
BESPRECHUNGEN

Historia Sancti Emmerammi Arnoldi Vohburgensis. Ca. 1030. Hrsg. von David HILEY. Ottawa: The Institute of Mediaeval Music 1996. XXIX, 43 S., Notenbeisp. (Wissenschaftliche Abhandlungen. Reihe Historiae. Band LXV/2.)

Historiae Sancti Dionysii Areopagitae. St. Emmeram, Regensburg, ca. 1050/16. Jh. Hrsg. von Roman HANKELN. Ottawa: The Institute of Mediaeval Music 1998. LXXII, 64 S., Notenbeisp. (Wissenschaftliche Abhandlungen. Reihe Historiae. Band LXV/3.)

Das Verfassen neuer Offizien, so genannter „Historiae“, vor allem für Heiligenfeste gehörte zu den Hauptbetätigungsfeldern mittelalterlicher Dichter und Musiker: Rund 1500 derartige „Historiae“ sind heute bekannt. Doch ist nur ein kleiner Teil davon in modernen Text-/Musik-Ausgaben zugänglich. Die Kenntnis mittelalterlicher Offiziumskomposition auf eine breitere Basis zu stellen, ist Ziel der seit 1995 erscheinenden Reihe *Historiae*, in der bislang sieben Bände vorliegen.

Die beiden hier zu besprechenden Ausgaben (sie werden ergänzt durch David Hileys Edition der *Historia Sancti Wolfgangi*, Ottawa 2002) enthalten die *Historiae* des 11. Jahrhunderts aus dem bayerischen Kloster St. Emmeram, die dort entstanden sind (das Wolfgangs-Offizium wurde offensichtlich als St. Emmeramer Auftragsarbeit von dem Reichenauer Mönch Hermannus Contractus verfasst): das Emmerams-Offizium Arnolds von Vohburg, das nach Angabe seines Autors ein älteres Offizium auf diesen Heiligen ersetzte, sowie das vielleicht Otloh von St. Emmeram zuzuschreibende Dionysius-Offizium, das einen älteren Gesangsbestand teils ergänzte, teils ersetzte. Die Entstehung dieser Kompositionen war also offenbar weniger durch Lücken im Gesangsbestand motiviert als durch das Streben einer Abtei nach Ausdruck ihres kirchlich-politischen Rangs und nach der angemessenen liturgischen Feier ihrer Patrone mit besonderen Eigengesängen. Wenn allgemein gilt, dass „it is possible to link ... [a given] office with a specific author, place, or date in only a few cases“ (Andrew Hughes 1988), dann kann die Quellenlage für die St. Emmeramer Offiziumskompositionen – wie

auch für weitere *Historiae* aus dem süddeutschen Raum (z. B. aus St. Gallen und von der Reichenau) – als ausgesprochen gut bezeichnet werden: Im einen Fall (Emmerams-Offizium) ist die Entstehungsgeschichte literarisch dokumentiert, im anderen (Dionysius-Offizium) liegt eine beträchtliche Zahl handschriftlicher Quellen vom 11. bis zum 16. Jahrhundert vor, die unterschiedliche Redaktionen des Gesangsrepertoires für Dionysius überliefern und repertoiregeschichtliche Rückschlüsse erlauben. Und in beiden Fällen bietet eine Quelle des 16. Jahrhunderts (die Handschrift clm 14872 der Bayerischen Staatsbibliothek in München) Linienfassungen von den meisten Gesängen des 11. Jahrhunderts, so dass diese in ihrem Tonhöhenverlauf weitgehend rekonstruierbar sind.

Angesichts der Existenz einer diastematisch lesbaren Hauptquelle ist es naheliegend, dass diese in beiden Editionen als Leithandschrift fungiert. Wiedergegeben sind jeweils nicht nur die Gesänge, sondern auch Gebete und Lesungen; letztere hat Hiley allerdings nicht clm 14872 entnommen – die Lesungen dieses Codex sind in einem Appendix abgedruckt –, sondern der ältesten Quelle für Arnolds *Historia*. Unbefriedigend ist, dass diese älteste (in Neumen aufgezeichnete) Fassung des Emmerams-Offiziums in Hileys Edition sonst keine Berücksichtigung findet – also weder transkribiert noch vollständig faksimiliert ist – und dass die Unterschiede der beiden erhaltenen Offiziumsfassungen nicht in tabellarischer Form dokumentiert sind (Hankeln hingegen bietet Handschrifteninventare und eine Übertragung sämtlicher Neumenversionen): Lässt doch die Edition Hankelns erkennen, dass die Melodieversionen des clm 14872 nicht in jeder Hinsicht mit den früheren Neumenfassungen übereinstimmen. Beispielsweise überliefern die Handschriften des 11. Jahrhunderts für die Responsorien 20, 22, 50 und 59 in Hankelns Edition jeweils ein langes Melisma kurz vor Schluss des Rahmenteils, das in clm 14872 fehlt.

Zu wünschen bleibt nicht nur, dass weitere Offizien des 11. Jahrhunderts in Publikationen

wie den *Historiae* ediert werden, sondern dass dieses Material auch Gegenstand vergleichend-stilistischer Untersuchungen wird. Wenn Hiley vom 11. Jahrhundert als einer Zeit schreibt, in der „it was apparently no longer adequate to use those traditional formulas and typical melodies for responsories and antiphons which give older parts of the office their particular character“ (S. XVIII), so ist hierbei zu bedenken, dass ‚neu‘ nicht gleichbedeutend sein muss mit ‚stilistisch modern‘: Beispielsweise sind im *Ulrichs-Offizium* des Abtes Bern von Reichenau (entstanden zwischen 1010 und 1020) durchaus die traditionellen Responsori-ums-Verstöße verwendet.
(Januar 2003) Michael Klaper

Jubilate Deo. Miniature e Melodie Gregoriane. Testimonianze della Biblioteca L. Feininger. Catalogo a cura di Giacomo BAROFFIO, Danilo CURTI e Marco GOZZI. Trento: Provincia Autonoma di Trento/Servizio Beni Librari e Archivistici 2000. 383 S.

Anlässlich des Jubiläumsjahres 2000 hatte die autonome Provinz Trient (Servizio Beni Librari e Archivistici, Leitung: Pasquale Chisté) im Castello di Buon Consiglio in Trient eine bemerkenswerte Ausstellung mit Miniaturen und Gregorianischen Melodien gestaltet, die eine breite Resonanz fand. Die eindrucksvollen Handschriften und Drucke stammen aus der Sammlung des Musikwissenschaftlers und katholischen Priesters Laurence Feininger (1909–1976), eines Sohnes des Malers Lyonel Feininger. Feininger hatte sich unter Einsatz seines persönlichen Vermögens, bar jeder Unterstützung durch kirchliche Stellen, mit ausgeprägtem Verantwortungsbewusstsein gegenüber der liturgischen Musik der Herausgabe (und die zahlreichen Editionsreihen geben noch heute ein beredtes Zeugnis seines enormen Arbeitspensums) unbekannter Sakralmusik italienischer, vor allem römischer Provenienz gewidmet. Die Arbeiten wurden in den Publikationen der von ihm gegründeten Societas Universalis S. Caeciliae, die wie Feininger in Trient beheimatet war, veröffentlicht. Im letzten Jahrzehnt seines Lebens hatte sich der Musikwissenschaftler immer mehr der Sammeltätigkeit wertvoller Manuskripte und Drucke des Cantus planus verschrieben, dies in einer Zeit, als

zahlreiche Kleriker die Aussagen und Richtlinien des II. Vaticanums, das Gregorianik und klassische Vokalpolyphonie weiterhin als Grundlage katholischer Kirchenmusik beschrieb, nur allzu gern ignorierten und auf eine ihnen angenehme Weise interpretierten. Im Gefolge dieser Aktivitäten wurden wertvolle Messale, Gradualien, Antiphonarien, Psalterien und sonstige liturgische Bücher als verstaubt und nicht mehr benötigt dem Schlummerdasein in kirchlichen Abstellräumen „entrissen“, vielfach in Einzelblätter zerschnitten und als solche auf Flohmärkten den Touristen zum Kauf angeboten. In dieser Situation befand sich Feininger, als er sich entschloss, auf Eigeninitiative eine Sammlung durch Ankauf liturgischer Manuskripte und Bücher zusammenzustellen, die heute zu den bedeutendsten auf dem Gebiet der Gregorianik gehört. Als er dann unerwartet bei einem Autounfall ums Leben gekommen war, nahm sich die Provinz Trient seines Nachlasses an. Es war ein Glücksfall, dass sich eine Gruppe junger Musikwissenschaftler und Bibliothekare um die Verwaltung des Bestandes gekümmert hat.

Zur Ausstellung ist ein umfangreicher Katalog erschienen, der durch seine zahlreichen farbigen und schwarz-weißen Abbildungen zu einem Werk von besonderer bibliophiler Schönheit wurde. Anhand von Musikhandschriften und -drucken sowie von liturgischen Büchern vom 11. bis 18. Jahrhundert (z. B. das besonders wertvolle Fragment aus Benevent, 11. Jahrhundert, Titelaufnahme 79) durchmisst der Katalog die Schwerpunkte liturgischer Musik und Zeremonien. Entsprechend der Ausstellungsanordnung ist der Katalog gestaltet: Er ist nach den Hauptperioden des liturgischen Jahres gegliedert, von der Adventszeit über Weihnachten bis hin zur Fastenzeit, Ostern und Pfingsten. Weitere Kapitel sind den repräsentativsten Vertretern der Heiligen gewidmet, so z. B. dem Hl. Ambrosius, dem Hl. Vigilus, Diözesanpatron von Trient, schließlich den Diözesen und den größeren Ordensgemeinschaften, angefangen von den Franziskanern bis hin zu den Benediktinern, Dominikanern, Kartäusern, Zisterziensern und anderen. Es ist eine eindrucksvolle Präsentation von darstellender und musikalischer Kunst gelungen, die sich im gemeinsamen Nenner der Liturgie ausdrückt. Giacomo Baroffio, Giulia Gabrielli

und Salvatore de Salvo Fattor zeichnen für die Zusammenstellung und die Beschreibungen der einzelnen Objekte verantwortlich.

Dem eigentlichen Katalog vorangestellt sind wissenschaftliche Abhandlungen von bekannten Choralforschern und Kunsthistorikern. „Il Canto Gregoriano, Culto e Cultura“ aus der Hand von Giacomo Baroffio ist in ihrer Kürze und Verständlichkeit eine übersichtliche Einführung in die Geschichte des Gregorianischen Gesangs von den Anfängen einer mündlichen Überlieferung bis hin zu seiner schriftlichen Fixierung der unterschiedlichen Ausprägungen in den einzelnen Jahrhunderten. Ein Exkurs zu den liturgischen Zeremonienbüchern leitet über zur Darstellung der Struktur der Messe und des Ufficio Romano mit den dazugehörigen Gesängen und zu einer farbigen Faksimile-Reproduktion des liturgischen Kalenders nach einem Messale von 1521. Marco Gozzi befasst sich ausführlich mit den liturgischen Zeremonienbüchern, insbesondere mit einem Brevier aus dem Jahre 1647. Danilo Curti beschreibt die Sammeltätigkeit von Laurence Feininger zusammen mit einem kurzen biographischen Abriss. Francesca Manzari widmet sich den Illustrationen, insbesondere den Miniaturen in liturgischen Handschriften und Büchern, Franca Petrucci Nardelli den Messali Giuntini (Venedig). Der Frage nach der Aufgabe der Musik innerhalb des liturgischen Rahmens gehen Elide Bergamaschi und Luigi Meneghini nach, Daniele Torelli untersucht das Verhältnis von Cantus planus und Instrumentalbegleitung an der Wende von Renaissance und Barock.

