf neue, interpretierende Grundlagen gestellt wird. Stand für Caplin das Konzept formaler Funktionen im Zentrum, das Ansätze von Arnold Schönberg und Erwin Ratz fortführte, so verschmelzen Hepokoski und Darcy weitere Anregungen: nicht zuletzt von Hugo Leichtentritt, dessen dreiteiliges Exposition-Durchführung-Reprise-Schema sie übernehmen, und Heinrich Schenker (so inkompatibel das zunächst scheinen mag). Dieser multiperspektivische Ansatz trägt zum Reiz des Buches bei.

Die Argumentation fußt auf einigen zentralen Grundlagen. Zunächst ist dies ein modularisiertes Konzept von Bausteinen, die ein Komponist im Dialog mit der Gattung zusammenfügt. Innerhalb der Exposition ist das erste Untersuchungsobjekt die „medial caesura“ MC, die in der zweiteiligen Exposition in Dur die Tonartenflächen von I. und V. Stufe trennt; fehlt sie, sprechen die Autoren von einer „continuous exposition“. Vor MC siedeln sie P an, das „primary theme“, das wiederum in Untermodule P^0 (als „preliminary or otherwise preparatory ‚zero-module‘“, S. 71), P^1 etc. zerfallen kann. P wird vom Überleitungsmodul TR gefolgt, das zur MC vermittelt. Danach beginnt S, der Raum des „secondary theme“, das zur PAC („perfect authentic cadence“) auf der V. Stufe als dem Punkt der „essential expositional closure“ EEC führt (wobei mit der Maßgabe, dass S einen Quintzug mit schließendem V/V–V enthalte, eine Kernaussage von Schenkers Sonatentheorie eingefügt wird), hieran ist oft eine „closing zone“ C angehängt. Dem nun anhebenden „developmental space“ folgt schließlich der „recapitulatory space“. Dort wird TR so verändert, dass die Tonart der I. Stufe erhalten bleibt (wobei die Autoren Ralph Kirkpatrick's „crux“-Begriff entlehnen), und so bleiben auch MC und S in der Grundtonart. Aus der EEC wird die ESC, „essential structural closure“, auf der I. Stufe; wieder schließt sich in der Re-