
BESPRECHUNGEN

BARABARA STÜHLMEYER: *Die Gesänge der Hildegard von Bingen. Eine musikologische, theologische und kulturhistorische Untersuchung.* Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2003. 404 S., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 30.)

Spätestens seit dem Hildegard-Jahr 1998 sind die Desiderate musikwissenschaftlicher Forschung im Hinblick auf das musikalische Wirken der Hildegard von Bingen offenbar geworden. Wenn auch bereits zahlreiche Studien zum kompositorischen Œuvre der Äbtissin erschienen sind, so sind doch bei näherer Betrachtung immer noch grundlegende Fragen zu den Handschriften, zur Überlieferung, zur Notation, zu den leitenden Kompositionsprinzipien oder zur Einordnung in den zeitgenössischen Kontext, um nur einige Punkte zu nennen, offen. Dem steht auf der anderen Seite eine Flut von halbwissenschaftlichen, esoterisch angehauchten Publikationen zu Leben und Werk Hildegards gegenüber. Hier gilt es für die musikbezogene Mittelalterforschung im Zeichen der Dekonstruktion mittelalterlicher und moderner Mythen, den Weg frei zu legen für eine wissenschaftlich fundierte Beurteilung der Musik Hildegards von Bingen.

Ganz in diesem Sinne versteht sich die vorliegende Arbeit, die als Monographie den Facettenreichtum von Hildegards Musik näher beleuchten will. Stühlmeyer wählt hierzu einen interdisziplinären Ansatz, bei dem musikwissenschaftliche, theologische und allgemeinere kulturhistorische Fragestellungen zusammenwirken.

Die in neun Kapitel gegliederte Arbeit untersucht nach einer einleitenden Darstellung der Quellenlage und des Forschungsstandes sowie einem biographischen Abriss die Entstehung der Gesänge Hildegards im Spiegel zeitgenössischer Zeugnisse, die Handschriften und ihre Notation sowie Fragen zu Gattung und Stil, bringt Vergleiche mit zeitgenössischen Kompositionen, um Hildegards Musik stilistisch besser einordnen zu können, und deutet die Gesangstexte im Lichte theologischer Strömungen des 12. Jahrhunderts. Zusammenfassende Übersichten zu Quellen, Faksimiles und

Ausgaben sowie eine Diskographie sind als Anhang beigegeben.

Die Autorin versteht es überzeugend, durch eine relativierende Bewertung der historischen Zeugnisse Hildegard einer falsch verstandenen Überbewertung zu entreißen. So zeigt sie, dass die angebliche „Ungelehrtheit“ Hildegards als zeittypischer Demutstos zu verstehen ist und Hildegard durchaus mit wichtigen theologischen und philosophischen Werken ihrer Zeit vertraut war. Vergleiche mit anderen Neukompositionen des 12. Jahrhunderts machen deutlich, dass Hildegard bei all ihrer unbestreitbaren Besonderheit eben nicht der Kompositionsgeschichte enthoben ist und sich durchaus Vergleichskontexte finden lassen. Erhellend sind auch die Überlegungen zu möglichen Verbindungen Hildegards mit der Musiktheorie der Zeit: Autoren wie Aribo oder Johannes (Cotto/Affligemensis) beschreiben Techniken der Melodiefindung, die auch auf Hildegards Musik angewandt werden können. Besonders lehrreich sind die Passagen des Buches, die Hildegards Gesänge und ihre Texte auf dem Hintergrund der Theologiegeschichte deuten und so zu einem vertiefenden und teilweise neuen Verständnis gelangen.

Freilich fehlt der Arbeit die Rezeption der grundlegend neuen Erkenntnisse und Anstöße des internationalen Hildegard-Kongresses von 1998 in Bingen. Dies kann der vorliegenden Arbeit, obwohl sie 2002 als Dissertation in Münster entstand, allerdings nicht zum Vorwurf gemacht werden, da der Kongressbericht gerade erst im Erscheinen begriffen ist. So benutzt die Autorin weiterhin einige der in Bingen dekonstruierten „modernen Mythen“, wie etwa die späte Datierung des musikalischen Teils des Riesencodex (S. 48), die frühe Datierung des Blattes im Zwiefaltener Codex (S. 48), den angeblichen, von einer falschen Übersetzung herrührenden Beleg von Instrumentalbegleitung in einem Brief von Guibert von Gembloux (S. 41) oder die Bezeichnung der Gesangssammlung als „Symphonia armonie celestium revelationum“ (zunächst relativiert S. 15, dann S. 49 f. aber als Überschrift verwendet). In ihrem Bemühen, die Gesänge Hilde-

gards zeitgenössischen liturgischen Gattungen zuzuordnen und damit ihre Liturgizität nachzuweisen, geht die Autorin a priori von einer diesbezüglichen Intention Hildegards aus, ohne nach möglichen späteren Redaktionsprozessen, die durch die Handschriften und die vorhergehende reine Textüberlieferung einiger Gesänge nahe gelegt werden, zu fragen. Auch das verstörende Phänomen, dass selbst in den Hildegard besonders nahe stehenden Klöstern wie Trier keine Spur von ihren Gesängen zu finden ist, bleibt unerwähnt. Bei der Behandlung der Tonalität wird zwar die Besonderheit des C- und A-Modus erwähnt, nicht aber die sich aus deren wechselseitigem Bezug zum F-/G-Modus bzw. D-/E-Modus ergebende spezielle Farbigkeit für die Analyse fruchtbar gemacht. Bei der Analyse des Text-/Melodieverhältnisses weist die Autorin zwar mehrfach nach, wie der Textinhalt durch die melodische Form verstärkt wird, geht aber den (ebenfalls zahlreichen) Beispielen aus dem Weg, bei denen umgekehrt die Melodie eine deutliche Eigenständigkeit der Gliederung aufweist. So verdienstvoll die bereitgestellten Transkriptionen bisher unzugänglicher Offizien des 12. Jahrhunderts durch die Autorin zweifellos sind, zeigen sie letztlich doch nur, dass Hildegard dieser Musik weitaus näher steht als dem Choralrepertoire. Wie das Neue bei Hildegard zu fassen ist, bleibt letztlich offen (und eine zugegebenermaßen schwer zu beantwortende Frage). Zur Notenschrift ist schließlich anzumerken, dass die Unterscheidung zwischen Tractulus und Punctum zur Markierung eines melodischen Tiefpunktes wenig überzeugt, das rundere Punctum vielmehr im Kontext von Quilisma und Pressus Verwendung findet. Auch vermeiden die Schreiber beim Quilisma sehr wohl den Halbtonschritt, wie es Handschriften des niederländischen Raumes zeigen (S. 61 verneinend, S. 100 dann merkwürdigerweise bejahend), und verwenden entgegen der Meinung der Autorin (S. 222) das Oriscuszeichen sehr häufig.

Abgesehen von diesen Details sowie einigen Fehlern in der Tabelle zum *Ordo virtutum* (S. 185 f.) stellt die Arbeit aber sicherlich einen wichtigen Baustein auf dem Weg hin zu einer angemesseneren Beurteilung der Komponistin Hildegard von Bingen dar.

(September 2004)

Stefan Morent

Commentum Oxoniense in musicam Boethii. Eine Quelle zur Musiktheorie an der spätmittelalterlichen Universität. Hrsg. von Matthias HOCHADEL. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 2002. XCVII, 476 S. (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission. Band 16.)

Der hier erstmals edierte Boethius-Kommentar des 14. Jahrhunderts gehört, obwohl er nur etwa zur Hälfte erhalten ist, zu den längsten musiktheoretischen Texten des Mittelalters. Da er weitgehend aus Zitaten und der Ausarbeitung von älteren Glossen besteht, bietet er Einblicke in das Kompilationsgeflecht mittelalterlicher Lehrschriften und überliefert auch Fragmente nicht erhaltener oder nicht identifizierter Traktate. Interessant an diesem Text ist daher weniger sein sachlicher Inhalt als sein Zeugnis für das Milieu, in dem er entstanden ist: dem Lehrbetrieb der *Ars musica* an der Oxforder Universität.

Der Herausgeber trägt dieser Situation dadurch Rechnung, dass er den Kommentartext auf der linken Seite seinen literarischen Quellen (soweit auffindbar) auf der rechten Seite gegenüberstellt und im Text die drei Schichten, Lemma, Zitat und eigener Text des Kommentators typographisch deutlich abhebt. In der Einleitung gelingt es ihm, zahlreiche Einzelfragen zu klären und ein zusammenfassendes Bild von dem Quellenmaterial zu zeichnen, das der Kommentator vorliegen hatte.

Die Textkonstitution ist sorgfältig begründet. Da die zwei mäßig guten Abschriften des Textes zahlreiche gemeinsame Fehler aufweisen, die sich zum Teil durch den Vergleich mit den Quellentexten korrigieren lassen, sind häufige Konjekturen notwendig. Hierzu einige ergänzende Vorschläge:

Seite 30, Zeile 39 forte] sorte (Quelle); 34, 20 caballum] caballino (Q); 72, 3 †ad] anime (Konjektur); aures†] nares (K); 90, 30 senciantur; 98, 35 mencionem; 118, 14 consensio; 128, 21 mensas] mersas (Q); 132, 5 Augustinus de †libro non iurando†] Augustinus De non iurando (Hs. A) oder Augustinus libro De non iurando; 134, 18 intensione; 140, 3 poterimus] poterunt (Q); 142, 8 fundantur] fraudantur (Q); 142, 18 in hoc] in quoto (Q); 146, 20 tonis] sonis (K); 148, 6 consensio; 150, 6 inflatis] infantis (Q); 154, 10 sic] si (K); 154, 25 onsonancie] conso-

nancie; 160, 22 <sub>>sesqualter ... <sub>>sesquitercius ... <sub>>sesquiquartus (K); 170, 9 thesis] diesis (Q); 178, 8 casum] causam (Q); 178, 9 est] adde ,de' (Q); 184, 28 sonus] fonus (Q); 186, 30 dissenciencium; 190, 32 senciendi; 192, 4/10 racionis] racionique (Q); 194, 14 sensibus] sensibilibus (Q); 198, 24 ad] de (Q); 278, 8 docebit] hoc erit (Q); 294, 14 subdorius; 294, 16 hipodorius] hipofrigius (K); 312, 7 [par]hipate hipaton (Q); 314, 4 autentus; 320, 7 sit] fit (Q); 334, 9 asci<s>; 338, 3 destitutus (Q); 342, 34 intencionem; 344, 7 intencionem; 348, 4 <uni>sonanciam; 354, 33 cantilene (Q); 376, 1 prodit] perdit (K); 384, 3 que] quod (K); 400, 38 [met]] vero (Q); 406, 9 intencionem; 408, 16 demulsit; 408, 21 formula (Q). – Zwei Passagen scheinen lückenhaft zu sein: 70, 32; 150, 18–21. – Bei den Quellentexten kann ergänzt werden: zu 92, 22 Cic. off. 3, 99–101; zu 108, 11–12 Statius, Thebais 6, 120–121. (November 2004) Andreas Pfisterer

PETER GÜLKE: *Guillaume Du Fay. Musik des 15. Jahrhunderts. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler / Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. XXVI, 504 S., Abb., Nbsp.*

Peter Gülkes Buch ist seit Franz Xaver Haberls 1885 erschienener Studie die erste deutschsprachige Monographie über Guillaume Dufay, die mehr als nur einzelne Gattungen zum Gegenstand hat. Bücher über Leben und Werk großer Komponisten und ihre Zeit wenden sich naturgemäß an eine breite musikerinteressierte Leserschaft und kein anderer deutschsprachiger Autor wäre in gleicher Weise prädestiniert gewesen, dieser Zielgruppe Dufay nahe zu bringen. Gülkes Auseinandersetzung mit der Musik des 15. Jahrhunderts nahm ihren Ausgang von den Arbeiten Heinrich Besslers, bei dem er 1958 mit einer Dissertation über *Liedprinzip und Polyphonie in der burgundischen Chanson des 15. Jahrhunderts* promovierte und aus dessen Nachlass er 1974 die zweite Auflage von *Bourdon und Fauxbourdon* herausgab. Besslers dort entwickeltes und in *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance* begründetes Geschichtsbild von einer „Burgundischen Epoche“ und ihrem Hauptmeister Guillaume Dufay, mit dem er eine in der Ausprägung der harmonischen Tonalität greifbare Vermenschlichung der Musik

verbunden hatte, ist eine jener Master narratives, die die musikwissenschaftliche Forschung seit mehr als 70 Jahren als Bezugspunkt prägen (ein sichtbares Zeichen dafür ist, dass im Artikel „Medieval“ in der zweiten Auflage des *New Grove Dictionary of Music and Musicians* Bessler der einzige für zitierfähig befundene deutsche Musikwissenschaftler ist). Gülke setzt sich in seiner Dufay-Monographie, die er als eine Fortsetzung seines inzwischen in dritter Auflage vorliegenden, den vorangehenden Jahrhunderten gewidmeten *Mönche, Bürger, Minnesänger* versteht, ebenso konsequent wie kritisch und stets souverän mit Besslers Thesen auseinander und sein Buch zeichnet sich durch eben jene Qualitäten aus, die er selbst einst an seinem Lehrer hervorhob: „[...] das Vermögen, Einzelheiten und Ergebnisse aus verschiedensten Gebieten zu einem Gesamtbild zu ordnen, in dem ein spezieller satztechnischer Befund ebenso seinen Ort und seine Funktion erhält wie etwa die religiöse Bewegung der *Devotio moderna*“. Dass er dabei selbst keine neuen Master narratives zu schreiben versucht, rechne ich nicht zu den Nachteilen, sondern zu den Vorzügen des Buches.

In 27 Kapiteln, deren Anordnung weitgehend der dokumentierten Biographie des Protagonisten folgt, geht der Autor anhand repräsentativer Kompositionen auf sämtliche von Dufay gepflegten musikalischen Gattungen ein. Motette (Kap. III Malatesta-Motetten, VIII frühe ‚Liedmotetten‘, X Bologna-Motetten, XIII Papst-Motetten, XV Florenz-Motetten, XXIII *O proles Hispaniae*), Messe (IV erste Messe in Rimini, VII Messensätze und Satzpaare, XXIII Plenarmessen, XXIV Parodiessen, XXVI ‚Testamente‘) und Chanson (IV, V, XII, XVIII und XXI) nehmen den prominentesten Raum ein, daneben werden jedoch auch die *Recollectio festorum Beatae Mariae virginis* (XXV), Hymnen, Antiphonen und Sequenzen (XVII), die Vertonungen italienischer Texte (IX) sowie ‚Gelegenheitsmusik‘ (XIX) einbezogen. Abgerundet wird das Buch durch eine Zeittafel, ein Werkverzeichnis (das dem Dufay-Artikel von Laurenz Lütteken aus der 2. Auflage der *Musik in Geschichte und Gegenwart* entnommen ist) sowie ein Glossar.

Gülkes Buch verfolgt, wie der Untertitel „Musik des 15. Jahrhunderts“ verdeutlicht, das Ziel, über die Person des Komponisten hinaus

einen grundlegenden Beitrag zum Verständnis der Musik einer Zeit zu leisten, deren Etikettierungen als „Herbst des Mittelalters“ oder „Frühe Neuzeit“ hierzu nur wenig beitragen würden. Die Instanz des Komponisten als Autor wird daher sowohl aus historischer Perspektive in Bezug auf den Status des Komponisten (XX) als auch in Hinblick auf die Instrumentalisierung in der Forschung am Beispiel von Fragen der Zuschreibung (XXII) reflektiert und relativiert, die Musik in ein von Johannes Tinctoris bis Nikolaus von Kues reichendes Bezugssystem eingeordnet. Die aus meiner Sicht wichtigsten Kapitel des Buches sind jene über den Fauxbourdon (XI) sowie Modus, Tonalität und Perspektive (XVI), in denen der Autor in der kritischen Auseinandersetzung mit Besslers Master narrative auch einem nicht spezialisierten Leser die Problematik des Umgangs mit der Satztechnik der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts nahe bringt.