Durch die großzügige bibliophile Gestaltung, die präzisen Erklärungen ist der Katalog nicht nur ein Dokument einer Sammlung von höchstem wissenschaftlichen Rang, sondern eben auch eine anregende Möglichkeit des Zugangs zu einer heute selbst in der katholischen Kirche verdrängten Thematik geworden. Die interdisziplinäre Ausrichtung der Veröffentlichung, die Kunstgeschichte (hier vor allem die Miniaturenmalerei und Illustrationskunst) mit der musikalischen und theologisch-liturgischen Komponente verbindet, macht aus einem schlichten Katalog ein Werk, das eine größere Leserschaft anspricht und zugleich den Fachvertretern Anregungen für zukünftige Arbeiten geben kann. Dies gilt vor allem für die Dokumente des liturgischen Gesangs aus dem

14. bis 18. Jahrhundert, die in einer CD von der Vokalgruppe „Laurence Feininger“ (R. Giannotti, M. Gozzi, S. de Salvo) in Klang umgesetzt wurden. Mit dieser Veröffentlichung hat die Arbeit des abseits von kirchlichen und staatlichen Stellen tätigen Wissenschaftlers Feininger eine späte, aber adäquate Würdigung erfahren.

(August 2002)

Siegfried Gmeinwieser

FABRICE FITCH: Johannes Ockeghem. Masses and Models. Paris: Honoré Champion Éditeur 1997. XII, 240 S., Notenbeisp. (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance. Collection Ricerca. Band 2.)

Johannes Ockeghems Musik steht im Ruf, nicht analysierbar zu sein; um so größer die Herausforderung, ihr doch noch sinnvolle Aussagen abtrotzen zu können. In den letzten Jahrzehnten wurden vielfältige Annäherungsversuche an dieses nach wie vor wenig bekannte Œuvre unternommen. Hier reiht sich auch das vorliegende Buch ein: Gegenstand ist der für Ockeghem wie für die Musikgeschichte des 15. Jahrhunderts zentrale Bereich der Messen (mit Ausnahme der *Missa Prolationum* und der *Missa Cuiusvis Toni*).

Der thematische Bogen beginnt mit einer schlüssigen Interpretation der kodikologischen Befunde am Chigi-Codex, die wahrscheinlich macht, dass ein Teil der unvollständigen Messzyklen Überlieferungsfragmente sind. Fitchs Vorschlag, dass das Requiem ursprünglich neben Sanctus – Agnus – Communio auch eine Sequenz enthielt, wird in diesem Kontext sehr plausibel, nur wird Ockeghem die Sequenz an den richtigen Platz vor dem Offertorium, nicht danach gesetzt haben. Für den in der Rastrierung erkennbaren Plan der Aufzeichnung ergibt sich dann: f. 132'–136 Sequenz, 136'–139 Offertorium, 139'–140 Sanctus, 140'–141 Agnus, 141'–142 Communio.

Im Hauptteil werden die Messen, typologisch und (ansatzweise) chronologisch sortiert, unter wechselnden Aspekten wie Behandlung der Vorlage, Imitation, Stimmumfänge und -funktionen, Dissonanzbehandlung, Überlieferungsvarianten besprochen; am Ende steht dann die (positiv beantwortete) Frage nach der einheitlichen Konzeption des Requiems.

Aufschlussreich ist der Vergleich von Abweichungen des Mess-c. f. gegenüber der Chanson-Vorlage mit Varianten innerhalb der Überlieferung der Chanson, der es ermöglicht, Ockeghems Umgang mit seinem Material präziser zu fassen. Bei der Besprechung der Choralvorlagen geht Fitch andererseits kaum über die ältere Literatur hinaus; einem Choralforscher tut es weh, wenn immer noch so getan wird, als gäbe es außer der Tradition von Salisbury und der Rekonstruktion der Solesmer Mönche keine überlieferten Choralfassungen bzw. als wären Choralhandschriften für normale Musikwissenschaftler unzugänglich. (Eine passende Choralvorlage für Ockeghems Requiem habe ich zwar auch nicht gefunden, aber die Pariser Liturgie steht dem deutlich näher als Sarum.) In einem Exkurs zu Ockeghems Formbehandlung unternimmt Fitch den Versuch einer Gesamtanalyse eines Einzelsatzes (erster Teil des Credo von „*Ecce ancilla*“), der stellvertretend näher betrachtet sei: Ausgangspunkt sind melodische Korrespondenzen v. a. in der Oberstimme und die Korrespondenz dreier „Knotenpunkte“ (Finalis-Kadenzen). Allerdings heben sich die gewählten Melodiefiguren nur wenig von ihrer anonymen Umgebung ab, so dass ihre Signifikanz nicht immer nachvollziehbar ist. Fitchs Ergebnis, dass die formale Artikulation vom c. f. weitgehend unabhängig sei, ist andererseits abhängig von der Signifikanz dieser Korrespondenzen. So ist sein Einschnitt vor T. 50 durch die Wiederaufnahme des Motivs „a“ von T. 34 begründet, ein alternativer Einschnitt in T. 47 ließe sich dagegen mit einer klaren Kadenz und dem folgenden Neueinsatz des c. f. begründen (dann zeigt sich auch, dass T. 48/49 fast eine Unterquarttransposition von T. 34/35 darstellt). Und in T. 62–67 übergeht er die an den c. f. gebundene, d. h. lokale Imitation in den Oberstimmen zugunsten der weniger deutlichen weiträumigen Korrespondenz. Nachdem für die *Missa Mi-Mi* schon anderweitig eine Chanson-Vorlage identifiziert wurde, gelingt es Fitch aufgrund analytischer Beobachtungen auch für *Quinti toni* die Existenz einer verlorenen Vorlage plausibel zu machen. Zu den Beobachtungen am Requiem wäre hinzuzufügen, dass der ungewöhnliche Schluss des Tractus mit der Klangfolge G⁶ – F – d – G nicht nur im „*Osanna*“ von *Au travail suis*, sondern auch im Kyrie des Requiems mit F – B – Es –

C – F eine deutliche Parallele hat. Dies unterstützt zwar die Annahme einer Zusammengehörigkeit der Sätze, stört jedoch die Deutung des Tractus-Schlusses als Zusammenfassung der Kadenzstruktur des Satzes.

Insgesamt bringt Fitch eine Fülle von Beobachtungen und Interpretationen zusammen, die, mag man auch Einzelnes für überinterpretiert halten, seine Arbeit zu einem sehr anregenden Buch machen.

(September 2001)

Andreas Pfisterer

JEFFREY KURTZMAN: *The Monteverdi Vespers of 1610. Music, Context, Performance. Oxford: Oxford University Press 1999. XIII, 603 S.*

Was gibt es noch Neues über Monteverdis sogenannte „Marienvesper“ zu sagen? Die viel diskutierte Streitfrage um die von Monteverdi intendierte Abfolge der Motetten und Vesperpsalmen hat sich mittlerweile im Konsens zugunsten der originalen Anordnung von 1610 aufgelöst, und das Neue, „Revolutionäre“ in dieser Musik ist in musikwissenschaftlichen Veröffentlichungen bereits vielfach dargestellt worden.

Dennoch rückt Kurtzman's Buch die „Marienvesper“ in eine neue Perspektive und erfüllt damit dringende Desiderate in der musikgeschichtlichen und aufführungspraktischen Erforschung des frühen 17. Jahrhunderts: Kurtzman's dreiteilig angelegte Diskussion der „Marienvesper“ ist in den umfassenden, bislang noch nicht aufgearbeiteten Kontext der italienischen Vespermusik und -liturgie des 16. und frühen 17. Jahrhunderts eingebunden. Der erste Teil, „Context“ (S. 1–181), führt in die liturgischen Voraussetzungen und die besondere Problematik der „Marienvesper“ ein (mit einer ausgiebigen, durch zeitgenössische Quellen dokumentierten Diskussion des „antiphon problem“ in der liturgischen Ausführung von Vesperpsalmen). Vor allem aber wird hier erstmals ein größtenteils noch unerschlossenes Repertoire von enormem Umfang und zentraler Bedeutung für die Entwicklung der italienischen Kirchenmusik nach 1600 vorgestellt. Dabei verdeutlicht Kurtzman im Vergleich mit dem zeitgenössischen Repertoire, inwiefern Monteverdis 1610 veröffentlichte *Sanctissimae Virgini Missa senis vocibus, ac vespere pluribus decantandae* den gängigen Vesperdrucken und

den kompositorischen Traditionen in der Vespermusik entspricht, sich andererseits aber auch in der Anordnung und der Faktur von den Werken seiner Zeitgenossen unterscheidet. Auch die detaillierte Besprechung der einzelnen Kompositionen (zweiter Teil „The Music“, S. 182–343) profitiert von diesem Wissen um das Übliche und das Außergewöhnliche im geistlichen Repertoire des frühen Seicento. Diesem analytischen Mittelteil stellt Kurtzman eine Einleitung voran, in der er anhand der einzelnen musikalischen Parameter Monteverdis Rolle als „transitional composer“ (S. 187) in einem über einhundert Jahre währenden Prozess des kompositorischen Wandels veranschaulicht. Seine Darstellung des aktuellen Forschungsstands zum Übergang von modaler zu dur-moll-tonaler Harmonik – mit besonderer Berücksichtigung der speziell zu Monteverdi erschienenen Studien von Susan McClary (*The Transition from Modal to Tonal Organization in the Works of Monteverdi*, Harvard University 1976) und Eric T. Chafe (*Monteverdi's Tonal Language*, New York 1992) – kann auch künftigen Untersuchungen zur Musik dieser Zeit als Leitfaden dienen.

Vor diesem Hintergrund arbeitet Kurtzman charakteristische Merkmale von Monteverdis Musiksprache heraus, die sich in der „Marienvesper“ vor allem in der Symbiose von Textausdruck und spezifisch musikalischen Techniken der Zusammenhangbildung manifestieren. Gerade in den „concertato“-Motetten erweist sich Monteverdis Konzept der „seconda prattica“ als ein reziprokes Verhältnis, „as text and music walking hand in hand, each interacting with and affecting the other in fundamental ways, but with music never yielding its primacy“ (S. 343).

Der dritte Teil, „Performance Practice“ (S. 344–499), bietet gleichermaßen eine umfassende Darstellung der Aufführungspraxis im frühen 17. Jahrhundert und ein pragmatisches Handbuch für eine „historically informed performance“ von Monteverdis Vesperkompositionen. In elf Kapiteln deckt Kurtzman alle Aspekte historischer Aufführungspraxis ab, von den prekären Fragen der Chiavetten-Transposition und der Temporelationen über die Besetzung und das Aussetzen der Continuo-Stimme, Orgelregistrierung, colla-parte-Einsatz von Instrumenten, vokalen und instrumen-

talen Verzierungen bis hin zu einer historisch fundierten Aussprache des Lateinischen. Seine Präsentation dieser komplexen Themen dient sowohl der wissenschaftlichen Auseinandersetzung als auch den Bedürfnissen der Ausführenden. Im Haupttext beschränkt Kurtzman sich auf die Aussagen der wesentlichen Primärquellen und seine eigenen Schlussfolgerungen sowie auf konkrete Anregungen zur Ausführung der einzelnen Werke; das umfangreiche Corpus an Fußnoten dient dazu als eine Art Glossar, in dem die Sekundärliteratur und die häufig kontroversen Debatten über die verschiedenen Aspekte der Aufführungspraxis dargelegt werden. Insgesamt erstellt Kurtzman damit einen breiten Rahmen für eine historisch fundierte Aufführung, die bei Monteverdi – rekonstruierbaren – Intentionen ansetzt, durch Informationen über allgemein verbreitete Praktiken des 17. Jahrhunderts erweitert wird und schließlich auch heutige, dem 17. Jahrhundert nicht mehr entsprechende Aufführungsgewohnheiten berücksichtigt.

