

## BESPRECHUNGEN

*Ars practica mensurabilis cantus secundum Iohannem de Muris. Die Recensio maior des sogenannten „Libellus practice cantus mensurabilis“.* Hrsg. von Christian BERKTOLD. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 1999. 128 S., Notenbeisp. (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission. Band 14.)

Die Edition veranschaulicht die Überlieferungsproblematik einführender Handbücher im Spätmittelalter. Bei dem Johannes de Muris zugeschriebenen *Libellus* sind zunächst zwei Hauptrezensionen zu unterscheiden. Die „*Recensio minor*“ findet sich vor allem in englischen Handschriften, die mit der ältesten und zentralen Textredaktion, der so genannten „Berkeley“-Fassung, zusammenhängen. Die besonders in Oberitalien verbreitete und von dort ausstrahlende „*Recensio maior*“ dokumentiert demgegenüber die gestaltende Rezeption der Lehre. Ihr ist die Edition gewidmet, die somit keine ‚Urfassung‘, sondern eine in der Auseinandersetzung mit dem Gegenstand gewordene Fassung bietet.

Berkold unterscheidet in dieser Überlieferung zwei Hauptrezensionen, A und B, die er getrennt vorlegt und deren Quellen er einzeln beschreibt und in Stemmata bringt. Dabei sind die Notenbeispiele ein wesentliches Kriterium; ihnen ist ein ausführlicher Kommentar gewidmet. Dies verdeutlicht, dass die Notenbeispiele keine ‚Beigaben‘, sondern ein dem kurzen, in zwölf Kapitel unterteilten Text gleichgewichtiger Teil der Lehre sind. Es ergibt sich aus der Sache, dass das Kapitel „*De imperfectione*“ das umfangreichste ist.

Es ist Berkold zu danken, dass er in sorgfältiger und mühevoller Kleinarbeit die Breite der Überlieferungsproblematik anschaulich macht und so zeigt, wie ‚Geschichte der Musiktheorie‘ auch aussehen kann.

(Januar 2001)

Andreas Traub

CLAUDIO GALLICO: *Sopra li fondamenti della verità. Musica italiana fra XV e XVII secolo.* Roma: Bulzoni Editore 2001. 442 S., Notenbeisp. („*Europa delle Corti*“. *Centro studi sulle società di antico regime. Biblioteca del Cinquecento* 97.)

Claudio Gallico hat sich als einer der führenden Musikwissenschaftler vor allem im Bereich der norditalienischen Hofmusik profiliert. Das Musikleben seiner Heimatstadt Mantua ist dabei Ausgangspunkt und Zentrum seiner Arbeit gewesen; für die Erforschung des Hoflebens der Gonzaga, vor allem zur Zeit der Isabella Gonzaga d’Este um 1500, wie für die Monteverdi-Forschung hat Gallico seit den frühen 1960er-Jahren Impulse gesetzt, die sich paradigmatisch in der vorliegenden Sammlung wiederfinden.

In der Einleitung zu den knapp 40 Aufsätzen äußert sich der Autor selbst zu seiner Arbeitsweise und liefert damit – über die thematische Verknüpfung der Texte hinaus – einen roten Faden für deren Lektüre. (Viele der Texte sind Gallicos Editionsarbeit verpflichtet, den Ausgaben von Kirchenkonzerten Viadanas, von Madrigalen und der Gesamtausgabe Frescobaldis.) Unabhängig von der hier durchaus spürbaren Veränderung der Musikwissenschaft zwischen 1960 und 2000 folgte Gallico stets dem Anspruch einer stark kontextbezogenen Quellenforschung, was am Anfang seiner Karriere nicht selbstverständlich war. Auf der Basis von Textkritik die Wirkung von Kompositionen zu untersuchen, begreift er als eine Aufgabe der Mentalitäts- und Geschmacksgeschichte. Was darüber hinaus unter der „Notwendigkeit“ zu verstehen ist, „den impliziten Wert wiedergefundener musikalischer Objekte zu erkennen, abzuwägen und zu erklären“ („*la necessità di distinguere, graduare, dichiarare il valore intrinseco degli oggetti musicali ritrovati*“, S. 12), bleibt – aus deutschsprachiger Sicht – zunächst unklar. Anzunehmen ist, dass Gallico damit auch die ästhetische Bewertung von Musik beachtet und durch ihre Funktion im historischen Kontext relativiert wissen möchte.

So scheint es symptomatisch, dass er sich innerhalb der Hofmusik um 1500 der ästhe-

tisch vergleichsweise anspruchslosen Frottola gewidmet und deren Bedeutung aufgewertet hat. Mit textkritischen Methoden hat er den Einfluss volkstümlicher Dichtungen und Stilmittel auf die Gattung belegt und dabei weit-sichtige Thesen für den Paradigmenwechsel um 1520 aufgestellt. Die Spaltung der Frottola in die Gattungen Villotta und Villanella sieht er als Signal für die Konstitution neuer gesellschaftlicher, ideologischer Strukturen, nämlich für die Trennung des Höfischen von der populär scheinenden Kultur. Da er als einer von wenigen Wissenschaftlern die damals virulenten literarischen Debatten um die Etablierung einer italienischen Volkssprache und das humanistische Nachahmungsprinzip im Blick hat, kann er die Entstehung des Madrigals tiefer verständlich machen, die aus rein musikalischer Sicht bruchstückhaft bleibt. In der Anreicherung des musikalischen Satzes durch polyphone Künste im Madrigal sieht er eine Antwort der Musik auf die in der Literatur geforderte Anhebung des Stils im Sinne des Nachahmungsprinzips. „[L]a tecnica – arte – è un apriori concettuale, una idea, alla cui concreta realizzazione sonora si tende per imitazione, appunto“ (S. 391).

In diesen thematischen Kontext gehören zudem die Nachweise der *Poesia per musica* der dichtenden Isabella Gonzaga d'Este wie eines musikalischen Dialogs von Niccolò da Correggio in der Vertonung Tromboncinos von 1509, wodurch Gallico am Anfang seiner Karriere Alfred Einsteins Annahme des ersten Dialogs in der Musik um 1514 (in *ZfMw* 10, 1928/29, S. 618/19) widerlegt (S. 33). Beiträge zu Jaquet de Mantova, zu Karnevalsliedern im Umfeld Lorenzos, zu weltlichen Liedern Josquins oder zum Wirken von Petrucci mit einer Übersicht seiner Drucklegungen ergänzen diesen Forschungsschwerpunkt.

Sein literaturkritischer Blick kommt Gallico ebenso in der Monteverdi-Forschung und deren Umfeld zugute. Die Funktion von Dichtung untersucht er in Kompositionen Monteverdis, in der „Lettera amorosa“ nach Achillini, im *Orfeo* und im *Combattimento* nach Tasso, in den Canti von Domenico Mazzocchi oder in Motetten und in der Theatermusik Stradellas; Forschungsaspekte sind dabei die Vermittlung des gegen-reformatorischen Moralismus, die Hinwendung zum Theatralischen, die Entwicklung des

„stile rappresentativo“ sowie Verbindungen zwischen wichtigen Zentren wie Rom und Venedig. Gallicos regionalgeschichtliches Interesse zeigt sich ferner in kirchen- und theatergeschichtlichen Studien, etwa am Beispiel Parmas.

Giovanni Battista Donis „Discorso sul recitare in scene“ (1640) ist als Quelle vollständig abgedruckt und kommentiert.

In der Verbindung von Kürze, Detailliebe und interdisziplinärer Weitsichtigkeit sind Gallicos Texte für alle an der italienischen Kultur des 15. bis 17. Jahrhunderts Interessierten wertvoll und wären eine Übersetzung ins Deutsche wert. Aufgrund der Sprachbarriere dürfte die Sammlung jedoch vor allem Spezialisten vorbehalten bleiben, die hier einen unverzichtbaren Fundus an Quellen und Diskussionspunkten finden.

(September 2002)

Sabine Meine

*BERNHARD JANZ: Der Fondo Cappella Sistina der Biblioteca Apostolica Vaticana. Studien zur Geschichte des Bestandes. Paderborn u. a.: Ferdinand Schöningh 2000. 512 S. (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik. Band 8.)*

Der in der Vatikanischen Bibliothek verwahrte Musikalienfond der päpstlichen Sängerkapelle ist mit seinen reichen, über vier Jahrhunderte umspannenden Beständen eines der zentralen Quellenreservoirs der Musikgeschichte. Insbesondere die Handschriften des 15. und 16. Jahrhunderts waren häufig Gegenstand der Forschung, wobei auch die Frage von später hinzugekommenen und verloren gegangenen Codices immer wieder eine zentrale Rolle spielte, da sie eine wesentliche Grundlage für die Bewertung der überlieferten Handschriften und deren Repräsentativität darstellt. Einen wichtigen Beitrag zur Entwirrung der komplizierten Bestandsgeschichte leistet Bernhard Janz in der überarbeiteten Fassung seiner Heidelberger Habilitationsschrift, in der er die überlieferten Verzeichnisse bzw. die in den Handschriften enthaltenen Katalogisierungsspuren ausführlich beschreibt und auf deren Grundlage Verluste aufzeigt, Veränderungen in einzelnen Chorbüchern benennt sowie fragliche Autorenzuschreibungen diskutiert. Den Schwerpunkt des umfangreichen Anhangs bildet eine als Konkordanz bezeichnete Auflistung sämtlicher heute im Fondo befindlichen Musikhandschriften mit-

einer kurzen Beschreibung und den entsprechenden Angaben in den ausgewerteten Quellen. Ferner bietet Janz neben einer Reihe von Textdokumenten zur Bestandsgeschichte die Rekonstruktion des frühesten bekannten Katalogs, den Raffaele Panuzzi 1687/88 anlegte und von dem nur der Index erhalten ist, sowie eine Liste der mit der Abkürzung „lib.“ gekennzeichneten Signaturen, bei denen es sich um die Reste einer um 1570 vorgenommenen Inventarisierung handelt.

Neben dem außerordentlichen praktischen Wert dieser Verzeichnisse, die Aufschluss über Entwicklung und Benutzung der Codices geben, besteht das wesentliche Interesse der Untersuchung in der Erkenntnis, dass eine überraschend große Zahl von Handschriften massiven Veränderungen etwa durch Aufspaltung oder Anbinden von Einzelfaszikeln unterworfen war und eine weit größere Zahl noch seit dem 17. Jahrhundert verloren gegangen ist. Zwar erscheinen einige Gewichtungen in Janz' Skizzierung der Verlustgeschichte überspitzt; zum einen etwa die Charakterisierung der möglicherweise gravierenden Verluste im Sacco di Roma, auf die auch die Präambel der Konstitutionen von 1545 verweist, als Propaganda des Palestrina-Biographen Baini; zum anderen die Ableitung einer Bestandsminderung von etwa 50 % zwischen 1570 und 1687 allein aus den Lücken in der Reihe der erhaltenen „lib.“-Signaturen, über deren genaue Bedeutung und Systematik viel zu wenig erschließbar ist, als dass ihre Lückenhaftigkeit einen so weitreichenden Schluss erlauben würde. Dennoch bleibt als Fazit festzuhalten, dass künftige Repertoireuntersuchungen speziell zur vielfach erforschten Frühzeit mit einem deutlich größeren, heterogeneren Musikalienbestand als dem erhaltenen zu rechnen haben und auch älteste Handschriften noch Jahrhunderte später auseinander genommen oder ergänzt werden konnten.

Angesichts der sorgfältigen Auswertung der Quellen verwundert es, dass der bis heute üblicherweise benutzte Katalog von José Maria Llorens aus dem Jahr 1960 praktisch keine kritische Bewertung erfährt, obwohl seine allgemein beklagte Unzulänglichkeit dies als dringendes Desiderat erscheinen lässt. Insbesondere die Problematik der vielfach willkürlich erscheinenden Autorenzuschreibungen durch Llorens wird zwar gelegentlich konstatiert, aber offen-

bar ist dem Autor nicht bekannt, dass diese auf Laurence Feiningers in den 1940er-Jahren vorgenommenen, vor allem auf Stilkritik beruhenden Zuschreibungen zurückgehen und kommentarlos aus dessen handschriftlichen Spartenkonvoluten im Pontificio Istituto di Musica Sacra in Rom bzw. Trient übernommen worden sind.

Bedauerlich ist ferner, dass der Informationsgehalt von doppelt im Repertoire überlieferten Kompositionen kaum ausgeschöpft wird. Lediglich exemplarisch werden die vier im Bestand befindlichen Chorbücher mit Palestrinas *Missa „Papae Marcelli“* behandelt, während die anderen Fälle keinerlei Erwähnung finden. Aus ihnen ergäben sich möglicherweise wichtige Rückschlüsse über die Wertschätzung eines bestimmten Repertoires und die Praxis, abgenutztes Material einfach durch neue Abschriften zu ersetzen (auf die Janz auch immer wieder hinweist), wodurch eventuell die Zahl der effektiven musikalischen Verluste letztlich doch geringer anzusetzen wäre, als der Autor annimmt und nur an einer doch überschaubaren Zahl von Beispielen konkret belegt.

Freilich enthält die Studie eine Fülle anderer wertvoller Hinweise, die die Vielfalt der zum Einsatz gekommenen Musikalientypen sowie insbesondere die Repertoirepflege und -hierarchie dokumentiert. Ein ausführliches Komponisten- und Werkverzeichnis oder zumindest -register wäre zur Erschließung dieser Informationen allerdings unbedingt erforderlich gewesen. Dass generell eine weitergehende Überarbeitung Not getan hätte, zeigt neben der unzureichenden Lektorierung vor allem der Umstand, dass die Bibliographie keine Titel aus der Zeit nach 1993 enthält und damit eine Reihe neuerer Erkenntnisse vor allem zur frühen, aber auch der jüngeren Kapellgeschichte unberücksichtigt bleiben. Trotz dieser Einschränkungen leistet die Untersuchung nicht nur einen grundlegenden Beitrag zum Verständnis der vatikanischen Musikalienbestände, sondern zeigt auch ganz allgemein das hohe Erkenntnispotential einer musikalischen Bestandsbetrachtung unter Langzeitperspektive.

(August 2002)

Klaus Pietschmann

*Das Weißenfelser Aufführungsverzeichnis Johann Philipp Kriegers und seines Sohnes Johann Gotthilf Krieger (1684–1732). Kommentierte Neuauflage. Bearbeitet und hrsg. von Klaus-Jürgen GUNDLACH, Sinzig: Studio Verlag 2001. 501 S., Notenbeisp.*

Johann Philipp Krieger ist die wahrscheinlich größte Unbekannte in der deutschen Barockmusik. Was von seiner Kammermusik und dem Kantatencœuvre erhalten ist, beansprucht musikalisch höchsten Rang. Es ist aber eben nur der Bruchteil von rund 80 Kantaten, den wir heute vollständig kennen. Die gewaltige Werkliste von über 2000 Kantaten, die er zwischen 1685 bis zu seinem Tod 1725 für den Weißenfelser Hof schrieb, ist nur durch ein akribisch geführtes Aufführungsprotokoll der Gottesdienstmusiken am Hof Johann Adolfs I. belegt. Die alte Wiedergabe des Verzeichnisses durch Max Seiffert im Krieger-Band der *DDT* (Bd. 53/54), die editorisch unbefriedigend, weil unvollständig war, ist nun durch eine kommentierte Neuauflage von Klaus-Jürgen Gundlach ersetzt. Gundlach, der mit seiner Hallenser Dissertation über Kriegers geistliches Vokalwerk 1981 selbst den Grundstock der modernen Krieger-Forschung erarbeitet hat, verfolgt die Absicht, die lange Kantatenliste zu einem vollständigen Verzeichnis der geistlichen Vokalwerke auszubauen. Den Aufführungsverzeichnissen Kriegers und seines Sohnes, der es von 1725 bis 1732 fortführte, stellt er ein Quellenverzeichnis, ein Verzeichnis der vollständig oder fragmentarisch überlieferten Vokalwerke, ein Verzeichnis der nur im Text erhaltenen Werke, ein Verzeichnis der von Krieger vertonten Neumeister-Texte, ein Verzeichnis der Werke anderer Komponisten im Weißenfelser Inventar und eine Edition der sonstigen Eintragungen der beiden Aufführungsverzeichnisse zur Seite. Letztere bergen hochinteressante Details zu den Weißenfelser Aufführungsbedingungen, vor allem zahlreiche Vesper- und Hauptgottesdienst-Agenden, von denen eine soziologisch orientierte Kirchenmusikforschung viel Gewinn ziehen kann.

Den Anspruch der Vollständigkeit hat Gundlach eingelöst: Irgendwo in dem dicken Buch finden sich alle forschungsrelevanten Details zu Kriegers Opus magnum. Anerkennenswert auch die große Rechercheleistung, denn die Zuordnung eines Kantatentitels zu Komponisten oder zu erhaltener Kantatenmusik Kriegers ist

nicht immer einfach: Manche Kantatentexte hat Krieger fünf-, sechs-, siebenmal vertont. Ein Werkverzeichnis ist es dennoch nicht geworden. Das große Problem der Benutzbarkeit liegt in der Vielzahl von Einzelverzeichnissen. Greift man eine beliebige Eintragung aus dem Aufführungsverzeichnis heraus und hat Besetzung sowie Aufführungsdaten erfahren, so stellen sich sogleich die Quellenfragen: In welcher Form und wo ist die Kantate überliefert? Dass die Kursiva in der Wiedergabe des Weißenfelser Inventars offenbar die erhaltenen Werke Kriegers anzeigen, wird nirgendwo verraten. Und um an die Quellenangaben zu kommen, muss man denselben Titel in den anderen Verzeichnissen aufsuchen. Um den Preis der Zerstückelung des Inventars und der nach Bibliotheken geordneten Quellenkorpora wäre es vielleicht doch klüger gewesen, ein klassisches Werkverzeichnis anzulegen.

(Oktober 2002)

Rainer Bayreuther

*ANNEMARIE CLOSTERMANN: Das Hamburger Musikleben und Georg Philipp Telemanns Wirken in den Jahren 1721 bis 1730. Reinbek: A. Clostermann 2000. 244 S.*

Dieses Buch sei „weniger eine Personengeschichte, als vielmehr eine Zeit- und Berufsgeschichte“, warnt die Autorin in ihrer Einleitung den Leser, der möglicherweise eine neue Studie zu Georg Philipp Telemanns Musik erwartet. In der Tat geht es „nur“ um die vielfältigen Aspekte von Telemanns Tätigkeit während seines ersten Jahrzehnts in Hamburg, genauer: von seinem Amtsantritt als Johanneumskantor und Musikdirektor der fünf Hauptkirchen bis zu der von Telemann glanzvoll musikalisch ausgestatteten Zweihundertjahrfeier der Augsburgischen Konfession im Juni 1730. In dieser Zeit festigte Telemann, nach anfänglichen Problemen, seine Position in Hamburg und vollzog, so Annemarie Clostermanns These, einen wichtigen Schritt auf dem „Weg der Musik von der ‚Wissenschaft‘ im Wortsinn des frühen 18. Jahrhunderts hin zur ‚Kunst‘ im Wortsinn unserer Zeit mit einer Umwertung des Selbstverständnisses bei den Musikern und einer Umwertung im Verständnis der Musik bei den Rezipienten“ (S. 11).

Um das progressive Amtsverständnis Telemanns und sein diplomatisch geschicktes Lavieren zwischen kirchlicher und städtischer Büro-

kratie einerseits und eigenem künstlerischen Anspruch andererseits klar herausstellen zu können, definiert die Autorin eindeutig (d. h. mit zahlreichen Korrekturen zur bislang vorliegenden Telemann-Literatur), welche Verpflichtungen Telemann von Amts wegen wahrnehmen musste bzw. welchen Umfang seine außeramtlichen Aktivitäten besaßen. Der Schwerpunkt liegt dabei auf Telemanns Wirken als Konzertveranstalter, da er erstmals öffentliche Wiederholungen von privaten Auftragswerken (z. B. der Trauermusik für Bürgermeister Schröder, 1723) anbot, was Clostermann als richtungweisende Pionierleistung in Bezug auf die Autonomie von Komponist und Komposition hervorhebt.

Auch bei der Darstellung von Telemanns Position innerhalb des Netzwerks von Hamburger Poeten und Musiker-Kollegen werden althergebrachte Interpretationen der hamburgischen Musikgeschichte, wie etwa die Annahme einer „Verdrängung“ Reinhard Keisers durch den erfolgreicher Telemann, korrigiert und relativiert. Dazu gehört eine verdienstvolle und anhand der beigegebenen vollständigen Texte leicht nachvollziehbare Durchleuchtung der dubiosen „Baßgeigen-Affaire“ von 1724, die stets mit einer durch nichts belegten und, laut Clostermann, wohl ins Reich der Fabel zu verweisenden Anekdote über einen Seitensprung von Telemanns zweiter Frau Maria Catharina in Zusammenhang gebracht worden ist.