Obwohl sich das Buch an eine breite Leserschaft wendet, beharrt sein Autor auf der analytischen Vermittlung von Dufays Musik. Die ausführlichen, durch zahlreiche Notenbeispiele illustrierten Analysen bilden keineswegs eine bloße Zutat, sondern den Kern des Buches. Gülke gelingt es, einen Kompromiss zwischen einer historisch adäquaten Beschreibungssprache und dem Horizont eines Lesers zu finden, dessen Erfahrungen im Umgang mit Notentexten bisher die Musik des 15. Jahrhunderts nicht eingeschlossen hatten. Es hieße daher die Intentionen des Autors zu verkennen, wenn man gelegentliche terminologische Anachronismen nicht als Übersetzungshilfen verstehen würde. Zu hoffen ist, dass Gülkes Analysen ein breites Publikum finden und dass jene Musikwissenschaftler, die sich mit der Musik des 15. Jahrhunderts beschäftigen, dadurch zum Beharren auf der musikalischen Analyse ermutigt werden.

(November 2004)

Oliver Huck

IRMGARD JUNGSMANN: Tanz, Tod und Teufel. Tanzkultur in der gesellschaftlichen Auseinandersetzung des 15. und 16. Jahrhunderts. Kassel u. a.: Bärenreiter 2002. 221 S., Abb. (Musiksoziologie. Band 11.)

Von einer kostbaren und – wie die Autorin betont – bislang kaum beachteten Dekalog-Il-

lustration aus dem 15. Jahrhundert in der Dorfkirche von Gemmrigheim (Baden-Württemberg) ausgehend, nähert sich Irmgard Jungsmann einem (aufgrund der fragmentarischen Quellenlage) äußerst schwierigen Kapitel der Tanzforschung: soziokulturellen wie sozialpolitischen Dimensionen der „populären“ (bzw. Volks-)Tanzkultur des 15. und 16. Jahrhunderts in den „deutschsprachigen Gebieten des Deutschen Reiches [...] nördlich der Alpen“ (S. 18). Unter diesem Aspekt neben weiteren ikonographischen Dokumenten auch schriftliche Zeugnisse wie Tanzpredigten und Tanzgesetzgebungen bis hin zu ersten umfangreichen Tanz- bzw. so genannten „Antitanz“-Traktaten untersucht.

Erwartungsgemäß stehen in diesem Zusammenhang zunächst Erörterungen zum Verhältnis der Kirche (als „normgebende Instanz“) zum Tanz im Vordergrund, um anschließend ebenso Normgebungen „weltlicher Obrigkeiten“ mit einzubeziehen, wobei die entsprechenden Quellen auch auf ihren (freilich nur sehr spärlichen) Informationsgehalt zu tänzerisch-choreographischen Aspekten befragt werden. In ihren Ausführungen zu den allorts kursierenden Topoi tanzfeindlicher Argumentationen bzw. zu den entsprechenden Vorschriften und Verboten richtet die Autorin ihren Blick nicht nur auf die Verfasser und ihre Intentionen, sondern sie bemüht sich auch um eine differenzierte Analyse der Adressaten und ihren gesellschaftsspezifischen Kontexten, um der – in Anbetracht des zeitlich wie geographisch weitgesteckten Untersuchungsfeldes – lauernen Gefahr grober Pauschalisierungen zu entgehen. Die sich hierbei zeigende Problematik bislang weitgehend unangefochtener Thesen bleibt jedoch leider häufig im Ansatz stecken: So lehnt Jungsmann – ohne schlüssige Argumentationen – kategorisch „Reste heidnischen naturreligiösen Kulturgutes“ in Brauchumständen des 16. Jahrhunderts ab (S. 14), ebenso wie sie sich in der „Einführung“ ihrer Studie (mit Bezug auf Arbeiten anderer Autoren) gegen eine generell ablehnende Einstellung der Kirche wehrt (S. 15 f.) – in der Folge dann aber doch vor allem jene Haltung zum Gegenstand ihrer Diskussionen macht. Überzeugender wirkt dagegen ihre Beweisführung, dass – entgegen Lehrmeinungen älterer Literatur (Weinhold 1882, Böhme 1886, Sachs 1933

und Panzer 1938) – im „Deutschland des 15. Jahrhunderts“ der Reigentanz im Vergleich zum paarweise angeordneten Prozessionstanz nur von marginaler Bedeutung gewesen sei (S. 47 ff.). Ebenso kritisch geht sie Bedeutungshorizonten der in den Quellen vorzufindenden Unterscheidung zwischen einem „alten“ und „neuen“ Tanz im städtischen Ambiente nach und stellt mit ihrem Ergebnis, dass es sich bei den „alten“ Tänzen um ruhigere, moralisch unbedenkliche, dagegen bei den „neuen“ um „unordentlich“ ausgelassene Formen handele, hartnäckig tradierte Quelleninterpretationen älteren Datums (u. a. Voss 1868, Schikowski 1926, Wiora 1953) in Frage.

Im Rahmen dieser Ausführungen wird dem Leser anschaulich vor Augen geführt, dass die Autorin nicht nur mit einer problematischen Quellenlage, sondern auch mit verwirrend undifferenzierten Begriffsdefinitionen in der Forschungsliteratur kämpfen musste. Umso instruktiver ist ihre Zusammenstellung deutschsprachiger Quellen, teils literarischer Provenienz, zum Tanz des 15. Jahrhunderts. Bedauerlich ist jedoch wiederum, dass im Kapitel „Ausagen bisheriger Forschung“ keineswegs der aktuelle Forschungsstand präsentiert wird (bei den Hinweisen zur *Basse danse* werden beispielsweise Sachs 1933, Borren im entsprechenden Artikel der *MGG* von 1949 und Nettel 1962 zitiert!). Der Umstand, dass sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts vor allem Musikwissenschaftler dem historischen Volkstanz (und seinen musikalischen Facetten!) widmeten, ist offensichtlich Rechtfertigung genug, den Gegenstand auch bei Vernachlässigung der musikalischen Komponenten weiterhin vor allem der Musikwissenschaft bzw. Musiksoziologie zuzuordnen (vgl. z. B. S. 11, 14, 17, 66 und insbesondere S. 186) und neuere Erkenntnisse der Tanzforschung bzw. tanzsoziologischer Arbeiten aus dem Umfeld der Geschichtswissenschaft zu ignorieren. Neben dem gravierenden Fauxpas der Ausklammerung von Ergebnissen der Volkstanzforschung (vgl. hierzu Bröcker im Artikel „Tanz/Volkstanz“ in *MGG2*, Sachteil 9, 1998) hätten auch die in diesem Zusammenhang aufschlussreichen Studien aus dem Bereich der historischen Verhaltensforschung wie sie Nitschke (z. B. 1987, 1989, 1992) und Saffien (1994) bieten, nicht stillschweigend ausgeklammert werden dürfen. Insofern wirkt die

abschließende Methodendiskussion im Kapitel „Zusammenfassung“ nicht nur unvollständig, sondern auch deplatziert und unmotiviert. Sie hätte an den Beginn und in einen direkteren Zusammenhang zu einer Erörterung des spezifischen Ansatzes der vorliegenden Arbeit gesetzt werden müssen, wobei die Abgrenzung von anderen Forschungsperspektiven zumindest einer kurzen Erwähnung bedurft hätte. Der kritisch prüfende Blick, den die Autorin im Umgang mit dem Quellenmaterial entwickelte, weicht nun seitenlangen Paraphrasierungen oder gar direkten Auszügen aus den Standardwerken prominenter Vertreter der Mentalitäts-, Sozial- und Kulturgeschichte (Elias, Burke, Foucault etc.). Sprachliche Holprigkeiten und inhaltlich äußerst problematische Unschärfen (so spricht die Autorin beispielsweise von „der Unkenntnis der italienischen Tanzmode in höchsten deutschen Kreisen in Deutschland“ und bezieht sich dabei auf eine Innsbrucker Quelle, S. 43), sprunghafte Gedankengänge und teils konstruierte Problemstellungen („Warum entstand die Abbildung im 15. und nicht einem anderen Jahrhundert, wenn doch das Tanzverbot schon viel länger existierte?“, S. 12) belegen, vor welchen Schwierigkeiten die Autorin stand, indem sie sich – vermutlich von einer faszinierenden Entdeckung verlockt – ein Thema wählte, das sowohl im Bereich der Quellen- als auch der Forschungssituation mit großen Herausforderungen aufwartet.

(Dezember 2004)

Stephanie Schroedter

ROLF MÄSER: Bach und die drei Temporätsel. Das wohltemperierte Klavier gibt Bachs Tempoverschlüsselung und weitere Geheimnisse preis. Bern u. a.: Peter Lang 2000. 497 S., Nbsp. (Basler Studien zur Musik in Theorie und Praxis. Band 2.)

Rolf Mäser Gedanken zur Frage des Tempos in Bachs (Tasten-)Musik gehören in die Rubrik eigenwilliger Bach-Deutungen. Das Buch erörtert die zentrale aufführungspraktische Frage, ob sich aus dem schriftlichen Befund der Quellen zuverlässige Anhaltspunkte für eine exaktere Eingrenzung der Tempovorstellungen gewinnen lassen und beantwortet sie mit einem entschiedenen Ja. Mäser glaubt jeder Taktart eine Art immanentes Eigentem-

po („Tempo giusto“) zuschreiben zu können, das innerhalb eines bestimmten Rahmens unter Berücksichtigung werkindividueller Faktoren (etwa dem Abstand der Harmoniewechsel) von verbalen Tempoangaben zusätzlich modifiziert werden konnte. Der Autor sieht sich durch Bachs Schüler Kirnberger bestätigt, der die Beziehung zwischen Taktart und Tempo in den Tanzsätzen der Zeit ausdrücklich bestätigt. Unausgesprochen bezieht sich Mäers Methodik grundsätzlich auf die ältere Vorstellung eines in Proportionen abgestuften Temposystems. Aufgrund mehrerer Indikatoren gelangt der Autor zu einer aus seiner Sicht für die Musik Bachs allgemein gültigen Staffe lung von Zeitmaßen, deren Relationen er durch empirische Erprobung auf konkrete Beispiele in der Praxis überträgt. Die keineswegs umstürzlerische Theorie bleibt als Ganzes unbewiesen. Sie liefert in Einzelfällen durchaus überzeugende Lösungen, fördert aber von den bisherigen Erkenntnissen historischer Musizierpraxis kaum signifikant abweichende Ergebnisse zutage. Zudem relativiert die sinnvolle Einbeziehung sekundärer Tempofaktoren (S. 429–481) die Aussagekraft des zentralen Untersuchungsaspektes mehr, als es dem Autor recht sein dürfte. Alles in allem erscheint der reißerische Untertitel, mit dem Bach wieder einmal als großer „Rästelsteller“ der Musikgeschichte missverstanden wird, maßlos übertrieben.

Die eigentlichen Probleme des Buches aber liegen weniger auf der inhaltlichen Ebene als in der Darstellungsweise. Diese ist einerseits durch Weitschweifigkeit, andererseits durch eine umständlich pedantische, Banalitäten und Zirkelschlüsse produzierende Detailversessenheit geprägt. 350 Seiten lange vorbereitende Überlegungen und Exkurse (u. a. zur Frage thematischer Bezüge, zur Zahlensymbolik, zu Schriftebefund, Zyklusbildung und Werküberlieferung des *Wohltemperierten Klaviers*) lassen das Ziel der Untersuchung mehr als einmal völlig aus dem Blickwinkel verschwinden und spannen auch gutwillige Leser unnötig auf die Folter. Die mangelnde Konzentration der Materie und eine Redundanz an folgenlosen Einzelbeobachtungen entwerfen den an sich lobenswerten umfassenden Ansatz, Tempofragen als integralen Bestandteil einer historisch informierten Aufführungspraxis zu begreifen. Wie fast alle Untersuchungen dieser Art sagt

auch die vorliegende mehr über die Persönlichkeit des Autors als über den Gegenstand selbst aus.

(Dezember 2004)

Klaus Aringer

WILHELM HEINSE: Hildegard von Hohenthal. Musikalische Dialogen. Unter Mitarbeit von Bettina PETERSEN hrsg. und kommentiert von Werner KEIL. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2002. 682 S., Abb., Nbsp.

Beide hier vorgelegten fiktionalen Prosaschriften des thüringisch-rheinischen Dichters Wilhelm Heinse waren bisher nur in Faksimileausgaben verfügbar und hatten nie zuvor eine kommentierte Ausgabe erfahren. In beiden Fällen ist die musikhistorische Bedeutung der Texte wohl größer als die literarästhetische. So ist die gegenwärtige, in vierjähriger Arbeit entstandene Edition musikwissenschaftlicher Initiative zu verdanken. In Heineses Musikroman entflieht die Fürstentochter Hildegard von Hohenthal einer Liebesbeziehung zu ihrem bürgerlichen Musiklehrer, dem Hofkapellmeister Lockmann, in Männerkleidern nach Italien und macht dort den Kastraten Konkurrenz. Die Handlung liefert den Rahmen für ausgedehnte Dialoge und Erörterungen über musiktheoretische, -ästhetische und -historische Themen. Den zahlreichen Verweisen und Anspielungen auf Kompositionen und Musikschriften v. a. aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nachgespürt zu haben, ist das große Verdienst dieser Ausgabe. Die meisten Beispiele entstammen der Opera seria der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (Jomelli, Traetta, Gluck, di Majo etc.), über hundert einzelne Szenen werden geschildert. Gemeinsam mit den Projektmitarbeitern Oliver Huck und Bettina Petersen hat sich der Herausgeber bemüht, die von Heinse behandelten Musikstücke in Abschriften oder Drucken aufzuspüren, um Heineses oft nur vage Angaben im Kommentarteil präzisieren und erläutern zu können. Als Kompensation einer von Heinse zeitweilig geplanten, aber nicht realisierten Notenbeilage werden innerhalb der Anmerkungen 40 Notenbeispiele aus den herangezogenen Werken geboten.

In vielen Fällen können auch die Quellen, aus denen Heinse für seine musiktheoretischen Exkurse schöpfte, identifiziert werden. Anderes scheint auf Heineses eigene musikalische

Praxis zurückzuführen zu sein, so eine interessante ungleichschwebende Temperatur mit reiner Quinte und Großterz über dem Ton C. Die Kommentare erläutern die von Heinse bevorzugte Intervallterminologie (z. B. „verkleinerte Sexte“), ohne allerdings auf das zugrunde liegende Intervallsystem von Georg Philipp Telemann und Georg Andreas Sorge zu verweisen. Auch eine Stimmanweisung zur gleichschwebenden Temperatur zeigt Parallelen zu der 1749 von Sorge veröffentlichten. Eine zutreffend erklärte, aber nicht nachgewiesene Metapher der Tonikaparallele als „Gemahlin des Grundtons“ (S. 445) stammt aus Sorges *Vorgemach der musicalischen Composition* (Lobenstein 1745, S. 52). Seltene Ausnahmen sind Fehlinterpretationen wie im Fall eines „Englischen Pianoforte [...] mit Pedal“ (S. 39), bei dem es sich nicht um ein Pedal „zur Aufhebung der Dämpfung“ (S. 483), sondern um eine ganze Pedalklavatur handeln dürfte.