Schließlich stellt Kurtzman dem Leser mit den sechs Anhängen wichtiges Quellenmaterial (musikalische, musiktheoretische und liturgische Quellen), umfangreiche Ergänzungen der Werkanalyse (Texte mit Übersetzungen sowie strukturelle Darstellung der Cantus-firmus-Kompositionen), ein umfassendes Verzeichnis der Sekundärliteratur und eine kommentierte Diskographie zur Verfügung.

In seiner klaren Strukturierung und bewusst pragmatischen Ausrichtung erhält Kurtzmanns Veröffentlichung Handbuchcharakter im positivsten Sinne: Sowohl Wissenschaftler als auch ausübende Musiker profitieren von der umfassenden Repertoirekenntnis und dem Reichtum an Quellen, den Kurtzman ausbreitet. Einerseits wird die wesentliche musikwissenschaftliche Diskussion auf allen Gebieten, die Monteverdis Vesperkompositionen betreffen, kommentierend zusammengefasst, andererseits bietet Kurtzman eine Fülle an neuen, bislang kaum bekannten Quellen aus dem zeitgenössischen Repertoire an geistlicher Musik, der Musiktheorie und den liturgischen Büchern des 16. und 17. Jahrhunderts. Aus der jahrzehntelangen Beschäftigung mit dieser Musik und ihrem Kontext – Ausgangspunkt ist Kurtzmanns Dissertation von 1972 (*The Monteverdi Vespers of 1610 and their Relationship with Italian*

Sacred Music of the Early Seventeenth Century, University of Illinois at Urbana-Champaign 1972) – ist ein Kompendium hervorgegangen, das nicht nur ein umfassendes Verständnis von Monteverdis „Marienvesper“ ermöglicht, sondern eine große Lücke in der musikwissenschaftlichen wie auch liturgiewissenschaftlichen Erforschung der katholischen Vesper und ihrer musikalischen Gestaltung um 1600 schließt.

(Mai 2000)

Linda Maria Koldau

Händel-Rezeption der frühen Goethe-Zeit. Kolloquium Goethe-Museum Düsseldorf 1997. Hrsg. von Laurenz LÜTTEKEN unter Mitarbeit von Gudrun BUSCH. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. XIV, 263 S., Abb., Notenbeisp. (Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 9.)

ANNETTE MONHEIM: *Händels Oratorien in Nord- und Mitteldeutschland im 18. Jahrhundert. Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1999. VII, 705 S., Notenbeisp. (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster. Band 12.)*

Für die Herausbildung einer deutschen Auf-führungstradition von Georg Friedrich Händels Oratorien im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts sind die wichtigsten Daten seit langem bekannt. Nach einigen neueren Aufsätzen zu Einzelaspekten dieser Problematik (Magda Marx-Weber seit 1985, Ludwig Finscher 1987, Hans-Joachim Kreutzer 1993, Gudrun Busch 1995) lag eine umfassendere Behandlung des Themas nahe und so erschienen fast gleichzeitig der Bericht zu dem 1997 vom Düsseldorfer Goethe-Museum veranstalteten Kolloquium „Händel-Rezeption der frühen Goethe-Zeit“ und die Münsteraner Dissertation von Annette Monheim. Letztere konnte für ihre Arbeit bereits auf einige Referate des Kolloquiums vor deren Drucklegung zurückgreifen, so dass beide Bände gleichsam in Sichtweite voneinander entstanden. Sowohl die Autoren des Sammelbandes als auch Monheim stellen ihre von Anfang an interdisziplinär verstandenen Überlegungen vor allem in den Zusammenhang sozialwissenschaftlich orientierter Aufklärungs- und Rezeptionsforschung. Vor allem Laurenz Lütteken als Herausgeber beschwört geradezu die „ausdrückliche Verschränkung der Disziplinen“, um nicht so sehr Händels Musik oder

eine heute noch prägende musikalische Tradition, sondern vor allem einen „tiefgreifenden strukturgeschichtlichen Wandel von erheblicher Tragweite“ (S. VIII) zu erfassen. Einer solchen Zielsetzung entspricht in beiden Bänden die Beschränkung auf die Oratorien, mit denen eine „Wiederentdeckung“ von Händels Musik in Deutschland nach 1760 verbunden wird, während andere Werke des Komponisten nur am Rande zur Sprache kommen. Durch diese Eingrenzung des Gegenstandes bleibt aber auch ein wichtiger Hintergrund für die Wirkungsgeschichte der Oratorien unberücksichtigt: Händel war in Mitteleuropa bereits vor dem Erscheinen der Biographie von Mainwaring/Mattheson alles anderes als unbekannt und vor allem seine Instrumentalwerke, aber auch einzelne italienische Kantaten und die Brockes-Passion fanden im deutschsprachigen Raum seit etwa 1720 eine relativ weite Verbreitung. Monheim gibt dazu eine Reihe von Hinweisen (S. 264–269), die sich unter Berücksichtigung weiterer Quellensammlungen leicht vermehren ließen. Gerhard Splitt, der sich in seinem Beitrag der deutschen Händel-Rezeption um 1750 widmet, spricht dagegen von einer „ideellen Repatriierung“ des Komponisten seit den 1730er-Jahren, ohne die Quellen zur Musik selbst überhaupt heranzuziehen. Eine solche Nicht-Berücksichtigung der Vorgeschichte des behandelten Gegenstands bzw. Zeitraums kann mit der Konzentration auf andere Schwerpunkte zu tun haben und ist für eine ohnehin materialreiche Dissertation wie die von Monheim allemal zu rechtfertigen. In den vorliegenden Büchern steht sie aber in engem Zusammenhang mit methodischen Vorentscheidungen. Deshalb ist trotz der betont interdisziplinären Orientierung zunächst zu fragen, welcher Stellenwert den vorgelegten Ergebnissen innerhalb der engeren Grenzen des Faches zukommt.

Den gemeinsamen Ausgangspunkt beider Bände bildet die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Nord- und Mitteldeutschland verbreitete Anglophilie, die vor allem den Literaturwissenschaftlern lange bekannt ist und vor deren Hintergrund die Auseinandersetzung mit Händels Oratorien als Werken eines in England lebenden Komponisten deutscher Herkunft gedeutet wird. Dieser Ansatz dominiert in fast allen Beiträgen des Konfe-

renzberichtes so sehr, dass beim Lesen die Unterscheidung zwischen der Anglophilie der Autoren und der des Gegenstandes manchmal nur schwer möglich ist. Die Auseinandersetzung mit der Musik selbst und ihren Aufführungsfassungen steht demgegenüber eher am Rand; lediglich Gudrun Busch und Hartmut Grimm behandeln in ihren Aufsätzen die Berliner Bearbeitungen von *Alexanderfest* und *Messias*. Einen weiteren Schwerpunkt bildet vor allem in den Beiträgen von Laurenz Lütteken und Carsten Zelle die deutsche Diskussion um die Gattung des Oratoriums am Leitbegriff einer Ästhetik des Erhabenen. Für Zelle bietet diese Ästhetik die „Begrifflichkeiten, in denen sich der Eindruck Händelscher Werke überhaupt nur artikulieren ließ“ (S. 9). Dabei setzt er unausgesprochen den Vorrang der literarischen vor der musikalischen Rezeption voraus. Vor diesem Hintergrund übernimmt Lütteken allzu selbstverständlich die in der deutschen Musikpublizistik der 1770er- und 1780er-Jahre verbreitete „Vorstellung, dass Händel die Gattung des Oratoriums nicht nur erneuert, sondern recht eigentlich erst begründet habe“ (S. 24), und versteht sie in legitimatorischer Absicht mit einer bis auf Johann Gottfried Walthers *Musicalisches Lexicon* zurückgehenden Ahnenreihe. Dessen Definition des Oratoriums ist jedoch bis in Einzelheiten der Formulierung hinein aus Sébastien de Brossards 1703 erschienenem *Dictionnaire de musique* übernommen und beschreibt ausdrücklich den höfischen Charakter und die italienische Prägung der Gattung. Dem entspricht, dass der Begriff „Oratorium“ als Gattungsname für Werke in deutscher Sprache zum Zeitpunkt des Erscheinens von Walthers Lexikon lediglich in Hamburg fest etabliert war, ohne dass englische Einflüsse dafür verantwortlich gewesen sind. So kann Lütteken sein Ziel, die Konstitution des Oratoriums aus dem Geist einer Ästhetik des Erhabenen zu erzählen und dafür Händel als wichtigsten Ahnen zu präsentieren, nur unter konsequenter Ausblendung der italienischen Gattungstradition erreichen. Letztere wird analog zum *Dramma per musica* metastasiani-scher Prägung dem höfischen Bereich zugeordnet und damit für den behandelten Zusammenhang als irrelevant angesehen. Ein Blick auf die Aufführungen der entsprechenden Werke von Johann Adolf Hasse und anderen gerade in

Städten wie Berlin, Hamburg und Leipzig kann jedoch zeigen, dass das italienische Oratorium bis zum Ende des 18. Jahrhunderts auch in der bürgerlichen Öffentlichkeit präsent geblieben war. Als Bearbeiter und Übersetzer begegnen dort Namen wie Johann Joachim Eschenburg und Johann Adam Hiller, die auch in der Händel-Rezeption eine bedeutende Rolle spielten. Allerdings eignen sich Hasses italienische Oratorien kaum als Exempel für eine Ästhetik des Erhabenen und fallen somit aus dem von methodischen Vorentscheidungen determinierten Blickfeld.

Neben der angesichts dieses Konferenzberichtes notwendigen Methodendiskussion bleibt jedoch festzuhalten, dass in den weiteren Beiträgen wichtige Details thematisiert werden. Dies gilt ebenso für die Erörterung einzelner Aufführungen und Übersetzungen (Achim Hölter, Ute Schwab, Hartmut Grimm) wie für die Überlegungen von Volker Kalisch zum Problemkreis „Persönlichkeit und Biographie“ und von Günther Heeg zu den Voraussetzungen der Londoner Händel-Gedächtnisfeiern von 1784. Ute Schwabs Beschreibung der Aufführungspraxis in der Schlosskapelle Ludwigs-lust klärt manche bisher offenen Fragen zu der für die Zuhörer unsichtbaren Aufstellung der Sänger und Instrumentalisten und ist für das gesamte, immer noch zu wenig erforschte Repertoire geistlicher Werke am mecklenburgischen Hof von Bedeutung. Die insgesamt 280 in der Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern erhaltenen (und unbenutzten) Exemplare des Librettos zu der *Messias*-Aufführung von 1780 sind ihr jedoch entgangen und fanden deshalb auch keine entsprechende Kommentierung.

Jenseits dieser wichtigen Einzelergebnisse stellt sich am Ende noch einmal die Frage nach dem Verhältnis von methodischem Anspruch und Ergebnis. Zwar wird die Unterscheidung zwischen einem adäquaten Verständnis und dem Missverständnis von der Rezeptionsforschung strenger Observanz gewöhnlich abgelehnt, doch ist das Gefälle zwischen der musikalischen Faktur von Händels Oratorien und deren literarischer Rezeption unübersehbar. Die Kluft zwischen Händels Musik und ihren deutschen Verehrern in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts träte noch klarer zutage, wenn man die Ergebnisse der kompositorischen Händel-Re-

zeption (etwa bei Johann Friedrich Reichardt) hinzunehmen würde. Insgesamt prägt der identifikatorische Umgang mit den Anfängen der deutschen Aufführungstradition händelscher Oratorien diesen Band stärker, als es der strukturgeschichtliche Anspruch erwarten lässt. Nachdem diese Tradition abgerissen ist, weil Händel-Aufführungen zunehmend in den Bereich der „Alten“ Musik abgedrängt wurden, anstatt wie noch vor Jahrzehnten als Medium bürgerlich-religiöser Selbstverständigung zu fungieren, müsste eine größere Distanz auch zu deren Anfängen möglich sein.