Es bleibt zu hoffen, dass weitere Abschnitte von Telemanns Biographie durch so umfassende Arbeit mit dem erhaltenen Archivmaterial und so sachlich-abwägende (sprachlich manchmal allerdings etwas saloppe) Interpretation erhellt werden wie seine ersten Hamburger Jahre. Dabei sollten zwei Zutaten nicht fehlen, die man in Clostermanns Buch schmerzlich vermisst – Seitenzahlen (statt Kapitelnummern) für die Verweise innerhalb des Buches und ein allgemeines Namensregister.

(September 2001)

Dorothea Schröder

*Johann Sebastian Bachs Kantaten zum Thema Tod und Sterben und ihr literarisches Umfeld.* Hrsg. von Renate STEIGER. Wiesbaden: Harrasowitz Verlag 2000. IX, 323 S. (Wolfenbütteler Forschungen. Band 90.)

Fast zehn Jahre hat es gedauert, bis die Vorträ-

ge einer im Jahre 1991 in Wolfenbüttel veranstalteten Tagung veröffentlicht worden sind. Auch wenn einige Details der in dem Tagungsband versammelten Studien durch neuere Forschungen überholt sein mögen, so sind doch die Relevanz der Thematik wie die Ergebnisse einiger Aufsätze auch zehn Jahre danach noch aktuell. Das thematische Spektrum der neunzehn Beiträge spannt sich von analytischen Studien zur musikalischen Idiomatik in Bachs Darstellung von Tod und Sterben (Renate Steiger) und zu Johann Sebastian Bachs Orgelmusik (Werner Breig, Albert Clement, William H. Scheide) über hymnologische Arbeiten (Heinz Grasmück, Ingrid Drost) bis hin zu liturgiegeschichtlichen Überlegungen (Robin A. Leaver). Abgerundet wird der Band durch die Zusammenfassung zweier Präsentationen, die seinerzeit im Zusammenhang mit der Wolfenbütteler Tagung stattgefunden hatten. Sie befassten sich mit den Leichenpredigten in der Herzog August Bibliothek (Marina Arnold) und mit Bachs theologischer Bibliothek (Renate Steiger, Martin Petzoldt). Das darin ausgebreitete Quellenmaterial bietet zahlreiche Ansatzpunkte für weitere Forschungen.

Die Beiträge sind von sehr unterschiedlicher Qualität. So ist Grasmücks Aufsatz zur Bildlichkeit des protestantischen Kirchenliedes im 16. und 17. Jahrhundert mehr assoziativ gehalten, denn von wissenschaftlicher Argumentation geprägt. Ähnliches gilt für Helene Werthemanns kleine Studie zur Kantate BWV 82 „*Ich habe genug*“, die sich weitgehend auf eine Paraphrase des Textes und des musikalischen Ablaufs beschränkt.

Ergiebiger sind dagegen Renate Steigers Überlegungen zur musikalischen Idiomatik in Bachs Darstellung von Tod und Sterben sowie Werner Breigs aufschlussreiche Studie zu Bachs *Orgelchorälen über „Valet will ich dir geben“*, in der er die Fassungsproblematik erörtert und auf dieser philologischen Grundlage zur Frage der Textinterpretation gelangt.

Anregend sind ebenfalls William H. Scheides „Theologische Überlegungen zu Bachs großem Choralvorspiel ‚Vater unser im Himmelreich‘ (BWV 682)“. Seine Methode, motivische Partikel der Choralbearbeitung in anderen Vokalwerken Bachs aufzusuchen und so deren semantische Bedeutung zu entschlüsseln, mag man in Zweifel ziehen – er suggeriert hier eine motivi-

sche Kohärenz des bachschen Œuvres, die faktisch nicht gegeben ist –, doch erscheint es sinnvoller, die Semantik der Motive im Werk Bachs selbst zu suchen, statt der Chimäre einer rhetorischen Figurenlehre zu folgen. Der Ansatz erinnert sehr an Albert Schweitzers Verfahren und ist kaum als neu zu bezeichnen, jedoch ist sein Versuch, die höchst komplexe Choralbearbeitung analytisch in den Griff zu bekommen, durchaus überzeugend, auch wenn man auf der Ebene der Semantik nicht immer folgen mag.

Ein solch solides Fundament hätte man auch manch anderer Studie in diesem Band gewünscht. Die Bach-Forschung wie die Forschungen zur Sepulkralkultur haben in den letzten Jahren Standards gesetzt, denen leider nicht alle Beiträge dieses verspäteten Bandes zu genügen vermögen.

Vielleicht wäre eine neuerliche Tagung zu dieser ergiebigen wie auch für das Schaffen Bachs wichtigen Thematik fällig.

(September 2002)

Markus Rathey

*ARTHUR SCHANZ: J. S. Bach in der Klaviertranskription. Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 2000. 703 S., Notenbeisp.*

Das Buch ist die imponierende Fleissarbeit eines Enthusiasten, der andere an seiner Begeisterung teilhaben lassen, sie ermuntern möchte, Bearbeitungen in Klavierabenden zu spielen, und der „Geheimtips“ gibt (S. 30). Die Bedeutung des Gegenstands vermittelt sich dem Leser allerdings ausschließlich durch die Fülle des Materials, nicht auf dem Wege reflexiver Durchdringung, zu der das Phänomen der Bearbeitung einlädt oder nötigt, wenn man sie, wie der Autor, als Lebensform des Originals ernst nimmt und gegen die Verdächtigungen, denen sie trotz ihrer Verbreitung ausgesetzt ist, in Schutz nehmen will.

Das Buch richtet sich erklärtermaßen an praktische Musiker, erhebt keinen wissenschaftlichen Anspruch (S. 12). Doch mag man zweifeln, ob der Autor auch nach dem Maße praktischer Verwendbarkeit das Mögliche und Notwendige für sein Thema getan hat. Kompositionstechnische wie ästhetische Kriterien, die in der Beschreibung einzelner Bearbeitungen verwendet werden, bleiben unerörtert. Die Charakteri-

sierung der Originalkompositionen erfolgt unterhalb des Niveaus, auf dem mit einem vernünftigen Musiker zu sprechen ist: im Konzertführerstil. Die Kenntnis der wissenschaftlichen Bach-Literatur, über die der Autor verfügt, ist auf ältere beschränkt. Auch handfeste Fehlinformationen (S. 116 über die schüblerschen Choräle und die angebliche Neuartigkeit vokal-instrumentaler Übertragungen) finden sich nicht selten.

Warum es nach den Kapiteln, die sich sukzessive den Übertragungen von Orgelwerken, Vokalwerken, Kammermusik, Konzert- und Orchesterwerken, Klavierwerken, von *Musikalischem Opfer* und *Kunst der Fuge* widmen, auch noch einen Teil über freie Kompositionen gibt, in dem Scurrilia mit bekannten Werken über B-A-C-H vereint sind, gehört zu den Rätseln des Buches. Den Schluss bildet ein Verzeichnis, das mehr als 2700 Bearbeitungen von über 400 bachschen Werken aufführt.

(Mai 2001)

Thomas Kabisch

*MARTIN PETZOLDT: Bachstätten. Ein Reise-führer zu Johann Sebastian Bach. Frankfurt a. M./Leipzig: Insel Verlag 2000. 348 S., Abb. (Insel Taschenbuch. Band 2520.)*

Bereits 1992, kurz nachdem freies Reisen in Deutschland wieder möglich geworden war, legte Martin Petzoldt die erste Fassung seines Bach-Reiseführers unter dem Titel *Bachstätten aufsuchen* vor. Die hier zu besprechende, im Gedenkjahr 2000 erschienene Neufassung ist nahezu auf das Doppelte erweitert. Hatte sich die ältere Fassung in ihren elf Artikeln im Wesentlichen auf die eigentlichen Wirkungsstätten Bachs beschränkt, so findet man in der Neubearbeitung nicht weniger als 44 Orte, die in irgendeiner Weise mit Bach verbunden sind. Gründe für die Aufnahme sind nun auch Orgelprüfungen (so in den beiden alphabetischen Außenstationen Altenburg und Zschortau), musikalische Auftritte (Dresden, Weißenfels), sonstige Reisen (Hamburg, Lübeck) und sogar fehlgeschlagene Bewerbungen (Sangerhausen).

In erster Linie will das Buch ein Bach-Führer sein; dementsprechend werden die Bach-Bezüge so akribisch beschrieben, dass sich die Artikel gleichsam zu einer kleinen Bach-Biographie summieren. Fragen könnte man allerdings, ob ein Kultur-Reiseführer nicht überfrachtet wird,

wenn man in ihm Angaben zur Werkchronologie aufnimmt, die nur hypothetisch sind und leicht durch neue Hypothesen in Frage gestellt werden können (siehe die Datierung der Weimarer Kantate BWV 80a auf 1715 oder der *C-Dur-Ouverture* BWV 1066 in die Köthener Zeit). Als Ergänzung sind manche allgemeinen musik- und kunstgeschichtlichen Informationen willkommen. Wer beispielsweise in Weimar die Kirche St. Peter und Paul besucht, in der u. a. Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel Bach getauft worden sind, wird auch über das ikonographische Programm des Cranach-Altars informiert.

Die Darstellung folgt einheitlich der Disposition 1. Biographischer Bezug, 2. Ortsbeschreibung, 3. Literaturverzeichnis, 4. Praktische Reise- und Besichtigungshinweise. Die unter dem letzten Punkt angegebenen Öffnungszeiten, Informationsmöglichkeiten und Namen von Ansprechpartnern tragen zur praktischen Benutzbarkeit bei, sind aber – darauf weist das Vorwort ausdrücklich hin – zeitgebunden. Sicher rechnen Verfasser und Verlag mit Revisionsmöglichkeiten in einer Neuauflage. Entsprechende Nachfrage möchte man Petzoldts Bach-Reiseführer gern wünschen. Sollte es zu einer weiteren Auflage kommen, so könnte vielleicht eine Übersichtskarte mit allen besprochenen Orten künftigen Benutzern willkommen sein.

(September 2002)

Werner Breig

*MANFRED FECHNER: Studien zur Dresdner Überlieferung von Instrumentalkonzerten deutscher Komponisten des 18. Jahrhunderts. Laaber: Laaber-Verlag 1999. 437 S., Notenbeisp. (Dresdner Studien zur Musikwissenschaft. Band 2.)*

Das vorliegende Buch erschließt einen wichtigen Repertoirebereich der Instrumentalmusik aus der Zeit von etwa 1715 bis kurz nach 1750. Die Bedeutung der in Dresden überlieferten Quellen für die Geschichte des Instrumentalkonzerts in Deutschland war spätestens seit Arnold Scherings verdienstvoller Studie bekannt, doch stand ihre detaillierte Untersuchung bisher noch aus. Von den hier behandelten Komponisten waren Johann David Heinichen, Johann Georg Pisendel und Johann Joachim Quantz am sächsisch-polnischen Hof in Dresden angestellt, während Johann Gottlieb Graun

dort seine Ausbildung erhielt und andere wie Georg Philipp Telemann, Johann Friedrich Fasch und Gottfried Heinrich Stölzel in teilweise jahrzehntelangem Kontakt zu dieser berühmten Kapelle standen. In einem umfangreichen thematischen Katalog, der fast die Hälfte des Buches einnimmt, werden die über 200 Manuskripte hinsichtlich Provenienz, Schreiber, Papier und anderer Merkmale in einer Ausführlichkeit beschrieben, die kaum Wünsche offen lässt.

In methodischer Hinsicht schließt sich der Autor eng an Karl Hellers bahnbrechende Studie zur deutschen Überlieferung der Instrumentalwerke Antonio Vivaldis an. Heller hatte in den sechziger Jahren die vor allem in der Bach-Forschung weiterentwickelten Methoden der Quellenuntersuchung auf die Dresdner Manuskripte angewandt und dabei erstmals auf die Bedeutung von „Schranck II“ (früher in der Katholischen Hofkirche) sowie auf die zentrale Rolle Pisendels als Geiger, Konzertmeister (und damit „Repertoirebeauftragter“ für Instrumentalmusik) und Sammler hingewiesen. Fechners weitgehende Übernahme dieses gattungsunspezifischen Methodenansatzes und seine ausschließliche Anwendung auf Instrumentalkonzerte hängt nicht nur mit der zentralen Rolle dieser Gattung in der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts, sondern auch mit dem Arbeitsschwerpunkt des Rostocker Instituts für Musikwissenschaft zusammen, wo diese Arbeit 1992 als Dissertation angenommen wurde.

Einen zentralen Platz in Fechners Buch nehmen die Versuche ein, die Schreiber der überlieferten Manuskripte zu identifizieren. Es ist leicht, solche Forschungen als „Hilfswissenschaft“ und bloßes Vorfeld von Studien zur Musik selbst abzutun. Angesichts der nur schwer überschaubaren Fülle des in Dresden erhaltenen Materials bietet die genaue Untersuchung von äußeren Quellenmerkmalen die einzige Möglichkeit zur sinnvollen Einordnung und ermöglicht außerdem wichtige Einblicke in die Organisationsstruktur einer der bedeutendsten Hofkapellen des 18. Jahrhunderts. Fechners Ergebnisse reichen dabei weit über den seinerzeit von Heller erreichten Wissensstand hinaus. Dabei konnte er auf zwischenzeitlich publizierte eigene und fremde Forschungsergebnisse aufbauen und diese kritisch weiterführen, doch bleibt die Darstellung mancher Einzelheiten ge-

legentlich umständlicher, als es die ohnehin schwierige Problematik erfordert. Immerhin gelang dem Autor die Identifikation Johann Gottfried Grundigs als eines der wichtigsten Kopisten; zu anderen Schreibern und zur Chronologie der Manuskripte entwickelt er begründete Hypothesen. Auch wenn der Autor seine Dissertation vor der Drucklegung noch einmal gründlich überarbeitet hätte, wäre die Einbeziehung von Ortrun Landmanns später entstandenem, aber gleichzeitig erschienenem *Katalog der Dresdner Hasse-Musikhandschriften* (München 1999) nicht mehr möglich gewesen. Die dort auf S. 33 geäußerte, leider etwas pauschale und nicht detailliert begründete Kritik an einigen Ergebnissen Fechners verdeutlicht nur die Schwierigkeit der Problematik und bezeichnet das Feld für weitere Untersuchungen. Insbesondere eine Ausweitung der entsprechenden Forschungen auf die Zeit nach dem Siebenjährigen Krieg sowie auf das erhaltene Opern- und Kirchenmusikrepertoire dürfte hier noch wichtige Ergebnisse bringen. Jenseits solcher Streitfragen ist die vorliegende Studie aber nicht nur ein wichtiger Beitrag zur Erforschung der in Dresden überlieferten Manuskripte, sondern auch ein unverzichtbares Arbeitsinstrument für Ensembles, die diese Musik zur Aufführung bringen wollen. (September 2002) Gerhard Poppe

JÜRGEN HEIDRICH: *Protestantische Kirchenmusikanschauung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Studien zur Ideengeschichte ‚wahrer‘ Kirchenmusik.* Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2001. 282 S. (Abhandlungen zur Musikgeschichte. Band 7.)

Trotz vieler bemühter Ansätze in den vergangenen Jahren und Jahrzehnten – die Geschichte der protestantischen Kirchenmusik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist nach wie vor ein Gebiet, über das wir wenig wissen. Einschlägige Arbeiten und Werkneuausgaben haben das Schaffen einzelner Komponisten bekannter gemacht, Jubiläen waren bisweilen Anlass zur Wiederaufführung lange vergessener Werke (u. a. von Johann Friedrich Reichardt, Daniel Gottlob Türk, Johann Heinrich Rolle und Johann Wilhelm Hertel), aber es fehlt an übergreifenden Studien, die diese Neuentdeckungen in ihre gattungsgeschichtlichen Zusammenhänge einordnen. Das im 19. Jahrhundert über die ‚nach-

bachsche‘ Kirchenmusik ausgesprochene Verdikt des ‚Verfalls‘ wirkt bis in heutige Standardwerke der Musikgeschichtsschreibung nach und ist sicher für das bisherige Fehlen grundlegender Arbeiten zur evangelischen Kirchenmusik nach 1750 mitverantwortlich. Vorbehalte diesem Abschnitt der Kirchenmusikgeschichte gegenüber mögen auch darin begründet sein, dass hier – zum ersten Mal in dieser Ausdrücklichkeit – ästhetische Programme auf die Kompositionsgeschichte eingewirkt haben: Die oft zitierte Idee von der ‚wahren Kirchenmusik‘ bewegt sich für den Uneingeweihten nur sehr diffus zwischen dem Bedürfnis nach Abgrenzung von der (barocken) Tradition, einem für die Zeit allgemein charakteristischen Hang zur (satztechnischen) Vereinfachung und der ersten frühromantischen Vergangenheitsverklärung.

Jürgen Heidrichs verdienstvolle Studie bringt Licht in diese Unklarheiten, die nicht zuletzt auch durch mangelnde terminologische Reflexion in der jüngeren Musikgeschichtsschreibung bedingt sind. Vor dem Hintergrund einer weiten Quellenkenntnis verfolgt der Autor die Geschichte des Begriffes ‚wahre Kirchenmusik‘ und exemplifiziert seine Bedeutung, indem er in den einzelnen Kapiteln seines Buches mit jeweils unterschiedlichem methodischen Zugriff verschiedene ideen- und gattungsgeschichtliche Traditionslinien protestantischer Kirchenmusik untersucht. Der Leser erhält eine Fülle an Material und Informationen zu den Italienfahrten der Deutschen, zur Rezeption italienischer Kirchenmusik im Protestantismus, insbesondere der „Miserere-“ und „Stabat mater“-Begeisterung in Literatur und Musik, zur Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte von Kompositionen, die in ihrer Zeit hochberühmt waren (Carl Friedrich Faschs sechzehnstimmige Messe, Carl Philipp Emanuel Bachs doppelchöriges *Heilig*, Carl Heinrich Grauns *Der Tod Jesu*), zu den Kunstauffassungen Reichardts und Hillers mitsamt ihren jeweiligen Anregern und Vorbildern sowie zu den ästhetischen Hintergründen der verschiedenen Oratorientheorien. Die Frage, was ‚wahre Kirchenmusik‘ im Verständnis des späten 18. Jahrhunderts nun eigentlich ist, lässt sich – so der Autor – jedoch nicht eindeutig beantworten. Die Unschärfe dieses vielzitierten Begriffes, mit dem Reichardt etwa den schlichten akkordischen Satz assoziierte, der für einen Hiller aber auch eine für die Kirche ‚zubereitete‘

Opernarie bedeuten konnte, führt Heidrich letztendlich auf eine weite Spannweite im Gebrauch des Begriffes ‚wahr‘ in der „allgemeinen Kunstanschauung des 18. Jahrhunderts“ zurück.

Jürgen Heidrichs Studie wird für alle künftigen Arbeiten, die sich um die Neuerschließung und -bewertung von Quellen zur protestantischen Kirchenmusik nach 1750 bemühen, eine unumgängliche und hilfreiche Grundlage sein. Dem ausübenden (Kirchen-)Musiker, der sich vor der Aufführung geistlicher Werke des späten 18. Jahrhunderts nicht scheut, mag sie darüber hinaus wichtige Denkanstöße für die heutige Kirchenmusikpraxis geben.

(April 2002)

Franziska Seils

HOWARD E. SMITHER: *A History of the Oratorio. Volume 4: The Oratorio in the nineteenth and twentieth centuries.* Chapel Hill/London: The University of North Carolina Press 2000. XXIV, 829 S., Abb., Notenbeisp.

Mit Howard E. Smithers viertem Band seiner *History of the Oratorio* liegt nach Günther Massenkeils 1998/1999 erschienenem Handbuch *Oratorium und Passion* nun ein weiterer Beitrag vor, der das seit Arnold Scherings *Geschichte des Oratoriums* von 1911 bestehende Desiderat einer Überblicksdarstellung der Gattung einzulösen trachtet. Zugleich bildet der vorliegende Band den Abschluss einer vierzigjährigen Forschungstätigkeit zur Gattung, die von Smither nicht nur hinsichtlich ihrer inhaltlichen und kompositionsgeschichtlichen Grundlagen thematisiert wird, sondern deren sozialgeschichtliche, institutionelle und ästhetische Aspekte (anders als bei Massenkeil) als ebenso wesentlich für deren Ausprägung verstanden werden.