Die Textgestalt folgt den Erstdrucken. Fraktur- und Antiquasatz in den Vorlagen werden auch in der Edition typographisch differenziert. Allerdings handelt es sich bei den *Musicalischen Dialogen*, einer vor 1771 entstandenen Jugendschrift Heinses, um einen posthumen Erstdruck, so dass Eingriffe des Erst-Herausgebers schwer abzuschätzen sind. In einem Register sind sämtliche erwähnten Personen (mit Lebensdaten), Rollen und Werke verzeichnet. Die bemerkenswerten Titelvignetten von Meil und Sömmering werden originalgetreu reproduziert. Die Ausgabe schließt mit einem anregenden Essay des Herausgebers über „Das Nackende und die Musik bei Wilhelm Heinse“, der leider auf die Quellennachweise zu den zahlreichen Zitaten verzichtet.
(September 2004) Thomas Synofzik

RICHARD ARMBRUSTER: Das Opernzitat bei Mozart. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. 413 S., Nbsp. (Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Band 13.)

Eine systematische Untersuchung zur Zitattechnik in der Oper des späten 18. Jahrhunderts war seit langem überfällig, und Richard Armbrusters detaillierte Studie zum Opernzitat bei Mozart ist als Beitrag zur Auseinandersetzung mit diesem Desiderat daher ganz besonders zu begrüßen. Auch wenn angesichts

der noch immer zu geringen Kenntnis der Musik von Mozarts Zeitgenossen die Zitate aus deren Werken gewiss nicht vollständig identifiziert werden können (und der Verfasser eine solche Vollständigkeit auch gar nicht anstrebt), bieten Mozarts Opern zum gegenwärtigen Forschungsstand den besten Ausgangspunkt zu einem solchen Unternehmen. Zogen die Fremdzitate berühmter Zeitgenossen (Martín, Paisiello, Grétry, Sarti und Gluck) als geistreiche Anspielungen die Aufmerksamkeit der Zuhörer auf sich, so büßten sie mit dem Verschwinden der zitierten Werke aus den Spielplänen auch ihren Zitatcharakter und damit ihre besonderen semantischen Funktionen ein. Der heiklen Aufgabe, „die ursprüngliche, zumeist ephemere Konstellation des musikalischen Aufführungskontextes seiner Wiener Opern bzw. der mit Zitatverfahren spielenden Instrumentalmusik zu rekonstruieren“ (S. 6), nimmt sich der Verfasser in einzelnen, die Gesamtheit der bislang sicher identifizierbaren Zitate berücksichtigenden Fallstudien an, wobei – wie nicht anders zu erwarten – die berühmte „Tafelszene“ aus dem zweiten Finale von *Don Giovanni* im Zentrum der Untersuchung steht (S. 82–141).

Methodisch verdienstvoll ist dabei zunächst die saubere Unterscheidung der unterschiedlichen Adaptionformen (wie Entlehnung, Umarbeitung, Variation, Transkription, Parodie, Pasticcio), wobei Armbruster im Anschluss an Paul Thissen (*Zitatechnik in der Symphonik des 19. Jahrhunderts*, Sinzig 1998) das Zitat begreift als bewusste Entlehnung, die innerhalb eines neuen Kontextes eine semantische Dimension eröffnen soll. Im Einzelnen differenziert Armbruster bei Mozart vier Typen des Melodiezitats: 1. das „Zitat als hauptthematische Setzung, die einen ganzen Abschnitt prägt und gleichsam über feste Grenzen verfügt“, 2. das „kürzere, episodenhafte Zitat, das innerhalb des Verlaufs eines längeren Stückes paraktisch angespielt erscheint“, 3. die „Durchdringung des Musiksatzes mit einem hypotaktisch eingeführten Zitat, bei dem sich, ausgehend von einem kürzeren themabildenden Zitat am Beginn eines Stückes ein neuer, zitatgeprägter, aber selbständig fortschreitender Satz herausbildet“, und 4. „Stücke, die ganz aus zitatgeprägter Musik bestehen“ (S. 14). Die ausschließlich satztechnische Fundierung der defi-

nitorischen Kriterien begrenzt freilich die Reichweite der hieraus ableitbaren Erkenntnisse; literatur-, theater- und kulturwissenschaftliche Ansätze, etwa zu Intertextualität und Intermedialität, die hätten fruchtbar gemacht werden können, werden vom Verfasser nicht reflektiert. Gerade durch dieses Defizit im Bereich der Theorie hat die Arbeit insgesamt, auch im Vergleich zu dem bereits zwei Jahre früher erschienenen, thematisch verwandten Buch von Mary Hunter (*The Culture of Opera buffa in Mozart's Vienna*, Princeton 1999), allerdings das Nachsehen.

Der analytische Hauptteil der Arbeit ist zweigeteilt, wobei sich an „Das Opernzitat in der Oper“ (S. 33–263) eine wesentlich knappere Darstellung über „Das Opernzitat in der Instrumentalmusik“ anschließt (S. 267–315; der umgekehrte Fall, also das Zitat von Instrumentalmusik in der Oper, kommt zumindest bei Mozart offenbar nicht vor). Die unterschiedlichen Gewichte der einzelnen Abschnitte spiegeln nicht die Häufigkeitsrelationen der Phänomene wider; von den insgesamt dreizehn nachgewiesenen Zitaten finden sich nur sieben in Mozarts Opern: die drei Zitate in der Tafelszene aus *Don Giovanni*, die Grétry- und Paisiello-Zitate in *Le nozze di Figaro*, das Figaro-Zitat in *Così fan tutte* und das Choralzitat in der Geharnischtszene der *Zauberflöte*. Besonders stark divergieren die einzelnen Zitate hinsichtlich ihrer Prägnanz, die wiederum „von Faktoren wie der Genauigkeit der Zitierung (also der Unversehrtheit von Rhythmik und Diastematik des zitierten Abschnitts), der Wahrung bzw. Nichtachtung prägnanter Gegenstimmen oder charakteristischer Begleitungen des Melodiezitats, dem Umfang des Zitats und der Bekanntheit der Vorlage, aber auch von der Position bzw. der Einführung des Zitats im Stück und der Bedeutung des Zitats für den Satzverlauf des zitierenden Stücks“ abhängt (S. 322). Besonders aufschlussreich ist der Vergleich der Tafelszene aus *Don Giovanni* mit der Grétry-Anspielung in *Le nozze di Figaro*, die lediglich einen präzisen Verweis auf Grétrys musikalische Lösung darstellt, ohne notengetreue Adaption des ganzen Ensembles. Armbrusters Analyse verdeutlicht hier, wie sehr der Zusammenhang zwischen szenischer Koinzidenz und formaler Wiederaufnahme „gerade auch vor dem Hintergrund des stets

möglichen Plagiatvorwurfs als sorgfältig kalkuliert und ausbalanciert gelten“ kann (S. 171). Auch wenn es den Anschein hat, dass der Autor in seiner Übertragung der für das 19. Jahrhundert entwickelten Terminologie die Relevanz des „Plagiats“ für die Mozart-Zeit überschätzt, so relativiert der sehr detaillierte Nachweis der Anlehnung Mozarts an die gesamte musikalische Finaldramaturgie aus Grétrys *L'Amant jaloux* die Bedeutung des einzelnen Melodiezitats und damit auch die Annahme, Mozart habe im *Figaro*-Finale Grétrys Musik „überbieten“ und einen „Qualitätssprung“ bzw. „Niveausprung“ (S. 173) demonstrieren wollen. Für die kaum überraschende Erkenntnis, „daß gerade das bekannteste unter den Zitatverfahren Mozarts, die Zitate in der Tafelszene des *Don Giovanni*, das kompositorische Niveau der Zitatlösungen in den anderen Opern Mozarts unterschreitet“ (S. 323), hätte es dieser Vergleichsanalyse indes weniger bedurft als einer klaren Unterscheidung zwischen „extradiegetischer“ und „intradiegetischer“ (bzw. „drameninhärenter“) Musik sowie generell einer stärkeren Abstraktion von der Außenseite des Tonsatzes, eine Einschränkung, die den Wert dieser sehr verdienstvollen Untersuchung freilich nur unwesentlich schmälert.

(Dezember 2004)

Arnold Jacobshagen

Drei Begräbnisse und ein Todesfall. Beethovens Ende und die Erinnerungskultur seiner Zeit. Hrsg. vom Beethoven-Haus Bonn und dem Museum für Sepulkralkultur, Kassel. Bonn: Verlag Beethoven-Haus Bonn 2002. 252 S., Abb.

„Beethoven's Wort den Jüngern recht zu deuten“. *Liszt und Beethoven. Katalog einer Ausstellung der Stiftung Weimarer Klassik, des Beethoven-Hauses Bonn und des Liszt Ferenc Gedenkmuseums Budapest 2002. Hrsg. von Mária ECKHARDT, Jochen GOLZ, Michael LADENBURGER und Evelyn LIEPSCH. Weimar u. a.: Stiftung Weimarer Klassik, Beethoven-Haus Bonn, Liszt Ferenc Gedenkmuseum Budapest 2002. 148 S., Abb.*

Es gibt auch in der Musikliteratur Themen, die sich in Ausstellungen samt den dazugehörigen Katalogen besser als in jeder anderen Form darstellen lassen. Begräbnis, Totengedenken und Reliquienverehrung berühmter Komponis-

ten gehören zweifellos dazu. Der anlässlich einer Ausstellung im Bonner Beethoven-Haus gemeinsam mit dem Museum für Sepulkralkultur in Kassel vorgelegte Katalog *Drei Begräbnisse und ein Todesfall* behandelt jenseits der bewährten Wege der Rezeptionsforschung zentrale Aspekte des Beethoven-Gedenkens vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Erinnerungskultur. So diskutiert Walther Brauneis die zum Teil einander widersprechenden Informationen zu Beethovens letzter Wohnung im Schwarzspanierhaus und vergleicht dessen Begräbnis mit denen von Salieri und Schubert, während Silke Bettermann die Porträts des sterbenden und toten Komponisten ausführlich erläutert. Michael Ladenburger geht auf die Musik zu Beethovens Begräbnis und die verschiedenartigen Feiern zu seinem Gedenken ein, während Beate Angelika Kraus die Verwendung einzelner Werke als *Marche lugubre* vor allem anhand der französischen Praxis erörtert. Jutta Schuchard stellt schließlich das Beethoven-Gedenken in den übergreifenden Zusammenhang der Erinnerungskultur des 19. Jahrhunderts – von den Grabmälern über die Aufbewahrung von Haarlocken bis hin zu den weit verbreiteten Gedenkmedaillen. Jenseits der einzelnen Aufsätze und des Bildmaterials wird eine Fülle von Dokumenten zusammengetragen: Briefe und Tagebuchaufzeichnungen im Umkreis von Beethovens Tod ebenso wie die bisher umfangreichste Zusammenstellung von Gedichten auf den verstorbenen Komponisten und die Nachrichten über die beiden Exhumierungen von 1863 und 1888. Nur zwei kleine Desiderata seien hier angemerkt: In der Reihe der Gedenkfeiern hätte die gut dokumentierte „Todesfeier“ des Frankfurter Cäcilien-Vereins am 14. Mai 1827 einen Platz verdient gehabt. Bei den drei Seelenämtern in Wien am 3., 5. und 26. April desselben Jahres mit den Aufführungen von Mozarts oder Cherubinis Requiem wäre ein Hinweis auf die zugrunde liegende katholische Praxis (Requiem, Siebentagesamt, Vierwochenamt) angebracht gewesen. Doch solche kleinen Mängel mindern nicht den Wert dieses vorzüglich ausgestatteten Kataloges, der eine willkommene Bereicherung der Beethoven-Literatur darstellt.

Anders angelegt ist der Katalog zu einer Ausstellung über Franz Liszt und Beethoven, die

aus einer Zusammenarbeit zwischen dem Bonner Beethovenhaus, der Stiftung Weimarer Klassik und dem Liszt Ferenc Gedenkmuseum Budapest entstand und nacheinander in allen drei Städten gezeigt wurde. Nach einem einleitenden Aufsatz von Axel Schröter über „Aspekte der Beethoven-Rezeption von Franz Liszt“ steht hier die Kommentierung der ausgestellten Exponate stärker im Mittelpunkt. Die Ausstellung enthielt nicht nur die üblichen Briefe, Partituren, Konzertprogramme und bildliche Darstellungen, sondern auch so ungewöhnliche Stücke wie eine Doppelpetschaft mit den Porträts von Beethoven und Liszt oder einen Abguss der rechten Hand des Letzteren. Die gründliche Kommentierung und die fast durchweg vorzüglichen Abbildungen rechtfertigen eine Präsentation in der vorliegenden Form. Auch dieser Katalog bereichert die einschlägige Literatur um eine gut aufbereitete Dokumentation.

(August 2004)

Gerhard Poppe

KEVIN ALLEN: August Jaeger: Portrait of Nimrod. A Life in Letters and Other Writings. Aldershot u. a.: Ashgate 2000. 318 S., Abb.

Kenner und Liebhaber der Musik Edward Elgars sind mit dem Namen August Jaeger vertraut aus der Korrespondenz mit dem Komponisten und aus der Widmung der IX. Variation („Nimrod“) der *Variations on an Original Theme* („Enigma“) op. 36 (1899). Weniger bekannt ist seine Bedeutung für andere Komponisten der Zeit, vor allem Charles Hubert Hastings Parry und Samuel Coleridge-Taylor. Die Familie Jaeger aus Düsseldorf kam 1878 mit dem 1860 geborenen Sohn August nach England. August arbeitete in einem Landkartenverlag, bevor er 1890 eine Stelle beim Musikverlag Novello antrat. Ein Glücksfall für die Musik Englands. Eher für Büroverwaltung angestellt, konnte sich Jaeger auch als führender künstlerischer Berater in der Firma etablieren. Nebenbei schrieb er zahlreiche Rezensionen (vor allem in der *Musical Times*). Seine Stelle bei Novello und das daraus entstehende Netzwerk an Kontakten mit führenden Musikern Englands benutzte er, um zahlreiche bedeutende neue Werke und jüngere Komponisten zu fördern. In einigen Fällen entwickelten sich enge Freundschaften mit den Komponisten, die

bekannteste mit Elgar. Jaegers moralische Unterstützung war für den unter mangelndem Selbstvertrauen leidenden Elgar besonders wichtig. Jaeger gewann das Vertrauen des Komponisten nicht nur wegen seines musikalischen Sachverständnisses, sondern auch weil er die emotionale Kraft von Elgars Musik schätzen und seine Begeisterung dem Komponisten mitteilen konnte. Er kommentierte in Vorbereitung befindliche Partituren und bewog Elgar manchmal sogar dazu, Stellen neu zu überdenken (z. B. Finale der *Enigma-Variationen*, Höhepunkt des *Dream of Gerontius*). Klar geht daraus hervor, wie idiomatisch sich Jaeger auf Englisch ausdrücken konnte und sogar die sehr idiosynkratische, witzige Briefsprache, die Elgar im engen Freundeskreis verwendete, einwandfrei erwidern konnte.

Die Korrespondenz zwischen Jaeger und Elgar ist in der Elgar-Biographik vielfach zitiert und in Ausgaben von P. M. Young (1965) und J. N. Moore (1987) herausgegeben worden. Kevin Allen, Autor dieser neuen Biographie Jaegers, erinnert jedoch daran, dass etwa 60 % des Briefwechsels verloren sind, vielleicht z. T. weil Elgar selbst einiges nach Jaegers Tod vernichtete. Ausgaben des Briefwechsels mit anderen Komponisten fehlen, obwohl z. B. Briefe in den Parry-Biographien von Charles L. Graves und Jeremy Dibble zitiert werden.