Trotz des ähnlichen theoretischen Ansatzes unterscheidet sich Annette Monheims Darstellung von den Beiträgen des Konferenzberichtes in wichtigen Punkten. Ein flüchtiger Blick auf die Gliederung lässt zwar zunächst ähnliche Schwerpunktsetzungen erkennen – zuerst „Anglophilie“, dann „Literarische Händel-Rezeption“, während die Verbreitung händelscher Werke in Deutschland und die Geschichte der Aufführungen unter dem Titel „Pragmatische Händel-Rezeption“ abgehandelt wird, und am Ende noch die „Kompositorische Händel-Rezeption“ folgt. Die in der Gliederung zum Ausdruck kommenden methodischen Vorgaben behindern jedoch in keiner Weise die breit und instruktiv angelegte Auseinandersetzung mit den Quellen verschiedenster Art, denen ausdrücklich das Hauptinteresse der Arbeit gilt und die im Anhang durch umfangreiche Übersichten (fast ein Drittel des Buches) vorzüglich dokumentiert werden. Die Tabellen zu den Händel-Handschriften in deutschen Bibliotheken und zu den Händelaufführungen (letztere sowohl chronologisch als auch nach Werken und Aufführungsorten geordnet) lassen ebenso wenig Wünsche offen wie die Synopsen zu den verschiedenen Übersetzungen von *Alexanderfest*, *Judas Maccabäus*, *Messias* und dem *Funeral Anthem*. Wichtige, sonst schwer erreichbare Texte zur Aufnahme von Händels Musik werden zugänglich gemacht und die Bearbeitungspraxis mit ausführlichen Notenbeispielen dokumentiert. Bisher nur in lokalgeschichtlicher Literatur erwähnte Aufführungstraditionen händelscher Werke wie in Hannover finden bei Monheim eine ebenso gründliche Erörterung wie längst bekannte Texte, Übersetzungen und Bearbeitungen. Die Zusammenstellung der Händel-Handschriften in deutschen und dänischen Bibliothe-

ken lässt eine relativ enge Bindung an *RISM* erkennen. Mit einem offeneren Blick über dessen Erfassungsstand hinaus wären der Autorin noch manche andere Quellen aufgefallen. Als Beispiele seien nur die Bearbeitung des *Funeral Anthem* für die Trauerfeierlichkeiten zum Begräbnis Friedrichs des Frommen von Mecklenburg-Schwerin (1785) in der Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern und eine Partitur des *Messias* unbekannter Provenienz mit italienischem Text in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden genannt. Doch solche Desiderata mindern angesichts der Fülle des Materials in keiner Weise den Wert dieser Arbeit, die auf weite Strecken die Qualitäten eines guten Handbuchs erreicht und der lediglich etwas weniger Ehrfurcht vor den Geßlerhüten sozialwissenschaftlicher Theorie nicht geschadet hätte. Für zukünftige Forschungen zur Verbreitung und Aufführungsgeschichte von Händels Musik im deutschsprachigen Raum wäre eine Ausweitung auf die Zeit vor 1760 und vor allem auf den süddeutsch-österreichischen Raum zu wünschen, mit der das bisherige Bild noch manche Ergänzung erfahren würde.

(Januar 2003)

Gerhard Poppe

JOACHIM ROLLER: *Die Ausführung des Orgelcontinuo vornehmlich in den Rezitativen der geistlichen Kantaten und Passionen von Johann Sebastian Bach*. Sinzig: Studio 2001. 220 S., Notenbeisp. (Kirchenmusikalische Studien. Band 6.)

Bachs Continuoopraxis unterliegt ungeachtet der Forschungen von Laurence Dreyfus noch in vielfacher Hinsicht kontroverser Interpretation. Die vorliegende Arbeit, eine Bayreuther Dissertation des Jahres 2000, greift die mit der Orgelmitwirkung zusammenhängenden Probleme auf, deren wichtigstes, die Frage nach „kurzer“ oder „langer“ Rezitativbegleitung, im Zentrum der Arbeit (wie auch des Hörinteresses) steht.

Die Untersuchungsweise des Autors geht von der Voraussetzung aus, dass die Quellen, zumal die Autographe, von Bach in jeder Hinsicht präzise niedergeschrieben wurden und dass alles – fast möchte man sagen, jeder Fliegendreck – so und nicht anders gemeint sein kann. Das ist als Ausgangspunkt jeglicher Untersuchung gewiss legitim und müsste allen-

falls revidiert werden, falls sich daraus Widersprüche ergeben sollten.

Das inhaltliche Zentrum der Arbeit sind die Notationsformen in den Rezitativen (Kap. II) und deren Bezifferung (Kap. III). Dabei ergibt sich mit hinreichender Deutlichkeit, dass nur eine „gehaltene“ Rezitativbegleitung als Normalfall von Bach gemeint sein kann und dass abweichende Begleitung – „kurz“ oder Mischformen – ausdrücklich entsprechend notiert wird, – ein Ergebnis von entscheidender Bedeutung für unsere musikalische Praxis!

Problematischer sind die Aussagen zur Bezifferung. Auch hier geht Roller von der Prämisse aus, dass Bach den Spieler mit minutiöser Genauigkeit anweist, was, in welcher Akkordlage und ggf. mit welchen Auslassungen dieser zu greifen hat (vgl. die Abb. 49 auf S. 117): „Dieses Erkenntnis kann in ihrer Bedeutung kaum überschätzt werden“ (S. 137).

Hier sind nun doch erhebliche Zweifel anzumelden. Zunächst wäre auf die „Regeln vom General Baß“ hinzuweisen, die sich Anna Magdalena Bach in ihr Klavierbüchlein von 1725 – zweifellos in Abstimmung mit ihrem Gatten – notiert hat (NBA V/4, S. 131), die aber leider in der Quellenzusammenstellung (S. 201–212) fehlen. Dort wird in den Regeln 5 bis 15 ausführlich dargelegt, welche Noten zu den einzelnen Ziffern stillschweigend hinzuzugreifen sind. Sollte Bach hier seine Gattin derart hinter Licht geführt haben?

Ferner: Die landläufige Regel, bei Schütz verrate die Bezifferung, was die übrigen Mitwirkenden spielten bzw. sangen, bei Bach dagegen, was der Organist zu greifen habe, erweist sich bei näherem Betrachten als nur annähernd zutreffend: Auffallend oft nämlich folgen Bachs Ziffern lediglich dem Verlauf der notierten (Ober-)Stimmen (vgl. S. 138–243), und es wäre zu fragen, ob Bachs Absicht wirklich auf eine planmäßige Nachzeichnung der notierten Oberstimmen abzielt, oder ob er nicht etwa vielfach unter Zeitdruck den Weg des geringsten Widerstandes beschritten hat.

Spätestens hier stellt sich die Frage, wie sich Rollers Prämisse von einem mit letzter Akkuratess arbeitenden Bach mit unseren aus dem bisherigen Quellenstudium erwachsenen Erkenntnissen in Einklang bringen lässt – ich fürchte, schwer. Gewiss ist unser Wissen Stückwerk. Wenn aber z. B. Bachs Kopist mit den

Stimmen zur Pfingstmontagskantate des Jahres 1729 (BWV 174) erst am Pfingstsonntag – Bach hatte vor- und nachmittags je eine Kantate aufzuführen – fertig geworden war oder wenn z. B. katastrophale, das Werk entstellende Kopierfehler in den Stimmen zur *Matthäus-Passion* nicht nur 1736, sondern auch zur Wiederaufführung 1742 unkorrigiert blieben (A. Dürr, „De vita cum imperfectis“, in: Festschrift A. Mendel, Kassel u. a. 1974, S. 243–253), dann bleibt es schwer zu glauben, dass Bach Zeit hatte, dem Organisten exakte Angaben über Akkordlage, Oberstimmenführung, ja sogar Weglassung von Tönen, mit seiner Bezifferung vorzuschreiben. Sollten eines Tages die Originale in Bezug auf Bachs Arbeitsweise noch eingehender untersucht worden sein, so lassen sich vielleicht klarere Erkenntnisse – auch für Bachs einzelne Schaffensphasen – gewinnen. Vorläufig klafft hier jedoch ein schwer zu überbrückender Widerspruch zu Rollers Ergebnissen.

Die letzte Untersuchung gilt der Temperatur der Orgelstimmung an Bachs Wirkungsstätten. Das Ergebnis bleibt erwartungsgemäß weitgehend hypothetisch. Wieder ist vor dezierten Schlussfolgerungen zu warnen, z. B. der Annahme, Bach habe „die Eigenheiten der Stimmung der Thomaskirchenorgel zum Affektausdruck genutzt“ (S. 191), also für beide Leipziger Kirchen unterschiedlich komponiert, und wir beschränken uns auf die vorsichtige Frage, wie Bach sich – die vermutete modifizierte mitteltönige Stimmung vorausgesetzt – bei Aufführung der Kantate „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ (BWV 140), einer Kantate in *Es* mit einer Chorton-Orgelstimme in *Des*, mit dem klanglichen Ergebnis abgefunden haben mag.

Unter den Fehlern, die sich, soweit ersichtlich, in tragbaren Grenzen halten, sei hier der eine berichtet: Die Dissertation über die *Theorie des Rezitativs* (Göttingen 1955) stammt von Friedrich Heinrich Neumann (S. 23 und 218) und nicht von Werner Neumann, der bereits 1938 in Leipzig promoviert worden war.

(November 2002)

Alfred Dürr

ALBERTO IESUÈ: *Le Opere di Giovanni Benedetto Platti 1697–1763. Catalogo tematico. Padova: Edizioni de „I Solisti Veneti“ 1999. 179 S.*