Der Schwerpunkt der Darstellung liegt auf dem 19. Jahrhundert (628 Seiten), dessen Grenzen Smither von 1800 bis 1914 ansetzt. Jeweils geordnet nach „cultural-linguistic areas“ und deren Bedeutung für die „production“ (S. 62) neuer Oratorien in einem als Markt verstandenen Kreislauf von Komposition, Aufführung und Distribution erläutert Smither in methodisch vorbildlicher Transparenz die Entwicklung der Gattung in Deutschland, England, Amerika, Frankreich und „areas of lesser activity“ (vor allem Italien) unter Berücksichtigung der für den jeweiligen Kulturraum gültigen

Terminologie, ihrer soziokulturellen Hintergründe (Bildungsgedanke, Religion, Historismus, Politik) und Aufführungskontexte (Laienchorwesen, Musikfeste, Kirche, Bühne). Daran anschließend erfolgt eine Gegenüberstellung der unterschiedlichen ästhetischen Positionen bezüglich Gattungskonzeption (episch, lyrisch, dramatisch) und -stellenwert sowie die Betrachtung der damit in enger Wechselbeziehung stehenden praktischen Ausprägung des Oratoriums in Libretto (Struktur, Sujets) und Musik. In einem weiteren Schritt exemplifiziert Smither anhand ausgewählter Werke vor allem die musikalischen Entwicklungen der Gattung. Grundlage der Auswahl ist dabei primär die künstlerische Qualität der Werke, die häufig unterschiedliche kompositionsgeschichtliche Stadien oder Konzeptionen der Gattung im jeweiligen Kulturraum repräsentieren und durch zahlreiche Notenbeispiele anschaulich dargeboten werden. Neben Ausführungen zu Faktur und Rezeption sucht Smither durch Hinweise auf Schwierigkeitsgrad, Repertoirewert und Tonträger zudem die Nähe zur Musikpraxis. Aufschlussreich sind auch die Tabellen zu Werkbeständen, Aufführungen und Sujetbehandlung sowie die mit Hilfe zahlreicher Querbezüge eingenommene vergleichende Perspektive zur Interdependenz der einzelnen Länder.

Das 20. Jahrhundert, das Smither nach dem Ersten Weltkrieg beginnen lässt und nicht weiter unterteilt, wird infolge bestehender Forschungsdefizite sehr knapp behandelt (86 Seiten). Mehr als Skizze der „main currents“ gedacht und versehen mit einer umfangreichen Checkliste von Werken für „those engaged in further research“ (S. XX) gelingt es Smither dennoch, wichtige, mit den gesellschaftlichen Veränderungen korrespondierende Tendenzen der Gattung aufzuzeigen. Neben ihren Auflösungserscheinungen, dem gehäuften Auftreten von „fusion of genres“ (S. 631) und ihrer überwiegend konservativen Ausprägung betont er die Sonderstellung des Oratoriums als weltanschauliches Mediums in den sozialistischen Ländern.

Mit Smithers Band liegt ein Werk vor, das aufgrund seiner gelungenen Synthese aus vergleichender Übersicht und Detailliertheit den eigenen Anspruch „to serve as a springboard for further research“ (S. XIX) voll einlöst und dank seiner systematischen Aufbereitung von Informati-

onen und seiner methodischen Akkuratessse als Standardwerk zu bezeichnen ist.  
(April 2002) Martin Loeser

*AXEL BEER: Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum. Die Rahmenbedingungen des Musikschaflens in Deutschland im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts. Tutzing: Hans Schneider 2000. XI, 561 S., Abb.*

Briefe von Geschäftsleuten, Kunden und Lieferanten – Texte dieser Sorte gelten gemeinhin nicht unbedingt als musikgeschichtliche Quellen. Handelt es sich bei den Geschäftsleuten um Musikverleger, leuchtet ihre einschlägige Relevanz schon eher ein; Komponisten allerdings als „Lieferanten“ zu bezeichnen, kommt nahezu einer Blasphemie gleich, vor allem, wenn nicht nur „kleine Lichter“ wie Dotzauer oder Freystädler gemeint sind, sondern auch z. B. Ludwig van Beethoven – und erst recht, wenn Letzterer mit den beiden anderen auf dieselbe Stufe gestellt wird. Dass Heroengeschichte und Genieästhetik in der Musikwissenschaft nicht überwunden sind, zeigen nicht nur die von Axel Beer in seiner Einleitung als Gegenpositionen herangezogenen Standpunkte von Irmgard Keldany-Mohr bis Carl Dahlhaus, deren Aktualität bezweifelt werden könnte. Der beste Beleg ist vielmehr die Tatsache, dass ein so reichhaltiges Quellenmaterial, wie es der Studie zugrunde liegt, bislang in großen Teilen noch völlig unausgewertet war und dass auch die bereits vorliegenden Arbeiten zur Geschichte der Musikverlage ohne spürbare Konsequenzen auf die Geschichtsschreibung geblieben sind: Ökonomische Aspekte des Komponierens oder der Einfluss von Verlegern auf die Wahl musikalischer Gattungen zählen kaum zum Stoff von allgemeinen Musikgeschichten, sondern werden allenfalls als periphere Spezialkenntnisse angesehen.

Beers Habilitationsschrift gehört zu den Büchern, die man am besten von hinten zu lesen beginnt. Denn erst im Schlussteil wird deutlich, in welchem Maße die Ergebnisse das tradierte Bild von Musikgeschichte in seinen Grundfesten zu erschüttern vermögen. Hier entwirft der Autor ein neues Bezugsfeld für die Einordnung musikalischer Werke, ansetzend bei der Einsicht, dass Komponieren stets auf eine Funktion innerhalb des musik-kulturellen Kontexts bezo-

gen ist. Dies gilt auch dann, wenn das Selbstbild eines Komponisten die Orientierung an „unkünstlerischen“ Forderungen ausschließen sollte – was freilich die Ausnahme ist in der Zeit zwischen 1800 und 1830, in der die von Geschichtsbewusstsein getragene Vorstellung, für die „Nachwelt“ zu schaffen, ebenso wenig vorauszusetzen ist wie das Ideal künstlerischer Individualität. Als Ausgangspunkt für die Beurteilung von Musik wird vorgeschlagen, danach zu fragen, inwiefern sie „ihren noch so alltäglichen oder wie auch sonst ausgerichteten Anspruch erfüllt“ (S. 388), anstatt sie an den aus „Meisterwerken“ abgeleiteten ästhetischen Kriterien zu messen.

Sind die Folgerungen erst einmal gewärtigt, so werden auch die ersten beiden Teile zur spannenden Lektüre. Systematisch stellt der Autor zunächst die Elemente des Systems „Musikpublikation“ dar. Das Komponieren wird als Beruf unter sozialen wie ökonomischen Aspekten beschrieben, und ein Überblick über die Geschichte und Struktur des Musikverlagswesens gibt Aufschluss über dessen kulturhistorische Bedeutung. Dass das dritte Element, das Publikum, weniger klare Konturen gewinnt, ist vor allem eine Auswirkung der Quellenlage: Dieser gewichtige Teil der musikalischen Öffentlichkeit artikuliert sich seinerseits bekanntlich kaum öffentlich. Vor diesem Problem resigniert Beer vielleicht zu schnell, denn die Lektüre neuerer geschichtswissenschaftlicher Arbeiten, die ein ausgefeiltes Methodenrepertoire für die Auswertung von historischen Privatzeugnissen entwickelt haben, lässt vermuten, dass ein auch für die musikgeschichtliche Publikumsforschung ergiebiger Quellenbestand noch seiner Erschließung harret. Das kleine Kapitel über die Kundin Antoinette von Wilcke bleibt hinter dem methodologischen Anspruch zurück, den man mittlerweile an die Beschäftigung mit Privatzeugnissen stellen kann, und insgesamt bleibt das Bild von den musikalischen Öffentlichkeiten der Epoche unscharf.

Teil II der Studie deckt die Wirkungsmechanismen der Musikpublikation anhand der Kommunikation zwischen den drei Elementen Komponist, Verlag und Publikum auf. Es zeigt sich hier, wie wenig „autonom“ musikalisches Schaffen war und wie sehr es geprägt wurde von den Bedürfnissen des Marktes, die sich in verlegerischen Interessen manifestierten. Eine besondere

Bedeutung kommt dabei der Interdependenz zwischen Tagesproduktion und klassischem Kanon zu, waren es doch die modischen Kompositionen, die die wirtschaftliche Basis für ambitionierte verlegerische Projekte wie sorgfältig edierte „Klassikerausgaben“ schufen, welche freilich mit zunehmender Schnelllebigkeit des Marktes seit den 1820er-Jahren immer mehr in die Defensive zugunsten „gangbarer“ Stücke gerieten.

Apropos „Gangbarkeit“ – ein klein wenig mehr Berücksichtigung dieses wichtigen Kriteriums der Musikpublikation wünschte man sich zuweilen vom „Lieferanten“ des Buches. Nicht immer lässt Beer Problemstellungen und Vorgehensweisen transparent werden, nicht offensiv genug präsentiert er die Tragweite seiner Erkenntnisse, und vor allem: Zu verschwenderisch geht er mit den Fakten um. Auch wenn es sich bei den gebotenen Belegen um einen verschwindenden Bruchteil auch nur der interessantesten Dokumente handeln dürfte, auch wenn sich unter den Zitaten viele plastische, drastische und auch witzige Formulierungen finden – einfach aufgrund ihrer Menge überfordern sie das Fassungsvermögen der LeserInnen. Hinzu kommt, dass – von zehn im Anhang komplett wiedergegebenen Briefen abgesehen – oftmals nur einzelne Sätze und Fragmente zitiert werden. Dies beeinträchtigt nicht nur die Nachvollziehbarkeit der Argumentation, sondern auch die Verwertbarkeit für nachfolgende Forscher, denen Charakter und Ergiebigkeit der Quellen weitgehend verborgen bleiben und die nicht einmal aus zweiter Hand zitieren können. Um so dankbarer allerdings ist man für die detaillierten Verzeichnisse der Quellen, insbesondere für die Liste der „Periodika von besonderer musikgeschichtlicher Relevanz“ (S. 513 ff.), die als Leitfaden bei der Suche nach Materialien auch zu völlig anderen Themen dienen kann.

Macht es Beer den Lesern und Leserinnen der „Jetztzeit“ auch nicht leicht, bleibt doch zu wünschen, dass nicht erst die „Nachwelt“ die Ergebnisse aufgreift: Mögen Informationen über die Beziehungen zwischen Komponist, Verleger und Publikum bald so selbstverständlich in allgemeinen Musikgeschichten ihren Platz haben wie Beethoven und die anderen klassischen „Lieferanten“ von Musik!

(August 2002)

Rebecca Grotjahn

ERNST-JÜRGEN DREYER: *Zwei Briefe Richard Wagners an den Komponisten Robert von Hornstein im E. W. Bonsels-Verlag. Mit einer Monographie über Robert von Hornstein und einem Anhang über Robert Gund. Wiesbaden: Harrasowitz Verlag 2000. 213 S., Abb., Notenbeisp. (Ambacher Schriften. Band 10.)*

Die Monographie über einen „Kleinfürsten der Musik“ (S. 43, vom Verfasser aus einer Rundfunksendung zitiert) bietet eine knappe, übersichtliche und gut lesbare Darstellung des Lebens von Robert von Hornstein (1833–1890), eine Charakterisierung seiner Persönlichkeit und seiner Kompositionen, ein Werkverzeichnis, eine zusätzliche kleine Monographie über Hornsteins unehelichen Sohn Robert Gund (Gound), der in Wien neben Alexander von Zemlinsky und Josef Labor zu den Lehrern der jungen Alma Schindler gehört hat, sowie einen Notenanhang. Nach Überzeugung des Autors ist der „komponierende Baron und Hans Dampf in allen Gassen [...] fraglos eine denkwürdige Gestalt, die einen bio-bibliographischen Abriss verdient“ (S. 43). Dabei wird eingeräumt, Hornsteins Persönlichkeit biete das „Bild einer begabten, aber nachlässigen, bequemen und kritiklosen Natur, die sich, statt zu streben und zu ringen, mit dem nächstbesten Einfall zufrieden gibt, sich aus Deklamationsfehlern, Begleitoktaven und Oberflächlichkeiten des Klaviersatzes nichts macht und mangels künstlerischen Gewissens vom gebildeten Musiker zum Dilettantismus, ja zur ‚nur naiven‘ Produktion absinkt“ (S. 63). Innerhalb eines Œuvres von 1400 Liedern findet der Autor immerhin „eine Handvoll ernstzunehmende Konzertlieder [...], die, indem sie elaboriert sind, ohne ins Triviale zu entgleisen, doch in jene Sphäre ragen, die uns heute allein noch interessiert“ (S. 87). Diese Stücke werden dann mit einem analytischen Aufwand (siehe die Schemata auf S. 89–94) zergliedert, der wesentlich elaborierter erscheint als seine Objekte.

Was aber hat es mit den im Haupttitel genannten Briefen Richard Wagners auf sich? Dazu ist Folgendes zu sagen: Vorgeschaltet ist Dreyers Hornstein-Monographie ein Reprint der Publikation *Zwei unveröffentlichte Briefe Richard Wagners an Robert von Hornstein*, die 1911 von Hornsteins Sohn Ferdinand vorgelegt worden war, um Entstellungen in Wagners kurz vorher erschienener Autobiographie *Mein Leben* zu

korrigieren. Dreyer greift dieses Thema zwar auf S. 48 f. einmal auf; zum eigentlichen Inhalt des Buches steht es indessen nur in lockerer Beziehung. Der Vorwurf einer Irreführung des Käuferpublikums trifft vermutlich nicht den Verfasser. Denn in dem als Anhang abgedruckten Tätigkeitsbericht der Waldemar-Bonsels-Stiftung für das Jahr 1998 ist auf S. 205 zu lesen, dass Dreyer sein Manuskript der Waldemar-Bonsels Stiftung zunächst unter dem sachlich zutreffenden Titel *Robert von Hornstein* eingereicht hatte. Erst im Titel der Veröffentlichung wird vorgespiegelt, es handle sich in der Hauptsache um eine Publikation zum Thema Richard Wagner, und die Ausführungen über Hornstein seien eine Art Kommentar dazu. Auf diese Weise wird der „Großfürst“, der durch die Briefveröffentlichung von 1911 als schlechter Charakter demaskiert werden sollte, nun als Promotor des „Kleinfürsten“ in Dienst genommen.

(September 2002)

Werner Breig

*HENDRIJKE MAUTNER: Aus Kitsch wird Kunst. Zur Bedeutung Franz Werfels für die deutsche „Verdi-Renaissance“. Schliengen: Edition Argus 2000. 310 S., Notenbeisp. (Schriften zur Musik. Band 6.)*

Der Begriff „Verdi-Renaissance“ stammt aus der Musikpublizistik der zwanziger Jahre und ist vor allem auf das Wirken von Franz Werfel bezogen. Sein Bestseller *Verdi. Roman der Oper* im Paul Zsolnay-Verlag (Berlin/Wien 1924), die von ihm herausgegebene und eingeleitete Verdi-Briefausgabe (1926) und die freien Nachdichtungen der Libretti von *La forza del destino* (1926), *Simone Boccanegra* (1930) und *Don Carlos* (mit Lothar Wallerstein, 1932) sowie die spektakulären Aufführungen dieser Bearbeitungen – zumal der *Macht des Schicksals* unter der Leitung von Fritz Busch am 20. März 1926 in Dresden – haben eine neue Epoche der Verdi-Rezeption weit über den deutschen Sprachraum hinaus eingeleitet.

Der Begriff „Verdi-Renaissance“ ist verschiedentlich (so von Ludwig Finscher 1969) kritisiert worden, da Verdi in den zwanziger Jahren ja keineswegs – wie Händel durch die so genannte „Händel-Renaissance“ – neu ins Repertoire eingeführt wurde, sondern einer der schon zuvor meistgespielten Opernkomponisten auf deut-

schen Bühnen war. Doch Hendrikje Mautner hält mit Recht an diesem Begriff fest, da in der Tat ein neuer Verdi – nicht nur ein neu gewerteter, sondern auch der Komponist von Werken, die dem deutschen Publikum bisher gänzlich unbekannt waren – auf die Bühne gelangte.

„Aus Kitsch wird Kunst“. So die Formel von Bernhard Diebold (1932) für die radikale Umwertung des zeitgenössischen Verdi-Bildes. Sie ist gewiss nicht nur das Verdienst Werfels – die Leistung von Georg Göhler, dessen Übertragung der *Macht des Schicksals* vorangegangen war, ist nicht zu vernachlässigen –, aber Göhlers Bearbeitung hatte nur elitäre Resonanz und wurde von der – vielfach freilich heftig kritisierten – werfelschen alsbald verdrängt. (Das Umgekehrte ereignete sich allerdings im Dritten Reich, das die Bearbeitungen Werfels von der Bühne ausschloss.) Ohne die Autorität Werfels wäre Verdi jedenfalls nicht das geworden, was er seit den zwanziger Jahren in den Augen der Musikkenner ist: der große Antipode Wagners im 19. Jahrhundert.

Umsichtig schildert Hendrikje Mautner in ihrer Dissertation das gängige Verdi-Bild des musikalisch Gebildeten zu Beginn des Jahrhunderts. Für ihn war er nichts als der Leierkasten- und Trivialkomponist, dessen Bestes man in den als selbstverständlich angenommenen Wagner-Einflüssen sah und dem, entsprechend der dichotomischen Typologie im musikalischen Denken des 19. Jahrhunderts, erst Meyerbeer, dann Wagner positiv gegenübergestellt wurden.

Im Mittelpunkt der Dissertation steht die bisher ausführlichste – weniger literarische als musikgeschichtliche – Analyse von Werfels Verdi-Roman. Dabei gelangt die Verfasserin zu vielfach neuen Erkenntnissen, da sie die amerikanischen Werfel-Nachlässe, zumal die Entwürfe und Notizen zu dem Roman gesichtet hat. Dabei kommt etwa ans Licht, dass Werfel als Schlusspassage einen Essay über das Spätwerk Verdis und seine Unabhängigkeit von Wagners Kompositionsprinzipien entworfen hatte, den er nach kritischen Einwänden Jakob Wassermanns u. a. schließlich aus literarischen Erwägungen fallen ließ. Die Verfasserin kann mit überraschenden Quellenfunden aufwarten, deren aufregendster Werfels Studium von Giuseppe Mazzinis *Filosofia della musica* ist, die ursprünglich im Roman selber ausdrücklich erwähnt werden sollte und deren unabweisbare Spuren eine

faszinierende neue Sicht desselben ermöglichen.

Mautner bettet den Verdi-Roman in ein breites literarisch-musikästhetisches Beziehungsfeld ein, indem sie auf verwandte fiktionale Texte des 19. Jahrhunderts wie Balzacs *Gambara* und die Tradition der „Biographie romancée“ rekurriert. Das eigentliche Thema des Verdi-Romans ist die Gegenüberstellung von Verdi und Wagner als Repräsentanten polar entgegengesetzter Kunstanschauungen, die – freilich in rigoroser Umwertung – die dichotomische Struktur musikästhetischen Denkens seit dem 19. Jahrhundert fortsetzt, wie sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts Verdi so sehr zum Nachteil ausgeschlagen war.

In Detailanalysen demonstriert die Verfasserin die Bearbeitungstechnik Werfels in seinen Verdi-Adaptionen, die er als Übersetzung nicht des Librettotextes, sondern der Musik Verdis ausgab. Damit nahm er sich das Recht oft sehr freier Nachdichtung heraus, die neue interpretatorische und dramaturgische Akzente setzte und durch nicht immer glückliche (Über-)Poetisierung den Opern höhere literarische Qualität zu geben versuchte. Dass seine Reime freilich bisweilen trivialer geraten sind als die der Originallibretti, ist von den Zeitgenossen spottend bemerkt worden, doch die Verfasserin hält sich mit der Kritik an Werfels Verfahren sehr zurück. Überzeugend weist sie nach, wie stark er – zumal in seinem Versuch einer vorsichtigen Aktualisierung der Gestalten und Konstellationen des Librettos – den Intentionen des Regietheaters der zwanziger Jahre folgte, die nun vom Schauspiel auf die Opernbühne übertragen werden sollten.

Die Verdi-Renaissance wird von der Verfasserin als Reaktion auf die seinerzeit viel beredete „Opernkrise“ gedeutet, die mit dem abnehmenden Interesse am wagnerschen Musikdrama in den zwanziger Jahren einerseits und der „Kopflastigkeit“ der zeitgenössischen Opernexperimente andererseits zusammenhing. Aus dieser Krise suchte Werfel – welcher der Neuen Musik, die er in seinem Verdi-Roman in dem Neutöner Mathias Fischböck personifizierte, überaus kritisch gegenüberstand –, durch die Rehabilitation und Wiederbelebung Verdis einen Ausweg: Revolution des in die Krise geratenen Musiktheaters durch Rückgriff auf die Vergangenheit. Die Verfasserin bringt dieses Konzept fes-

selnd mit Hofmannsthals Idee einer „konservativen Revolution“ in seiner Rede „Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation“ (1927) in Verbindung. Damit trifft sie in der Tat wohl den Kern der von Werfel dominierten Verdi-Renaissance. Mautners Monographie ist jedenfalls die überzeugendste Darstellung dieser für das Musikleben der Weimarer Republik und das moderne Verdi-Bild so folgenreichen Bewegung. Sie hat die gute Chance, ein Standardwerk zu werden.

