

umfassenden Notenbeispiele aus dem *Klaviertrio B-Dur* (1839) und dem *Streichquartett F-Dur* (1840) dienen nicht der Illustration spezieller satztechnischer oder motivischer Verfahren, sondern allein dem Versuch, den Satzverlauf oberflächlich formal zu beschreiben und den poetischen Vorwurf im Satzcharakter wieder zu erkennen.

Sind Celenzas einseitige Überlegungen leicht nachzuvollziehen, so fordern die sich immer wieder in die Arbeit einschleichenden Ungenauigkeiten unnötig die ganze Aufmerksamkeit und Geduld des geneigten Lesers. Als Beispiel sei die Skizze zur Ouvertüre *Agnete og Havmanden* genannt (der Titel wird durchweg nur in englischer Übersetzung gebracht): Nach Celenza ist der Wassermann im Seitenthema „characterized by a trombone“ (S. 24), die Übertragung des Particells weist allerdings nur eine „Trombe“ aus; in Wirklichkeit ist das in Tenorlage einsetzende Thema von Gade jedoch eindeutig den „Violoncelli“ zugeordnet (S. 25). Doch auch die Übertragung des „Tagebuchs“ (in Anhang I des Buches), die den Eindruck einer diplomatischen Umschrift vermittelt, wirkt im Vergleich selbst mit dem stark gerasterten Faksimile unsicher; die gelegentliche Übersetzung einzelner Abschnitte in die englische Sprache bringt bisweilen andere Lesarten, vermeidbare Flüchtigkeiten („Violonc:“ zu „Viola“) oder zeugt von Nachlässigkeit gegenüber eingeführten Charakterbezeichnungen („Natstykke“ zu „Evening piece“). Nicht ganz einwandfrei sind auch die in einem anderen Anhang mitgeteilten Transkriptionen der drei von Mendelssohn an den Musikverein in Kopenhagen gerichteten Briefe.

So schwierig solche Umschriften bisweilen sind, so ist doch die unzureichende Berücksichtigung der einschlägigen Literatur in deutscher Sprache zu bemängeln. Dies betrifft vor allem die viel zu kurze Diskussion der Frage nach dem Einfluss des Volksliedes und der Ausprägung des nordischen Tons, vor allem in Bezug auf Gades *1. Sinfonie* (Siegfried Oechsle) und auf das Charakterstück (Heinrich W. Schwab), mehr aber noch das letzte Kapitel, in dem unter dem Titel „Gade's National Roots“ auf elf Seiten versucht wird, die komplexen politischen und kulturellen Rahmenbedingungen Dänemarks der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in einer (offenbar nicht für ein mitteleuropäi-

ches Lesepublikum bestimmten) simplifizierenden Form darzustellen. Denn während die Termini „patriotism“ und „nationalism“ in ihrer früheren Bedeutung erläutert werden, vermisst man etwa in der Darstellung der Auseinandersetzung um die schleswig-holsteinischen Herzogtümer den Begriff des „Gesamtstaates“, in Bezug auf die Entwicklung des national-patriotischen Gedankens in der Dichtung den Namen Klopstock, auf das Volkslied bezogen den von Johann Abraham Peter Schulz.

(Dezember 2002)

Michael Kube

*Anton Bruckner. Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts.* Hrsg. von Friedrich Wilhelm RIEDEL. Sinzig: Studio 2001. 400 S., Abb., Notenbeisp. (Kirchenmusikalische Studien. Band 7.)

Der Band enthält die 17 Referate eines 1996 in Mainz abgehaltenen Symposions (siehe *Mf* 50, 1997, S. 222) mit gleichem Thema. Ein großer Teil der Beiträge ist dem Kontext von Bruckners kirchenmusikalischem Schaffen gewidmet. Dieser Kontext bestimmt sich überwiegend aus den Grenzen der Habsburger-Monarchie; es geht um kirchliche Komposition in Schlesien (H. Unverricht), Mähren (J. Sehnal), Ungarn (Z. Farkas), in Prag (T. Slavický), wobei der Blickwinkel teilweise auf die Messkomposition eingeschränkt wird. Das vielfältige Bild, das dennoch hierbei entsteht, wird ergänzt durch speziellere Abhandlungen: Ladislav Kačič gibt faszinierende Einblicke in die Welt der franziskanischen Messkomposition, in Strategien der Volkstümlichkeit. Birgit Lodes beschäftigt sich mit Luigi Cherubinis *Messe solennelle in F* (1809) und Beethovens *Missa solennis*, wobei deutlich wird, dass beider Anliegen eine „Aktualisierung“ des Textes ist. Gabriele Krombach vergleicht Abschnitt für Abschnitt die formale Gestaltung des „Gloria“ in den Festmessen von Anton Bruckner und Franz Liszt, während Hartmut Krones Bruckners Kirchenmusik im Spiegel der cäcilianischen Ästhetik näher zu kommen sucht. Ob der Cäcilianismus jedoch für eine Idee historistischen Umgangs mit satztechnischen Verfahren des 16. Jahrhunderts steht, sei dahingestellt. Franz Karl Praßl weist in seinem aufschlussreichen Beitrag zu „Anton Bruckner und der gregorianische Choral seiner Zeit in Österreich“ darauf