Die Zeiten, in denen Giovanni Benedetto Platti und seine Werke eine wichtige Stellung innerhalb einer stark nationalistisch gefärbten Debatte um den Stilwandel der Musik in der Mitte des 18. Jahrhunderts einnahmen, gehören längst der Vergangenheit an. Nachdem die überragende Bedeutung Antonio Vivaldis und anderer Italiener seiner Generation für die Geschichte der Instrumentalmusik mehr und mehr erkannt wurde, verschwand Platti zunehmend im musikhistoriographischen Niemandsland, für das sich fast ausschließlich lokalgeschichtlich orientierte Forscher interessierten. In der Folge dieser Entwicklung wurde jedoch seine Rolle für die Geschichte des Solokonzertes für Cembalo und Violoncello in neuerer Zeit zwangsläufig unterschätzt. Angesichts einer solchen Situation ist die Vorlage eines eigenen Werkverzeichnisses ausgesprochen verdienstvoll, zumal hier die Chance zu einer unkomplizierten Zusammenfassung des gegenwärtigen Wissens über diesen Komponisten genutzt wurde. In den kurzen Anfangskapiteln gibt der Autor eine Darstellung der Lebensdaten ebenso wie der offenen Fragen zur Biographie, bevor er auf die wichtigsten Werkgruppen eingeht. Der meist unproblematischen Überlieferung, die sich entsprechend der Jahrzehnte währenden Anstellung des Komponisten am fürstbischöflichen Hof in Würzburg auf deutsche Bibliotheken konzentriert, entspricht die übersichtliche Anlage des Werkverzeichnisses. Trotzdem bleiben für den unbefangenen Leser einige Fragen offen. So werden zwar bei den Cembalokonzerten, aber nicht bei den Violoncellokonzerten die Soli mit gesonderten Incipits versehen, ohne dass hierfür ein Grund erkennbar ist. Die Information über den Verlust einer Darmstädter Quelle mit vier Sonaten für Cembalo (I 107, 116–118) taucht lediglich in einer Fußnote auf, und für die drei verschollenen Oratorien und eine ebenfalls nicht erhaltene Oper beruft sich Iesuè kommentarlos auf Fausto Torrefrancas *Giovanni Benedetto Platti e la sonata moderna* (1963), ohne auch nur den Versuch einer Überprüfung erkennen zu lassen. Bei den Angaben zu den Manuskripten wird nirgends zwischen Partituren und Aufführungsmaterialien unterschieden. Wenn Iesuè

den von der Hand eines Dresdner Hofkopisten stammenden Stimmensatz des *Violinkonzerts A-Dur* (I 18) nach der falschen Auskunft des Bibliothekskatalogs für ein Autograph hält, bleibt zumindest der Verdacht, dass er auch Informationen zu anderen Quellen ungeprüft aus älteren Katalogen übernommen hat. Im Fall des Violinkonzerts hätte ihn der Blick in die 1995 erschienene Studie von Paola Pozzi über das italienische Instrumentalkonzert am Dresdner Hof eines Besseren belehren können. Eine zusammenfassende Bibliographie fehlt; sie hätte die Benutzung des Bandes in jedem Fall erleichtert. Trotz dieser Einwände schließt das vorgelegte Verzeichnis eine fühlbare Lücke. Im übrigen läd der großzügige Umgang mit dem vorhandenen Platz – bei den Instrumentalwerken konsequent nur ein Eintrag pro Seite – den Benutzer geradezu ein, seine eigenen Beobachtungen und Korrekturen nachzutragen.

(Januar 2003)

Gerhard Poppe

PETER GÜLKE: *„... immer das Ganze vor Augen“. Studien zu Beethoven. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler/Kassel: Bärenreiter 2000. 282 S., Notenbeisp.*

In dem gegen Ende des Buches mitgeteilten Vortragstext über „Traditionen und Möglichkeiten dramatischen Komponierens vor und bei Beethoven“ skizziert Peter Gülke (S. 254), was eine langsame Einleitung erwarten lasse, die den „Königsauftritt“ des ersten Themas vorbereite: eine „in harmonischen Wanderungen allmählich meist von der Peripherie her eingekreiste Haupttonart“, „vage Hindeutungen auf die Gestalt des Themas“ und „Verdünnungen des Satzes, welche die aufgestaute Erwartung immer enger kanalisieren und, beispielsweise am Ende der Einleitung zu Beethovens Siebenter Sinfonie, sie in dem einen übrigbleibenden Ton sammeln“. Und der Autor stellt dann fest, dass solch „technologische“ Beschreibung möglicherweise im Widerspruch zu dem emphatischen Ausdruck „Königsauftritt“ stehe, auf den gleichwohl derjenige nicht verzichten wolle, der es lieber mit „Über-Interpretationen“ halte als mit „Unter-Interpretationen im Zeichen eines ängstlichen ‚wer sicher sein will, nichts Falsches zu tun, tut am besten gar nichts.‘“

Das ist der ganze Gülke: Er schreibt nichts, das nicht auf die Partitur rekurrierte, und

zugleich vieles, das über die Deutung des empirischen Notentextes so weit hinausschießt, dass es sich als Philosophieren über Töne schon fast verselbständigt. Doch wo wäre das mehr berechtigt als im Falle Beethoven! Zu Recht empfiehlt Gülke dem Leser, über Notenskizzen nicht die Ideenskizzen der Werke gering zu achten. „... immer das Ganze vor Augen“ – das bedeutet für Beethoven eben nicht nur den strukturellen Zusammenhang eines Opus, sondern das Ganze dessen, was Musik im Zeitalter Kants, Hegels und Schellings zu leisten hat: Philosophie in Tönen zu sein.

Wir denken in diesem Kontext an Theodor W. Adorno, der eine Philosophie der Musik nicht von ungefähr am Beispiel Beethovens zu konzipieren versucht hat. Und wir sind froh, neben seinen Entwurf nunmehr die Aufsatzsammlung Gülkes stellen zu können. Denn auch wer das eingreifende Denken Adornos nicht missen möchte, kann doch bei ihm ein Defizit an Sachkenntnis nicht übersehen: Immer wieder zeigt sich ein Abstand des „guten Zuhörers“ zum „Experten“. Letzterer ist Gülke, ohne doch zum Spezialisten im abschätzigen Verständnis des Wortes zu werden. So wird sinnfällig, was bei Adorno vorgedacht ist: Beethovens rastloses Bemühen um ein – mit Hegel zu sprechen – „absolutes Produzieren“, d. h. ein Produzieren, das identisch mit dem Produzierten ist. Mit „Prozessualität“ ist dieser Sachverhalt höchstens im Sinn einer immanenten Analyse richtig beschrieben, denn er bedeutet mehr: ein ständiges Sich-Vergewissern über die Position des Einzelnen im Ganzen. Dieses Ganze aber ist nicht nur das einzelne Werk, sondern das gesamte Schaffen. Deshalb die beständige Neudefinition des von der Gattung und vom Stand des Komponierens zu Fordern und deshalb auch die Tendenz, das Komponieren als Angehen und Erledigen immer neuer Probleme und Aufgaben anzusehen.

Wenn es erlaubt ist, diese Rezension u. a. auf einen Vergleich zwischen Adorno und Gülke abzustellen, so fällt ein weiteres auf: Während Adorno entgegen dem ersten Anschein auch um die Person Beethovens kreist, wo es darum geht, die „Stimme der Mündigkeit des Subjekts, Emanzipation vom Mythos und Versöhnung mit diesem“ wahrzunehmen, ist Gülke frei von geschichtsphilosophischer Emphase und demgemäß ‚nur‘ an der Musik interessiert,

zugleich aber ohne Berührungsängste gegenüber dem gedanklichen Komplex ‚Mythos‘. Im Gegenteil: Die Musik Beethovens wird ihm, gleich einem Lévi-Strauss der Musikbetrachtung, zu einer Arbeit am Mythos, dessen unendlich spannendes Beziehungsgefüge er bei aller Intelligenz eher ergriffen als eingreifend analysiert. Anders ausgedrückt: Die Vorstellung, ‚weiter‘ zu sein als Beethoven selbst, liegt ihm fern.

Meistenteils bedeutet die Lektüre des Bandes Wiederbegegnung mit bereits Veröffentlichtem, also auch mit den um 1970 in der DDR unter schwierigen Verhältnissen geschriebenen, inzwischen schon klassisch gewordenen Arbeiten „Zur Bestimmung des Sinfonischen“, „Introduktion als Widerspruch im System“, „Kantabilität und thematische Abhandlung“ und „Zur musikalischen Konzeption der Rasumowsky-Quartette“. Nun muss man sie nicht länger aus vergilbten Fotokopien oder zusammengewürfelten Sammelbänden studieren, hat sie vielmehr in einem von den beiden Verlagen schön ausgestatteten Buch greifbar. Noch mehr freut man sich, dass Gülke diesen seinen systematischen Zugang zu Beethoven inzwischen nicht aufgegeben hat, sondern in einem großen, den Buchtitel übernehmenden Eingangs-Essay – barocker formulierend, aber mit dem Feuer von ehemals – damit befasst ist, das „Ganze“ im Werk Beethovens dialektisch zu fassen. Da kommt auch ausführlich der späte Beethoven zu Wort, und Gülke ergänzt seine eigenen Gedanken durch eine Äußerung von Imre Kertész über „die verhängnisvolle, die unheilvolle Verwundung des modernen Menschen: erstmals bei Beethoven“.

Auch Letzteres ist nur eine Teilwahrheit, die ebenso wenig für den ganzen Beethoven steht wie die *Eroica* oder die *Fünfte*. Man muss Gülkes Einführung in die *Pastorale* unter der Überschrift „Natur darstellen – Natur sein“ lesen, um sich noch einmal zu vergegenwärtigen, in welchem Maße der Komponist dort „seine imperatorischen Neigungen gegenüber dem musikalischen Material [...] zügelt, konzentrierende Zwänge hintan- und die entspannte musikalische Rede in Fluß hält“ (S. 195).

Dass Gülke dem Vokalkomponisten Beethoven nicht aus dem Wege gegangen ist, zeigen zwei als Einführungstexte geschriebene Essays: „Über ‚Fidelio‘“ und „Mein Größtes Werk“.

Glaubensprüfung in Musik. Die Missa Solemnis.“ Der selbstkritische Autor bittet darum, seine in drei Jahrzehnten unter höchst unterschiedlichen Bedingungen entstandenen Arbeiten nicht als geschlossenes Corpus zu betrachten. Man kann ihm darin folgen, ohne dass der Respekt vor der großartigen Deutungsleistung geringer würde.

(September 2001)

Martin Geck

BEATE ANGELIKA KRAUS: *Beethoven-Rezeption in Frankreich. Von ihren Anfängen bis zum Untergang des Second Empire*. Bonn: Verlag Beethoven-Haus 2001. 368 S., Abb. (Schriften zur Beethoven-Forschung. Band 13.)

Beate Angelika Kraus will ihre Dissertation an Leo Schrades schon mehrfach kritisiertem Buch *Beethoven in France: the Growth of an Idea* (1942) gemessen sehen, da sie „nennenswerte Lücken“ aufweise und „schon durch das Fehlen systematischer Quellenstudien, etwa der Musikpresse, nicht mehr heutigen wissenschaftlichen Ansprüchen genüge“, aber „als Pionierleistung nicht unterbewertet werden sollte“. Insbesondere kritisiert sie Schrades Auseinandersetzung mit den Grundideen der Geschichte und der Kunst in seiner Studie, der darin „primär nach Ideen und Bildern“ gesucht und eine „pure Bestandsaufnahme“ abgelehnt habe. Die Autorin nimmt für sich in Anspruch, durch die Auswertung einer einzigen Quellenkategorie, der Musikpresse, systematischer vorgegangen zu sein. Allerdings handelt es sich eher um eine Auswahl charakteristischer Zitate zu den wichtigen Problemkreisen der Beethoven-Rezeption in Paris als um eine systematische Auswertung der Presse. Der Titel des Buches sollte also entsprechend dem Inhalt lauten: „Beethoven-Rezensionen in der französischen Presse“.

Unter Berufung auf Ludwig Finscher wird die Einzelstudie als „Gebot der Stunde“ deklariert, die „regional, zeitlich und durch die Art der zu berücksichtigenden Quellen“ zu beschränken ist. Neben der Pariser Musikpresse als Spiegel der Beethoven-Aktivitäten der Metropole werden einige regionale Initiativen (u. a. Marseille mit seinen frühen Aufführungen von Symphonien) genannt und die Konzentrierung auf Paris wie üblich damit begründet, Paris sei in Frankreich und Europa führend gewesen. Die Beschränkung des Zeitraums „vom

Ende der Französischen Revolution bis zum Untergang des Second Empire“, d. h. vom Ersten Empire bis zum Ende der Herrschaft Napoléons III., „ein das gesamte kulturelle Leben Frankreichs erschütternder Einschnitt“, macht den Leser neugierig, was wohl für die wichtige neue Etappe der Beethoven-Rezeption in der Dritten Republik wesentlich ist, ohne dass er dafür Hinweise in dieser Arbeit findet. Kraus beschreibt damit den Weg, der nach ihrer Auffassung von der Pioniertat der Aufführungen der Symphonien für das exklusive Publikum bis zum Second Empire führt, wo Beethovens Musik zum „Allgemeingut“ geworden sei.