(August 2002)

Dieter Borchmeyer

*ANNAKATRIN TÄUSCHEL: Anton Rubinstein als Opernkomponist. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2001. 295 S., Abb., Notenbeisp. (studia slavica musicologica. Band 23.)*

Eine Arbeit über den Komponisten, Klaviervirtuosen, Dirigenten, Lehrer, Konservatoriumsgründer und polyglotten Weltenbürger Anton Rubinštejn ist in Deutschland überfällig. Aber wo beginnen, angesichts der vielen Facetten dieser Musikerpersönlichkeit? Der einstmalig spektakuläre Ruhm Rubinštejns hat den Künstler und sein Werk nicht vor dem Vergessen bewahrt. Um diesem Missstand ein Ende zu setzen, hat Annakatrin Täuschel jetzt nachdrücklich einen Anfang gewagt und sich zunächst dem Operschaffen und damit einem wichtigen Ausschnitt aus Rubinštejns kompositorischem Œuvre zugewandt.

Vor einem solchen Projekt steht naturgemäß die Aufarbeitung des Materials. Da die notwendigen Quellen höchst zerstreut und zum Teil schwer zugänglich sind, wählt Täuschel den lesefreundlichen Ansatz, die recherchierten Fakten möglichst umfassend in ihr Buch zu integrieren. Sinnvollerweise resümiert sie zunächst die Biographie Rubinštejns, bevor sie sich der Entstehungsgeschichte der zu behandelnden Bühnenwerke und schließlich einer „Typologie der Opern“ widmet. Dieses zentrale dritte Kapitel ist das umfangreichste der Arbeit. In seiner Verbindung von Librettoforschung und Rollencharakteristik ist es vorwiegend dramaturgisch ausgerichtet und versucht überdies eine Einordnung Rubinštejns in operngeschichtliche Zusammenhänge. Das macht eine Gruppierung der Werke unvermeidlich, und so untersucht Täuschel den *Dämon* unter den Aspekten der Psychologisierung und der Privatisierung, *Die*

*Makkabäer* und *Nero* in ihrer Relation zur Grand Opéra, *Kaufmann Kalašnikov*, *Gorjuša* und *Die sibirischen Jäger* als Beispiele für die national-russische Oper und *Feramors*, *Der Papagei* und *Unter Räubern* als „heitere Vergnüglichkeit und fremde Welten“; die geistlichen Bühnenerwerke *Sulamith*, *Moses* und *Christus* werden schließlich daraufhin befragt, ob sie als Entwurf einer neuen Gattung gelten können.

Das vierte Kapitel der Untersuchung beschäftigt sich systematisch mit „musikalischen Einzelaspekten in exemplarischer Betrachtung“. Die entsprechenden Notenanalysen sind unter die drei Aspekte Form (Arie, Arioso, Duett, Ensemble/Finale, Chöre, Tänze), Melodik und Harmonik gestellt. Es folgen ein außerordentlich breit recherchiertes rezeptions- und wirkungsgeschichtliches Kapitel sowie ein umfangreicher Anhang (welcher unter anderem die Inhaltsangaben der behandelten Opern enthält). Diese erweitern die Arbeit und bieten dem Leser vielfältige Möglichkeiten für eine weiterführende Nutzung an.

Täuschels Dissertation spricht beileibe nicht das letzte Wort zum Opernkomponisten Anton Rubištejn. Dazu ist das Material schlichtweg zu umfangreich. Aber nach dem *Handbuch zur russischen und sowjetischen Oper* von Sigrid Neef gibt es im deutschsprachigen Raum nun endlich eine weitere – und vor allem breit angelegte – Möglichkeit, dieses Thema in seiner Komplexität und seinem faszinierenden Facettenreichtum wahrzunehmen. Dass die aspektreiche Schrift zum Weiterdenken und Weiterforschen anregen möge, ist dringend zu wünschen.

(Juni 2002)

Kadja Grönke

*Hans Rott (1858–1884). Biographie, Briefe, Aufzeichnungen und Dokumente aus dem Nachlaß von Maja Loehr (1888–1964). Hrsg. und kommentiert von Uwe HARTEN. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2000. 272 S., Abb.*

Die Erforschung der Biographie und des musikalischen Œuvres bedeutender Komponisten gewinnt durch die Entdeckung interessanter Persönlichkeiten aus deren Umfeld erhellende Erkenntnisse. In diesem Sinne sind auch die Beiträge zu Leben und Werk des Schülers von Anton Bruckner, des Freundes von u. a. Gustav Mahler

und Hugo Wolf, Hans Rott, zu beurteilen. Der früh Verstorbene hinterließ Friedrich Loehr (gest. 1924 in Wien) seinen künstlerischen Nachlass, aber auch Briefe und Aufzeichnungen. 1950 verkaufte Loehrs Tochter Maja einen Teil an die Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, behielt jedoch wichtiges Material zurück. Nach ihrem Tod galt der Aufbewahrungsort dieser Unterlagen und der von ihr verfassten Biographie Rotts als unbekannt. Dreißig Jahre später, 1994, erhielten die Verantwortlichen der Wiener Kommission für Musikforschung (Österreichische Akademie der Wissenschaften) anonym per Post eben diese Dokumente und Aufzeichnungen, die Uwe Harten ordnete, edierte und mit ausführlichen Kommentaren versah. Nach genauen biographischen Daten der Familienangehörigen, dem dankenswert übersichtlichen, kurzen Lebenslauf Rotts, einem Werkverzeichnis und Bildteil, folgt die 1949 entstandene Biographie Maja Loehrs, der noch eine kurze Würdigung des Bruders Karl Maria, Schauspieler und Kapellmeister, angehängt ist. Ein veröffentlichter Brief Majas an Hans Jancik (Wiener Musikwissenschaftler, Schüler Guido Adlers) verrät uns, dass sie zahlreiche Dokumente bewusst nicht oder nur auszugsweise berücksichtigte. So wurden Details der Familienverhältnisse verschwiegen: Die Eltern Rotts (beide Schauspieler, die Mutter auch Sängerin) heirateten erst vier Jahre nach Hans' Geburt, der geliebte jüngere „Bruder“ Karl entstammte einer Affäre seiner offenbar leichtlebigen Mutter. Fakten, die von Hans erst mit 16 Jahren in Erfahrung gebracht wurden und ihn fundamental verstörten. Die schwärmerische Liebe zur 17-jährigen Louise Loehr, der ältesten Schwester des Nachlaßverwalters Friedrich, konnte sich dank seiner bescheidenen finanziellen Verhältnisse und des jugendlichen Alters des Mädchens nicht erfüllen. Diese Ereignisse ließen die Erkrankung des hypersensiblen Musikers rasch fortschreiten: 1880 wurde er in die Psychiatrische Klinik des k. u. k. Wiener Allgemeinen Krankenhauses eingeliefert und – nach einem Selbstmordversuch – in die Niederösterreichische Landesirrenanstalt verlegt, wo er 1884 verstarb. Erschütternd sind vor allem die hier publizierten Aufzeichnungen des bereits geistig und seelisch Kranken, sein Testamentsentwurf von 1880 und die Niederschrift eines Gesprächs, das ein Freund mit Rott 1882

in der Irrenanstalt führte, bzw. die entsprechende Korrespondenz.

Das zu großen Hoffnungen berechnete Talent wird eindrucksvoll durch ein Empfehlungsschreiben Anton Bruckners, Orgellehrer Rotts am „Conservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde“, vermittelt: „Hans Rott [...] ist ein genialer Musiker, höchst liebenswürdig und bescheiden, sehr sittlich, spielt Bach ausgezeichnet und improvisiert (als 18jähriger Jüngling) stauenswert [...]. Er war bis jetzt mein bester Schüler. Contrap. studierte er bei Krenn, der ihn ebenfalls sehr liebt, sowie auch Composition“ (S. 84). Rotts innige Beziehung zu Bruckner wurde von einem Freund beschrieben: „beide waren tief religiös [...]. Beide gehörten zur Orgel und diese zu ihnen [...]. Beide waren ausgesprochene Gefühlsmenschen [...]“ (S. 61 f.). Auch musikalisch gesehen gab es viele Berührungspunkte, da „das Mächtige, Große und Breite, Wuchtige, Feierliche vorwiegt, gelegentlich mit einem Ausbiegen ins Derblustige, Österreichische“ (S. 62). Als Rott bei einem Kompositionswettbewerb des ‚Conservatoriums‘ nicht reüssierte – Mahler wurde ausgezeichnet – soll Bruckner erobert ausgerufen haben: „von dem Mann werden Sie noch Großes hören.“ Mit dem Studienkollegen Gustav Mahler verband Rott auch eine triste finanzielle Situation, die sich vor allem in Äußerlichkeiten manifestierte: „[...] die ans Hünenhafte gemahnende, stolz gelassene Figur Rotts, die auch in Lumpen etwas Vornehmes hatte, und den beweglichen, zappelnden hüpfenden, stoßenden kleinen Mahler, in einem viel zu langen Mantel“ (S. 67).

Von Rotts 79 eruierten Kompositionen („30 Vokalwerke, 22 Instrumentalwerke, Skizzen und Studien, Jugendversuche, Anton Bruckner betreffend“, S. 28–31) ist vor allem die *Erste Symphonie in E-Dur*, 1878–1880 entstanden, von Interesse. Mit Hilfe dieses Werks hoffte Rott ein Staatsstipendium zu erlangen. Ob sich Johannes Brahms als Kuratoriumsmitglied tatsächlich vehement gegen die Komposition eines Lieblingsschülers von Anton Bruckner aussprach und Rotts beginnende Geisteskrankheit durch diese Ablehnung abrupt zum Ausbruch kam, ist nicht schlüssig nachzuvollziehen. Musikalische Analysen, die allerdings in anderen Publikationen (zuletzt 1999 in Bd. 103/104 der *Musik-Konzepte* von Frank Litterscheid) zu finden sind, ergaben eine erstaunliche Affinität

zum Schaffen Mahlers, der die Symphonie im Herbst 1882 am Klavier vorspielte. Seine Erinnerungen an das Hauptthema Rotts verarbeitete Mahler im 3. Satz seiner *Zweiten Symphonie* (1888–1894). Prinzipielle Ähnlichkeiten in der Orchestrierung, der kontrastierenden motivisch-thematischen Arbeit u. a. m. wird die Forschung sicherlich noch weiterhin beschäftigen. Ein Blick ins Internet informiert uns, dass einzelne Werke Rotts nun bereits an verschiedenen Orten aufgeführt werden. Dies ist sicherlich der musikwissenschaftlichen Forschung, diesem Buch, bzw. dem *Musikkonzepte*-Heft neueren Datums, aber auch den vorangegangenen Publikationen u. a. vor allem von Paul Banks, Thomas Leibnitz und Leopold Nowak, zu danken.

(Juli 2002)

Carmen Ottner

MICHELE GIRARDI: *Puccini. His International Art. Translated by Laura BASINI. Chicago/London: The University of Chicago Press 2000. XVI, 530 S.*

Michele Girardis in italienischer Sprache bereits 1995 erschienenen Buch ist inzwischen als das wichtigste jüngere Standardwerk über Giacomo Puccini allgemein anerkannt und bildet neben der weiterhin grundlegenden Biographie von Mosco Carner (1958) die zentrale Referenz jeglicher wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Komponisten aus Lucca. Dass Puccini neben Giacomo Meyerbeer oder Andrew Lloyd Webber zu den kommerziell erfolgreichsten Bühnenkomponisten aller Zeiten zählte, ist nie ernstlich bestritten worden, ihm jedoch als dem künstlerischen Vollender der italienischen Operntradition einen zentralen Platz in der europäischen Musikgeschichte zuzubilligen und eine solche Anerkennung durch entsprechende Forschungsanstrengungen zu konsolidieren, hat sich die Musikwissenschaft lange geziert. Erst in den neunziger Jahren des letzten Jahrhunderts sind mit dem u. a. von Girardi selbst ins Leben gerufenen „Centro Studi Giacomo Puccini“ in Lucca oder dem an der Freien Universität Berlin angesiedelten „Puccini Research Center“ wichtige Forschungseinrichtungen ins Leben gerufen worden, die sich ausschließlich dem Komponisten und seinem Werk widmen. Girardis Arbeiten dokumentieren exemplarisch das inzwischen erreichte hohe Niveau der internationalen Puccini-Forschung.

Ein neuerlicher Hinweis auf das mehrfach preisgekrönte Buch würde sich an dieser Stelle erübrigen, wäre die nun vorliegende amerikanische Übersetzung nicht weit mehr als nur eine weitere Bestätigung der verdienten internationalen Reputation. Der Autor hat die Gelegenheit ergriffen, den Text wesentlich zu überarbeiten, die bibliographischen Angaben zu aktualisieren und ein wichtiges Teilkapitel über *La Bohème* hinzuzufügen, das aus einer Arbeit anlässlich des hundertjährigen Bühnenjubiläums dieses Werkes 1996 hervorgegangen war. Die Vorzüge von Girardis Buch liegen zweifellos in der Konzentration auf die Werkinterpretation und hierbei in der engen Vermittlung von dramaturgischer und musikalischer Analyse. Im Unterschied zu Mosco Carner oder der neuesten deutschsprachigen Gesamtdarstellung von Dieter Schickling (1989) setzt Girardis Argumentation stets an konkreten kompositorischen Sachverhalten an und vollzieht eindrücklich die Entwicklung von Puccinis musikalischer Erzähltechnik nach. Girardis methodische Gratwanderung, ausgehend von einem dichten Netzwerk musikalischer Beispiele sowohl den analytischen Ansprüchen des Wissenschaftlers und Interpreten wie den Wünschen des Opernenthusiasten gerecht zu werden, erklärt sich aus der verständlichen Hoffnung „that many will not feel the need to separate passion and critical sensibilities“ (S. XI). Die offensichtlichen Gefahren des auch anderweitig bewährten Konzepts eines solchen „Opernführers für Fortgeschrittene“ werden freilich dadurch minimiert, dass der Verfasser der detaillierten Einzelstudie gegenüber dem auf Vollständigkeit zielenden Überblick klar den Vorzug gibt. So wird das Buch, das sich weniger als Monument denn als lebendige Auseinandersetzung mit seinem Gegenstand präsentiert, auch weiterhin Raum für Ergänzungen bieten, die der Autor übrigens fortlaufend auf der Internetseite des „Centro Studi Giacomo Puccini“ ([www.puccini.it](http://www.puccini.it)) zugänglich macht.

(Mai 2002)

Arnold Jacobshagen

WALTER AARON CLARK: *Isaac Albéniz. Portrait of a Romantic*. Oxford: Oxford University Press 1999. XV, 321 S., Abb., Notenbeisp.

Walter Aaron Clark hatte, nicht die Absicht, eine „life-and-times kind of biography“ zu verfassen, aber genau das ist ihm überzeugend und

in bestechender Form gelungen. Im Gegensatz zu anderen „Lebens- und Zeitbüchern“ breitet der amerikanische Universitätsprofessor aus Kansas in seinem Buch über den spanischen Komponisten Isaac Albéniz (1860–1909) nicht eine Palette verschiedener Aspekte aus, sondern erzählt mit wissenschaftlicher Akribie spannend Leben, Wirken und Zeit von Albéniz.

Clarks quellengesicherte Arbeit gründet auf Informationen aus zeitgenössischen Interviews, neu erschlossenen Dokumenten und persönlichen Äußerungen des Komponisten (u. a. Tagebücher). Einige autobiographische Äußerungen, die Anlass für Anekdoten wurden, werden durch Dokumentenvergleich als publikumswirksame Selbstdarstellung eines jungen Künstlers erkennbar, z. B. war Albéniz kein Schüler des von ihm verehrten Franz Liszt (S. 43).

In acht Kapiteln entfaltet Clark chronologisch das „Portrait of a Romantic“. Einleitend beschreibt er den Publikations- und Forschungsstand, dem er überwiegend unzureichenden wissenschaftlichen Standard attestiert (S. 10). Das erste Kapitel porträtiert zunächst die Vorgeschichte der Familie des Komponisten und die Bedeutung des Freimaurertums in den bürgerlichen Kreisen Spaniens, um dann über Kindheit und Jugend des Komponisten zu informieren. Interessant ist, wie der Vater seinem Sohn Isaac gezielt und unter Anlehnung an eine prominente Parallele aus dem vorigen Jahrhundert die Aura eines konzertierenden Wunderkindes verschaffte.

Das zweite Kapitel berichtet von Albéniz' Studienzeit in Leipzig und Brüssel und verschiedenen frühen Auslandsaufenthalten, die ihm durch ein königliches Stipendium ermöglicht wurden. In diesen Jahren erwarb er sich einen herausragenden Ruf als Pianist, der mühelos und nachhaltig sein Publikum zu bezaubern vermochte. Seine Konzertprogramme (S. 58 ff.) weisen ihn als vielseitigen, brillanten Virtuosen aus. Als Komponist trat er nicht etwa zuerst mit Klavierwerken in die Öffentlichkeit, sondern mit (nicht überlieferten) „zarzuelas“ ( Bühnenstücke, in denen Solo- und Chorgesang mit gesprochenen Dialogen wechseln). In diese Jahre fallen auch seine Familiengründung und weitere Kompositionsstudien. Diese Studien verbinden sich mit der Etablierung eines ernsthaften Personalstils, der folkloristische Elemente integriert (*Suite española* Nr. 1).

Im dritten Kapitel räumt Clark mit Klischees und Vorurteilen auf. Albéniz schrieb am Anfang seiner Laufbahn viele Salonstücke, an deren Produktion er aber im Laufe der Zeit bald das Interesse verlor. Von besonderer Bedeutung für seine musikalische Entwicklung in diesen vier Jahren ist ein Konzert in Paris, in dem er ausschließlich eigene Werke interpretierte. Über dieses Konzert schrieb der Organist und Komponist Charles-Marie Widor an Albéniz: „La concert était très intéressant et votre exécution superbe!“ (S. 75).

In diese Zeit fallen auch ernsthafte Bemühungen, sich als Bühnenkomponist zu etablieren. Mit zeitgenössischen Zeitungsrezensionen belegt Clark, dass der eher bescheidene Erfolg Albéniz' in diesem Genre besonders auf die Auswahl der Libretti zurückzuführen ist.

Die folgenden beiden Kapitel behandeln Albéniz' Beschäftigung mit Bühnenmusik. Aufgrund eines Kontraktes mit dem wohlhabenden Londoner Rechtsanwalt, Dichter, Librettisten und Bankier Francis Money-Coutts, demzufolge er ausschließlich dessen Libretti vertonen durfte, musste Albéniz auf Texte zurückgreifen, die seiner Natur widersprachen, ihn nicht inspirierten und seiner Genialität kaum Raum ließen. Oder aber er traf durch seine komplexe Musik nicht den Geschmack des (heimischen) Publikums (S. 124).

Zu viele Randinformationen und zu umfangreiche und periphere Angaben u. a. zur Abstammung des Komponisten und seines englischen Geschäftspartners und Freundes hemmen die Lektüre der ersten vier Kapitel. Doch besonders im fünften Kapitel gelingt es Clark, durch knappe biographische Daten zu den Randfiguren die Spreu vom Weizen zu trennen. Die Inhaltsangaben und die punktuellen analytischen Beschreibungen stellen gute Wegweiser durch Albéniz' Bühnenkompositionen dar.

Unter der Überschrift „The Imperfekt Wagnerite“ beschreibt der Autor Albéniz' Beschäftigung mit der *King Arthur*-Trilogie, durch die er nicht nur bei der Entwicklung einer heimatischen, sondern auch der englischen Nationaloper beteiligt war. Die Problematik dieses Plans bringt Clark auf den Punkt: „However, this could raise the question as to what national opera really is, when it consists of a Wagnerian opera composed by a Spaniard on an English libretto“ (S. 179).

Ein eigenes siebtes Kapitel widmet Clark dem bedeutenden Klavierzyklus *Iberia*. Dabei kommen Fragen wie die nach Spielbarkeit, Komplexität des formalen Aufbaus und musikalischen Mitteln ausgiebig zur Sprache. Im Gegensatz zu anderen Kapiteln macht Clark hier den Leser gründlich mit den Fachtermini der spanischen Folkloremusik vertraut.