Kevin Allen berichtet über das vergleichsweise kurze Leben – er ist 1909 an Tuberkulose gestorben – detail- und zitatenreich. Das Musikleben in England um die Jahrhundertwende kennt er bestens, die Zeit und die Personen werden lebendig heraufbeschworen. Das betrifft übrigens keineswegs nur Engländer, denn Jaeger kommentierte z. B. auch Aufführungen von neuen Werken deutscher Komponisten in Duisburg, Düsseldorf etc. Allens Ziel ist nicht, Kommentare zu den betreffenden Werken im Licht von Jaegers Äußerungen zu schreiben. Sie hätten das Buch überfrachtet, das als Dokumentation und nicht als musikwissenschaftliche Untersuchung zu bewerten ist. (Wie man beide miteinander verbinden kann, zeigt der Artikel von C. Grogan über die Korrespondenz Elgar-Jaeger zu *The Apostles*, in: *Music & Letters* 72, 1991, S. 48–60). Für Englandinteressierte ist Allens Buch ein Genuss. Hat man erst einmal hinein geblickt, ist es schwer, es wieder wegzulegen. (November 2004)

David Hiley

ANDREAS BERNNAT: *Grundlagen der Formbildung bei Claude Debussy. Ein analytisches Modell für die Klavierwerke von „Pour le piano“ bis zu den „Etudes“*. Tutzing: Hans Schneider 2003. 210 S., Nbsp.

Der Versuch, Kategorien für die Beschreibung der Formbildung bei Debussy zu finden, wird bis ins späte 20. Jahrhundert von der kompositorischen Tradition harmonisch-tonaler Musik und der daran ausgebildeten analytischen Tradition bestimmt: Analyseverfahren im Rückspiegel der Geschichte gewissermaßen. Die Berliner Dissertation Andreas Bernnats nimmt bewusst keinen historisch-kritischen Standpunkt ein, um die Kontextualisierung scheinbar widersprüchlicher Kompositionsprinzipien in der Klaviermusik Claude Debussys zu erklären, sondern verfährt mit den dieser besonderen Ausprägung der französischen Musik des frühen 20. Jahrhunderts zugrunde liegenden Verfahren annähernd phänomenologisch. In Ausweitung und Modifizierung des von Bernnat schon 2001 in der Zeitschrift *Musik & Ästhetik* dargestellten Analyseverfahrens leitet der Verfasser ein Modell her, mit dem das spezifische Zusammenwirken musikalischer Momente bei Debussy in positiver Weise, also nicht unter dem Aspekt der Abgrenzung gegenüber der Tradition, beschrieben werden kann. Die Unterscheidung von drei kompositorischen Grundprinzipien (Klangstrukturen, die auf ein simultanes Ganzes verweisen – Linienstrukturen, die auf ein sukzessives Ganzes verweisen – Satzstrukturen, die auf die Verknüpfung von Simultaneität und Sukzessivität verweisen), die einzeln auftreten, einander aber auch überlagern können, beherrscht dieses Analysemodell, das auf unterschiedlichen formalen Ebenen einsetzbar ist: satztechnische Organisation, Syntax und Gesamtanlage.

Die Stärke des von Bernnat beschriebenen Analysemodells (das von ihm paradigmatisch anhand von Klavierwerken Debussys unterschiedlichster Zusammenhänge vorgeführt wird) ist zugleich auch die Schwäche des Modells – die Problematik des eher Unverbindlichen. Gerade die Kompositionen Debussys stecken voller mehr oder weniger verborgener Hinweise auf Aspekte der Tradition, zumal die von Bernnat mehrfach angeführte *Hommage à Rameau*; weiterhin lässt dieser Ansatz Fragen

zur Zyklenbildung bei Debussy nahezu vollkommen aus dem Blick, obwohl dieser Aspekt auch für kompositorische Detailbelange bei Debussy von großer Bedeutung sein kann (und dieses Buch im Übrigen in erster Linie formalen Problemen gewidmet ist). Andererseits ist zu fragen, wie spezifisch dieses Modell gerade auf die Musik Debussys anzuwenden ist, oder ob es nicht gerade für die Musik an der Schwelle zum 20. Jahrhundert ein erheblich probateres Mittel zur satztechnischen Durchdringung darstellt als die Pitch Class Set Methods anglo-amerikanischer Provenienz. Eine Ausweitung dieses Modells müsste allerdings auch eine Neufassung des Begriffsfeldes „Form“ beinhalten, Bernnat geht es offenbar weniger um handgreifliche Formen, sondern vielmehr um das Formen musikalischen Materials; problematisch erscheinen in diesem Zusammenhang auch die Mehrfachbedeutungen der analytisch besetzten Begriffe „Zug“ oder „dominant“.
(November 2004) Birger Petersen

AE-KYUNG CHOI: Einheit und Mannigfaltigkeit. Eine Studie zu den fünf Symphonien von Isang Yun. Sinzig: Studio Verlag 2002. 273 S. (Berliner Musik Studien. Band 25.)

Ae-Kyung Choi formuliert mit der Zielsetzung, „erstmalig eine der Symphonien Yuns angemessene Art der Analyse zu entwickeln“ (S. 8), gleich zu Beginn ihren hohen Anspruch. Als Gegenentwurf bezieht sie sich konkret auf die Arbeit Ilja Stephans (München 2000), dessen Ansatz sie aufgrund seiner eurozentristischen Perspektive problematisiert. Choi konzentriert sich auf die als wesentlich wichtiger erachtete koreanische Tradition.

Ein knapper Überblick über die koreanische Kultur macht den ersten Teil des Buches aus. Die in der Landesgeschichte herausragenden Denkströmungen werden als Grundlage für Yuns Geisteshaltung kurz angerissen. Es folgt eine Darstellung der historischen Entwicklung und des philosophischen Fundaments der koreanischen Musik. Hinsichtlich struktureller Spezifika beschränkt sich Choi sinnvoll auf die Erläuterung des für Yuns Komponieren wichtigen Systems der koreanischen Modi sowie auf die beispielhafte Analyse eines Stückes koreanischer Hofmusik. Im Analyseteil kommt sie noch mehrfach auf unterschiedliche Gattungen

und Werke zurück, und konzentriert sich so ganz auf das Notwendige zum Nachvollzug möglicher Parallelen. Etwas mehr Raum hätte man sich für die Auseinandersetzung mit Yuns Weg im Spannungsfeld von östlicher und westlicher Musikauffassung gewünscht. Die anfangs aufgestellte Behauptung, der Komponist habe die europäische Tradition „offensichtlich eher etwas schematisch rezipiert“ (S. 8), wird leider nicht belegt und scheint in Anbetracht der Erkenntnisse Stephans auch nicht unbedingt überzeugend. Es ist erfreulich, dass die von Yuns Witwe Soo-Ja Lee verfasste Biographie (Seoul 1998) einbezogen wird, vielen europäischen Forschern ist dies aufgrund der Sprachbarriere nicht möglich. Ob aber aus dieser und anderen erwähnten Quellen nicht eine etwas eingehendere Rekonstruktion von Yuns Entwicklung möglich gewesen wäre, bleibt fraglich.

Auch sonst verharren manche Aussagen zu sehr im Allgemeinen. Den Stilwandel der zeitgenössischen Musik in den 1970er-Jahren lediglich mit Phrasen wie „Neue Einfachheit“, „Neue Schönheit“ und „Neoromantik“ abzutun, wird weder der Musik dieser Zeit noch Isang Yuns gerecht (S. 3). Feststellungen wie „[die] glissandierende Zweitongruppe do-si [...] drückt ein Gefühl von Trauer und Gram aus“ (S. 39) sind nur bei gleichzeitiger Erklärung ihrer Bedeutung innerhalb der koreanischen Musikauffassung verständlich.

Der größte Teil des Buches besteht aus eingehenden Analysen der fünf Symphonien Isang Yuns. Zusammenhänge der einzelnen Werke innerhalb der Satzfolge wie auch innerhalb des zyklischen Gesamtentwurfs bilden dabei einen roten Faden. „Einheit und Mannigfaltigkeit“ – so heißt es bereits im Titel der Arbeit. Auch zahlensymbolische Aspekte, vor allem bezüglich proportionaler Verhältnisse in Zyklus und Einzelwerk, werden sehr überzeugend vorgebracht. Darstellungen von Parallelen zu traditioneller koreanischer Musik erscheinen als Einschübe zwischen den Analysekapiteln. Methodisch wäre es wahrscheinlich sinnvoller gewesen, die Werke im engeren Zusammenhang mit konkreten Stücken zu analysieren, statt sich weitgehend auf eine – sehr ausführliche – Takt-für-Takt-Analyse zu beschränken. Wenn es etwa auf S. 171 heißt, dass die „Unisono-Linie [...] in Yuns Symphonien häufig als Steige-

rungsmittel angewendet“ wird, so muss der Leser auf S. 48 zurückblättern, um zu erfahren, dass die „traditionelle koreanische Musik [...] grundsätzlich im *unisono* gespielt“ wird. Im Kapitel zur *IV. Symphonie* zeigt die Verbindung der Satzform mit den koreanischen Kunstliedgattungen *kagok* und *sijo*, wie wesentlich Chois Ansatz als Ergänzung zur hauptsächlich strukturanalytischen Herangehensweise Stephans zum Verständnis der Werke beitragen kann.

Wenngleich eine weitergehende Auseinandersetzung mit der bisherigen Literatur sowie eine besser verknüpfende Analyseverfahren sicherer dazu beigetragen hätten, noch tiefer in die Welt dieses symphonischen Kosmos vorzudringen, dürften Chois Erkenntnisse nachhaltige Anstöße geben, Isang Yuns Werk intensiver hinsichtlich der koreanischen Tradition zu erforschen.

(August 2004)

Eike Feß

FRIEDRICH CERHA: Schriften: ein Netzwerk. Wien: Lafite 2001. 310 S., Abb., Nbsp. (Komponisten unserer Zeit. Band 28.)

Außerhalb Österreichs kennt man ihn vor allem als den Vollender von Alban Bergs *Lulu*, vielleicht auch noch als den Schöpfer der Musiktheaterwerke *Baal* und *Der Riese vom Steinfeld*. Dabei ist das Schaffen des 1926 geborenen Friedrich Cerha sehr facettenreich und die nähere Beschäftigung damit überaus anregend. Eine gute, im gewissen Sinne sogar überfällige Basis hierfür bietet der zum 75. Geburtstag des Komponisten erschienene Schriftenband, der außer etlichen Erstveröffentlichungen aus Cerhas eigener Feder auch eine instruktive Einführung des Wiener Musikwissenschaftlers Lothar Knessl enthält. Der Buchtitel „Netzwerk“ verweist auf ein weiteres Musiktheaterwerk Cerhas, ist zugleich aber Metapher für Cerhas enge Verwobenheit mit dem österreichischen Musikleben der letzten Jahrzehnte – außer als Komponist hat er auch als Lehrer, Ensemblegründer, Musikfunktionär, kritischer Kommentator und vor allem als Dirigent vielfältige Spuren hinterlassen. Gerade Erfahrungen aus der zuletzt genannten Tätigkeit sind in den vorliegenden Band eingeflossen, selbst wenn dieser gut daran tut, die Facette des Komponisten Cerha besonders zu akzentuieren.

Dies erweist sich vor allem anhand der bestechend klar formulierten Einführungstexte zu eigenen Werken, zugleich durch ein ausführliches Werkverzeichnis sowie diskographische und bibliographische Abschnitte (bei Letzteren erstaunt, dass das Buch selbst mit aufgelistet wurde). „Zur Wiener Schule“ heißt ein zentrales Kapitel des Bandes. Tatsächlich hat sich Cerha mit besonderer Hingabe mit Schönberg, Berg und Webern auseinandergesetzt und dabei die Diskussionen im deutschsprachigen Raum nicht unwesentlich geprägt. Er opponierte früh gegen die Einseitigkeit der Webern-Rezeption in Darmstadt (darüber berichtet der Beitrag „Splitter zur Webern-Interpretation“, S. 170–174), lieferte eine exzellente Beschreibung der Strategien von Schönbergs *Pierrot lunaire* und versteht sich bis heute selbst als Fortsetzer der Tradition der (Zweiten) Wiener Schule – der anderen Fortsetzern wie Helmut Lachenmann oder Wolfgang Rihm dennoch eher ratlos gegenübersteht (S. 148 f.). Mit besonderem Nachdruck bietet dieser Schriftenband Texte, die „auch für den Musik und Kultur interessierten Laien gut lesbar bleiben“ (so Cerha selbst im Vorwort, S. 6). Dazu tragen namentlich die im Kapitel „Person und Umfeld“ (S. 18–57) zusammengefassten, spannenden biographischen Skizzen bei, außerdem einige ironische Kommentare zur kulturellen Situation, schließlich auch die mit zahlreichen Fotos und Notenbeispielen angereicherte aufwendige Ausstattung des Buches.

(Dezember 2004)

Jörn Peter Hiekel

PAUL-HEINZ DITTRICH: „Nie vollendbare poetische Anstrengung.“ Texte zur Musik 1957–1999. Hrsg. von Stefan FRICKE und Alexandra RAETZER. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2003. 372 S., Nbsp. (Quellentexte zur Musik des 20. Jahrhunderts. Band 10.1.)

Der Komponist Paul-Heinz Dittrich gehört unzweifelhaft zu den zentralen Persönlichkeiten des europäischen Musiklebens seit Beginn der siebziger Jahre. Dittrichs Biographie ist ein typisches Beispiel für den Parteizugriff auf Kunst in der DDR: Im traditionalistischen Klima der fünfziger Jahre an der Leipziger Hochschule bei Fidelio F. Finke ausgebildet, hat er sich neuere kompositionsgeschichtliche Entwicklungen erst seit seinem Meisterschülerstu-

dium bei Rudolf Wagner-Régeny 1958–1960 erschließen können. Fast unmittelbare Folge seiner Orientierung auf avancierte Musikkonzepte war es, dass seine Werke zwischen 1958 und 1970 in der DDR nicht aufgeführt wurden. Die nun vorliegende Sammlung seiner Schriften ist deshalb nicht nur für Interessenten der neuen Musik ein Gewinn. Manche der wiedergegebenen Interviews dürften auch für diejenigen, die sich mit verwandten kulturgeschichtlichen Fragen der DDR im parteipolitischen Kontext beschäftigen, aufschlussreich sein.

Der inhaltliche Schwerpunkt der systematisch geordneten Textsammlung liegt auf kompositionsgeschichtlichen und ästhetischen Fragen. Einen ersten Komplex bilden „Tagebuchnotizen und Aufsätze“, es folgen „Gespräche“ sowie ein dritter Teil „Zu eigenen Werken und Werkkommentare“, wobei alle Komplexe chronologisch aufgebaut sind. Der Sammlung ist eine Einführung Alexandra Raetzers zum Schaffen Dittrichs vorangestellt; außerdem gibt es eine Bibliographie und ein Namens-, jedoch kein Sachregister. Das ist vor allem im Hinblick auf die innere Ordnung des Buches hinderlich, die dazu führte, dass zeitlich und ästhetisch Zusammengehöriges in einigen Fällen getrennt wurde. Leider sind auch einige Nachweise unzureichend, die bei den erstveröffentlichten Beiträgen den Entstehungsanlass nicht verzeichnen.

(August 2004)

Christiane Sporn

ANNETTE KREUTZIGER-HERR: *Ein Traum vom Mittelalter. Die Wiederentdeckung mittelalterlicher Musik in der Neuzeit.* Köln u. a.: Böhlau Verlag 2003. 425 S., Abb., Nbsp.

In ihrer Hamburger Habilitationsschrift breitet Annette Kreuziger-Herr ein weites Panorama aus, das dem Leser insbesondere im ersten Teil noch zahlreiche Überraschungen bieten kann. Auf diese Weise gelingt es ihr, ein Bewusstsein dafür zu schaffen, in welch hohem Maße Wiederentdeckung und Rezeption mittelalterlicher Musik von aktuellen Interessen, Sichtweisen und Voraussetzungen geprägt waren. In gerader Linie geht es dabei etwa von Ludwig Tiecks Suche nach dem „Wunderglauben der Kindheit“ (S. 69) zu Richard Wagners Umformungen, die dann im *Lohengrin*, so

Wagner, „ein vollkommenes Bild des Mittelalters“ ergeben (S. 79).