Das Quellenverzeichnis nennt insgesamt 16 Musikperiodika, ein als homogen eingeschätztes Material, das für die Öffentlichkeit bestimmt war. Das Erscheinen zweier Zeitschriften endete bereits, bevor Beethoven das 20. Lebensjahr erreicht hatte. Mit dem Ausschluss anderer Quellentypen enthebt sich die Verfasserin der Möglichkeit, die Mitteilungen in der Presse in einem weiteren Rahmen einzuordnen. Zu berücksichtigen wären etwa die in der Presse erwähnten Bearbeitungen von Werken Beethovens oder Schriften aus dem feuilletonistisch-literarischen Grenzbereich wie etwa Cyprien Desmarais' *Les dix-huit poèmes de Beethoven. Essai sur le romantisme musical* (1839), in denen der Autor versuchte, „de faire parler à la littérature le langage de la musique, et de populariser de plus en plus les sentiments que la mélodie excite“. Mit den 18 mit poetischen Titeln wie „Vision“, „Le Poète“, „Les Passions“, „L'Amour de l'idéal“, „Sentiment du grandiose, de la puissance et de la majesté“, „Le Drame de la vie“, „L'Orateur“, „Le Romantisme musical“ etc. versehenen, den 18 Streichquartetten Beethovens gewidmeten, als „poèmes“ bezeichneten Prosatexten steht Desmarais' Schrift im Zentrum der Idee der poetischen Musik der Romantik.

Fidelio, der bei Schlesinger als „drame lyrique“ zweisprachig mit italienischem und französischem Text erschien, wurde für eine geplante, durch Proben vorbereitete Aufführung im Odéon von Castil-Blaze arrangiert. Wenn die weiteren vergeblichen Versuche, das Werk in Frankreich zu etablieren, dem Umstand zugerechnet werden, das Publikum und die Musiker hätten „noch nicht das Niveau Beethovens erreicht“, so zeugt dies von einem

naiven Fortschrittsglauben und zeigt die allgemeine Tendenz der Verfasserin, Beethoven zu verabsolutieren und die Bedingungen für den Transfer bestimmter Gattungen zu verkennen. Mit einem Satz wie „Beethovens Oper scheint einfach nicht dem französischen Geschmack zu entsprechen“ ist nichts erklärt. Kann man dann daraus schließen: „Wenn *Fidelio* in Paris nicht den Erfolg der großen Symphonien hat, dann scheint die Ursache in der für Beethoven ungeeigneten Bühnengattung zu liegen“? Über die Qualität oder Angemessenheit dieser Übersetzung sowie der in der Salle Ventadour gespielten italienischen Fassung, deren Übersetzer ebenso wenig genannt wird, ist nichts zu erfahren. Die konzertante Aufführung der Oper durch das Conservatoire führte zu der Einschätzung in der Presse, es handle sich um eine „symphonie dialoguée“ bzw. „symphonie lyrique“. Ohne dass ein terminologischer Beleg angeführt wird, behauptet Kraus, *Fidelio* sei als „Programmsymphonie mit Gesang“ (bei konzertanten Aufführungen des Conservatoire) angesehen worden. Gattungsbezeichnungen nimmt Kraus offensichtlich nicht ernst, „Oper“ reicht ihr als Sammelbezeichnung für alle erwähnten Arten des gesungenen Musiktheaters. *Fidelio* wird einmal schlicht „normale Oper“ genannt. Weitere Widersprüche werden hinzugefügt, wenn es einerseits heißt, das Zustandekommen von Inszenierungen des *Fidelio* sei „am Fehlen eines geeigneten Klangkörpers und eines breiten Publikums“ gescheitert oder in der Schlussbetrachtung, die Bühnen seien „mit Aufführungen anderer Komponisten hinreichend ausgelastet“ gewesen.

Die Rolle des Conservatoire und des Dirigenten François-Antoine Habeneck für die Verbreitung, Kenntnis und Bewertung der Symphonien Beethovens wird im nächsten Kapitel ausführlich dargelegt. Der Abriss der Geschichte des Conservatoire enthält Fehler und Ungereimtheiten: Das Datum, „16 thermidor an III“, ist mit 3. 8. 1798 (recte: 4. 8. 1795) angegeben. Die Leipziger Gewandhauskonzerte entstanden nicht 1743, sondern 1781. Als wesentliches Kennzeichen des Orchesters Habenecks werden die große Besetzung, die ungewöhnliche Relation zwischen hohen und tiefen Streichern genannt. Die statistischen Erhebungen der Arbeit ergeben u. a. die Beliebtheit der *Symphonien* 5 bis 7, einiger Ouvertüren so-

wie der Streicherfassung des *Septetts* op. 20, während die Solokonzerte keine wichtige Rolle spielten. Die 9. *Symphonie* wurde als technisch und musikalisch äußerst schwierig angesehen, aber ist sie eine „fast unspielbare“ Symphonie? Der nicht nur in Paris übliche Wechsel zwischen Virtuosenstück oder -konzert und Symphonien qualifiziert Kraus „eher als kritikloser Kulturkonsum zu betrachtende Praxis“, die durch die Länge der Konzerte gerechtfertigt werden könne, „da die Soloeinlagen auch die Funktion von Pausen erfüllen“.

Kritisch beleuchtet die Autorin die Aufführungen von Werken Beethovens durch Berlioz, der u. a. wie andere Dirigenten einzelne Sätze isoliert aufführte, obgleich ihm das Verdienst der Pariser Première des *Tripelkonzerts* zukommt.

Dass Beethovens Messen in der Liturgie in Paris kaum eine Rolle spielten, wird von Kraus mit Unverständnis aufgenommen, während die zahlreichen Aufführungen von *Christus am Ölberg* quasi als selbstverständlich verstanden werden, obwohl sie erstaunt ist, dass das Werk nicht in Kirchen gespielt wurde. Die Aufführung einer Messe von Lefébure-Wély 1846 in Saint-Roch wird zum Anlass für folgende Bemerkung genommen: „Es muß also vielmehr davon ausgegangen werden, dass eine Aufführung von Beethovens Messen trotz schwieriger Bedingungen möglich gewesen wäre, wenn man nur gewollt hätte, doch offensichtlich wollte man nicht“. Als entschiedener Kritiker der geistlichen Kompositionen wird zunächst Fétis angeführt. Dass die Auffassung des Komponisten und Historikers Bourgault-Ducoudray, der Stil der *Missa solemnis* sei „en opposition formelle avec celui qui nous paraît convenir à la musique religieuse“, ihre Berechtigung hat und keineswegs eine rein französische Meinung darstellt, wird von der Autorin völlig verkannt, geht es Bourgault-Ducoudray doch um eine funktionale Kirchenmusik (zumal in Frankreich, wo man ihrer Besetzung mit Orchester im 19. Jahrhundert noch lange skeptisch gegenüberstand), zu der die *Missa solemnis* nicht gerechnet werden kann. Ob Beethoven und Berlioz als Avantgardisten zu bezeichnen sind, ist zu bezweifeln.

Die Presse ist als Quelle für Aufführungen der Kammermusik Beethovens in den Salons nur bedingt aussagekräftig, aber alles darin zu

findende trägt Kraus gewissenhaft zusammen und findet auch Belege dafür, dass sie als „poetische Musik“ verstanden wurde. Wenn sie bemerkt, Frankreich habe in den Salons seit 1830 mit den Streichquartetten „offensichtlich eine neue Form der Instrumentalmusik“ (gelegentlich als „symphonie en abrégé“ bezeichnet) entdeckt, dann scheint sie die in die Tausende gehenden Veröffentlichungen von Quartetten französischer und anderer Komponisten im 18. und frühen 19. Jahrhundert nicht zur Kenntnis genommen zu haben.

Die wohl interessantesten Kapitel des Buches sind der synchron betrachteten Auseinandersetzung mit den einzelnen Symphonien gewidmet. Das Ignorieren des Zusammenhangs zwischen der *Eroica* und der Verehrung Napoleons (ganz zu schweigen von dem Kontext mit dem Prometheus-Mythos) und die besondere Aufnahme des zweiten Satzes, der in *La France Musicale* als „Prototyp der Programmmusik [gern erföhre man, welcher französische Terminus dafür dort erscheint!] bezeichnet“ worden sei, sind die Kernpunkte der Rezeption. Der zitierte Berlioz bezeichnet den Satz als „drame“ und „glaubt“ darin eine Darstellung des Leichenzugs des Pallas nach Vergil zu erkennen, eine Interpretation, mit der er das Werk der Klassizität und Erhabenheit der Antike zuordnet. Die Rezeption der *Pastorale* ist durch die Auseinandersetzung um die „musique pittoresque“ durch deren entschiedene Gegner wie Fétis oder Befürworter wie Berlioz, d'Ortigue oder Bourges bestimmt. D'Ortigue sieht das Werk als dreiaktiges Drama (Kopfsatz: die Natur; Adagio und Scherzo: Natur und Mensch; Gewitter und „Cantique final“: Natur, Mensch und Gott), und Antoni Deschamps verfasste ein vor dem Erklängen der Symphonie zu rezitierendes Gedicht. Bei den Kritiken der 7. *Symphonie* steht stets das Allegretto, meist als Andante bezeichnet, mit Text versehen und gesungen und ganz besonders auch bei Berlioz als Trauermarsch rezipiert, im Vordergrund; ein Satz, der wie die Instrumentierung der *Marcia funebre sulla morte d'un Eroe* und der langsame Satz der *Eroica* bei herausgehobenen Trauerfeiern erklang. Wenn dieser Satz als „Apotheose einer (französischen) Tradition“ angesehen wird, wie Kraus behauptet, hätte man auch die Aufführung der von ihr immer wieder zitierten Modelle von Gossec und Cherubini erwarten

können. Auch in den Presseberichten über die 5. *Symphonie* steht ein Satz, hier das Finale, als kolossaler Triumphmarsch verstanden, im Vordergrund. Die Textbelege dafür, dass der Satz in der Tradition französischer revolutionärer Triumphmärsche steht, fallen mager aus. Eine Erklärung dafür fehlt leider. Fétis geht mit dem Finale der 9. *Symphonie* wie schon mit der *Pastorale* hart ins Gericht und hält die Vertonung der von ihm hoch angesehenen Ode wie später Berlioz für misslungen. Auch das Publikum, das den ersten drei Sätzen applaudierte, stand dem Finale distanziert gegenüber, ein wichtiger Grund dafür, dass es zu zahlreichen Aufführungen ohne Chorfinale kam. Motive für die freien Translationen der Ode von J. Ruelle und anderen, deren Namen nicht ermittelt sind, werden nicht erörtert, sondern ihre Unangemessenheit festgestellt: „von Übersetzungen kann also keine Rede sein“. Im übrigen gibt es im Französischen keine Verse mit 14 Silben (S. 313).

Dass die Beethoven-Rezeption in Frankreich in entscheidenden Punkten sehr unterschiedlich zu Deutschland verlief, hat Beate Angelika Kraus klar nachgewiesen.