Viele Beobachtungen fasst Clark schließlich in „The Legacy of Albéniz“ zusammen. Seine Ansätze zeigen eine Fülle von Beschäftigungsfeldern mit der Musik eines Komponisten auf, der in romanischen Ländern akzeptiert wird, in unseren Breiten aber unverständlicherweise wenig Beachtung findet. Die Rezeption seiner wenig edierten und eingespielten Musik ist durch eine verwunderliche Diskrepanz zwischen der unmittelbar begeisternden Wirkung auf die Hörschaft und der professionellen „offiziellen“ Akzeptanz in unseren Breiten gekennzeichnet. Mit vielen Notenbeispielen, auch aus „unbekannten“ Werken, hilft Clark, in der Musik von Albéniz eine ‚Terra incognita‘ zu entdecken.

Viele unbekannte Begriffe aus der spanischen Folklore zwingen den Leser, immer wieder das Lexikon zu Rate zu ziehen. Diese beschämende Feststellung ist nicht Clark anzulasten. Denn was eine „jota“ und eine „copla“ ist, oder was bestimmte katalanische Tänze sind, ist letztlich so interessant und wichtig wie beispielsweise die musikalische und literarische Vorlage zu Brahms' op. 117,1. Clarks beeindruckendes Portrait stellt Albéniz als Persönlichkeit mit großer Souveränität, Humanität, Lebhaftigkeit und Humor dar (S. 111). Sein bescheidenes, sympathisches Auftreten als Pianist ohne jedes romantische Pathos und ohne Starallüren (S. 80) entspricht nicht dem tradierten Bild von einem romantischen Tastenlöwen. Ohne jemals plakativ zu werden, ordnet Clark dem Kompositionsstil des Spaniers neben den gängigen stilistischen Merkmalen der romantischen Musik wie Vorliebe für Halbtonschritte in den Melodien und außergewöhnlichem Reichtum an Modulationen folgende Attribute zu: Orientierung an der spanischen Volksmusik, Hang zum musikalischen Verismus und Bemühungen um einen klaren formalen Aufbau.

(April 2000)

Johannes Ring

PETER REVERS: *Mahlers Lieder. Ein musikalischer Werkführer*. München: Verlag C. H. Beck 2000. 131 S., Notenbeisp.

*The Mahler Companion*. Edited by Donald MITCHELL und Andrew NICHOLSON. Oxford: Oxford University Press 1999. XVIII, 633 S., Abb., Notenbeisp.

Nachdem in den letzten Jahrzehnten hauptsächlich Detailstudien zu Gustav Mahlers Œuvre erschienen sind, ist es verdienstvoll, wenn die gewonnenen Forschungsergebnisse nun in übergreifenden Darstellungen zusammengefasst werden. Die beiden Veröffentlichungen erfüllen dies in unterschiedlicher Weise: Der Werkführer behandelt Mahlers Lied-œuvre, *The Mahler Companion* präsentiert das gesamte Spektrum von Mahlers Œuvre und seiner Umwelt; ein weiterer, von Jeremy Barham herausgegebener Mahler-Band wird 2003 erscheinen.

Peter Revers ist eine hervorragende Darstellung gelungen, in der die ganze Subtilität von Mahlers Liedern in verständlicher Weise auch dem Laien vermittelt wird. Umfassend ist das ganze Spektrum der Problematik des Lied-œuvres behandelt: die von Mahler gewählten Texte und die Veränderungen seiner Textvorlagen, die ästhetische Problematik von Lied und Gesang, das Verhältnis zwischen Klavier- und Orchesterlied, zwischen Lied und Symphonie. Die Lieder selbst werden in Werkgruppen behandelt: die frühen Lieder zusammen mit den *Liedern eines fahrenden Gesellen*, die *Wunderhorn*-Lieder, die Rückert-Lieder und *Das Lied von der Erde*. Revers versteht es meisterhaft, in der für einen Werkführer üblichen knappen Darstellung gerade jene Stellen der Lieder hervorzuheben und analytisch näher zu betrachten, die für das Verständnis von besonderer Bedeutung sind. Die Verbindung von übergreifenden Erörterungen und Analyse kompositorischer Einzelheiten, die zur Verdeutlichung erfreulicherweise mit kurzen Notenbeispielen unterlegt werden, ist – insbesondere auch beim *Lied von der Erde*, zu dessen musikwissenschaftlicher Interpretation der Autor maßgeblich beigetragen hat – optimal gelöst. So ist eine Darstellung gelungen, die auf hohem musikwissenschaftlichen Niveau auch dem Laien die ganze Faszination von Mahlers Liedœuvre erschließt.

*The Mahler Companion*, bestehend aus einer Sammlung von 28 Aufsätzen verschiedener

Spezialisten, bietet weniger einen Überblick über Mahlers Schaffen als einen Einblick in die Forschungsansätze der einzelnen Autoren. In einem 600-seitigen Band kann zwar nicht die ganze Mahler-Forschung repräsentiert werden, dennoch muss kritisiert werden, dass – bis auf Peter Revers' Aufsatz über Mahlers *Siebte Symphonie* – Beiträge deutschsprachiger Mahler-Forscher im ansonsten international ausgerichteten Band vollständig fehlen. Die Beiträge richten sich zudem oft nicht nach der in der Einleitung formulierten Forderung des Vermeidens von Fachjargon und der verständlichen Darstellung auch für Laien. Die meisten Aufsätze erfüllen nicht die Erwartungen, die mit einem „comprehensive guide and handbook“ verbunden sind, wenn auch Interessantes und Neues aus ihnen zu erfahren ist. Die Artikel über Biographie und Umwelt rücken verschiedene biographische Aspekte in ein neues Licht, so auch der Epilog über Anna Mahler. Die Beiträge von Stephen E. Hefling über die Rückert-Lieder, das *Lied von der Erde* und die *Neunte Symphonie* sind zwar interessant, durch die analytischen, auf seine Analysemethoden bezogenen Details jedoch zu kompliziert für eine breitere Leserschaft: statt einer Zusammenfassung der wichtigsten Ergebnisse seiner Analysen werden komplexe Tabellen und Beziehungsgeflechte präsentiert. Dass die Quellen zu Mahlers Werken von großer Bedeutung sind, ist unbestritten, ob die Darlegung der Quellenlage in einem Handbuchartikel unbedingt breiten Raum einnehmen muss (wie in Reillys Aufsatz über die *Zweite Symphonie*), ist fraglich. Unter dem Aspekt eines zusammenfassenden Handbuch-Beitrags sind somit vor allem die Aufsätze von John Williamson über die *Achte Symphonie* (wenn auch die Tradition der Chor-Symphonie nicht genügend in Betracht gezogen wird) und von Peter Revers über die *Siebte Symphonie* hervorzuheben.

(August 2002)

Elisabeth Schmierer

Anton Arensky – *Komponist im Schatten Tschaikowskys. Dokumente – Briefe – Erinnerungen – Werkbesprechungen*. Hrsg. von Andreas WEHRMEYER. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2001. XIII, 324 S., Notenbeisp. (musik konkret. Band 11.)

In seiner Reihe „musik konkret“ setzt der Berliner Verlag Ernst Kuhn seine verdienstvolle Reihe mit Quellenpublikationen zur russischen

Musikgeschichte fort und ergänzt die historischen Texte diesmal verstärkt um aktuelle Forschungen. Dadurch gelingt ihm ein breitgefächertes Überblick über das Schaffen Anton Arenskijs, dessen Musik in Westeuropa deutlich im Schatten seiner großen russischen Zeitgenossen steht.

In seiner einführenden „Skizze zu Leben und Werk“ fasst der Musikwissenschaftler Andreas Wehrmeyer sich vergleichsweise knapp, da er ergänzend eine Sammlung von zeitgenössischen Erinnerungen an Arenskij zusammengestellt hat, die einiges über dessen Persönlichkeit auszusagen vermögen. Namhafte russische Musikschriftsteller (u. a. Boris Asaf'ev, Georgij Konjus, Nikolaj Kaškin, Germann Laroš, aber auch Pëtr Čajkovskij) sind sodann mit Beiträgen zu ausgewählten Werken aus den Bereichen Oper und Schauspielmusik, sinfonische Musik, Kammermusik und Geistliche Musik vertreten. Ihre Ausführungen stammen überwiegend aus der Zeit zwischen 1891 und 1919. Drei neue Untersuchungen aus dem Jahre 2001 ergänzen die Themenpalette um grundlegende Informationen zur Kammermusik allgemein (Michael Polth), zum Liedschaffen (Elena Poldiaeva) und zur Klaviermusik (Andreas Wehrmeyer). Eine Übersicht über Leben und Werk sowie ein systematisches Verzeichnis der Werke und Schriften und eine systematische Bibliographie der internationalen Literatur zu Leben und Werk Arenskijs runden den Band ab und machen ihn, wie stets beim Kuhn-Verlag, zu einem ausgezeichneten Nachschlagewerk, in dem man darüber hinaus gern und mit Gewinn auch zusammenhängend liest.

(Juli 2002)

Kadja Grönke

*ERIKA BUCHOLTZ: Henri Hinrichsen und der Musikverlag C. F. Peters. Deutsch-jüdisches Bürgertum in Leipzig von 1891 bis 1938, Tübingen: Mohr Siebeck 2001. 367 S. (Schriftenreihe wissenschaftlicher Abhandlungen des Leo-Baeck-Instituts. Band 65.)*

Jüdische Unternehmer im Musikhandel – erinnern wir uns: Die Erlangung des Bürgerrechts für Juden war in Sachsen bis weit in das 19. Jahrhundert hinein keine Selbstverständlichkeit; zudem war das Wohnrecht auf die Städte Leipzig und Dresden beschränkt. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts, mit der Aufhebung der Nie-

derlassungsbeschränkungen, entwickelte sich die sächsische jüdische Gemeinde zur Großgemeinde. Durch die drei jährlichen Messen wurde Leipzig zum Haupteinwanderungsziel jüdischer Kaufleute und Händler in Sachsen; die Messemetropole wurde Mitte des 19. Jahrhunderts nach Berlin zur Stadt mit dem größten Anteil ostjüdischer Einwanderer.

Die Blütezeit des Leipziger Musikverlages C. F. Peters, 1800 gegründet als „Bureau de Musique“, begann 1867 mit der Leitungsübernahme durch Max Abraham; durch ihn erhielt der Verlag sein entscheidendes Profil. Der Stadt Leipzig galt der Jurist und Kunstfreund Abraham als großzügiger Förderer und Mäzen. Bucholtz vermutet, dass Abraham, knapp siebzigjährig, seinem Leben selbst ein Ende gesetzt haben könnte.

Abraham war Henri Hinrichsens Onkel. Von ihm ins Unternehmen geholt, wurde Hinrichsen nach dessen Tod im Jahr 1900 Alleineigentümer dieses Verlages, der inzwischen Weltruf gewonnen hatte. Mit unternehmerischem Talent trieb er den Ausbau der Edition Peters erfolgreich voran, setzte Impulse und zeichnete sich innerhalb der Öffentlichkeit Leipzigs wie Abraham durch ein bemerkenswert vielseitiges kulturelles, soziales und politisches Engagement aus. Seinem Wirken wurde unter nationalsozialistischer Herrschaft ein Ende gesetzt. 1939 wurde der Verlag „arisiert“. Henri Hinrichsen wurde, da die Emigration nicht gelang, 1942 von Brüssel aus nach Auschwitz deportiert und dort ermordet.

Auch wenn kein einschlägiger Nachlass vorhanden ist, hat die Autorin intensivst in Amts- und Geschäftsarchiven (Autorenkorrespondenz und Kopierbücher) sowie im familiären Umfeld recherchiert, um das Leben und die erfolgreiche Geschichte des Wirkens Hinrichsens nachzuzeichnen. Sie beweist, dass es enge Verschränkungen geschäftlicher und persönlicher Kontakte zu Juden und Nichtjuden gab und darin einen hohen Grad sozialer Vernetzung. Das war sein Schlüssel zum unternehmerischen Erfolg.

Das Buch zeichnet sich – neben der Schilderung der Verlagsgeschichte – vor allem durch die objektive Betrachtung des deutsch-jüdischen Bürgertums zur Zeit des Kaiserreichs und der Weimarer Republik aus; ein Thema, das die Rezensentin in ihrem Werk über den jüdischen Leipziger Komponisten und Musiktheoretiker

Salomon Jadassohn ebenfalls behandelte (Leipzig 1995), jedoch mit anderem zeitlichen Schwerpunkt.

Hinrichsen galt als Repräsentant des gehobenen Leipziger Bürgertums, sein mäzenatisches Engagement galt vor allem der Musik und dem Sozialbereich: So stiftete er neben der Musikbibliothek Peters 1911 die Leipziger Hochschule für Frauen. Er war Jude, Bürger und Deutscher. Und die Musikwelt hat ihn lange vergessen.

(September 2002) Beate Hennenberg

SEBASTIAN KLEMM: *Dmitri Šostakovič – Das zeitlose Spätwerk*. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2001. 343 S., Notenbeisp. (*Šostakovič-Studien. Band 4 / Studia slavica musicologica. Band 20.*)

Mit der für den Druck überarbeiteten Fassung seiner von Konrad Küster betreuten Freiburger Dissertation legt Sebastian Klemm eine Schrift vor, an der sich die Šostakovič-Forschung künftig messen lassen muss. Zwar bietet sich Šostakovičs Œuvre für eine Problematisierung des Begriffs vom Spätwerk auf besondere Weise an; bislang jedoch liegt keine Untersuchung vor, die stilistische und ästhetische Überlegungen auf so einleuchtend gegliederte, detailliert durchgeführte, eindringlich formulierte und von jeder Verklärung des Gegenstandes unabhängige Art und Weise am Werk selbst belegt.

Klemm stellt seine Vorgehensweise unter den Leitsatz: „Musikalische Analyse ist Interpretation: Anordnung der aus dem Gegenstand gewonnenen Fakten nach der deutenden Absicht des Betrachters“ (S. 328). Weil er zugleich sauber zwischen Beschreibung und Auslegung trennt, gelingt es ihm, seine Ausführungen stets im Werk zu verankern und interpretatorisches Wunschdenken auch dort zu vermeiden, wo „hinter dem vollendeten Werk [...] der authentische Wille des Komponisten zu einer Interpretationsmöglichkeit unter mehreren anderen“ (S. 328) wird. Das ist gerade im Kontext der Šostakovič-Forschung, wo die biographischen und zeitgeschichtlichen Materialien leicht überbewertet werden, nicht nur wohlthuend, sondern vor allem auch erkenntnisfördernd.

Am Beispiel der späten Hauptwerke erörtert Klemm jeweils einen speziellen Aspekt des Spätstils. Anhand des *15. Streichquartetts* geht es zunächst um „Untersuchungen zur Tondauernorganisation“ und um die formbildende Rol-

le von Notenwerten und Tempogestaltung. Im Anschluss daran widmet sich die Analyse der *14. Sinfonie* den in Šostakovičs Spätwerk regelmäßig wiederkehrenden zwölftönigen Strukturen. Ihre gänzlich eigenständige Verwendung wird von Klemm nicht nur akribisch untersucht, sondern auch sinnvoll auf ihren musikgeschichtlichen Standort festlegt. Unter der Überschrift „Komponierte Vergangenheit als Gegenwart“ widmet sich der Autor sodann den zitierenden Verfahren in der *15. Sinfonie* und der *Bratschen-sonate*. Dabei differenziert er zwischen einer syntaktischen und einer semantischen Bedeutung des Zitierens und vermag Šostakovičs Verwendung von fremdem und eigenem musikalischen Material im Detail einleuchtend zu deuten. Als Ergebnis formuliert Klemm die „Ästhetik des Heterogenen als kompositorisches Prinzip“. Der vierte Analysekomplex gilt abschließend dem Verhältnis von Musik und Text in der *Suite nach Worten von Michelangelo*, zu der Klemm in Band 2 der *Šostakovič-Studien* beim selben Verlag bereits eine separate Untersuchung vorgelegt hat.

Die vier analytischen Blöcke führen jeweils am Einzelfall exemplarische Aspekte von Šostakovičs Komponieren seiner letzten neun Lebensjahre vor und bieten Einblicke in die zentralen Gattungen dieses Spätwerks. Weil die von Klemm untersuchten Kompositionsverfahren (Reduktion der Mittel, individuelle Organisation des Tonmaterials, Zitattechnik und Wort-Text-Bezüge) nicht auf Šostakovič beschränkt bleiben und der Autor am Einzelfall Grundsätzliches problematisiert, bietet seine Schrift auch über das Untersuchungskorpus hinaus einen erhellenden Beitrag zum Phänomen des Spätwerks.

Gemeinsamer Nenner von Klemms Analysen ist der Begriff der Zeitlosigkeit. Für die Zeitkunst Musik fruchtbar wird er, weil der Autor ihn als Kombination von zeitlosem Anspruch und absichtsvoller Unzeitgemäßheit „auf eine mehrdimensionale, metaphorische Weise“ (S. 6) versteht: als strukturelles Thema komponierter Abläufe, als Verwendung unzeitgemäßer Stilmittel und zitathafter Materialien sowie als philosophischen Anspruch auf dauerhafte Gültigkeit dessen, was bewusst fern von den Anforderungen des Tages komponiert wird. Klemm problematisiert Šostakovičs Musik folglich als eine Kunst, die aus der historischen Zeit,

aus der konkreten geschichtlichen Situation herausgehoben erscheint. Auf der Grundlage seiner Analyseergebnisse fordert er eine „prononcierte Neubewertung des Gesamtschaffens von Šostakovič“ (S. 331). Nur darin sieht er die Möglichkeit, den Konflikt mit politischen und biographischen Kontexten, musikwissenschaftlichen Tendenzen und absichtsvollen Vorab-Urteilen zurücktreten zu lassen hinter eine philosophische Grundhaltung, welche das Spätwerk dezidiert als Spätwerk im emphatischen Sinne von den frühen und mittleren Werken abhebt. Als Thema dieses Spätwerks nennt Klemm die „Zwiesprache des Komponisten mit sich und den letzten Dingen der Welt“ (S. 332) – und stellt seinen Ansatz der Zeitlosigkeit damit bewusst wieder in Frage. Denn die Loslösung von der aktuellen (historischen, politischen, biographischen) Zeit zugunsten von etwas, das Klemm vorsichtig als unzeitgemäß umschreibt, deutet er selbst als brennend aktuell und sieht in dieser Aktualität letztlich die Ursache für die überzeitliche Gültigkeit von Šostakovičs Musik.

(Juni 2002)

Kadja Grönke

*WOLFGANG LESSING: Die Hindemith-Rezeption Theodor W. Adornos. Mainz u. a.: Schott 1999. 311 S., Notenbeisp.*

Die Studie von Wolfgang Lessing, das Resultat langer Vorbereitungen, öffnet einen Problemkreis, der seit dem frühen musiksoziologischen Schaffen Theodor Wiesengrund Adornos besteht. Lessing hat ihn bereits 1995 in seinem Aufsatz „Stillstand der Dialektik? Einige Überlegungen zur Methodik der Hindemith-Rezeption Adornos“ (*NZfM* 156, 1995, Heft 5, S. 22 ff.) angeschnitten. Das Literaturverzeichnis umfasst, neben allen Schriften Adornos und ausgewählten Kompositionen und Schriften Paul Hindemiths, 143 Veröffentlichungen als „Sonstige Literatur“.

Lessings Arbeit macht in erster Linie die beiden biographischen Phasen von Adornos Hindemith-Rezeption deutlich. Die erste erstreckt sich von 1922 bis zum für beide Protagonisten fatalen Jahr 1933, die zweite von 1962 bis 1968, dem Jahr, in welchem Adornos Streitschrift *Ad vocem Hindemith, eine Dokumentation* zum Abschluss kam. In dieser Schrift sind zwischen neu verfassten Präludium und Postludium Texte

von 1922, 1926, 1932, 1939 und 1962 aufgenommen. Das Pamphlet ist im selben kennzeichnenden Jahr 1968 in der edition suhrkamp in *Impromptus. Zweite Folge neu gedruckter musikalischer Aufsätze* veröffentlicht worden. Bald nach Beginn der ersten Phase ließ Adorno Skepsis an Hindemiths Werk, vor allem an der hohen Produktivität des Komponisten, erkennen. Von 1925 an verstärkte sich eine Ambivalenz, die immer deutlicher in Entfremdung und Neigung zu grundsätzlichen Vorwürfen umschlug.