Im zweiten Teil geht es um „Klangarchäologie des Mittelalters und Musikerfindung im 20. Jahrhundert“. Hier rückt nun die Entstehung der modernen musikalischen Mittelalterforschung in den Blick, wobei Annette Kreuziger-Herr erneut eine Fülle von Fakten zusammenstellt, die sich erst allmählich für den Leser zu einem Bild verdichten. Nun hatte gerade der erste materialreiche Teil herausstellen können, in welchem Maße die klangliche Realisierung mittelalterlicher Musik zugleich die Geschichte einer „Musikerfindung“ ist. Eine solche Entzauberung setzte allerdings einen kritischen Blick auf die Entstehungsgeschichte dieses Bildes, wie es in unserem Fach vor 100 Jahren erzeugt wurde, voraus. Insbesondere die „kurze Geschichte der musikwissenschaftlichen Mediävistik um 1900“ (S. 138 ff.) wäre der Ort gewesen, um auf die weit reichenden Folgen jener radikalen Weichenstellung hinzuweisen, die um 1910 von Friedrich Ludwig gegen seinen Lehrer Gustav Jacobsthal durchgesetzt wurde. Keineswegs nämlich trat er „in jeder Hinsicht die Nachfolge seines Lehrers“ an (S. 147), sondern wandte sich entschieden von ihm ab, wie Peter Sühling in aller Deutlichkeit nachgewiesen hat (vgl. Art. „Jacobsthal, Gustav“, in: *MGG2*, Personenteil 9, Kassel 2004, Sp. 815–817). Suchte Jacobsthal hinter den Quellen nach den musikalischen Entscheidungen, wobei ihm die Theoretiker „Führer in den viel verschlungenen Wegen des Arbeitsgebietes“ waren (Gustav Jacobsthal, *Die chromatische Alteration im liturgischen Gesang der abendländischen Kirche*, Berlin 1897, Nachdruck Hildesheim 1970, S. 32), so wandte sich Ludwig schon 1904 strikt dagegen: Nach seiner „Erfahrung sind nämlich [...] die Kunstwerke ohne fortwährendes Heranziehen der Theoretikerkrücken gut verständlich, leichter verständlich als die Theoretiker“ (Friedrich Ludwig, Rezension der „Geschichte der Mensuralnotation [...] von Johannes Wolf“, in: *SIMG* 6 [1904–1905], S. 603; vgl. auch die Zitate, die Kreuziger-Herr auf S. 150 wiedergibt). Erste Konsequenzen zeigen sich schon anhand seiner Machaut-Ausgabe (S. 240). Denn nicht nur ein Komponist des 20. Jahrhunderts „kann nun Machauts Musik analysieren“ (S. 240), auch der moderne Musikhistoriker wird sich auf diese Ausgabe stützen und auf ihrer Grundlage „einen

systematischen Zugang“ zu dieser Musik erlangen, einen Zugang, der es ermöglichte und auch oft genug dazu verführte, die Spuren der ungeschriebenen Voraussetzungen, die in der originären Überlieferung noch zu erkennen wären, auszublenden.

Keineswegs geht es dabei um das Verhältnis von mündlicher und schriftlicher Überlieferung (S. 272 f.), sondern um das gerade im Mittelalter so schwierig zu fassende Verhältnis von expliziter und impliziter Theorie, für dessen Klärung die Aufführungspraxis, die meist auf den – schriftlichen – Editionen aufbaut, heutzutage eher ein Hindernis für mögliche Revisionen darstellt. Wenn etwas nicht recht schräg klingt, kann es eigentlich keine Musik des 14. Jahrhunderts sein ... An den Theoretikern führt eben doch kein Weg vorbei.

Gegenüber diesen grundsätzlichen Erwägungen, die bis zum heutigen Tage die Auseinandersetzung unseres Faches mit der Musik des Mittelalters prägen, bleibt die „Einladung zum Bildersturz“ (S. 265) am Ende der Arbeit blass und unscharf. Die These von der Erfindung der mittelalterlichen Musik, die im 2. Teil zunächst den Überschriften vorbehalten blieb, wird erst im dritten Teil „Traumbilder und ihre Spuren“ explizit aufgenommen. Allerdings wird die sicherlich extreme Aussage des Germanisten Ulrich Wyss, dass „mittelalterliche Musik verschollen“ sei (S. 251), merkwürdigerweise allein auf ihre Rezeptionsgeschichte bezogen und nicht auf unseren heutigen Zugang zu ihr selbst. Damit bleibt die zentrale musikwissenschaftliche Vorgeschichte erneut außen vor, und der „Bildersturz“ muss zwangsläufig eine eher unverbindliche Ansammlung unterschiedlicher Forschungstendenzen bleiben, ohne dass Kreuziger-Herr zu einem dieser Punkte deutlicher Stellung nähme. Allerdings wüsste ich gern, wo Dufay den verminderten Dreiklang *h-d-f* als Konsonanz behandelt (S. 271). Hier wie auch im kurzen Abschnitt „Fremdartigkeit des Mittelalters“ (S. 264) werden – immer im Konjunktiv – Schritte über die philologische Begrenzung hinaus angedacht, ohne jedoch den Rahmen äußerst vorsichtiger und dann auch meist unscharfer Vermutungen zu verlassen. Insofern bleibt es am Ende bei den Traumbildern, und der Leser muss selber sehen, wie er mit seiner eigenen Vorstellung von dieser Musik verfahren soll.

(Januar 2005)

Christian Berger

Pietismus und Liedkultur. Hrsg. von Wolfgang MIERSEMANN und Gudrun BUSCH. Tübingen: Verlag der Franckeschen Stiftungen Halle im Max Niemeyer Verlag 2002. XXI, 324 S., Abb., Nbsp. (Hallesche Forschungen. Band 9.)

„Liedkultur des Pietismus als Gesamtheit von Produktion, Verbreitung und Rezeption“ thematisiert der vorliegende interdisziplinäre Tagungsbericht und das Vorwort gesteht ein, damit eine immer noch „wahre Terra incognita“ zu betreten (S. VII). Die enorme thematische Vielfalt dieses Bandes füllt einige ‚weiße Flecken‘ auf der historiographischen Landkarte in erfreulicher Weise auf: Eingeleitet von einem Forschungsbericht Friedrich de Boors behandeln die Themenfelder des ersten Abschnitts verschiedene historische Aspekte des halleschen Pietismus, z. B. zur Musikpraxis in den Glauchaschen Anstalten von Ulf Kühne (S. 47 ff.), zu halleschen Kantoren und Organisten zur Zeit Freylinghausens von Kathrin Eberl (S. 59ff.) oder zum *Freylinghausenschen Gesangbuch* (vgl. die Beiträge von Dianne Marie McMullen, S. 71 ff., Christian Bunnars, S. 81 ff., und Suvi-Päivi Koski, S. 95 ff.). Ein zweiter Komplex thematisiert die Geschichte anderer Gesangbücher und Liedzentren sowie die Rezeption und die Adaption des pietistischen Liedguts. Für einen Außenstehenden scheint die Fülle von Gesangbüchern und Liedtexten bzw. -melodien schwer überschaubar. Hilfreich ist deshalb die Ähnlichkeit der Fragestellungen, die an die Gesangbücher und die Gesangbuchgeschichte verschiedener Orte und Regionen gestellt werden; vorwiegend werden Entstehungskontext, Herkunft und Übernahme des Liedguts thematisiert und die Frage der Zusammenarbeit von Theologen, Textdichtern, Komponisten und Druckern sowie nach der obrigkeitlichen Protektion wird gestellt. Der Leser erfährt auf diese Weise viele Details über den Entstehungskontext von Gesang- und Choralbüchern, z. B. des von Christoph Graupner verfassten Choralbuchs von 1728 (vgl. den Beitrag von Oswald Bill, S. 201 ff.) oder des wieder entdeckten *Lübecker Gesangbuchs* 1698/99 (vgl. den Beitrag von Ada Kadelbach, S. 143 ff.). Weit wichtiger als die vielen Detailfragen ist aber, dass an diesen Beispielen deutlich wird, wie pietistische Lieder in viele Gesang- und Choralbücher eindringen, ohne diese aber pietistisch umzugestalten (vgl. hierzu

das Beispiel des Kopenhagenschen Gesangsbuchs von 1730 und den Beitrag von Steffen Arndal, S. 243 ff.).

Das von Christian Bunnars am Beispiel des *Mecklenburgischen Kirchen-Gesangbuchs* festgestellte „Changieren von Pietismus und Empfindsamkeit“ (S. 238) kann so an konkreten Fallbeispielen nachvollzogen werden. Grundlegende Fragen und Probleme der Pietismus- und der Liedforschung sowie der Musikgeschichte schlechthin scheinen so nicht nur auf, sondern werden konkret benannt: Rainer Bayreuther gelingt dies, indem er – ausgehend von Christian Friedrich Richters Lied *Der schmale Weg ist breit genug zum Leben* – das Verhältnis von Pietismus und Orthodoxie und insbesondere von pietistischem Lied und Kunstmusik erläutert (S. 129–141). Am Beispiel eines Ausblicks auf die Restauration des 19. Jahrhunderts und die Gesangbuchgeschichte des 20. Jahrhunderts stellt Bunnars „Querstände zur historischen Entwicklung“ fest (S. 240) und ausgehend von der *Wernigerödischen Neuen Sammlung geistlicher Lieder* (Halle 1767) beschreibt Gudrun Busch das „Liedernetz der frommen Fürstenhöfe zwischen Sorau, Köthen und Wernigerode“ (und wirft dabei einen Blick auf die in der Bach-Literatur oft erwähnte Gattin des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen, die berühmte „amusa“; S. 255–285).

Die beiden letzten Beiträge schlagen eine Brücke zur Geschichte des herrnhutischen Liedes, insbesondere zur Musikpädagogik und dem jüngst publizierten *Handbuch bey der Music-Information (1758)* von Johann Daniel Grimm (vgl. die Rezension in *Mf* 57, 2004, Heft 2, S. 187 f.).

Abbildungen, Notenbeispiele, Tabellen, Abkürzungsverzeichnis, Register und hervorgehobener Kleindruck längerer, häufig erstmals publizierter Primärquellen machen den Band benutzerfreundlich. Weit stärker aber ist dies durch das programmatische Vorwort sichergestellt, das Bezug zum aktuellen Stand der Pietismusforschung, zu Martin Brechts Kritik des Vorgängerbandes nimmt und einen vorausschauenden Blick auf die Freylinghausen-Tagung im Herbst 2004 wagt.

(September 2004)

Joachim Kremer

Musikedition. Mittler zwischen Wissenschaft und musikalischer Praxis. Hrsg. von Helga LÜHNING. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2002. VIII, 349 S., Abb., Nbsp. (Beihefte zu *Editio*. Band 17.)

Ursprünglich als „Editorenseminare“ geplant, die „nur der Fortbildung von Musikeditoren, philologisch versierten Universitätslehrern, fortgeschrittenen Studenten und interessierten Musikern“ dienen sollten (Vorwort, S. VII), erweiterten sich die beiden 1998 und 2000 in Berlin abgehaltenen Tagungen, deren schriftlicher Bericht nun vorliegt, zu umfangreichen Symposien. Der prägnante Untertitel des Berichts bezeichnet nicht nur die zentrale Funktion jeder musikalischen Edition – die Bereitstellung eines wissenschaftlich erarbeiteten Notentextes für die Praxis im Sinne der Vermittlung zwischen Komposition und Aufführung –, sondern akzentuiert auch ein grundlegendes Problem, das sich jedem Herausgeber kritischer Ausgaben stellt: die Ausrichtung der Edition zwischen den Polen Wissenschaftlichkeit und Praxisorientierung.

Trotz dieser gemeinsamen Leitlinie liegt keine umfassende Behandlung aller maßgeblichen Aspekte der Thematik vor; eine solche war weder beabsichtigt, noch wäre sie durch die hier überwiegend als Werkstattberichte – sprich: aus der konkreten editorischen Arbeit heraus – konzipierten Artikel überhaupt möglich. So ergibt sich eine durchaus gewollte Heterogenität, die von der Darstellung der allgemeinen Konzeption einer Gesamtausgabe (Thomas Ahrend, Friederike Wißmann, Gert Mattenkloß: „Die Hanns Eisler Gesamtausgabe“) bis zu Diskussionen sehr spezifischer Probleme (wie etwa Gerhard Allroggens Erörterungen zu Carl Maria von Webers *Klarinetten-Quintett*) reicht. Auch Stil und didaktische Ausrichtung sind alles andere als homogen. Während etwa der Beitrag von Oliver Huck Fachkenntnisse zur Notation des Trecento voraussetzt, liefert Werner Breig („Probleme der Edition älterer deutscher Orgelmusik“) alle notwendigen Erklärungen, um seinen Ausführungen auch als Nicht-Spezialist folgen zu können.

Der Band wird mit zwei Vorträgen eröffnet, deren Autorenwahl bereits das zentrale Spannungsfeld zwischen Wissenschaft und Praxis unterstreicht: Christian Martin Schmidt skizziert als erfahrener Editor die Grundlagen der

Gesamtausgaben im Spiegel ihrer Geschichte und Entwicklung; Peter Gülke fokussiert als philologisch versierter Dirigent Deutungsprobleme anhand von Mozart-Werken. Die nachfolgenden Beiträge wurden von der Herausgeberin in vier Abschnitte gegliedert: „I. Autor und Editor“, „II. Vom Umgang mit den Quellen“, „III. Fassungsfragen“ sowie, die Leitlinie des Bandes besonders hervorhebend, „IV. Edition und musikalische Praxis“. Im ersten dieser Abschnitte wird insbesondere ein zentrales Problem der Edition von Zwölftonmusik behandelt: Inwieweit darf ein Herausgeber so genannte „Reihenabweichungen“ korrigieren? Martina Sichardt gelangt für Schönberg-Werke zu dem Ergebnis, dass es hierbei keine Grundsatzentscheidung geben kann, vielmehr sind bei der Abwägung solcher Konjekturen nicht nur die Quellenlage und Textgenese, sondern auch die ästhetisch-kompositorische Grundkonzeption im jeweiligen Fall mit einzubeziehen. Zurückhaltend gegenüber Eingriffen äußern sich auch Regina Busch in Bezug auf Webern und Thomas Ertelt im Hinblick auf Berg, wenn auch aus unterschiedlichen Gründen: Während es bei Webern ohnehin kaum solche eindeutigen Abweichungen gibt, handhabt Berg die Reihen mit so großer Freiheit, dass sich die Analyse dieser Reihen als für die Textkritik eher untauglich erweist.

Im zweiten Abschnitt behandelt die Herausgeberin die Bedeutung des Autographs für die Beethoven-Edition, Reinmar Emans (zur *Neuen Bach-Ausgabe*) und Walther Dürr (zum Schubert-Lied *Fahrt zum Hades*) brechen eine Lanze für die bei musikalischen Editionen in vielen Fällen unvermeidlichen Quellenmischungen. Ullrich Scheideler am Beispiel von Schönbergs *Erwartung* sowie Joachim Veit und Frank Ziegler nehmen sich dagegen einen für die Musikedition nach wie vor weithin unterschätzten Quellentypus, den Klavierauszug, vor; die beiden letztgenannten Autoren weiten die Perspektive von „ihrem“ Komponisten Weber weit nach rückwärts aus und liefern nichts weniger als eine Frühgeschichte des Klavierauszugs.