In dem mit zahlreichen Bilddokumenten ausgestatteten Buch ist eine beträchtliche Zahl von Fehlern stehen geblieben (S. 46, 52, 65, 67, 85, 165, 166, 193, 205, 207, 209, 212, 224, 227, 246, 267, 287, 288, 293, 305, mehrfach wird der Plural von „chefs-d'œuvre“ falsch geschrieben). Überflüssig erscheint die vielfache Wiederholung der gleichen vollständigen bibliographischen Angabe in den Anmerkungen. Nicht gerade hilfreich für den Benutzer ist die Beschränkung des Namenregisters auf „nur relevante Namen [...], zumal Informationen über weitere in unserer Studie erwähnte Personen (wie z. B. Mozart, Molière oder Napoléon Bonaparte) andernorts leicht zu finden sind“ [sic]. (Januar 2003) Herbert Schneider

CHARLES GOUNOD: *La Nonne sanglante. Dossier de presse parisienne (1854)*. Edited by Kerry MURPHY. Heilbronn: Musik-Edition Lucie Galland 1999. 167 S. (*Critiques de l'opéra français du XIX^e siècle. Volume X.*)

Charles Gounods zweite Oper, *La Nonne sanglante*, nach einem Libretto, mit dem sich Eugène Scribe während mehr als einem Jahr-

zehnt immer wieder beschäftigt hatte, wurde nach nur 11 Aufführungen infolge des Direktionswechsels der Opéra vom Spielplan abgesetzt und danach nicht mehr aufgeführt. Im vorliegenden zehnten Band der im Galland-Verlag erscheinenden Presseberichte über Opern des 19. Jahrhunderts sind 28 teils ausführliche, teils sehr kurze, 1854 entstandene Kritiken zusammengestellt, die merkwürdigerweise nicht chronologisch oder nach den Autoren, sondern nach dem Namen der Presseorgane angeordnet sind. Zur Methode bemerkt die Herausgeberin Murphy, die Orthographie und Interpunktion seien modernisiert und wegen der unzureichenden Qualität der Mikrofilme habe sie „educated guesses“ (dazu gehört vermutlich „une hymne désespérée“, S. 19) vorgenommen, eine nicht gerade Vertrauen erweckende Mitteilung.

Die Besprechungen lassen sich grob in vier Kategorien einteilen: 1. Kritiken, die zunächst auf Personalien der Pariser Opéra eingehen und erst dann auf die Oper selbst, das Libretto, die Vertonung, die Aufführungsqualität und die Inszenierung (u. a. A. Adam, de Rovray, Escudier). 2. Kritiken, die den Stoff eingehend behandeln und nur am Ende kurz über die Vertonung oder die Aufführung berichten (u. a. Delaforest, A. Basset, L. Kreutzer). 3. Kurze Mitteilungen über die Aufführung des Werkes und vorhandene Kritiken (u. a. de Rovray). 4. Kritiken, in denen allgemeine oder grundsätzliche Überlegungen über die Zeitsituation, über die Lage der Oper und des Musiklebens angestellt werden und erst danach konkreter auf das Werk eingegangen wird (u. a. Giacomelli sehr ausführlich, Berlioz mehr anekdotisch und sprunghaft).

Wie im 19. Jahrhundert üblich, werden generell das Libretto, die Herkunft des Stoffes, die Motivation der Handlungen etc., im Fall der *Nonne sanglante* sogar die langwierige Geschichte des Textbuches, eingehend besprochen. Manche dieser Rezensionen sind ausführliche literarisch-dramatische Analysen, die eine entsprechende Bildung des Rezensenten voraussetzen. Delaforest nimmt u. a. auch eine moralische Bewertung des Stoffes vor. Die Beurteilungen des Librettos sind ebenso kontrovers wie die der Inszenierung, die von „d'une magnificence impériale“ (Berlioz) oder dem nichtssagenden „fort convenable“ (Kreutzer) bis

zur „uniformité de mise en scène“ und „monotonie“ (de Rovray) reichen. Hinsichtlich der Musik werden neben den Vokalstücken besonders die instrumentale Introdution anstelle einer Ouvertüre und das „interlude fantastique“ mit dem mit „bocca chiusa“ singendem Chor vorgestellt. Die Begrifflichkeit für dieses „Interlude“ bietet viele Hinweise auf die dadurch erweckten Vorstellungen, Assoziationen und Reminiszenzen. So begegnen Bezeichnungen wie „symphonie fantastique“ (Fiorentino, Gautier) oder „symphonie lugubre“ (Baudillon), „symphonie imitative“ mit einer „couleur sépulcrale“ (Giacomelli), die sich der Analyse verschließe, „musique infernale“ (Berlioz), „bruissement diabolique“ (Escudier), „symphonie du silence“ und „parabase musicale“, die einen undefinierbaren nächtlichen Schauer erzeuge (Gautier), und schließlich „scène fantastique d'orchestre“ auf webersche Art (Déadé). Nur wenige Autoren verkennen das Genie des Komponisten, der als entscheidend von seinem Lehrer Lesueur geprägt angesehen wird.

(März 2002)

Herbert Schneider

MATTHIAS WIEGANDT: *Vergessene Symphonik? Studien zu Joachim Raff, Carl Reinecke und zum Problem der Epigonalität in der Musik. Singsig: Studio 1997. 347 S., Notenbeisp. (Berliner Musik Studien. Band 13.)*

In der vorliegenden Freiburger Dissertation geht es nicht nur um das Ausfüllen eines „weißen Flecks“ der Musikforschung. Mit Recht betont der Autor, dass eine differenzierte Sicht der Gattungsgeschichte erst auf der Grundlage der Beschäftigung mit den fraglichen Werken möglich ist, und entscheidet sich für ein am individuellen Kunstwerk orientiertes Vorgehen (im Unterschied zu der zur gleichen Zeit von der Rezensentin in ihrer Dissertation gewählten Möglichkeit, den gattungs- und institutionengeschichtlichen Kontext zu erörtern).

Die besonderen Qualitäten der Arbeit liegen in den Analysen des zweiten Teils, die tiefe Einblicke in das Innenleben von vier Symphonien Reineckes und Ruffs vermitteln. Wiegandt verzichtet hierbei mit gutem Grund auf den Nachweis kompositorischer Innovation als Ziel der Analyse, da dies im Fall der hier verhandelten Werke zwangsläufig zu negativen Ergeb-

nissen führen würde. Demgegenüber konzentriert er sich auf zwei andere Vorgehensweisen. Erstens wählt er ein werkimmanentes Verfahren, das die dem Komponisten aufgegebenen Gestaltungsprobleme und ihre Lösungen überzeugend aus der Faktur der Werke herausarbeitet. Einen zweiten Aspekt bildet die Frage nach intertextuellen Beziehungen der betrachteten Symphonien zu anderen Werken, zu Vorlagen oder Modellen. Die in diesem Zusammenhang erarbeiteten Methoden und Begriffe stellen die zentrale Leistung der Arbeit dar. An den vorgelegten Ergebnissen zeigt sich das Erkenntnispotential des intertextuellen Ansatzes, werden doch nicht nur subtile Bezüge auf struktureller und formaler wie auf klanglicher und motivischer Ebene aufgezeigt, sondern vor allem deren Funktionen innerhalb von Werkstrategien erfasst. (Dass der Autor ein komplettes Unterkapitel wörtlich aus einem bereits in der *Musiktheorie* 9, 1994, publizierten eigenen Aufsatz übernimmt, ohne dies an irgendeiner Stelle kenntlich zu machen, lässt freilich auf einen eigentümlichen Nebensinn von „Intertextualität“ schließen ...)

Weniger überzeugen die im ersten Teil der Arbeit dargestellten Bemühungen, die Analysen in den musikgeschichtlichen Horizont einzufügen. Die ausführliche Diskussion des Begriffs „Epigonalität“, die vom Gebrauch des Terminus in den Literaturwissenschaften ihren Ausgang nimmt, kommt zu dem etwas mageren Ergebnis, dass sich der Begriff aufgrund seiner Unschärfe im Grunde als unbrauchbar erweist. Wenig erhellend ist auch der Nachweis der zeitgenössischen Verwendung des Terminus, bei dem die Belege ganzen drei – mitnichten als „repräsentativ“ anzusehenden – Beiträgen aus Musikzeitschriften entstammen. Eine gründlichere Beschäftigung mit zeitgenössischen Auffassungen hätte ergeben, dass die Kategorie „Originalität“ keineswegs den Status eines unangefochtenen Wertkriteriums besaß. Hier hätte nicht nur eine fundiertere Kritik an den Verwendungsweisen des Begriffes „Epigone“ in der musikwissenschaftlichen Literatur ansetzen können, vielmehr hätte sich von diesem Punkt aus auch die Unterfütterung des intertextuellen Analyseansatzes durch historische Kriterien durchführen lassen. Es wäre zugleich der Konzeption der Arbeit erheblich zugute gekommen, wenn deren beide Teile –

Begriffsdiskussion und musikalische Analysen – in dieser Weise verbunden worden wären, statt mehr oder weniger beziehungslos nebeneinander zu stehen.

Zu dieser konzeptionellen Schwäche gesellt sich eine durchaus heterogene Qualität der Darstellung. Den teilweise brillanten Analysen stehen weniger dichte Abschnitte gegenüber, in denen für den betreffenden Zusammenhang wenig relevante Informationen zusammengetragen (z. B. biographische Details; auch der Sinn der Diskographie ist nicht recht einsehbar), in denen unbegründete Wertungen über die Werke ausgesprochen, in denen Tatsachenbehauptungen ohne Beleg aufgestellt werden, und dies zuweilen in ausgesprochen manierierter Sprache. Dennoch bedeutet die Arbeit einen erheblichen Gewinn für das Verständnis der hier endlich einmal als Musik ernst genommenen Symphonien der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

(Oktober 2001)

Rebecca Grotjahn

MICHAEL ARNTZ: Hugo Riemann (1849–1919). Leben, Werk und Wirkung. Köln: Concerto Verlag 1999. 356 S., Abb., Notenbeisp.

Das allumfassende Thema der Dissertation von Michael Arntz weckt beim Leser die Hoffnung, Neues an Bewertungen und Einsichten zu Hugo Riemanns Werdegang im Verlaufe der Lektüre zu erfahren. Und neben aller Fülle des vorgelegten Materials wird dieser Erwartungshaltung zumindest faktologisch Rechnung getragen. Immerhin erhielt Arntz für seine mit einem instruktiven Anmerkungsapparat versehene monographische Abhandlung 1999 den „Hendrik Casimir – Karl Ziegler-Forschungspreis [...], verliehen von der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften in Zusammenarbeit mit der Königlich Niederländischen Akademie der Wissenschaften“. Ausführlich schildert der Autor Aspekte zu Riemanns sozialer Herkunft, seinem beruflichen Umfeld und dem Weg vom unverstandenen Künstler (Dichter und Komponisten) zum anerkannten Gelehrten. Arntz stellt auf anschauliche Weise die Entbehrungen und Erfolge des verachteten Musikschriftstellers und „vielleicht einzigen Musikwissenschaftlers von Weltgeltung“ dar. Allerdings schwankt man beim Le-

sen der Lektüre zwischen Ermüdung und Ermunterung, Auf- und Anregung. Arntz will den Eindruck erwecken, hier läge ein unterhaltsamer Roman vor. Aber es bleibt nur ein (überflüssiges) Mühen, die schwere Kost leicht zu verpacken. Nur scheinbar geht ihm das Schreiben leicht von der Hand, denn er kommt ohne weitschweifige Redundanz und stilistische Kinderkrankheiten (z. B. in der Häufung von Hilfsverben) bei aller „Lockerheit“ nicht aus. Den redundanten Aspekt kündigt er zwar schon in der Einleitung an. Manche Wiederholung wäre aber durch Verweise in Fußnoten zu verbannen gewesen. Und trotz der außerordentlich lehrreichen, quellenkundlich gesicherten Schilderungen, bleibt eine Schwäche der Arbeit nicht verborgen: die fehlende eigenständige Wertung des Autors. Man sieht sich mit einer Fülle unterschiedlichster Meinungen von Bernhard Ziehn bis Hermann Kretzschmar oder von Oskar Paul bis Guido Adler etc. zu Recht konfrontiert und erhält wertvolle Mitteilung zu deren Ansichten über Riemanns Tätigkeit und dessen Publikationen samt Inhalt. Man erfährt aber in der Regel nur andeutungsweise – abgesehen von solchen Feststellungen wie „Adler hatte damit recht“ (S. 305) oder „Der Vielfalt [von Riemanns Schriften] liegt trotz der oft äußerlich bedingten Mannigfaltigkeit ein einheitliches Prinzip zugrunde. Wenn die Musikwissenschaft heute von einem Begriff Riemann spricht, sollte diese Gewissheit einen substantiellen Platz einnehmen“ (S. 310) – zu welchen Schlüssen nun der Autor gelangt, da meist die Widersprüchlichkeit der Aussagen unkommentiert bleibt. Da hilft es auch nicht, von Anfang bis Ende der Arbeit immer wieder den 60-jährigen Riemann zu zitieren: „Um sich über etwas klar zu werden, ist das beste Mittel, ein Buch zu schreiben“. Wenn dann der Autor sich darauf beziehend zusammenfassend feststellt: „Die Frage, die sein durchaus humorvoll gemeintes Statement [das eben zitierte] am Ende dieses Buches aufwirft, betrifft Riemann als Person und Wissenschaftler. Er war Gegenstand dieser Untersuchungen. Sein Leben, sein Werk und die Wirkung, die es auf die Zeitgenossen ausübte, liefern das Material für die Beantwortung dieser Frage“ (S. 305), fühlt man sich geschlagen und meint, dass man wahrscheinlich gar nichts von der offenbar nie gestellten „Frage“ verstand.