Die späten musikkritischen Arbeiten Adornos sind sehr unterschiedlich eingeschätzt worden. Giselher Schubert hat in seinem Aufsatz „Adornos Auseinandersetzung mit der Zwölftontechnik Schönbergs“ (*AfMw* 46, 1989, S. 235 ff.) aufgezeigt, dass dieser in seinem späten Leben frühere Untersuchungen wiederaufnahm, was sich auch in seinem Verhalten Hindemith gegenüber äußert. In der Phase der ausgeprägten „Polemik“ Adornos gegen Hindemith konnten, das macht Lessing klar, negative Auswirkungen, vor allem des am 16. November 1964, an Hindemiths Geburtstag, gesendeten Rundfunkgesprächs zwischen Adorno und Rudolf Stephan, nicht ausbleiben. Dem hoch verdienten Stephan, später Ordinarius an der Freien Universität Berlin, einem der Pioniere in der Erkenntnis zeitgenössischer Musik an akademischen Lehranstalten, entging als Folge auf dieses Gespräch seine Berufung an die Frankfurter Universität. Im mit seinen praktischen wie auch ästhetischen Konsequenzen folgenreicheren Gespräch stilisierte sich Adorno zu einem „unbestechlichen Gradmesser von Hindemiths Entwicklung“.

Adorno und Stephan schoben damals alle Problematik ganz und gar Paul Hindemith zu. So konnten sie ihr Rundfunkgespräch unter die Überschrift stellen „Was ist mit Hindemith geschehen?“ Ihre eigenen wechselhaften Ansichten blieben außen vor. Das Einzige was zählte, war der „verhängnisvolle Weg des Komponisten“. Diese Situation ist umso bedauerlicher, als sowohl Adorno als auch Stephan auf anderen Gebieten durchaus der Introspektion fähig waren.

Nun lässt diese Situation Wolfgang Lessing nicht zu einem Apologeten jener werden, die Paul Hindemith gegen Adorno verteidigten. Dass Lessing zwischen den Fronten bleibt, ja konfliktfreudig die Unvereinbarkeit der Stand-

punkte hervorhebt, beweist seine überlegene Haltung. Er führt drei von ihm als unhaltbar gehaltene „Immunsierungsversuche“ an, nämlich die von Ludwig Finscher, Andres Briner und Rudolf Stephan. Finscher habe mehrere von Adorno desavouierte Aspekte von Hindemiths Werk wieder zur Diskussion gestellt, aber er habe die historische Kategorie in der Frage der Zugänglichkeit zu jeder Musik übertrieben. Briners Aufsatz „Hindemith und Adornos Kritik des Musikanten“ (*Hindemith-Jahrbuch* 1971) stelle einen „kaum akzeptablen Vermittlungsversuch“ dar. Rudolf Stephan sei, im Gegensatz zu Adorno, fähig gewesen, seine eigene Haltung Hindemith gegenüber zu ändern und dies zuzugeben.

Lessing folgt der sich in den neunziger Jahren manifestierenden Zuneigung zu Hindemiths Musik und unterstreicht, dass von Adorno verteilte Qualitäten jetzt geschätzt werden, so vor allem Hindemiths Orientierung einzelner (nicht aller) Instrumente an Spielweisen, sein improvisatorischer Gestus und Musiziergeist.

Am besten hat sich nach Lessings Ansicht Giselher Schubert in der Adorno-Problematik bewährt, der besonders in seinem Aufsatz „Polemik und Erkenntnis. Zu Hindemiths späten Schriften“ (*NZfM* 156, 1995, Heft 5) den gordischen Knoten durchschneidet, aber ohne Gewalt.

Konzentriert sich Lessings Studie in ihrem Aufbau, der vorteilhaft mit dem Inhalt verbunden ist, auf ihre Hindemith-Thematik, so erfährt man doch Wissenswertes auch über andere Komponisten und Künste, immer aber im Zusammenhang mit Adorno. Man denkt an die komplexe Haltung Adornos dem Expressionismus gegenüber, sicher ein Höhepunkt in den zahlreichen Expressionismus-Debatten. Man denkt an das Frankfurter Musikleben der zwanziger Jahre, in welchem Adorno als Nachbar von Paul Hindemith tätig war und für welches Adorno ein Hauptzeugen bleibt. Man denkt schließlich an seine Schönberg-Rezeption, die sich positiver als jene von Paul Hindemith entwickelte.

Wolfgang Lessings Studie blickt zweifellos ohne „Immunsierungsversuche“ ihrem Thema ins Auge. Mit gut leserlichen Musikbeispielen durchsetzt, stellt sie eine Bravourleistung dar.

(Februar 2001)

Andres Briner

*Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten.* Hrsg. von Udo BERM-BACH. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2000. IX, 686 S., Notenbeisp.

Die erste übergreifende Darstellung über die Oper im 20. Jahrhundert hat am Jahrhundertende nicht ein Musikwissenschaftler, sondern ein Politologe initiiert: Udo Bermanbach, der mehrere Bücher über Musik und Gesellschaft geschrieben und herausgegeben hat, ist es gelungen, mit seiner Sammlung von Vorträgen verschiedener Autoren (Musikwissenschaftler, Journalisten, Wissenschaftler aus anderen Fachbereichen) einen tiefgreifenden Einblick in die Entwicklung der Oper im letzten Jahrhundert zu vermitteln. Wenn in einem Sammelband wie diesem auch nur ausgewählte Themenbereiche behandelt werden können, so ist doch ein breites Spektrum abgedeckt: die Oper nach Wagner, die klassische Avantgarde, die Neue Sachlichkeit, die Oper im Dritten Reich, Neuanfänge nach dem Zweiten Weltkrieg, die Gegenwartslage der Oper, die Oper in der DDR, ferner Überblicke über die Oper im 20. Jahrhundert in Italien, Frankreich, Russland/Sowjetunion, USA und in Skandinavien. Aufsätze über ausgewählte Komponisten ergänzen das Bild – hier hätte man sich freilich noch mehr gewünscht. Immerhin steht Benjamin Britten berechtigterweise statt eines England-Kapitels ein, für den osteuropäischen Bereich wird leider nur Leoš Janáček behandelt. Separate Kapitel hätten beispielsweise das Experimentelle Musiktheater oder die Rückbesinnung auf Traditionen in den 1970er-Jahren verdient, wohingegen das Kapitel über „romantische Enklaven“ im Vergleich zu anderen Themen zu ausführlich geraten ist. Besonders hervorzuheben sind die Aufsätze von Sigrid Neef, die äußerst übersichtlich die problematische und komplexe Situation der Oper in der DDR darstellt, von Gerhard R. Koch, der die wichtigsten Aspekte der Entwicklung des Musiktheaters in den letzten 30 Jahren beschreibt, sowie Beatrix Borchards Beitrag über die äußerst interessanten Bühnenwerke Adriana Hölszkys.

Der Band hat erfreulicherweise ein Personenregister. Zudem enthält er eine Liste der „wichtigsten Opern“ des 20. Jahrhunderts, chronologisch geordnet nach den Uraufführungsdaten, in der jedoch viele der bedeutendsten Bühnenwerke fehlen. So vermisst man beispielsweise Arnold Schönbergs *Glückliche Hand*, Max Brandts

*Maschinist Hopkins*, Luigi Nonos *Intolleranza*, Bühnenwerke von Luciano Berio und Mauricio Kagel und viele mehr.  
(August 2002) Elisabeth Schmierer

*Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung.* Hrsg. von Anselm GERHARD. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2000. 415 S.

Der Band dokumentiert, vermehrt um vier weitere Beiträge, die Vorträge eines 1996 in Bern veranstalteten Kolloquiums. Auf die im Titel gestellte Frage gibt er implizite bereits Antwort – als fünfzig Jahre nach Kriegsende veranstaltete, erstmals dem heiklen Thema gewidmete Tagung im deutschsprachigen Raum. In Bezug auf das Selbstverständnis unserer Wissenschaft wiegt das Beschweigen des zwischen 1933 und 1945 Geschehenen mittlerweile genauso schwer wie dieses selbst, freudsche Verdrängungspsychologie erscheint durchaus angebracht, um einerseits die dreißig Jahre zurückliegenden Überreaktionen auf Clytus Gottwalds Attacken oder andererseits den törichten, an prominenter Stelle (*MGG*<sub>2</sub>, Sachteil 6, Sp. 1815) formulierten Zweifel daran zu verstehen, dass „die Korrumpierung durch den Nationalsozialismus die westdeutsche Musikwissenschaft nach 1945 auch intellektuell noch beschädigte“. Was für ein Begriff von Wissenschaft liegt der Möglichkeit zugrunde, sie könne sich nach dem 8. Mai 1945 wie Phönix aus der Asche erheben, dieweil mehr als die Hälfte der prominenten Fachvertreter mittelgroße Leichen im Keller hüten!

Dass es heute wenig kostet, so zu reden und sich zu entrüsten, erschwert die Behandlung des Themas aufs Äußerste. So unterschiedliche und glaubwürdige Gewährsleute wie Ruth Klüger und Herrmann Lübke haben von der Notwendigkeit einer Schweigefrist gesprochen. Dennoch „wächst“, mit Rosa Luxemburg zu reden, „der Idealismus mit dem Abstand vom Problem“, er lässt heute aus sicherem Abstand gefällte Urteile überheblich und jede neue Enthüllung denunziatorisch erscheinen. Konstellationen, deren Kenntnis zu einer gerechten Beurteilung unerlässlich wäre, entziehen sich mehr und mehr: Welche Überzeugungen und Rücksichtnahmen haben Friedrich Blume bei *Musik und Rasse* die

Anteile verbal aufgedonnerter Zugeständnisse und substanzieller Verweigerung genau so dosieren lassen, dass er zwar publizieren, aber auch zur Rechenschaft einbestellt werden konnte? War es bei dem hochbegabt-ehrgeizigen Heinrich Bessler vor allem Angst, welche eine bis ins Jahr 1938 fortdauernde Sorge um das Fortkommen jüdischer Absolventen mit unbegreiflichen Denunziationen vereinbar machte, Angst, dass der Ausbruch einer Erbkrankheit der Karriere vorschnell ein Ende bereiten und offenbar werden könnte, dass er der diesbezüglichen Meldepflicht nicht nachgekommen war? Welche Beweggründe veranlassten einen der wenigen Aufrechten, Johannes Wolf, zu kleinen Einräumungen, welche er später gern ungeschehen gesehen hätte? „Man muß einen solchen Text genau lesen“, schreibt Peter Cahn anlässlich dieses Passus (S. 252) und formuliert damit eine Grundforderung, welche hier ihre ganz eigene Dringlichkeit hat; wobei man anschließen muss mit der Frage: Kann man ihn denn noch genau lesen?

Dass Cahn unter insgesamt 19 hier vertretenen Autoren einer von nur drei vor 1950 Geborenen ist, verdeutlicht die mit dem Thema verknüpfte Generationenfrage – auch sie ein Ferment des kritischen Erwartungsdrucks, dem das Kolloquium ausgesetzt war. Hinzu kommt, dass davor liegende Materialarbeiten größtenteils von nichtdeutschen Forschern besorgt worden sind. Zum Niveau, zur Gründlichkeit und zur ausgewogenen Vielstimmigkeit, in der dem Rechnung getragen wurde, kann man dem Herausgeber, den Beteiligten und darüber hinausgehend dem Fach nur gratulieren – eine Gratulation, welche ihre Maßstäbe auch aus entsprechenden Diskussionen der Historiker bezieht und Dissens in Details einschließt. Diese Tagung – andere sind mittlerweile gefolgt – wiegt im Hinblick auf fällige Selbstverständigungen schwer genug, um auch triftige Einwände gegen polemische Überspitzungen zu relativieren, nicht zuletzt, weil diese auch als Attacken gegen eine allemal stärker überspitzende Schweigsamkeit gewertet werden müssen. Dies gehört z. B. zum Problemhintergrund des Dialogs zwischen Ruth Blume-Baum und Roman Brotbeck; dessen Formulierung, dass es „aus der Distanz [...] leicht“ sei, „die Geschichte zu kritisieren“ etc. (S. 378), mutet angesichts vorangegangener einseitiger Bewertungen der Vor- und Frühgeschichte der

MGG weniger wie eine Quintessenz denn wie eine Selbstkorrektur an. Dies anzukreiden wäre pharisäisch: Denn wem läge angesichts mancher Geschehnisse Entrüstung fern, und wer wüsste nicht, dass selbst die plausibelste Entrüstung kein Eideshelfer historischer Gerechtigkeit ist?

Den hieraus sich ergebenden Risiken bzw. Folgerungen hat die Planung des Kolloquiums im Vorhinein Rechnung getragen, zumal (mit Beiträgen u. a. über Otto Jahn, Philipp Spitta, Guido Adler, Hermann Kretzschmar, Ernst Kurth, Carl Stumpf und Erich Maria von Hornbostel) in der Aufmerksamkeit für eine Vorgeschichte, welche verstehen hilft, was der Historiker Hans-Ulrich Wehler die „Konsenszone“ zwischen hergebrachten Kultur- und Geschichtsauffassungen und nazistischer Ideologie genannt hat. Sie war viel breiter, als man ex posteriori zu vermuten oder gar nachzuvollziehen imstande ist; die Mehrzahl der Fachvertreter ist nicht versehentlich hineingetappt, geschweige denn hineingegenötigt worden, selbst Kurt Huber und Wilibald Gurlitt, der eine später hingerichtet, der andere seines Amtes enthoben, hatten gegen den Gang der Dinge und einschlägige Bejahungspflichten zunächst nichts einzuwenden. Nicht zuletzt beleuchten der Historiker Stig Förster („Kunst, Kulturpessimismus und Krieg im deutschen Kaiserreich“) und Peter Cahns eindringliche Darstellung des Verhältnisses von akademischer Musikforschung und zeitgenössischer Musik jene Ideologeme, welche sich leicht und für viele unmerklich demagogisch bündeln ließen. Wissenschaftsgeschichtlich nimmt Laurenz Lüttekens Untersuchung von Besslers „musikhistoriographischem Ansatz“ hierbei eine Schlüsselposition ein.

Jene Konsenszone hat nicht nur Einzugsgebiete, sondern auch, oben zitierten Zweifeln entgegen, Ausläufer. Hierzu sagt Eckard John am Ende seines bedrückend gewichtigen Beitrages über „Musikforschung im Dritten Reich“ in fünf bedenkenswerten Punkten Etliches, dem noch manches angefügt werden könnte, so u. a. die Bevorzugung bestimmter Forschungsbereiche, die langwährende Abstinenz bei Fragestellungen, die über die Fachgrenzen hinausweisen, der Zusammenhang zwischen einem bestimmten Jargon und dem eklatanten Niveauverlust in ästhetischen Fragen etc., nicht zu reden von der fast zum Erliegen gekommenen Ethnologie. Das in Bern wohlfundiert eröffnete Gespräch, auch

dies eine Folge der Verspätung, wird nicht so bald zu Ende sein.

(Januar 2001)

Peter Gülke

*KLAUS SCHNEIDER: Lexikon Programmmusik. Stoffe und Motive. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. 420 S.*

Das Lexikon ordnet erstmals Instrumentalwerke des 16. bis 20. Jahrhunderts, die auf außermusikalische Sujets bezogen sind, nach ihrer jeweiligen Thematik. Es soll den Personen dienen, die verschiedene musikalische Werke zum gleichen außermusikalischen Themenkreis suchen, z. B. dem „Dramaturgen, der seine Konzertprogramme unter eine bestimmte Leitidee stellen möchte“ oder „demjenigen, der in Film- und Fernsehproduktionen zur musikalischen Untermalung passende Begleitmusiken sucht“ bzw. auch Musikwissenschaftlern oder Lehrern, die Werke mit gleicher oder ähnlicher Thematik zu wissenschaftlichen oder pädagogischen Zwecken vergleichen wollen. Das Lexikon erspart somit arbeitsaufwendige Nachforschungen. Der unter dem Stichwort angebrachte Hinweis auf weitere verwandte Stichworte erleichtert die Suche, der Hauptteil wird durch ein Komponisten- und ein Stichwortregister ergänzt. Wenn ein Programm zugrunde liegt, wird es im Hauptteil – je nach Länge – zitiert oder kurz zusammengefasst. Angegeben sind bei unbekannteren Komponisten auch die Verlage der Werke. Leider fehlen Kompositions- bzw. Veröffentlichungsdaten oder Aufführungsdaten, die eine sofortige chronologische Orientierung erleichtern könnten. Auch wäre es nützlich zu wissen, auf welchen Quellen die Werkauswahl basiert bzw. nach welchen Kriterien die Komponisten ausgesucht wurden. Alles in allem handelt es sich um ein äußerst verdienstvolles Buch, das in jeder Bibliothek stehen sollte.

(August 2002)

Elisabeth Schmierer

*JUKKA SARJALA: Music, Morals, and the Body. An Academic Issue in Turku 1653–1808. Helsinki: SKS Finnish Literature Society 2001. 264 S., Abb.*

Bereits der Titel dieser freien wissenschaftlichen Studie eines erfahrenen Grenzgängers zwischen Kulturgeschichte und Musikwissenschaft macht die nicht-finnischen Leser gewiss

neugierig, denn akademische Dispute in Finnland werden von den meisten gewiss nicht mit dem 17. Jahrhundert, sondern höchstens mit der jüngsten Gegenwart assoziiert. Tatsächlich wurde bereits 1640 eine Akademie gegründet, und erst im 19. Jahrhundert zog die wichtigste Hochschule des Landes in die heutige Hauptstadt Helsinki. So hat Jukka Sarjala in dieser Studie ein wertvolles Stück nordischer Wissenschaftsgeschichte geschrieben. Die gemeinte Stadt hieß freilich nicht Turku, sondern wie heute noch in Schwedisch: Åbo. Dass Sarjala im Buchtitel die finnische Form wählt, ist zwar pragmatisch, aber unhistorisch.

Sarjala, der mit seinen früheren kulturhistorischen Buchveröffentlichungen zur Ideengeschichte der Moderne (insbesondere zum deutschen Einfluss auf finnische Musikkritiker des 19. und 20. Jahrhunderts) einen ausgezeichneten Namen verdient hat, hat diesmal ein Thema gewählt, das zu den Früchten der sogenannten ‚New Musicology‘ zählt. Die Fragestellung ist freilich nicht neu: welche Rolle der Musik als Auslöser irrationaler Prozesse zukommt. Nach einer kurzen Vorgeschichte beginnt Sarjala die Suche nach Parallelen zwischen akademischen Autoren in Turku und anderswo. So zeigt er, wie beispielsweise Joachim Adolf Cleve in *Cogitationes de primis originibus artis musicae* von 1800 Jean-Jacques Rousseau referiert. Sarjala belegt also die auch in der Geschichte der *Musikalischen Gesellschaft von Åbo* um 1800 unlängst aufgefallene Tatsache, dass mitteleuropäische Paradigmen der fortschreitenden Moderne bereits im 18. Jahrhundert innerhalb weniger Monate, aktuell, im finnischen Norden besprochen und zumindest in Ansätzen bekannt gemacht wurden. Dass darüber auf gehobenem Niveau diskutiert und disputiert wurde, zeigt Sarjala.

Im Zuge seiner ‚New Musicology‘-Orientierung neigt Sarjala zur unfruchtbaren Polemik gegen die ‚herkömmliche‘ Musikforschung, die angeblich Topoi wie Affekt und Bedeutung vernachlässigt habe. Moderne Musikwissenschaft sei „esoterisch“ (S. 21) und Musikwissenschaftler studierten Musik als „art of forms and autonomous structures, not as art of passions, which has been the interest of non-professionals and the concert audience“. Dass Sarjala die Lage der Musikforschung also nicht allzu differenziert sieht, zeigt auch die Tatsache, wie er tatsächlich

nur Eduard Hanslick (und nicht etwa Friedrich von Hausegger u. a.) als Beleg für die frühe Musikforschung des späten 19. Jahrhunderts erwähnt. Nicht-formalistische Autoren oder benachbarte Disziplinen wie Musikpsychologie und -soziologie werden erst gar nicht zur Kenntnis genommen. Diese Polemik ist indes nicht wirklich essenziell für Sarjalas Studie, sondern nur ein unterhaltsamer Schlenker zu Beginn, der die Bedeutung der Arbeit auf Kosten der Vorgänger herausstreichen soll, was selten angemessen ist.

Die eigentliche Leistung der Arbeit ist die umfassende und überaus kontextbewusste Analyse des akademischen und musikalischen Lebens in Åbo vor 1809 als ein Zweig der europäischen Bildungsgeschichte. Die führende Rolle der aristotelischen Philosophie sowie der deutschsprachigen Theoretiker des 18. Jahrhunderts wird anhand einzelner Autoren sowie allgemeiner Tendenzen nachgewiesen. Die Frage nach ‚postkolonialistischen‘ oder echten Besonderheiten in der Tradition von Åbo, die es rechtfertigten, diese gewiss nicht überragend brillanten und allgemein zugänglichen, in Latein (selten in Schwedisch) verfassten Schriften Frenzéns, Gezelius’, Haartmans und Muncks zu analysieren, wäre in der Tat eine Studie wert. Sarjala beantwortet solche Fragen nicht, aber als eine solide Fallstudie zu den zentralen Begriffen der Musiktheorie im 17. und 18. Jahrhundert – über die allgemein bekannten Autoren hinaus – behauptet sich die Arbeit sehr gut.