Im Mittelpunkt der Artikel des dritten Abschnittes stehen erneut Werke von Bach, Schubert und Schönberg. Dabei zeigt insbesondere die Untersuchung von Emans, wie schwer es im Einzelfall ist, zwischen Lesart und Fassung

einerseits und Fassung und Bearbeitung andererseits zu unterscheiden. Besondere Erwartungen sind mit dem vierten Abschnitt verknüpft, der die Frage des Verhältnisses zur musikalischen Praxis explizit stellt. Der Bogen der Ausführungen reicht von der „Editionsgeschichte der *Geistlichen Chormusik* von Heinrich Schütz“ (Breig) bis zu „Brahms' Notentext zwischen Werkgestalt und Aufführungsanweisungen“ (Salome Reiser). Die Abhängigkeit von zeitgenössischen Lese- und Musiziergewohnheiten verdeutlicht Breigs Vergleich verschiedener Ausgaben der *Geistlichen Chormusik* vom Originaldruck bis zur Gegenwart. Demgegenüber ergeben sich aus für bestimmte Solisten komponierten konzertanten Werken – demonstriert von Frank Heidlberger anhand der Weber-Kompositionen für Klarinette und Orchester – Probleme für die Autorisierung insbesondere von Ausführungsanweisungen der Solo-Stimme (Artikulation, Dynamik, Vortragsanweisungen). Besonderheiten der Schubert'schen Notierung im Blick auf die Praxis – Erinnerungsnotate von Artikulationen oder auch die bekannte Schwierigkeit, zwischen Crescendo-Gabel und Akzent zu unterscheiden – stellt Walther Dürr in umfassender Weise vor. Seine Unterscheidung zwischen substantieller (Noten selbst mit den Parametern Tonhöhe und -dauer) und akzidenteller Schicht der Notenschrift (alle auf den Vortrag bezogene Parameter: Besetzung, Tempo, vor allem aber Artikulation und Dynamik) öffnet den Blick für eine gewisse intendierte Freiheit der Ausführung, die im Widerspruch zur Forderung nach präzisen Angaben der heutigen Aufführungspraxis steht. Nicht weniger problematisch für Editoren, wenngleich anders gelagert, ist die Situation bei Brahms, dessen Zusatzeintragungen in den Autographen und gedruckten Stimmen gegenüber den Partitur-Drucken nach Reiser aus konkreten Aufführungen resultieren und seine spezifische Reaktion auf die damalige Musizierweise dokumentieren.

Nachdrücklich demonstriert gerade dieser letzte Teil, dass die überlieferten Quellen je nach Epoche, Komponist oder Werkgattung Besonderheiten enthalten, die sich kaum auf andere Fälle übertragen lassen. Eine „Fortbildung von Musikeditoren“ im Sinne eines fruchtbaren Erfahrungsaustausches für die eigene Tätigkeit ist daher kaum möglich; umso stärker

zeigt der vorliegende, durchweg fesselnde Band aber, in welchem Maße die Editionstätigkeit zur Erhellung von Grundfragen historischer Musikwissenschaft – von der Quellenüberlieferung bis zur Aufführungspraxis – beiträgt. Zu bedauern sind lediglich das fehlende Register und der hohe Verkaufspreis.
(Dezember 2004) Peter Jost

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Messen, Passionen, oratorische Werke. Band 9: Lateinische Kirchenmusik, Passionen: Werke zweifelhafter Echtheit, Bearbeitungen fremder Kompositionen.* Hrsg. von Kirsten BEISSWENGER. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. XIII, 98 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Messen, Passionen, oratorische Werke. Band 9: Lateinische Kirchenmusik, Passionen: Werke zweifelhafter Echtheit, Bearbeitungen fremder Kompositionen. Kritischer Bericht mit einem Bericht über Johann Sebastian Bach ehemals zugeschriebene Werke* von Kirsten BEISSWENGER. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. 134 S.

Nicht aller Anfang, sondern alles Ende ist schwer. Jedenfalls gilt dies von musikalischen Gesamtausgaben, deren Editionsleitungen und Bandbearbeiter dafür zu sorgen haben, dass am Ende sämtliche Werke bzw. sämtliche Werke vorliegen, dass aber andererseits allzu schwach Beglaubigtes oder Notentexte, die nicht als Werke zu bezeichnen sind, ausgeschlossen bleiben. Der hier zu besprechende Band der *Neuen Bach-Ausgabe* hatte es kaum mit der Frage „Bach oder nicht Bach“ zu tun, sondern mit der Frage „Werk oder nicht Werk“. Es ist ein weit gefasster Werkbegriff, der die Edition des hier vorgelegten Werkbestandes legitimiert, eines Repertoires, das vorwiegend aus fremden Werken mit Zusätzen Bachs besteht. Dabei hat Bachs Umgang mit seinen Vorlagen, besonders wenn es sich um hinzugefügte Stimmen zu an und für sich vollständigen Kompositionen handelt, den Charakter von Kompositionsstudien, was diese Bearbeitungen innerlich in die Nachbarschaft der kürzlich aufgefundenen und von Walter Werbeck im *Bach-Jahrbuch* 2003 beschriebenen Kontrapunktstudien Bachs stellt.

Der größere Teil des Inhalts stammt aus den 1740er-Jahren und bezeugt das in dieser Zeit besonders starke Interesse Bachs an älterer Musik im strengen Stil. Chronologisch am Anfang steht die um 1740/42 angefertigte Partiturbandschrift des *Magnificat C-Dur* von Antonio Caldara, in der der vierstimmige Satz „Suscepit Israel“ um zwei obligate Instrumentalstimmen erweitert ist. (Nur dieser Satz, dessen Neufassung durch Bach die BWV-Nummer 1082 erhalten hat, ist hier abgedruckt.) Um 1742 hat Bach zusammen mit seinem (namentlich bisher nicht bekannten) „Hauptkopisten I“ die Aufführungsmaterialien für das *Sanctus* in G-Dur BWV 240 und die *Missa sine nomine* von Palestrina (5. Messenbuch) hergestellt. Bei BWV 240 dürfte es sich der Substanz nach um das Werk eines anderen, bisher nicht identifizierten Komponisten handeln, zu dem Bach wohl nur die Textierung (Umtextierung?) und den Continuoart beigesteuert hat; die Partitur von „Kyrie“ und „Gloria“ der Palestrina-Messe hat Bach durch *colla parte* verlaufende Instrumentalstimmen und wiederum durch einen Continuo erweitert. – Den fünfstimmigen Choralatz *Aus der Tiefen rufe ich* notierte Bach für eine Wiederaufführung der anonymen *Lukas-Passion* (BWV 246) zwischen 1743 und 1746 auf einem Einlageblatt; dabei wurde der schlichte Satz für Tenor und Continuo, den Bach in der Vorlage vorfand, durch die Hinzufügung von drei instrumentalen Zusatzstimmen (wohl 2 Violinen und Viola) zu einem gewichtigen Schlusstück des 1. Teils der Passion aufgewertet. Das späteste Stück dieser Gruppe ist das „Sanctus“ aus der *Missa superba* von Johann Caspar Kerll, das Bach durch Zusatzstimmen und bearbeitende Eingriffe verändert hat (BWV 241); es gehört wohl in die Jahre 1747/48 und steht damit in der Nähe von Bachs Umtextierung und Bearbeitung von Pergolesis *Stabat Mater* (*Tilge, Höchster, meine Sünden* BWV 1083).

Die am Ende des Notenteils stehenden Choralätze nehmen nur wenige Seiten ein, doch verbindet sich mit ihnen das schwierigste Problem des vorliegenden Bandes. Diese drei Choräle (zwei davon in je zwei Fassungen) stehen innerhalb jener von Bach dreimal (einmal in Weimar, zweimal in Leipzig) aufgeführten Passionsmusik, die lange Zeit als Werk von Reinhard Keiser galt, neuerdings aber dem Ham-

burger Dommusikdirektor Friedrich Nicolaus Brauns (1637–1718) zugeschrieben wird. In welchem Umfang Bach bei diesen Aufführungen eigene Sätze eingeschaltet hat, ist strittig. Im *Bach Compendium* (I/3, S. 1082 f., unter D 5) werden sechs Sätze als mögliche Neukompositionen oder eingreifende Umarbeitungen durch Bach genannt, während das BWV nur für zwei Choräle (Ausgabe 1998, S. 302 unter 500a und 1084) Bach'schen Ursprung annimmt. Die vorliegende Ausgabe liegt im Wesentlichen auf der Linie des BWV, fügt aber den Choral *O Traurigkeit, o Herzeleid* (BWV deest) hinzu. (Zur Begründung sei auf die ausführliche Argumentation im Kritischen Bericht verwiesen.) Die Zuschreibung an Bach erscheint für die Choräle BWV 500a und 1084 in der Fassung von Bachs Leipziger Aufführung problematisch, wenn man die in der *NBA* veröffentlichten Notentexte (S. 75 f.) auf die Qualität ihres vierstimmigen Satzes prüft, der zahlreiche klangliche Leeren und gezwungen anmutende Stimmführungen in den Mittelstimmen enthält. Eine Erklärung dafür könnte, wie die Herausgeberin in Anknüpfung an einen Hinweis von Alfred Dürr schreibt (Vorwort des Notenbandes, S. VI; Kritischer Bericht, S. 102), darin bestehen, dass es sich ursprünglich um fünfstimmige Sätze gehandelt hat, bei denen die (nicht erhaltene) I. Violine eine obligat geführte Oberstimme zu spielen hatte.

Als Ergänzung bietet der Notenband schließlich noch in Faksimile zwei Stimmen aus dem Passions-Pasticcio nach Keiser/Brauns und Händel, das Bach in den 1740er-Jahren aufgeführt hat; Bach ist an deren Niederschrift beteiligt, ohne dass substantielle Eingriffe in die Vorlage nachweisbar sind.

Im Kritischen Bericht werden außer den im Notenband wiedergegebenen Stücken noch einige weitere Bearbeitungen beschrieben, in denen Bachs Eingriffe so geringfügig sind, dass Notentext-Abdrucke nicht gerechtfertigt erscheinen (Messensätze von Antonio Lotti, Johann Christoph Pez, Francesco Durante, Johann Ludwig Bach). Des Weiteren enthält der Kritische Bericht dankenswerterweise einen kommentierten Überblick über die ehemals Bach zu Unrecht zugeschriebenen Werke der Gattungen Messe und Passion, darunter eine ausführliche Nachzeichnung der Diskussion über die Herkunft der *Lukas-Passion*. Für drei

dieser Werke konnten in neuerer Zeit – teils auf verschlungenen Wegen – die Komponisten ermittelt werden (Wilhelm Friedemann Bach, Johann Ludwig Krebs, Melchior Hoffmann), andere jedoch, darunter als prominentestes Werk die *Lukas-Passion* sind bis jetzt Anonyma geblieben. – Daraus, dass der Kritische Bericht teils im Notenband stehende Kompositionen kommentiert, teils aber auch nicht edierte Notentexte beschreibt, ergeben sich für den Benutzer gewisse Orientierungsprobleme, die durch eine übersichtlichere Anlage des Inhaltsverzeichnisses hätten vermieden werden können.

Ob das hier bereitgestellte Repertoire in die Praxis eingehen wird, ist eher fraglich. Mit Sicherheit aber bereichert die vorliegende, mit ebensoviel Sachkenntnis wie Sorgfalt erstellte und kommentierte Edition unser Bild von Bachs Aktivitäten in seiner Leipziger Spätzeit um einige Facetten, die im Schatten der großen „eigentlichen“ Spätwerke leicht übersehen werden.

(Januar 2005)

Werner Breig

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie III: Motetten, Choräle, Lieder. Band 3: Motetten, Choralsätze und Lieder zweifelhafter Echtheit. Hrsg. von Frieder REMPP. Kassel u. a.: Bärenreiter 2002. XII, 107 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie III: Motetten, Choräle, Lieder. Band 3: Motetten, Choralsätze und Lieder zweifelhafter Echtheit. Kritischer Bericht. Mit Berichten über J. S. Bach irrtümlich zugeschriebene Werke und einem Nachtrag zum Kritischen Bericht III/2.2 von Frieder REMPP. Kassel u. a.: Bärenreiter 2002. 144 S.

Die hier zu besprechende Edition bildet den Abschluss der III. Serie der *Neuen Bach-Ausgabe* und stellte den Herausgeber vor die schwierige Aufgabe, diffuses Material zu sichten, zu bewerten, zu edieren bzw. von der Edition auszuschließen und zu kommentieren. In erster Linie ging es um die Frage „Bach oder nicht Bach“. Dabei wurden, ebenso wie auch in anderen Serien-Schlussbänden, die Aufnahme-Kriterien nicht zu engherzig gefasst – was aus der pragmatischen Erwägung heraus verständlich ist, dass mit dem Abschluss der *Neuen Bach-*

Ausgabe nicht gewartet werden kann, bis alle Authentizitätsfragen zweifelsfrei geklärt sind.

Am Anfang steht die Motette *Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn* (BWV Anh. 159), für die als Komponisten zwei Mitglieder der Familie Bach diskutiert worden sind: Johann Sebastian und sein Onkel 2. Grades Johann Christoph; in der jüngeren Literatur (den von Rempp genannten Titeln ist die 2003 im Bärenreiter-Verlag erschienene Monographie *Johann Sebastian Bach. Die Motetten* von Klaus Hofmann anzufügen) überwiegt die Meinung, Johann Sebastian Bach sei der Komponist. Ungeachtet der Autorendebatte ist diese Motette zweifellos das gewichtigste Stück des Bandes. Nicht über jeden Zweifel erhaben ist jedoch, ob es richtig war, die von Bachs Weimarer Schüler Philipp David Kräuter 1712/13 unter Mitwirkung Bachs erstellte Partiturabschrift (Quelle A) als einzig maßgebliche Editionsgrundlage festzulegen. Das zwang den Herausgeber zur Entscheidung für die harmonisch verflachenden und motivisch inkonsequenten Phrasenausgänge der Oberstimme in den Takten 20, 24, 30, 34 und 56. Die überzeugendere Version dieser Stellen hat der Erstdruck von Johann Gottfried Schicht (1802; Quelle C) – eine Quelle, deren Vernachlässigung für die Textgestaltung durch die Abhängigkeitsdiskussion nicht eigentlich begründet werden kann (S. 27). Könnten die problematischen Stellen nicht darauf beruhen, dass Kräuter die Septakkorde (mit nach oben aufgelöster Dissonanz!) an den genannten Stellen für irrtümlich hielt und entsprechend änderte und dass der Erstdruck, obwohl er wesentlich später als die handschriftliche Partitur ist, auf eine der Abschrift vorangehende Quelle zurückgehen konnte? Auf jeden Fall wären diese Stellen eingehenderer Diskussion wert gewesen.

An der zweiten Motette des Bandes, *Jauchzet dem Herren, alle Welt* BWV Anh. 160, war Bach offenbar, wenigstens in den ersten beiden Sätzen, als Bearbeiter beteiligt. Den ersten Satz entnahm er einer (verschollenen) Komposition Telemanns, den zweiten seiner eigenen Kantate BWV 28 (Satz 2, vierstimmige Choralbearbeitung *Nun lob, mein Seel, den Herren*), während Satz 3, der möglicherweise von späterer Hand hinzugefügt worden ist, wiederum auf einer Komposition Telemanns basiert (Weihnachtskantate TVWV 1:1066). Würde man die

Band-Disposition der *Neuen Bach-Ausgabe* heute planen, dann fänden diese beiden Kompositionen gewiss ihren Platz in Band 1 von Serie III an der Seite der prominenten Bach-Motetten BWV 225–230; sie würden weder diesem Band noch der *Neuen Bach-Ausgabe* zur Unehre gereichen.