hin, dass der Historismus im 19. Jahrhundert ein Gutteil Eigenschöpfung sein kann. Einen ähnlichen Gegenstand behandelt der Kunsthistoriker Michael Bringmann, dessen Darstellung der „Kirchlichen Monumentalarchitektur im späten 19. Jahrhundert“ die Problematik ästhetischer Selbstbehauptung der Kirchen im Industriezeitalter auf eindruckliche Weise darstellt. Während der Beitrag der Historikerin Monika Glettler („Die Monarchia Austriaca und die deutsche Musik“) von den Schwierigkeiten wirklich interdisziplinärer Darstellung zeugt, lässt sich aus Friedrich W. Riedels Überlegungen zu „Liturgie und Kirchenmusik im Umbruch zwischen Biedermeier und Gründerzeit“ einiges Material zum Überdenken gängiger Klischees entnehmen; vielleicht ist das 19. Jahrhundert als „saeculum religiosum“ in seiner Gänze erst noch zu entdecken. Näher an Bruckner befinden sich schließlich die Aufsätze von Dieter Michael Backes, der vom Aspekt der Instrumentation her die Bezüge zwischen Bruckners symphonischem und kirchlichem Stil zu erhellen versucht, von Winfried Kirsch, der sich mit der Formel „Versenkung und Ekstase“ dem Faszinosum von Bruckners Motetten nähert, von Jürgen Blume, der bei der Frage nach „Bruckners Einfluß auf die Kirchenmusik des 20. Jahrhunderts“ das „Einfluß“-Theorem etwas überstrapaziert und schließlich von Elmar Seidel, der die Frage nach der Anwendbarkeit von Simon Sechters Harmonielehre auf Bruckners Musik in weiser Beschränkung und damit auf hilfreiche Art und Weise zu beantworten sucht. Werk-, Begriffs-, Namens- und Ortsregister schließen den facettenreichen Band ab.

(März 2003)

Thomas Röder

*Die Kammermusik von Johannes Brahms. Tradition und Innovation. Bericht über die Tagung Wien 1997. Hrsg. von Gernot GRUBER. Laaber: Laaber-Verlag 2001. 331 S., Notenbeisp. (Schriften zur musikalischen Hermeneutik. Band 8.)*

Die Beschränkung auf einen deutlich konturierten Gegenstand, die Kammermusik, perspektiviert durch das Begriffspaar „Tradition und Innovation“, dies war das Konzept des Wiener Kongresses zum Brahms-Jahr 1997. Immerhin lassen sich im Spannungsfeld dieser beiden Begriffe grundlegende musikhistorio-

graphische Problemstellungen diskutieren wie etwa Kontinuität oder Diskontinuität von historischen Verläufen sowie Fragen von Kanonbildung und Musealisierung, von Traditionsbindungen und dem ihnen inhärenten Möglichkeitspotential. Konsequenterweise haben die Veranstalter mehrere Vertreter benachbarter Disziplinen mit der Aufgabe betraut, die Meta-Thematik systematisch aufzuschlüsseln (besonders aufschlussreich der Beitrag des Philosophen Wolfgang Röd; weitere Beiträge von Moritz Czáky und Paul Kuon).

Mit dem Versuch Wolfgang Gratzers, Thesen zur musikalischen Traditionsbildung einer kritischen Sichtung zu unterziehen, werden indessen die Grenzen deutlich, die den Erkenntnispielraum dieses Begriffsrasters für den Gegenstand der Kammermusik von Johannes Brahms einengen. Grätzer fordert zu Recht, „zwischen dem (stets nur fragmentarisch rekonstruierbaren) Geschichtsbewußtsein von Personen, welchen eine traditionelle Handlung zugeschrieben wird, also z. B. Brahms, und dem Geschichtsbewußtsein derer, die von musikalischen Traditionen sprechen, etwa uns“, zu unterscheiden (S. 119). Doch in der Brahms-Forschung haben der Parteienstreit zwischen Wagnerianern und Brahminen (vgl. Manfred Wagners Beitrag zur Musiktheorie in Wien) und Schönbergs ideologische Vereinnahmung von Johannes Brahms das historische Denken offenbar in schier unverrückbaren Zeitachsen-Koordinaten erstarren lassen. Und so verlängern mehrere Aufsätze die betagten Debatten, inwieweit der (von wem eigentlich immer noch?) als „konservativ“ geschmähte Brahms aufgrund seiner Verwendung von Keimintervallen, musikalischer Prosa und Parameterdenken nicht eben doch als Innovator – und das heißt als Schönberg-Wegbereiter – zu identifizieren sei (obwohl Brahms, wie Christian Martin Schmidt pointiert, vom Begriff der „entwickelnden Variation“ im schönbergischen Sinne „und dies ist in vollem Ernste gesagt – keine Ahnung“ gehabt habe; S. 283).

Unter diesen Auspizien wird „Tradition“ zur Instanz des Hergebracht-Vertrauten, von der sich Brahms mit diversen kompositorischen Strategien individuell abhebt. Diese Perspektive liegt den meisten Untersuchungen zu einzelnen Werken zugrunde (analytisch besonders dicht und impulsgebend: Peter Revers