(August 2002)

Tomi Mäkelä

*CLAUS BOCKMAIER: Die instrumentale Gestalt des Taktes. Studien zum Verhältnis von Spielvorgang, Zeitmaß und Betonung in der Musik. Tutzing: Hans Schneider 2001, 335 S., Notenbeisp. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 57.)*

Woher stammt der Takt in der abendländischen Musik? Zur Beantwortung dieser Frage ist die Forschung bislang, so Bockmaier, meist vom Tactus-Begriff der Vokalpolyphonie ausgegangen und berücksichtigte dabei Veränderungsebenen und -faktoren. Dieser gewohnten Auffassung stellt nun der Autor den Tatbestand gegenüber, dass eine Taktvorstellung, die der uns vertrauten überraschend nahe steht, bereits in der Instrumentalmusik des späten Mittelalters

Geltung gewann: nämlich in der elementaren Lehre vom „tactus“ gemäß den deutschen Orgelquellen des 15. Jahrhunderts.

Claus Bockmaier betrachtet den Weg der instrumentalen Gestalt des Taktes ausgehend vom Beginn der abendländischen Kompositionsgeschichte, der um 1100 n. Chr. zu datieren ist: Bis dahin beruhte die Mehrstimmigkeit, meist noch vokal determiniert, auf den Regeln einfacher Klangschritlehren. Deren Charakteristikum war, dass unterschiedlich gestaltete Stimmbewegungen einen lebendigen Klangfluss erzeugen, der als durchgehendes Kontinuum meist nur locker an der die Zeit gleichförmig abteilenden Mensur orientiert ist.

In seiner ausführlichen Studie, die aus seiner Habilitationsschrift hervorgegangen ist, führt Bockmaier fort, dass es die liturgische Cantus-firmus-Bearbeitung war, ausgeführt als Spielvorgang linearer Formelbewegungen über gleichmäßig langen Tenortönen, die einen regulären Takt in instrumentaler Faktur konstituierte. Der Autor informiert dabei auch über die Schwierigkeiten der Tradierung: Die Lehre vom Tactus, die für das frühe Orgelspiel im deutschen Raum eine wesentliche Grundlage darstellte, fand auf der schriftlichen Ebene der methodischen Unterweisung nur für eine begrenzte Zeit ihren Niederschlag. So existiert Überlieferungsgut aus dem 13., 14. und 15. Jahrhundert. Aus dem 16. Jahrhundert jedoch sind – bislang – keine Traktate bekannt, die jenes elementare Verfahren zur Cantus-firmus-Bearbeitung auf dem Tasteninstrument weiter explizieren, wengleich Bockmaier vermutet, dass es abseits der fortschrittlichen Praxis aufgrund mündlicher Traditionen noch immer angewandt wurde.

Im 17. Jahrhundert erfolgen tiefgreifende Veränderungen: Der moderne Taktbegriff, der mit einem metrischen Akzentbegriff rechnet, prägte sich aus. Das führte zur Umdeutung des musikalischen Zeitbegriffes. Welchen kompositionsgeschichtlichen Weg fand nun gar die Wiener Klassik, das Ideal von versöhnter Einheit in spannungsvolle Vielfalt zu erreichen? Herausragendstes Merkmal: Viervierteltakte wurden durch instrumentale Formelbewegungen kontinuierlich ausgefüllt und unter Bezug auf das vom Bass bestimmte Klanggerüst als metrische Einheit sinnfällig herausgestellt. Dabei korrespondierte diese Art der Gestaltung mit der im

Zusammenhang geltenden Schlag- und Betonungsordnung, die grundsätzlich den Hauptschwerpunkt auf der Eins des Taktes vorsieht. Nach Beethoven strebte die Komposition bald nach anderen, neuen Zielen, und der Takt verlor faktisch immer mehr an Bedeutung. Bockmaier fragt nicht zu Unrecht, ob nicht die Entkräftung jenes oben erwähnten integren Taktprinzips, das in der Instrumentalmusik bis zu den Wiener Klassikern und erst recht in deren Kompositionen selbst zum Garant von Einheit im Werk geworden war, als Zeichen für einen umfassenderen Verlust der geschichtlichen Einheit der abendländischen Kompositionsgeschichte, mehr noch, mit dem Verlust der Mitte gewertet werden muss.

(Oktober 2002)

Beate Hennenberg

*GUSTAVA A. KRIEG: Cantus firmus-Improvisation auf der Orgel. System – Methode – Modelle. Köln: Verlag Dohr 2001. 316 S., Notenbeisp.*

Am Beginn des 21. Jahrhunderts eine Improvisationslehre für Orgel zu verfassen, ist kein leichtes Unterfangen – zumal, wenn man nahezu alle Facetten des liturgischen Orgelspiels in allen Bereichen und durch alle für das Thema „Cantus-firmus-Improvisation“ relevanten Epochen hindurch ausleuchten will. Gustav Krieg stellt sich dieser Aufgabe mit seinem Lehrbuch, das vor allem (laut Auskunft des Klappentextes) „praktisch-musikalisch zum schöpferisch freien (doch stilkritisch reflektierten) Weiter-Improvisieren“ anregen soll. Angesichts der Menge an Literatur zu diesem Thema, die gerade in den vergangenen zehn Jahren erschienen ist, sind zwei zentrale Fragen nach der Existenzberechtigung dieses Buches zu stellen. Erstens: Für wen schreibt der Autor dieses Buch überhaupt? Ein Lehrbuch „vornehmlich für Lehrende und Studierende“ liegt mit dieser Arbeit sicherlich vor, gemessen am didaktischen Zuschnitt, aber auch an der von Krieg verfolgten Methodik. Als Lehrbuch ist der erste Großteil des Buches gelungen: Nach einem einführenden theoretischen Teil mit Bemerkungen zu historischer Komplexität und zum Verhältnis der Improvisationslehre zu den benachbarten Disziplinen, besonders zum Bereich Tonsatz (unter vollkommen unverständlicher Auslassung des Gehörbildungsfeldes) und grundsätzlichen

Überlegungen zu Ort und Motivation von Cantus-firmus-Improvisation werden ausführlich und didaktisch klug Bausteine der Improvisation im barocken Klangbild auseinander- und zusammengesetzt. Krieg geht von einfachen zweistimmigen Satzmodellen aus und erweitert das Formenrepertoire schließlich bis hin zu mehrsätzigen zyklischen Formen.

Der didaktische Zuschnitt der ersten Hälfte wird aber mit dem Übergang in historisch später anzusiedelnde Stilwelten zusehends verwässert: Mit dem Kapitel „Rückblicke in den Frühbarock“ angefangen, herrscht Beliebigkeit in der Auswahl von Stilmitteln und Gattungen, und der stringente Aufbau des ersten Teils wird methodisch unklar aufgelöst; auch die Auswahl der Stilbereiche zumal des 20. Jahrhunderts überzeugt nicht unbedingt. Die Chance – nämlich eine Improvisationslehre, deren didaktischer Zuschnitt nicht wie so viele andere auf Stilmittel bis hin zum Spätbarock oder zur Empfindsamkeit beschränkt bleibt, zu erarbeiten – ist damit vertan.

Die Antworten auf die zweite Frage, die sich jede Improvisationslehre – ob nun für Orgel oder für Ensembleimprovisation, im klassischen oder im Jazz-Bereich – gefallen lassen muss, decken sich stellenweise mit denen auf die Frage nach dem Adressaten dieses Buches: Geht es dem Autor um Stilkopien oder eher um Modell-Verwandlungen? Ersteres verfehlt das Ziel eines Lehrbuches – stupides Kopieren fördert nicht eben die schöpferische Reflexion. Dieser Vorwurf ist dem Buch auch nicht zu machen; angesichts der Methodik des Autors ist aber eher von „Modell-Verwaltung“ zu sprechen, so üppig katalogisiert finden sich gerade im Bereich der barocken Stilistik die Beispiele Kriegs. Die Elementarisierung von Improvisationspraktiken steht quer zur Elaboration; die Synthese findet sich eher in diesem ersten Buchteil, weniger im zweiten (auch wenn – so widersprüchlich es klingen mag – Krieg ganz bemerkenswerte Vorschläge für die Improvisation auf dodekaphoner Basis macht!). Ein Anregungs- und Übungsbuch – mehr ist diese Improvisationslehre nicht, aber unbedingt ein Schritt auf dem richtigen Weg, Cantus-firmus-Improvisation auf der Ebene historischer Satzlehre anzusiedeln. Krieg macht mit der Veröffentlichung die ersten Schritte auf einem langen Weg, für ein Standardwerk stolpert er aber zu oft.

Dass bei der enzyklopädischen Aufbereitung eines so üppigen Stoffes einiges auf der Strecke bleiben muss, liegt in der Natur der Sache; einige Verkürzungen aber sind unbedingt ergänzungsbedürftig: So fällt in Zusammenhang mit barocken Improvisationsmodellen kein einziges Mal der Begriff „Klausel“, und der Problemkomplex „Bach-Satz“ (S. 92 f.) ist viel zu knapp dargestellt. Trotz aller Mühe, den Bereich der zweibis vierstimmigen Imitationstechnik adäquat darzustellen, gerät der Autor schnell in Verdacht, Satzlehre nur als Harmonielehre misszuverstehen. So erscheint auch das Thema Stimmführung gerade im ersten praktischen Teil zu undifferenziert dargestellt. Die Begrifflichkeit, die Krieg im Umgang mit alten Tonarten benutzt, ist nicht nur veraltet, sondern in ihrer Anwendung oft reichlich zweifelhaft: Als „kirchen-tonartige Intervalle“ „Molldominante, dorische Sext“ (S. 61) zu erwähnen, ist mindestens mit Fragezeichen zu versehen, und Formulierungen wie „Das Ionisch des ersteren Beispiels lässt sich auch als ‚Dur‘ verstehen“ (S. 103) oder „Die Assoziation etwa von Dorisch mit ‚Moll‘ ist ebenso erlaubt wie die von Mixolydisch mit ‚Dur‘“ (S. 259) zeugen – wenn auch einmal in „neo-tonalem“ Zusammenhang – sowohl in wissenschaftlicher als auch in künstlerisch-praktischer Hinsicht von Ignoranz der historischen und musikalischen Tatsachen. Und mit einigen Formulierungen lässt der Autor den Leser völlig im Regen stehen – sei es auf sprachlichem (S. 75: „Die Kadenz sind zu internalisieren“) oder musikalischem Niveau (S. 129: „Die Schlußkadenz orientiert sich als Plagalschluß an der Archaik des c. f.“). Warum eine Diskussion des (nicht näher erörterten) „Stylus phantasticus“ in Zusammenhang mit dem Klangbild der Romantik stehen muss, ist unklar.

Diese Arbeit ist bewusst keine musikwissenschaftliche Arbeit, sondern eine, die im musikalisch-praktischen Bereich angesiedelt ist; dennoch wäre Krieg gut beraten gewesen, seine Zitate gelegentlich nachzuweisen und überhaupt eine (gern knappe) Bibliographie in den Anhang zu setzen. Auch ein sorgfältigeres Lektorat wäre nützlich gewesen und hätte manche Merkwürdigkeit (etwa „Vicent“ statt Vincent Lübeck, „Dietrich Manecke“ statt Manicke) erspart, so auch ein stellenweise falsches Personenregister. Und warum im Buch immer wieder Hervorhebungen kursiv und im Flattersatz stehen, wird

weder aus dem Zusammenhang noch inhaltlich deutlich.

(Februar 2002) Birger Petersen-Mikkelsen

*PIERRE DE VILLIERS: Chansons. Introduction et transcriptions par Frank DOBBINS et Jean DUCHAMP. Paris: Editions Champion 1997. XXXIX, 175 S. (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance. Collection Ricercar.)*

In der angesehenen Editionsreihe des Centre d'Études Supérieures de la Renaissance in Tours ist ein Band mit Chansons des Lyoner Komponisten Pierre de Villiers anzuzeigen, wobei das ausführliche und kenntnisreiche Vorwort gleich deutlich macht, dass man außer dem Namen und der möglichen Herkunft keine weiteren Informationen über den Komponisten hat. Damit wird das neuzeitliche, vom Originalitätsgedanken ausgehende Editionsprinzip, die Werke eines einzigen Komponisten vorzulegen, beinahe ad absurdum geführt, zumal in der von Jane A. Bernstein herausgegebenen Reihe *The Sixteenth-Century Chanson*, New York 1989 ff., schon eine Edition der wichtigsten Quellenwerke, nämlich der elf Bücher des *Parangon des chansons* von Jacques Moderne sowie der ersten Ausgaben Pierre Attaingnants vorliegt. Im Vergleich dazu lassen sich denn auch die Stärken und Schwächen vorliegender, im übersichtlichen Druckbild eingerichteten Edition leicht erkennen. Erfreulich klar kennzeichnen Frank Dobbins und Jean Duchamp nicht nur die Ligaturen, sondern auch die eingefügten Textwiederholungen, wobei ein Bezug auf zeitgenössische Regelwerke manche Stolpersteine verhindert hätte, wie z. B. die Textierung des nach einer Punktierung angehängten Achtels etwa im Alt von Nr. 2, T. 26, oder im Tenor am Schluss von Nr. 33. In einigen Stücken macht die Edition metrisch nicht ganz unbedeutende Unterschiede bei der Wiederholung der letzten Textabschnitte unkenntlich. In Nr. 16 etwa führt eigentlich ein letzter Dreier ab „don-ner“ über die Achtel des Superius hinweg auf den Schluss zu, was nun durch den Taktstrich zwischen den Achtelnoten verhindert wird. Ähnlich erscheint auch in Nr. 21 die Deklamation bei der Wiederholung mit auftaktigem Viertel und betontem Sinnschwerpunkt auf „bien“ (T. 28/29) klarer als die allein in der Edition aufscheinende Version der ersten Fassung, und in Nr. 32 führt die

korrekte Version dazu, dass der erste Schluss auf unbetonte und damit schwache Zeit fällt und die Wiederholung geradezu fordert, ein Eindruck, der in der geklammerten Einheitsversion verloren geht. Leider fehlt auch ein Hinweis auf die originale Aufteilung des Druckes im „Tafelmusikformat“, eine Errungenschaft Modernes, bei dem Tenor und Altus den anderen Stimmen, Superius und Bassus, gegenüber auf dem Kopf gedruckt sind, so dass die Ausführenden einander gegenüber sitzen können. Gleichwohl ist dem Band zu wünschen, dass er durch fleißigen wissenschaftlichen wie praktischen Gebrauch mit dazu beiträgt, die Schätze des französischen Liedes aus dem 16. Jahrhundert wieder in den Blickpunkt zu rücken.

(Januar 1999)

Christian Berger

*HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER: Instrumentalwerke handschriftlicher Überlieferung. Veröffentlicht von Jiří SEHNAL. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 2000. 116 S. (DTÖ. Band 151.)*

99 Jahre nach Guido Adlers Ausgabe von Biber's Violinsonaten erschienen, schließt der Band das „Jahrhundertprojekt“ einer neunbändigen Gesamtausgabe der biberschen Instrumentalmusik in den DTÖ ab. Nachdem Jiří Sehnal in Band 127 bereits die kleiner besetzten Instrumentalwerke handschriftlicher Überlieferung ediert hatte, legt er hier die größer besetzten und zwei Dubiosa vor, überliefert allesamt in Manuskripten des Erzbischöflichen Schlossarchivs in Kroměříž. Drei der neun Werke werden zum erstenmal ediert: in einer Abschrift Vejvanovský's erhaltene *Balletti à 6* (eine hübsche Suite für Streicher und zwei Trompeten) sowie zwei Werke nicht zweifelsfreier Echtheit – sechsstimmige *Ballettae* für Streicher und eine recht formelhafte *Ciacona* für Violine und Generalbass.

Die anderen Stücke, darunter die Highlights des Bandes, sind schon vor Jahrzehnten von der musikalischen Praxis entdeckt und ediert worden, u. a. durch Nikolaus Harnoncourt (was der Kritische Bericht nicht erwähnt). Schon deswegen hätte es der vorliegenden Ausgabe gut angestanden, konsequenter den Quellenbefund abzubilden. So wird in Nr. 1 ohne Not ein zweites b vorgezeichnet, nur weil man das bei B-Dur heute so macht, und bei Nr. 8 erfährt man erst im Kritischen Bericht, dass Viola II original im Tenor-

schlüssel notiert ist (während sonst durchaus mit Schlüssel-Vorsatz gearbeitet wird). In der *Sonata S. Polycarpi* wird es gar chaotisch: Die achte Trompete wird im Altschlüssel ediert, nicht aber – wie es der Quelle entspräche – auch die siebte (und wieder fehlt ein Vorsatz). In T. 40 wechselt die Quelle in Tromba V zum Altschlüssel, nicht aber die Ausgabe, die dafür ab T. 51 Tromba VI im Altschlüssel wiedergibt, wo die Quelle Tenorschlüssel zeigt. Bezweifeln kann man auch, ob es ein editorischer Fortschritt ist, essenzielle Aufführungshinweise, die Biber noch auf dem Titelblatt notierte, nun in den Kritischen Bericht zu verbannen (wo man sich nebenbei gewünscht hätte, dass eine kryptische Anweisung zum Violonespiel bei der *Battalia* erläutert wird – sollte es sich womöglich schon um „Bartók-Pizzicato“ handeln?). Die nicht gerade spärlichen Druckfehler verschmerzt man leichter, zumal das Vorwort kompetent geschrieben ist.

Die Monita sollen freilich nicht den Blick darauf verstellen, dass die edierte Musik hochinteressant und stellenweise faszinierend ist. So insbesondere die *Batallia* für neun Streicher, „Baccho dedicirt“: Ein tolles Stück Programmmusik mit präpariertem Violone als Trommellersatz, einem hochpathetischen *Lamento der verwundten Musquetir* und einem Quodlibet der „liederliche(n) gsellschaft von allerley Humor“, das Biber als John Cage des 17. Jahrhunderts zeigt. Kombiniert werden acht zeitgenössische Melodien, freilich nicht in kunstvollem Kontrapunkt, sondern in musikalischem Nonsens: als Gleichzeitigkeit des gar nicht Kompatiblen, voll schriller Dissonanzen und polytonaler Strukturen. Satztechnisches Chaos also, eines Dadaisten würdig, und doch nur zu Ende gedachte „seconda prattica“, nämlich realistische Nachahmung einer wild durcheinandergrölenden Schar von saufenden Landsknechten. Ein Ausflug vom barocken Salzburg mitten ins 20. Jahrhundert – aus Jux.

(August 2002)

Hartmut Schick

*JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kantaten, Band 25: Kantaten zum 20. und 21. Sonntag nach Trinitatis. Hrsg. von Ulrich BARTELS. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. XII, 289 S.*

*JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Band 25: Kantaten zum 20. und 21. Sonntag nach Trinitatis. Kritischer Bericht von Ulrich BARTELS. 249 S. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. 249 S.*

Der Band enthält die sieben Kantaten BWV 162, 180, 49, 109, 38, 98 und 188, von denen die erstgenannte sowohl in der Weimarer (a-Moll) als auch in der Leipziger Fassung (h-Moll) abgedruckt ist. Vor einer besonders heiklen Überlieferungssituation stand der Herausgeber bei der Kantate BWV 188 „Ich habe meine Zuversicht“. Die Hauptquelle, die autographe Partitur, ist im 19. Jahrhundert in Einzelblätter (teilweise sogar Blatthälften und Blattdrittel) zerlegt worden, die durch Verkauf und Weiterverkauf in alle Welt zerstreut worden sind. Im Kritischen Bericht sind die Besitzverhältnisse und die Überlieferungswege minutiös und übersichtlich dargestellt, wobei sich der Herausgeber allerdings im Faktischen auf Band 2 des *Bach Compendiums* von 1987 stützen konnte. Von dem teilweise sehr schlechten Zustand der erhaltenen Teile kann man sich anhand der Faksimilia auf S. XII des Notenbandes ein Bild machen. Einige Autokorrekturen des Herausgebers am Kritischen Bericht stehen inzwischen im Internet.