Etwas anders verhält es sich mit dem zweiten Teil der Ausgabe, der eine Nachlese für den Kompositionstypus „vierstimmiger Choralatz“ bietet. Hier werden zunächst die Choralätze aus der Sammlung Penzel ediert, die teilweise vierstimmige Fassungen der Generalbassätze des Schemelli-Liederbuches darstellen, teils aber ohne Parallelen in Bachs Choralansammlungen sind. Für einige Stellen der Penzel-Choräle hätte ihre (wohl nur mittelbare) Vorlage, Schemellis Sammlung von 1736, als Vergleichsquelle herangezogen werden können – keineswegs um Varianten verschiedener Quellen anzugleichen, sondern als Emendierungshilfe für einige Stellen, an denen die Penzel'schen Sätze an und für sich fehlerverdächtig sind. Dabei zeigt sich, dass in Choral Nr. 6 in T. 7 als 7. Note im Bass *H* stehen sollte, dass in T. 5–6 von Nr. 10 der dreitönige Sekundabstieg des Basses eine Sekunde höher zu lesen ist (*e-d-cis*) und dass in Nr. 26, T. 23, die 1. Note des Soprans richtig *fis'* heißen muss. Nachdem auf diese Weise eine gewisse Verschreibungsanfälligkeit der Quelle erwiesen ist, läge es wohl nahe, einige weitere offenkundige Verschreibungen richtigzustellen (Nr. 6, T. 17, 2. Note im Tenor *d'*; Nr. 8, T. 6, 3. Note im Tenor *a*; vielleicht auch Nr. 19, T. 3, 2. Note im Tenor *f'*). Auf einem anderen Blatt steht die Oktavparallele zwischen Tenor und Bass in Nr. 14, T. 5 (*seconda volta*); folgt man der Angabe des Kritischen Berichts zu dieser Stelle, so müsste die Fortschreibung so lauten wie in der *prima volta*. Obwohl sich also Einzelnes emendieren ließe, bleibt doch allzu vieles andere inkorrigibel. Und es ist der Gesamteindruck der kompositionstechnischen Drittrangigkeit, der daran zweifeln lässt, ob Bach wirklich am Zustandekommen dieser (ohne Autorenangabe aufgezeichneten!) Notentexte, und sei es auch über mehrere Vermittlungsstationen, beteiligt gewesen sein kann.

Während die Edition der Penzel-Choräle sich vielleicht durch die Person des Schreibers, eine der wichtigsten, bisher noch nicht

hinlänglich erforschten Persönlichkeiten der Bach-Überlieferung des 18. Jahrhunderts, begründen lässt, ist die Aufnahme der Choräle aus der Sammlung von Carl Ferdinand Becker (1841 und 1843) nicht recht plausibel. Es handelt sich durchweg um spätere Bearbeitungen Bach'scher Sätze, und in keinem Falle gibt es Grund zu der Vermutung, dass Bach mit ihnen etwas zu tun hat.

Von den letzten beiden im vorliegenden Band abgedruckten Choralsätzen ist *Herr Gott, dich loben alle wir* (BWV Anh. 31) nach der begründeten Meinung des Herausgebers etwas zu schlicht für Bach, während er geneigt scheint, den Satz *So gibst du nun, mein Jesu, gute Nacht* aus einer Handschrift von Johann Christian Kölling in die Nähe Bachs zu rücken, da er alles enthalte, „was einen Bach'schen Choralsatz ausmacht“ (Kritischer Bericht, S. 103). Dagegen steht, dass bereits der erste Takt mit der unmotivierten Sechzehntelbewegung und den Oktavparallelen zwischen den Mittelstimmen verunglückt ist und dass die ausdrucksvoll sein wollenden Extravaganzen doch wohl eher satztechnische Kruditäten sind.

Das *Lieto fine* des Bandes und der Serie III der *Neuen Bach-Ausgabe* bilden die zwei Stücke aus Sperontes' *Singender Muse an der Pleisse*, deren Zuschreibung an Bach sich wohl niemals eindeutig klären lassen, aber andererseits auf eine so lange Tradition zurückgeht, dass damit auch gewissermaßen Fakten geschaffen worden sind.

Wie im Falle von anderen Serienschlussbänden enthält auch hier der Kritische Bericht Angaben über gattungsgleiche Stücke, die früher als Werke Bachs diskutiert worden sind, aber aus heutiger Sicht die Aufnahme in die *Neue Bach-Ausgabe* keinesfalls rechtfertigen.

Es bleibt mit dem Herausgeber zu hoffen, dass die Edition die Folge zeitigt, die von ihr erwartet wird, dass nämlich „die Werktexte der umstrittenen Kompositionen als Grundlage für weitere Klärungen“ (Vorwort, S. V) dienen können.

(Januar 2005)

Werner Breig

Christoph WOLFF. Kassel u. a.: *Bärenreiter* 2003. 80 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV, Band 9: Orgelchoräle der Neumeister-Sammlung. Kritischer Bericht von Christoph WOLFF. Kassel u. a.: Bärenreiter* 2003. 90 S.

Als 1985 der von Johann Gottfried Neumeister in den 1790er-Jahren im hessischen Friedberg geschriebene Sammelband mit Orgelchorälen von Johann Sebastian Bach und Komponisten seines Umkreises für die Forschung und die organistische Praxis erschlossen wurde, bedeutete dies einen geradezu spektakulären Zuwachs an Orgelchorälen Bachs, dessen Umfang daran zu ermessen ist, dass in der 2. Auflage von Schmieders *Bach-Werke-Verzeichnis* (1990) für dieses Repertoire die Werknummern 1090 bis 1120 neu eingeführt werden mussten. Offenbar handelt es sich um die älteste Schicht von Bachs choralegebundener Orgelmusik. Da Bach diese Werke wohl schon in seiner Weimarer Zeit als stilistisch (und qualitativ) überholt ansah, hat er sie nicht als Unterrichtsmaterial an seine Schüler weitergegeben, was ihre Überlieferung zunächst verhinderte. Andererseits hat Bach diese Stücke auch nicht vernichtet, so dass eine Abschrift von ihnen auf ungeklärten Wegen in die Hände des in Friedberg und Homburg vor der Höhe wirkenden Organisten Neumeister (1756–1840) gelangen konnte, der sie dann in der heute in der Lowell Mason Collection der Yale University verwahrten Quelle für die Nachwelt festhalten konnte.

Da direkt vergleichbare Werke Bachs nicht bekannt sind und da die Quelle von einem sonst in der Bach-Überlieferung unbekanntem Schreiber stammt, war bei der Bewertung des Fundes Vorsicht geboten. Die von Christoph Wolff bereits 1985 vorgelegte Erstausgabe des Repertoires eröffnete schon bald die Möglichkeit zu ausgiebiger Diskussion der mit dem Repertoire verbundenen Probleme (die Zusammenstellung der einschlägigen Titel auf S. 33 des Kritischen Berichts wäre zu ergänzen durch die Darstellung von Michael Kube auf S. 544–550 des von Konrad Küster herausgegebenen *Bach-Handbuchs*). Die breit angelegte Erörterung über das Neumeister-Repertoire insgesamt und die Orgelchoräle Bachs im Besonderen, die Wolff im Kritischen Bericht gibt, stellt somit ein vorläufiges Schlusswort in einer über

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV, Band 9: Orgelchoräle der Neumeister-Sammlung BWV 714, 719, 737, 742, 957, 1090–1120. Hrsg. von*

viele Jahre geführten Diskussion dar. Festzuhalten ist, dass an der Authentizität der Werke nicht zu zweifeln ist, wenn auch gelegentlich an der Detailgenauigkeit der Notentexte. Da es sich fast durchweg um Unica handelt, ist der Herausgeber der Regel gefolgt, zu vermutende Schreibfehler nur in Ausnahmefällen behutsam zu emendieren.

Die gründlich überprüfte neue Ausgabe in Verbindung mit dem Kritischen Bericht, der neben den direkt auf die Edition bezogenen Angaben auch eine Kurzbiographie des Schreibers, eine Einordnung des Repertoires in den gattungsgeschichtlichen Kontext und hymnologische Hinweise zu den bearbeiteten Chorälen gibt, bietet eine ideale Grundlage zum weiteren Studium dieses Repertoires, das uns zu den Ursprüngen von Bachs Komponieren führt. Alfred Dürr hat über seine Rezension der Erstausgabe (*Musica* 1986) das Motto gesetzt „Kein Meister fällt vom Himmel“. Doch das ist nur die eine Seite. Die andere ist, dass sich in den Neumeister-Chorälen an vielen Stellen ein junger Komponist zeigt, der das Besondere will und es auch vielfach auf Kosten einer korrekten Normalität in den gesicherten Bahnen der Tradition sucht. Man wird an die Charakterisierung des Werdegangs des großen Künstlers erinnert, die Arnold Schönberg in seiner *Harmonielehre* gegeben hat: „[...] daß es irgendwie bei ihm doch nicht ganz so stimmt, wie es bei einem wahren Künstler nie stimmen darf: ihm fehlt die vollkommene Übereinstimmung mit jenen Durchschnittlichen, die durch die Kultur zu erziehen waren“ (3. Aufl., S. 480).

(Januar 2005)

Werner Breig

JOHANN ABRAHAM PETER SCHULZ: *Six diverses pièces pour le clavecin ou le pianoforte œuvre premier (1778). Faksimile der Erstausgabe.* Hrsg. von Michael STRUCK. [Eisenach]: J. Schuberth [2001]. 17 S.

JOHANN ABRAHAM PETER SCHULZ: *Sonata per il Clavicembalo solo opera seconda (1778). Faksimile der Erstausgabe.* Hrsg. von Michael STRUCK. [Eisenach]: J. Schuberth [2001]. 15 S.

Lange Zeit wurde Johann Abraham Peter Schulz reduziert – nämlich fast ausschließlich als Liedkomponist und als Hauptrepräsentant der 2. Berliner Liederschule – gewürdigt. Als

Instrumentalkomponisten nahm man ihn bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein kaum zur Kenntnis. Dabei hätte genügend Anlass bestanden, den von Burney als „nervous and excellent composer“ charakterisierten Berliner Kapellmeister, der ab 1787 in Kopenhagen wirkte, nicht solcher Vereinseitigung zu überantworten, war doch der Musikhistorie seit langem bekannt, dass er vor allem als Mitarbeiter an Johann Georg Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste* neben seinem Lehrer Johann Philipp Kirnberger zu den kompetentesten und profiliertesten Musikästhetikern und -theoretikern der Zeit gehörte. Dabei war seine Position klar: Kompromisslos vertrat er die vom frühen historischen Bewusstsein geprägte Auffassung der Bach-Tradition, dennoch trachtete er danach, diese mit den Idealen seiner Zeit, die vom Singspiel und vom Ideal des Volkstons bestimmt wurden, zu verknüpfen. Zu den wichtigsten – weil breitenwirksamsten – Dokumenten der Gattungsästhetik der vorklassischen Instrumentalmusik gehören Schulz' Artikel in Sulzers *Theorie*, in denen er nicht nur seine persönliche Affinität zu den Werken Carl Philipp Emanuel Bachs bekundete, sondern diese seine Präferenz auch aus einer historischen Gesamtkonzeption heraus begründete. Aus dem schmalen Corpus eigener Kompositionen, in denen er seine Vorstellungen von der Weiterentwicklung der Instrumentalmusik bekundete und die bereits in einer Rezension in der *Allgemeinen deutschen Bibliothek* 1779 zu den „besten Claviersachen unserer Zeit“ gerechnet wurden, wurde das Opus 1 im 20. Jahrhundert in einer vollständigen Ausgabe von 1934 und in zwei Teil-Neuausgaben vorgelegt, die indessen ein unvollkommenes Bild der Werke vermitteln; die Sonate vollends ist seit einer längst vergriffenen Titelaufgabe aus dem 19. Jahrhundert überhaupt nicht wieder ediert worden.

Umso dankbarer muss die intensive Beschäftigung gewürdigt werden, die nun Michael Struck beiden Werken mit den Faksimileausgaben der Erstausgaben angedeihen ließ, die im Jahr 1778 im Verlag Hummel (Berlin/Amsterdam) publiziert wurden. Im Zusammenhang mit dieser Edition entstand unter dem Titel *Diversitas als Bindeglied. Johann Abraham Peter Schulz als Klavierkomponist* eine ausführliche Studie in der unter dem Titel *Rezeption als*

Innovation im gleichen Jahr von Siegfried Oechsle und Bernd Sponheuer als Band XLVI der *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft* herausgegebenen Festschrift für Friedhelm Krummacher. Darin werden als Anhang zwei interessante Zeugnisse zeitgenössischer Rezeption beider Werke im Wortlaut mitgeteilt: zu Opus 1 die erwähnte Rezension aus der *Allgemeinen deutschen Bibliothek* 1779, zu Opus 2 eine Erwähnung aus der von Christoph Martin Wieland herausgegebenen Lebensbeschreibung des Flötisten Friedrich Ludwig Dülon (1807 f.). Strucks drei komplementär aufeinander bezogene Publikationen bieten so erstmals die Möglichkeit zu eingehender analytischer Betrachtung von Schulz' Klavierwerken auf der Grundlage eingehender Dokumentation und entschieden erweiterter Quellenbasis. Zugleich erstellen sie von ihnen ein plastisches, ihren herausgehobenen Rang innerhalb der historischen Situation zu Anbruch des letzten Lebensjahrzehnts C. P. E. Bachs verdeutlichendes Bild. Es wird zu der These komprimiert, „daß die *Six Diverses Pièces* ihre *Diversitas* so vielschichtig und stringent austragen, daß die kompositorische Problemstellung für Schulz offenbar nur einmal adäquat zu bearbeiten war“ (*Diversitas als Bindeglied*, S. 65). Dabei erscheint die Kategorie der ‚Diversitas‘ als eine spezifische Art des Zusammenführens von Altem und Neuem, das bei Schulz nicht als Gegenüber, sondern als Vermittlung erscheint. Dies hatte zu seinen Lebzeiten zur Folge, dass sowohl die *Klavierstücke* als auch die *Klaviersonate* von den Zeitgenossen als die Gattungsnorm deutlich überschreitend wahrgenommen wurden. Als Echo auf den Klavierstil C. P. E. Bachs auf hohem Niveau, das diesen als an seinem Ziel angekommen ausweist, erweisen sich Schulz' Werke als ebenso faszinierend wie als Produkt eines Klavierkomponisten, welchem die Selbstverständlichkeit der Produktion für ein anonymes Käuferpublikum offensichtlich abhanden gekommen war.

(Dezember 2004)

Arnfried Edler

FRANZ SCHUBERT: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kirchenmusik. Band 6: „Deutsche Messe“, Deutsche Trauermesse. Vorgelegt von Michael KUBE. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. XXVIII, 133 S.*

Der vorliegende Band vereinigt zwei Kirchenmusikwerke Schuberts mit deutschen Texten, deren Aufnahme und Verbreitung jedoch sehr unterschiedlich verlaufen sind. Während die *Gesänge zur Feier des heiligen Opfers der Messe* nach Texten von Johann Philipp Neumann erst nach der Mitte des 19. Jahrhunderts eine große Popularität vor allem in Süddeutschland und Österreich erreichten und die Melodien einzelner Teile darüber hinaus in viele katholische Gesangbücher Eingang fanden, wurde die im Anhang abgedruckte *Deutsche Trauermesse* zunächst 1826 von Schuberts älterem Bruder Ferdinand als eigenes Werk herausgegeben. In den folgenden Jahrzehnten fand sie in verschiedenen Bearbeitungen einige Aufmerksamkeit, geriet aber später in fast völlige Vergessenheit. Erst 1928 konnte Otto Erich Deutsch das letztere Werk auf der Basis einer Indizienkette eindeutig Franz Schubert zuordnen. Für die Edition innerhalb der *Schubert-Gesamtausgabe* waren in beiden Fällen verschiedene Versionen zu vergleichen und wiederzugeben. Während die Autorisierung der beiden Fassungen der „*Deutschen Messe*“ (mit Orgel und mit Bläsern) durch den Komponisten unstrittig ist und nur die letzten zehn Takte des „Schlussgesangs“ sowie das „Gebet des Herrn“ in der ersten Fassung aufgrund des Verlustes der beiden äußeren Doppelblätter des Autographs einer Rekonstruktion bedürften, sind die Verhältnisse bei der *Deutschen Trauermesse* wesentlich komplizierter. Hier stand kein Autograph zur Verfügung, sondern lediglich die Abschrift einer frühen, von der Hand Ferdinand Schuberts stammenden Orgelstimme. Dazu kamen der Erstdruck von 1826 und zwei spätere Bearbeitungen. Diese Quellenlage ließ dem Herausgeber keine andere Wahl, als alle vier Versionen nebeneinander zu stellen und zu kommentieren. Die getroffenen Entscheidungen im Umgang mit den Quellen sind dabei ebenso plausibel wie die Begründung für die Veröffentlichung der *Trauermesse* in dem hier vorgelegten Band. Die übrigen Informationen des Vorworts – von der etwas umständlichen Darstellung des gattungsgeschichtlichen Hintergrundes über musikalische Parallelen zu anderen Werken Schuberts bis zu den frühen Aufführungen – provozieren dagegen durchaus einige Rückfragen. Die „Gruppe geistlicher deutschsprachiger Werke“

ist nur dann „schwer abgrenzbar“, wenn man einerseits das deutsche *Stabat Mater* nach Klopstock D 383, den 23. *Psalm* D 706, den *Hymnus an den Heiligen Geist* D 948 und manches andere hinzuzählt und andererseits die klare liturgische Bestimmung der *Gesänge zur Feier des heiligen Opfers der Messe* und der *Deutschen Trauermesse* außer Acht lässt. Die Annahme des Herausgebers, dass die „*Deutsche Messe*“ zu Schuberts Lebzeiten nie aufgeführt worden sei, beruht auf der Zurückweisung des Textes in dem Zensurvermerk vom 24. Oktober 1827 – „nicht zum öffentlichen Kirchengebrauche“ – sowie auf dem Fehlen von einschlägigen Nachweisen. Angesichts der überaus lückenhaften Dokumentation der Wiener Kirchenmusikpraxis zu Schuberts Lebzeiten ist aber eine solche Vermutung mehr als gewagt. Für die auf der Titelseite des Bandes verwendeten Werkbezeichnungen fehlt schließlich jegliche Begründung. Im Falle der *Trauermesse* – aber ohne den Zusatz „*Deutsche*“ – könnte sich der Herausgeber noch auf den Brief Schuberts vom 24. August 1818 an seinen Bruder Ferdinand berufen, obwohl später auf dem Erstdruck *Deutsches Requiem* als Titel des Werkes angegeben worden ist. „*Deutsche Messe*“ war dagegen, wie auch die Anführungszeichen zeigen, nie mehr als eine populär gewordene Bezeichnung, die höchstens als Untertitel verwendbar ist. Deshalb bleibt es unverstündlich, warum der im Inhaltsverzeichnis und Vorwort immer wieder verwendete Titel von Neumanns Textdruck *Gesänge zur Feier des heiligen Opfers der Messe. Nebst einem Anhang, enthaltend: Das Gebet des Herrn* nicht auch auf dem Titelblatt des gesamten Bandes seinen Platz gefunden hat.

(Juli 2004)

Gerhard Poppe

CARL NIELSEN: *Works: Series I: Stage Music, Vol. 1/1–3: Maskarade, Komische Oper in drei Aufzügen*. Hrsg. von Michael FJELDSØE, Niels Bo FOLTMANN, Peter HAUGE, Elly BRUUNSHUUS PETERSEN und Kirsten FLENSBORG PETERSEN. Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen 1999. XLIV, 800 S.

CARL NIELSEN: *Works: Series I: Stage Music, Vol. 1/Critical Commentary: Masquerade, Comic Opera in three Acts*. Hrsg. von Michael

FJELDSØE, Niels Bo FOLTMANN, Peter HAUGE, Elly BRUUNSHUUS PETERSEN und Kirsten FLENSBORG PETERSEN. Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen 1999. VII, 104 S.

CARL NIELSEN: *Works: Series I: Stage Music, Vol. 8: Aladdin or the Wonderful Lamp*. Hrsg. von David FANNING. Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen 2000. XXXVII, 258 S.

CARL NIELSEN: *Works: Series II: Instrumental Music, Vol. 1: Symphony No. 1 op. 7*. Hrsg. von Peter HAUGE. Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen 2001. XXXIV, 182 S.

CARL NIELSEN: *Works: Series II: Instrumental Music, Vol. 2: Symphony No. 2 op. 16 „The four Temperaments“*. Hrsg. von Niels Bo FOLTMANN. Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen 1998. XXII, 175 S.

CARL NIELSEN: *Works: Series II: Instrumental Music, Vol. 3: Symphony No. 3 op. 27 „Sinfonia espansiva“*. Hrsg. von Niels Bo FOLTMANN. Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen 1999. XXVI, 206 S.

CARL NIELSEN: *Works: Series II: Instrumental Music, Vol. 4: Symphony No. 4 op. 29 „The Inextinguishable“*. Hrsg. von Claus RØLLUM-LARSEN. Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen 2000. XXVIII, 137 S.

CARL NIELSEN: *Works: Series II: Instrumental Music, Vol. 5: Symphony No. 5 op. 50*. Hrsg. von Michael FJELDSØE. Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen 1998. XX, 169 S.

CARL NIELSEN: *Works: Series II: Instrumental Music, Vol. 6: Symphony No. 6 „Sinfonia semplice“*. Hrsg. von Thomas MICHELSEN. Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen 2001. XXVI, 151 S.

CARL NIELSEN: *Works: Series II: Instrumental Music, Vol. 7: Orchestral Works I*. Hrsg. von Peter HAUGE und Thomas MICHELSEN. Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen 1999. XXXIX, 152 S.

CARL NIELSEN: *Works: Series II: Instrumental Music, Vol. 9/1: Violin Concerto op. 33*. Hrsg. von Elly BRUUNSHUUS PETERSEN und Kirsten FLENSBORG PETERSEN. Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen 2001. XXIV, 156 S.

Während hier zu Lande seit Jahren ein spürbarer Verlust an kulturellen und (geistes-)wissenschaftlichen Werten zu verzeichnen ist, hat schon vor einiger Zeit und weithin unbemerkt im kleinen Dänemark die „Stunde der Ge-

samtausgabe“ geschlagen. War es einst im wirtschaftlich wieder erstarkten Deutschland wohl auch das geschärfte Bewusstsein für die Verletzlichkeit und Vergänglichkeit musikalischer Quellen, das die ersten großen, sich nun nach knapp einem halben Jahrhundert dem Ende zuneigenden Gesamtausgaben in Gang brachte, so ist es in Nordeuropa vor allem der Wunsch, im Konzert der Nationen sich der eigenen kulturellen Identität zu versichern und diese auch nach außen hin zu profilieren – dies betrifft nicht nur Dänemark (Gade, Nielsen, Hartmann) und Finnland (Sibelius), sondern neuerdings auch Estland (Tubin). Es handelt sich um die großen Sinfoniker des 19. und 20. Jahrhunderts, die bereits zu Lebzeiten als Leitfiguren rezipiert wurden und deren repräsentatives orchestrales Œuvre zumeist auch international zu Ansehen gelangte (aus Schweden ist bisher nichts über ähnliche neue Projekte bekannt).

Wenn derzeit in Dänemark an drei (!) Gesamtausgaben gearbeitet wird, ist dies wohl auch – so jedenfalls die Außensicht – der in den frühen 1990er-Jahren begonnenen Gade-Ausgabe zu verdanken (die ersten beiden Bände erschienen 1995). Ihr folgte nur kurze Zeit später die *Nielsen-Gesamtausgabe* die nach einer dreijährigen Anlaufphase 1997 fest installiert wurde (seit 2001 ist zudem an der Königlichen Bibliothek die J. P. E. Hartmann-Ausgabe angesiedelt). Dass die Initiative zu einer Gesamtausgabe der Werke von Carl Nielsen offenbar von (kultur-)politischer Seite ausging, muss sich für deutsche Augen wie ein Märchen aus *Tausendundeiner Nacht* lesen. Katalysatorisch wirkte zudem eine Aufführung der Oper *Maskarade* in Innsbruck, bei der man über zahlreiche ungeklärte Noten- und Fassungsprobleme stolperte – kein Wunder, denn obwohl es sich bei Niensens Œuvre zweifelsohne um ein „nationales Gut“ handelt, liegt selbst für viele der sich im Repertoire befindlichen Kompositionen keine verlässliche Ausgabe vor (einige Werke harren überhaupt noch ihrer Veröffentlichung). Zum Abdruck werden freilich zunächst nur die von Nielsen selbst abgeschlossenen Kompositionen und Einzelsätze gelangen. Dieser 32 Bände umfassende Teil der Gesamtausgabe wurde im Subskriptionsprospekt als Reihe A bezeichnet, der später noch eine Reihe B mit Skizzen folgen soll. Von den Briefen und Schriften der

Reihe C erschienen Letztere bereits 1999 in drei Bänden (*Carl Nielsen til sin samtid*, hrsg. von John Fellow) – doch noch bevor dieser Teil der Ausgabe international rezipiert werden konnte, gelangte er bereits im Frühjahr 2004 auf die „Ramsch-Tische“ des Kopenhagener Buchhandels (ein Schicksal, das der jetzt in Arbeit befindlichen Brief-Ausgabe erspart werden sollte).

Dass die Ausgabe gleichermaßen den Anforderungen von Theorie und Praxis gerecht werden möchte, geht aus dem Generalvorwort hervor („Die Edition, vorgenommen auf wissenschaftlich-kritischer Grundlage, soll praktischen und wissenschaftlichen Zwecken dienen“). Konsequenterweise erscheinen daher auch von Bänden mit mehreren eigenständigen Werken (etwa Konzerte und Sinfonische Dichtungen) vorab oder parallel wohlfeile praktische Ausgaben (von den Sinfonien sind auch Taschenpartituren lieferbar). Der musikalischen Praxis ist dabei sicherlich auch das Verfahren geschuldet, generell auf diakritische Zeichen zu verzichten und Dynamik wie Artikulation mit Blick auf einen nach außen hin einheitlichen Notentext anzugleichen (genaue Nachweise finden sich freilich im Kritischen Bericht, der stets beigegeben ist oder, wie bei *Maskarade*, als eigener Band parallel zum Notentext vorgelegt wurde). Gleichwohl mag es ein wenig befremden, dass innerhalb des Generalvorwortes „Zur Edition“ der mit „Editionsrichtlinien“ überschriebene Abschnitt in der deutschen Übersetzung mit gerade einmal 29 kurzen Zeilen und zumeist nur technischen Hinweisen erstaunlich knapp ausfällt (zum generellen Konzept vgl. jedoch Peter Hauge, *Carl Nielsen and Intentionality*, in: *Carl Nielsen Studies* 1, 2003, S. 42–81).

Die wahre philologische Problematik, der sich die *Nielsen-Gesamtausgabe* in jedem Band immer wieder neu und anders zu stellen hat, verbirgt sich in einem Nebensatz des Generalvorwortes – man sei bestrebt, die Werke „soweit wie möglich in der vom Komponisten gewollten Fassung letzter Hand wiederzugeben“. Eine im doppelten Sinne schwierige Aufgabe, denn einerseits griffen Freunde und Kollegen, aber auch Nielsen selbst immer wieder in den bereits gedruckt vorliegenden Notentext ein, andererseits erscheinen diese oftmals fraglichen Lesarten durch ältere, in der heutigen Pra-

xis weit verbreitete Ausgaben und die daraus resultierende Interpretationstradition nicht nur sanktioniert, sondern auch sakrosankt. Besonders die Eingriffe von Niensens Schwiegersohn, dem Geiger und Dirigenten Emil Telmányi (1892–1988), sorgen noch immer für Verwirrung und Kontroversen. So veröffentlichte Erik Tuxen in Zusammenarbeit mit Telmányi im Jahre 1950 von der *5. Sinfonie* op. 50 (1922) eine heute weithin verbreitete revidierte Partitur, mit „kleineren Korrekturen versehen, die sich bei stattgefundenen Aufführungen zweckmäßig gezeigt haben“ (so die kurze einleitende Notiz). Im Rahmen der *Nielsen-Gesamtausgabe* bietet Michael Fjeldsøe hingegen einen Notentext, der sich an den Primärquellen (also vor allem der Ausgabe von 1926) orientiert, Nielsen wörtlich nimmt und damit auch als philologisch einwandfrei zu bezeichnen ist. Dieser Notentext bildet die Grundlage für jede weitere Interpretation, wobei (wie bei jeder Ausgabe überhaupt) jedem Dirigenten freigestellt ist, seine eigenen Vorstellungen umzusetzen. Dazu gehören auch Retuschen, die allein dem klanglichen Effekt dienen – wie dies bereits bei Michael Schönwandt in seiner gleichwohl explizit auf den Notentext der *Nielsen-Ausgabe* verweisenden Einspielung des Werkes zu hören ist (dacapo 8.224156): Die (durchaus nahe liegenden) markanten Einwürfe der Pauke im 2. Satz (T. 122 und T. 265 ff.) finden sich bei Nielsen aber nur in einer Entwurfspartitur, die Passage T. 265 ff. hatte bereits Tuxen in seiner Partitur von 1950 eingeführt. Um den Sachverhalt leichter einsichtig zu machen, wäre es im Rahmen der Neuedition sicherlich hilfreich gewesen, an dieser (und vergleichbaren) Stellen auch innerhalb des Notentextes durch eine Fußnote zumindest auf den Kritischen Bericht zu verweisen. So verständlich der Rückzug des Herausgebers auf die Hauptquelle ist, so nützlich wäre (auch für die musikalische Praxis) eine ausführlichere Erörterung im Vorwort gewesen. Ebenso vermisst man im 4. Satz der *1. Sinfonie* op. 7 (1894) einen Hinweis auf jene Passage (T. 212–

242), die von Nielsen 1928 revidiert und von Ebbe Hamerik instrumentiert wurde (freilich kommt die alternative Fassung im Anhang des Bandes zum Abdruck).

Ohnehin ist das Wagnis der *Nielsen-Gesamtausgabe* zu bewundern, gleich zu Beginn mit den wichtigsten und repräsentativsten Werken aufzuwarten, obwohl erfahrungsgemäß nach dem Start einer so gewichtigen Ausgabe mancherorts die eine oder andere verschollen geglaubte Quelle unverhofft ans Tageslicht kommt. Dies betrifft im Fall der *3. Sinfonie* op. 27 die autographe Stichvorlage, die für die Edition noch nicht zur Verfügung stand, weil eine Information über deren Existenz schlichtweg hängen blieb (vgl. dazu die Stellungnahme von Niels Krabbe unter www.kb.dk).

Die Bedeutung, die man auf dänischer Seite der *Nielsen-Gesamtausgabe* ganz zu Recht beimisst, spiegelt sich in der aufwendigen Ausstattung der Bände wider: sehr nobles und feines, leider aber auch empfindliches dunkelblaues Leinen, Goldprägung, gutes und festes Papier, ein zweisprachiges Vorwort (engl./dän., in *Maskarade* alternativ auch dt./dän.), zahlreiche, teilweise auch farbige Faksimiles, ein sauberer Notensatz und ein Kritischer Bericht (engl.). Dennoch hätte man bei dem Band mit der Bühnenmusik zu *Aladdin* ein größeres Format wählen oder aber eine bessere Einteilung der Seiten vornehmen sollen: S. 5, 13 und vor allem 79 sind viel zu eng gestochen, andererseits ist die ganze Nr. 22 geradezu löchrig, während auf S. 82 f. der Satzspiegel verändert wurde, um eine bessere Lösung zu erreichen. Die Nr. 24 mit insgesamt acht unterlegten Strophen hätte man mehrfach ausstechen sollen.

Mit einer Erscheinungsweise von durchschnittlich zwei Bänden im Jahr rückt bereits heute der für das Jahr 2008 vorgesehene Abschluss der mit großem Ehrgeiz geplanten und betriebenen *Nielsen-Gesamtausgabe* in greifbare Nähe. Freilich zählt das Editionsteam auch sieben (!) Mitarbeiter.

(Februar 2005)

Michael Kube