Der Notenband ist für die meisten Werke fehlerarm. Nur über dem Notentext von BWV 188 scheint ein Unstern gewaltet zu haben. Zwar beurteilte der Herausgeber seine editorische Aufgabe in diesem Falle als „weniger schwierig, als man [...] vermuten würde“ (Kritischer Bericht, S. 230). Das gedruckte Ergebnis vermag dies nicht zu bestätigen. Die Bedenklichkeiten beginnen im Fragment des Eingangssatzes. Hier müssen in T. 270 die beiden Noten g im unteren System richtig als e gelesen werden; und ausgesprochen irreführend ist in T. 282 die eigenmächtige und unkommentierte Übertragung des Orgeldiskants auf die Oboen und Violinen. Da der Orgeldiskant auf 4'-Basis zu registrieren ist, musste er von Bach in die Unteroktave umgebrochen werden; in der in der *Neuen Bach-Ausgabe* angegebenen Lage wird das *Dacapo* sowohl für die Oboen (schon in T. 282) als auch für die Violinen (in T. 293) unspielbar. In Satz 2 finden sich ohne Not (und ohne Nachweis) mehrere Änderungen gegenüber dem Autograph, die keine Verbesserungen sind, was an einigen Beispielen belegt sei: In der Viola muss in T. 56 g' statt f', in T. 92 d' statt b gelesen werden; im Continuo in

T. 88 am Taktende *c* statt *es* und in T. 89 *es* statt *e*. In Satz 3 sind einige Fehler der alten Bach-Ausgabe fortgeschrieben (im Bass letzte Note von T. 13 *b* statt richtig *c'*, im Continuo 2. Note von T. 4 *H* statt richtig *e*) und darüber hinaus neue hinzugefügt (im Bass in T. 16 dreimal *f* statt richtig *fis*, im Continuo am Anfang von T. 18 Pause statt richtig *c*), und in Satz 4 fehlen im Orgeldiskant (wieder in Übereinstimmung mit der alten Gesamtausgabe) einige der für die Melodik so charakteristischen Haltebögen über den Taktstrich oder die Taktmitte hinweg.

Dass die Eingangssinfonia in ihrem fragmentarischen Status belassen wurde, entspricht den Editionsgrundsätzen der *Neuen Bach-Ausgabe*, doch ist im Kritischen Bericht dankenswerterweise auf bisherige Versuche zur Rekonstruktion hingewiesen. Das Gleiche gilt für die nicht überlieferte instrumentale Obligatstimme im 3. Satz von BWV 162.

(September 2002)

Werner Breig

IGNAZ HOLZBAUER: *Günther von Schwarzburg*. Vorgelegt von der Heidelberger Akademie der Wissenschaften durch Bärbel PELKER. München: Strube Verlag 2000. XXX, 956 S. Faksimile in 2 Teilbänden (Quellen zur Musikgeschichte in Baden-Württemberg. Kommentierte Faksimile-Ausgaben. Band 1.)

Es war einer jener seltenen Glücksfälle: 1997 konnte Bärbel Pelker bei Sammelarbeiten für einen Werkkatalog zum Repertoire der Mannheimer Hofoper das bisher verschollene Autograph von Ignaz Holzbauers *Günther von Schwarzburg* wieder entdecken, das sich unter weiteren Materialien im Bestand Bartenstein des Hohenlohe-Zentralarchivs in Schloss Neuenstein befand. Es wurde wohl erst nach der Katalogisierung des Repertoires der ehemaligen Hofkapelle von Schloss Bartenstein durch RISM im Jahr 1970 dem Musikalienbestand hinzugefügt. Die Provenienz des Autographs ist heute nur unvollständig rekonstruierbar, sicher jedoch befand es sich spätestens seit 1836 im Besitz der Bartensteiner Hofkapelle.

Holzbauers 1777 uraufgeführter *Günther von Schwarzburg* ist ein – wenngleich letzten Endes gescheitertes und nicht zukunftsfähiges – Schlüsselwerk in der Geschichte des deutschen Nationalsingspiels, dessen Entwicklung spätes-

tens seit der Mannheimer Aufführung von Christoph Martin Wielands und Anton Schweitzers *Alceste* zwei Jahre zuvor am Hof Kurfürst Carl Theodors, wo Holzbauer seit 1753 Kapellmeister war, besonders vorangetrieben wurde. Mit der Wahl eines Ereignisses aus der deutschen Geschichte ging das Werk einen weiteren Schritt in Richtung einer genuin deutschen Oper. Gerade aber der Umsetzung des vermeintlich für Deutsche identitätsstiftenden Sujets durch den Librettisten Anton Klein (Professor der Weltweisheit und schönen Wissenschaften) galt jedoch gleich nach der Uraufführung die allgemeine Kritik. Im Gegensatz dazu stieß die Vertonung Holzbauers auf überwiegende Zustimmung, vor allem in ihrem Bemühen, sich von französischen und italienischen Vorbildern zu emanzipieren – eine Zustimmung, die ihren bekanntesten Ausdruck natürlich in Mozarts Verdikt fand: „die Musick von Holzbauer ist sehr schön. ... am meisten wundert mich, daß ein so alter Mann wie holzbauer, noch so viell geist hat; denn das ist nicht zu glauben was in der Musick für feüer ist.“ Einflüsse des *Günther von Schwarzburg* sind, vor allem, was den dramaturgischen Aufbau anbelangt, in Mozarts Werk durchaus nachzuvollziehen.

Die Rezeptionsgeschichte des *Günther von Schwarzburg* brach gegen Ende des 18. Jahrhunderts ab. Spätestens seit Hermann Kretzschmar die Oper wieder entdeckte und durch seine Edition (*Denkmäler deutscher Tonkunst*, Band VIII f.) zugänglich machte, stand die historische Bedeutung des Werkes jedoch außer Frage. Was dem Autograph des *Günther von Schwarzburg* einen hohen Quellenwert sichert und letztendlich die Faksimilierung mehr als rechtfertigt, ist der Einblick, den es in den Kompositionsvorgang von der ersten Fassung bis hin zur Druckfassung erlaubt, wie er in dieser Klarheit sonst nur selten nachzuvollziehen ist. Das Autograph weist zahlreiche Korrekturen sowie über 140 Überklebungen auf. Diese Überklebungen wurden für die Faksimilierung sämtlich gelöst, um die Kompositionsschichten verifizieren zu können. Die freigelegten frühen Schichten sind im zweiten Teilband der Edition, dem Kommentarband, abgebildet. Die gegenüber der späteren Fassung abweichenden Stellen sind eingeraht, was eine beträchtliche Orientierungshilfe darstellt. Anhand dieser, unter den gelösten Überklebungen verborgenen Schicht sowie

eines Vergleiches mit einer vom Kopisten Cramer angefertigten Partiturabschrift (heute in Berlin) und dem noch im Uraufführungsjahr entstandenen Erstdruck gelingt es der Herausgeberin sehr überzeugend, vier Kompositionsstadien herauszuarbeiten: Frühfassung, Uraufführungsfassung sowie zwei nachfolgende Überarbeitungen.

Mit dem vorliegenden Band hat die Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg e. V. – in Ergänzung zu den *Denkmälern der Musik in Baden-Württemberg*, den *Quellen und Studien* sowie dem *Jahrbuch Musik in Baden-Württemberg* – ihre vierte und letzte Publikationsreihe, die *Kommentierten Faksimile-Ausgaben* eröffnet, die von Manfred Hermann Schmid herausgegeben wird. Hier sollen nach und nach jene wichtigen Text- und Notendokumente der musikalischen Landesgeschichte Baden-Württembergs veröffentlicht werden, bei denen photographische Treue für die Erschließung und das Verständnis nötig oder hilfreich ist. Die Abbildungsqualität des Faksimiles lässt keinerlei Wünsche offen. Der Band wird im Anhang ergänzt durch Quellen zur Biographie Holzbauers sowie zum *Günther*. Abgedruckt sind u. a. das vollständig faksimilierte, mit textkritischen Anmerkungen versehene Libretto sowie eine Reihe früher Rezensionen. Die herausgeberische Leistung Bärbel Pelkers kann nicht hoch genug gewürdigt werden; sie geht weit über das hinaus, was man normalerweise von einem Faksimile erwarten kann. Mit akribischer Sorgfalt wird Auskunft über die Handschrift gegeben (Lagenordnung, Wasserzeichen sowie ausführliche Anmerkungen zum Autograph). In der Einführung wird auf die um einige bislang unbekannt Details erweiterte Biographie Holzbauers sowie die Entstehungsgeschichte des Werkes eingegangen. Der Band bereichert die nicht unbeträchtliche Reihe von Reproduktionen von Opern des 18. Jahrhunderts. Es bleibt zu hoffen, dass die vorliegende Publikation auf starke Resonanz trifft.

(Oktober 2002)

Stephan Hörner

*CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: Sämtliche Werke. Abteilung IV: Französische komische Opern, Band 6: Der betrogene Cadi. Opéra-comique in einem Akt von Pierre-René Lemonnier.*

*Deutsche Version von Johann André. Hrsg. von Daniela PHILIPPI. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. L, 193 S.*

*CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: Sämtliche Werke. Abteilung III: Italienische Opere seria und Opernserenaden. Band 6: Ipermestra (Venedig 1744). Drama per musica in drei Akten von Pietro Metastasio. Hrsg. von Axel BEER. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. XXXIV, 331 S.*

Erfreulicherweise liegt mit dem Band des *Cadi dupé* nun auch Christoph Willibald Glucks herausragendste Opéra-comique (mit ausschließlich selbst komponierter Musik ohne Verwendung von Vaudevilles) vor. Wie die Mehrzahl der neueren, unter Gerhard Croll entstandenen Bände ist auch diese Ausgabe in jeder Hinsicht vorbildlich. Das ausführliche Vorwort informiert über Bedeutung, Entstehungsbedingungen, Besetzung und Quellenlage der Oper. Lobenswert ist auch, dass die Herausgeberin Daniela Philippi eine kurze Analyse der Oper gibt und sie in den Kontext von Glucks zeitlich benachbarter *Azione teatrale Orfeo ed Euridice* stellt. Die Faksimiles im Anschluss an das Vorwort geben einen Einblick in die Quellen; nützlich ist der Abdruck des Originallibrettos sowie auch der deutschsprachigen handschriftlichen Version Johann Andrés von 1783/84. Der für praktische Zwecke eingerichtete Notentext hat einen ausgesetzten Continuo-Part, der jedoch einfach gehalten ist und Raum für improvisierende Verzierungen lässt; außer dem französischen Text ist auch der deutsche Text Andrés für deutschsprachige Aufführungen dem Notentext unterlegt und für die Dialoge beigegeben.

Dass bei Glucks 1744 aufgeführter Opera seria *Ipermestra* keine Rezeptionsgeschichte verfolgt werden kann, ist evident. Sie durch kritische Ausführungen über Pasticci zu ersetzen, ist zwar für die Problematik des Pasticcios und die Opernpraxis der Zeit interessant, trägt jedoch wenig zur Ausgabe bei, zumal es sich um die Edition der in einer Londoner Abschrift vollständig erhaltenen Partitur Glucks handelt, und nicht um die Edition der Pasticci, wenn auch deren Quellen zur Edition mit herangezogen wurden. Einige Bemerkungen über die Oper und deren Kompositionstechnik wären aufschlussreicher gewesen. Auch hier ist die Darstellung des Notentexts als Vereinigung von kritischer und praktischer Ausgabe hervorragend gelöst: Der Text wurde nach der Metastasio-Ausgabe Bruno

Brunellis modernisiert, der Generalbass wurde ausgesetzt, in den Rezitativen wurden Appoggiaturen ergänzt. Arienkadenzen sind – im Unterschied zu einigen anderen Opern der Gluck-Ausgabe – nicht ergänzt, da sie nach Ansicht des Herausgebers nicht nach „seinem eigenen Geschmack“ komponiert sein sollen, sondern den Sängerinnen und Sängern „gestalterischen Freiraum“ lassen sollen.

(August 2002)

Elisabeth Schmierer

FRANZ SCHUBERT: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V: Orchesterwerke, Band 3: Sinfonie Nr. 7 in h. Vorgelegt von Werner ADERHOLD. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. XXV, 91 S.*

Anzuzeigen ist die kritische Edition eines der bekanntesten sinfonischen Werke des 19. Jahrhunderts. Franz Schuberts *h-Moll-Sinfonie* mit dem erst im 20. Jahrhundert aufgekommenen Beinamen „Die Unvollendete“ umgibt immer noch ein geheimnisvoller Schleier. Dass ihn auch die neue Ausgabe nicht völlig lüften kann, ist auf die Lage der Quellen zurückzuführen. Grundsätzlich darf weiter über die Frage nach dem Grad der Vollendung des Werks und über die Gründe seiner – vorsichtig ausgedrückt – Kürze spekuliert werden. Um weitere offene Fragen anzudeuten: Warum erwähnt Schubert die Komposition nicht in dem Brief an Spaun vom 7. Dezember 1822, in dem er alle größeren Arbeiten des Jahres aufzählt? Wenn Schubert die Sinfonie dem steiermärkischen Musikverein zu widmen gedacht hatte, warum spielte sie dann bei seinem Aufenthalt in Graz im Jahr 1827 überhaupt keine Rolle? Warum hat Anselm Hüttenbrenner das Autograph etwa 40 Jahre der Öffentlichkeit vorenthalten, obwohl er es angeblich über die Maßen schätzte und den beethovenischen Opera gleichstellte?

Der Edition geht ein Vorwort voraus, das umfassend über Entstehung, Überlieferung, Widmungsfragen, Rezeption und Ergänzungsversuche berichtet. Dabei werden die zentralen textlichen Quellen mitgeteilt. Den beiden abgeschlossenen Sinfoniesätzen folgt ein Anhang. Seine beiden Teile scheiden zwischen Materialien in Partitur- und in Particellnotation. Auf den in Partituranordnung überlieferten Anfang des dritten Satzes folgt der Particellentwurf, der in der Reprise der Kopfsatzexposition einsetzt

und im Trio des dritten Satzes abbricht. Während der Entwurf zwar für die Darstellung im Notenstich Probleme aufwarf, dafür aber keine Ergänzungen – etwa in der Artikulationsbezeichnung – vorgenommen werden mussten, zwang das Partiturotograph zu vielfachen editorischen Angleichungen. Die Entscheidungen des Herausgebers – etwa im Hinblick auf Bogenlängen oder die Notation von Paukentremoli (im 2. Satz, T. 96 ff., 237 ff.) – sind indes mit Hilfe des Korrekturverzeichnisses und der nachgeschickten Bemerkungen nachvollziehbar, und dies in des Wortes doppelter Bedeutung. Das heißt freilich nicht, dass alle Anlässe zur Diskussion ausgeräumt wären. Auch wenn Schuberts „*emoriendo*“ (2. Satz, T. 81 f., 222 f., und im Entwurf) unüblich und umgangssprachlich unbelegt ist, hätte es nicht unbedingt durch das gängige „*morendo*“ ersetzt werden müssen. Und wenn schon einmal kritische Punkte berührt werden, dann wäre auch zu fragen, warum im Vorwort die Faksimileausgabe der Quellen (München und Salzburg 1978) nicht erwähnt wird. Die Deutsch-Nummer des Werks taucht zum ersten Mal auf Seite IX in einer Fußnote auf, ohne jedoch ausdrücklich der *h-Moll-Sinfonie* zugewiesen zu werden. Doch das sind ohne Frage Lappalien angesichts des sorgfältig erarbeiteten und anschaulich dargelegten Bandes. Bleibt zu hoffen, dass er zur intensiven Beschäftigung mit dem Werk anregt – auch wenn eines bereits feststehen dürfte: Die „Unvollendete“ ist ein vollendetes Fragment.

(Oktober 2002)

Siegfried Oechsle

WILLIAM WALTON: *Edition. Volume 23: Henry V. A musical scenario after Shakespeare. The text and Walton's music adapted by Christopher PALMER. Edited by David LLOYD-JONES. Oxford: Oxford University Press 1999. XVIII, 190 S.*

Das Œuvre William Waltons besitzt den unschätzbaren Vorteil, sehr überschaubar zu sein. Die Gesamtausgabe der Werke Waltons, die *William Walton Edition*, geht einen Mittelweg zwischen wissenschaftlich-kritischer und praktischer Aufführungsausgabe – eine Technik, die bei Komponisten des 20. Jahrhunderts manchmal nicht nur opportun, sondern auch die sinnvollste ist. Gleichzeitig vermeidet die Ausgabe so diverse Probleme, mit denen die Weill-Aus-

gabe nunmehr zu kämpfen hat – etwa solche der Präsentation verschiedenster mehr oder weniger gleichwertiger Lesarten von Szenenmusik und solche – auch aus vorherigem erwachsene – der Veröffentlichung von Filmmusik ohne das naturgemäß zugehörige multimediale Pendant, d. h. den Film selbst in seinen ganz eigenen Erfordernissen. Von fast allen Filmmusikpartituren Waltons (und diversen anderer Komponisten) hat der 1995 früh verstorbene Christopher Palmer „Scenarios“ erstellt, die von dem Ursprungszweck entbunden sind. Palmer macht es sich zur Aufgabe, Material, das über den ganzen Film verstreut und womöglich nicht einmal in der Endfassung genutzt worden war, aufführbar zu machen. Im vorliegenden Fall geschieht dies angesichts des offensichtlichen Verlusts diverser Teile des Autographs vielfach, und zwar unter Berücksichtigung von Ausgaben und Arrangements vielfältiger Art (sämtlich vom Komponisten autorisiert oder zumindest gebilligt). Selbst Waltons eigene Einspielung einiger Stücke aus der Partitur wurden verwendet.

Palmer war von Hause aus Praktiker (er leistete Bedeutendes als Autor, im Rundfunk und in der Tonträgerindustrie insbesondere für die britische Musik) und stellte, wie es David Lloyd-Jones formuliert, im Falle von *Henry V* eine Rekonstruktion her (S. V); Lloyd-Jones macht es sich zur Aufgabe, diesen praktischen Ansatz wissenschaftlich-praktisch zu untermauern und bis auf den Rückgang ins Originalmanuskript Waltons nachvollziehbar zu machen. (Er gibt zum Beispiel eine detaillierte Beschreibung der erhaltenen Originalmanuskripte.) Dabei folgt er weitgehend Palmers Ausgabe, nur in wenigen Punkten entscheidet er sich für aufführungspraktisch pragmatischere Lösungen. Ergebnis ist naturgemäß eine Hybridfassung, die nicht wissenschaftlichen Anspruch erhebt (dafür aber außerordentlich sorgfältig ediert, mit Faksimilia und „textual notes“ anstelle eines Kritischen Berichtes ausgestattet ist), wohl aber die Musik Waltons dem Konzertgebrauch zuführt.

(März 2001)

Jürgen Schaarwächter

## Eingegangene Schriften

ULRIKE ARINGER-GRAU: Marianische Antiphonen von Wolfgang Amadeus Mozart, Johann Michael Haydn und ihren Salzburger Zeitgenossen. Tutzing: Hans Schneider 2002. 277 S., Notenbeisp. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 60.)

Beiträge zur Geschichte evangelischer Posaunenarbeit. Hrsg. von Horst Dietrich SCHLEMM. Lieferung 6: Die Geschichte der Posaunenarbeit in den Kirchen Südafrikas. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn 2001. 120 S., Abb.

LARS BERGLUND: Studier i Christian Geists vokalmusik. Uppsala: Uppsala universitet / Lars Berglund 2002. 391 S., Notenbeisp. (Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Musicologica Upsaliensia. Nova Series 21.)

HECTOR BERLIOZ: Schriften. Betrachtungen eines musikalischen Enthusiasten. Ausgewählt, herausgegeben und kommentiert von Frank HEIDBERGER. Kassel: Bärenreiter / Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2002. 284 S., Abb.

GIOVANNI ANDREA BONTEMPI / MARCO GIOSEPPE PERANDA: Drama oder Musicalisches Schauspiel von der Dafne. Hrsg. von Susanne WILSDORF. Leipzig: Friedrich Hofmeister Musikverlag 1998. XXXVIII, 204 S. (Denkmäler Mitteldeutscher Barockmusik. Serie II: Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts im mitteldeutschen Raum. Band 2.)

PIERRE BOULEZ / JOHN CAGE: Correspondance et Documents. Éditées par Jean-Jacques NATTIEZ. Nouvelle édition revue par Robert PIENCIKOWSKI. Mainz u. a.: Schott 2002. 360 S., Abb., Notenbeisp. (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung. Band I.)

JOHANNES BRAHMS: „Es ist das Heil uns kommen her“. Motette Opus 29 Nr. 1. Faksimile nach dem Autograph im Besitz des Brahms-Institutes an der Musikhochschule Lübeck. Mit einem Nachwort von Wolfgang SANDBERGER. Lübeck: Brahms-Institut / München: G. Henle Verlag 2002. 20 S.

JOHANNES BRAHMS: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie I: Orchesterwerke, Band 2: Symphonie Nr. 2 D-Dur Opus 73. Hrsg. von Robert PASCALL und Michael STRUCK. München: G. Henle Verlag 2001. XXV, 287 S.

ALBERT BREIER: Die Zeit des Sehens und der Raum des Hörens. Ein Versuch über chinesische Malerei und europäische Musik. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2002. XIII, 518 S., Abb., Notenbeisp.