Das in 6 übergreifende Kapitel (Einführung, Quellen, Leben, Werk I, Werk II, Zusammenfassung) und Anhang gegliederte Opus entspricht formal den Anforderungen einer wissenschaftlichen Monographie, auch wenn solche Aspekte wie der Hinweis auf stillschweigende Verwendung von dudengerechten Abkürzungen oder die Auslassung gängiger musikwissenschaftlicher Schlüsselbegriffe (*MGG* oder *RILM*) im entsprechenden Verzeichnis unbeachtet blieben. Gleichermäßen irritiert wiederum die Ausschreibung von Titeln, die im Abkürzungsverzeichnis (eher Siglenverzeichnis) Aufnahme fanden (S. 15, Anmerkung 13: statt *AMz*, *BMw* etc.). Dass gleich im Anschluss an dieses Verzeichnis gesonderte Codes für einen Registerteil erscheinen, legt die Vermutung eines manufakturrellen Produktionsprozesses nahe, gleichermäßen die zum Teil falsch umbrochenen Fußnoten.

Auf S. 36 hält der Autor hinsichtlich der Transkription fest, es sei „nicht klar ersichtlich, wann Riemann ‚dahs‘ und wann ‚daß‘ geschrieben hat. Hier wurde einheitlich die zweite Lesart vorgezogen [...]. Bis auf die einheitliche Schreibung von ‚daß‘ statt ‚dahs‘, die ausschließlich beim Zitieren von Riemann-Handschriften angewendet wird [...], beziehen sich diese Richtlinien auf alle zitierten handschriftlichen Quellen.“ Wenn dann bereits auf S. 64 im Brief Riemanns an Raff „dahs“ steht, fragt man sich, was all die Einleitung soll, wenn der Autor sich nicht an seine eigenen „Richtlinien“ hält.

Hervorzuheben ist die Akribie, mit der sich Arntz dem Studium des riemannschen Oeuvres widmete und in mühevoller Weise bekannte Quellen zu Rate zog bzw. – und das bleibt außerordentlich beachtenswert – neue in zahlreichen europäischen Archiven erschloss. Um so verwunderlicher, dass der Autor offensichtlich nicht bereit war, die Dokumente hinsichtlich ihrer Aussagekraft konsequent zu gewichten oder gegeneinander abzuwägen. So schenkt Arntz den „Memoiren des Riemann-Sohnes Robert“ (*Dummheit und Einsicht. Aus meinem Leben*) zu große Beachtung hinsichtlich ihres quellenkundlichen Wertes. Das lässt sich auch nicht mit dem Umstand des nach wie vor als verloren gegangenen geltenden Hugo-Riemann-Nachlasses begründen. So zitiert Arntz dann auch meist unkritisch aus *Dummheit und*

Einsicht. Befremdlich mutet es an, wenn in einer wissenschaftlichen Arbeit Datierungen zu Dokumenten nicht etwa diplomatisch ermittelt, sondern „geschätzt werden“ (S. 313).

Es bleibt das Verdienst von Arntz, Material zu Leben und Werk Hugo Riemanns systematisch zusammengetragen und es in eine Ordnung gebracht zu haben (Register der zitierten Dokumente und Briefe I–XXXII mit Anhang, Verzeichnis der zitierten Schriften, Artikel und Ausgaben Riemanns, Register der Kompositionen Riemanns). Die in der Regel konsequent angewandten Siglen aus Literatur- und Quellenverzeichnis garantieren übersichtliche Angaben im Apparat, was weiteres wissenschaftliches Arbeiten zum Gegenstand Hugo Riemann maßgeblich erleichtert. Letzteres sei auch deshalb hervorgehoben, da Arntz im Verlaufe der Arbeit immer wieder auf noch zu schließende Überlieferungslücken hinweist. Personen- und Ortsregister sollten unabdingbar bei einer nächsten Auflage Platz im Anhang finden.

(Januar 2003)

Torsten Fuchs

PAUL RODMELL: Charles Villiers Stanford. Aldershot u. a.: Ashgate 2002. xxi, 495 S., Abb., Notenbeisp.

JEREMY DIBBLE: Charles Villiers Stanford – Man and Musician. Oxford u. a.: Oxford University Press 2002. xvii, 535 S., Abb., Notenbeisp., Faks.

Seit 1935 hat sich keine Monographie mehr mit Charles Villiers Stanford befasst. Nun erscheinen, zu seinem 150. Geburtstag, gleich zwei konkurrierende Bücher. Paul Rodmells Studie, aus einer Dissertation an der Universität Birmingham hervorgegangen, erscheint in der verdienstvollen Reihe *Music in 19th-Century Britain* des Ashgate-Verlags, die unter der Leitung von Bennett Zon mittlerweile auf eine stattliche Bandzahl angewachsen ist (vgl. auch *Mf* 53, 2000, S. 207), während Jeremy Dibble seiner Standardpublikation über Charles Hubert Parry bei Oxford University Press nun das Gegenstück zur Seite stellt. Beide Bücher erstreben dasselbe Ziel – die Näherbringung Stanfords als Mensch und Komponist, der nicht nur zu den Vätern der „British Musical Renaissance“ gehörte, sondern auch einer der bedeutendsten Kompositionslehrer in Großbritanni-

en zwischen 1870 und seinem Tod 1924 war. Jetzt ist um so mehr zu erhoffen, dass eine entsprechende Monographie über Frederick Corder bald folgen wird, der einer der wichtigsten Kompositionsdozenten der Londoner Royal Academy of Music war (Stanford und Parry stehen für die Royal College of Music-Tradition), denn gerade bezüglich der Situation an der Royal Academy of Music herrschen derzeit mehr Mythen als Faktenkenntnisse vor.

Dibble verknüpft auf nachgerade klassische Weise Leben und Werk in chronologischer Reihenfolge, wobei er im Vergleich zu Rodmell biographisch deutlich stärker in die Tiefe geht. Vor allem zieht Dibble mehr ungedruckte Quellen heran als Rodmell, der stärker auf bereits Gedrucktes rekurriert, dies aber sinnvoll greifbar macht und damit die zukünftige Forschung stark erleichtert. Gleichwohl nutzt Rodmell oft auch vergleichsweise leicht Zugängliches als Ausgangspunkt, so nützlich die von ihm gebotenen umfassenden Stammbäume Stanfords (S. 10–11 und 14–15), die Übersichten über die von Stanford am Royal College of Music dirigierten Opernaufführungen (S. 345) oder über Stanfords wichtigste Schüler (S. 351) sein mögen. In vielen Punkten gehen die Meinungen und Schwerpunktsetzungen beider Autoren gelegentlich eklatant auseinander – aber dies ist stimulierend für den Leser beider Bücher.

Rodmells Buch ist in zwei Teile unterteilt – der erste befasst sich mit „Life and Work“, der zweite mit den Unterrichts- und Kompositionstechniken Stanfords. Die separate Betrachtung der Unterrichtstechniken macht insbesondere angesichts der umfänglichen Lehrtätigkeit Stanfords durchaus Sinn. Zu der Schar von Stanfords Schülern gehören sehr viele Persönlichkeiten, die im 20. Jahrhundert im britischen Musikleben entscheidend Einfluss genommen haben, von Arthur Benjamin, John Ireland und Frank Bridge über Gustav Holst, Ralph Vaughan Williams, Ernest John Moeran, George Dyson, Gordon Jacob und Herbert Howells bis hin zu solchen „Exoten“ wie Eugene Goossens und Arthur Bliss. Das Verhältnis Stanfords zu manchen Zeitgenossen stellt Rodmell mit größter Sorgfalt dar, etwa in der Betrachtung der Persönlichkeit Edward J. Dents, unter intensiver Auswertung von Dents Nachlass, wenngleich die kurze Aburteilung der

Meinung Dents über Elgar als die Meinung von „Stanford voiced from beyond the grave“ (S. 405) denn doch zu vereinfachend scheint; zu dem Sinfoniewettbewerb, bei dem Stanford 1876 mit seiner *1. Sinfonie* den zweiten Preis erlangte (S. 47), schreibt er fast überhaupt nichts (auch Dibble gibt nicht wirklich erschöpfend Auskunft – hier hinken beide der Forschung deutlich hinterher). Beide Autoren ignorieren leider, wie so viele britische Musikwissenschaftler, die internationale (vornehmlich deutsche) Forschung (z. B. Arbeiten von Klein, Hecht, Mohn und dem Rezensenten) geflissentlich. Leider finden sich in der Folge schwere Mängel in Rodmells Buch – in dem Abschnitt über Stanford als Komponist ist der Erkenntnisgehalt für den Leser ausgesprochen gering, und die Darstellung des Verhältnisses mancher Zeitgenossen zu Stanford erscheint, gerade im Vergleich zu anderen, ausgesprochen dürftig, der Kenntnisstand von 1935 wird nicht erweitert. Deutlich mehr interessierte Rodmell Stanfords irisches Selbstgefühl – aber auch hier erweist sich Dibble bei näherer Betrachtung als der sorgsamere Wissenschaftler.

Dibble bietet, wie bei Oxford University Press üblich, ein mustergültiges Werkverzeichnis – Rodmells ist ausgesprochen unbefriedigend, weil bewusst unvollständig, die Schriften etwa, die zwar ein eigenes Kapitel im Buch haben, wo sie allerdings nur unbefriedigend angesprochen werden, fehlen beispielsweise komplett. Aber auch in Dubbles Werkverzeichnis konnte der Rezensent einen Fehler entdecken: Die in Cambridge befindliche Partiturabschrift des Manuskripts der *2. Sinfonie* wie auch die von Stanford korrigierten Stimmen zu demselben Werk befinden sich bereits seit wenigstens 1998 nicht mehr in der Pendlebury Library, sondern vielmehr in der Cambridge University Library, Signatur Ms. 9042 (Partitur) bzw. 9046 (Stimmen – diese fehlen in Rodmells Verzeichnis ganz). Als Ausgleich zu Dubbles Werkverzeichnis bietet Rodmell eine dieses sehr gut ergänzende Diskographie. Rodmells Bibliographie ist zwar etwas umfangreicher und aktueller, dafür fehlen dort vier Aufsätze Dubbles. Gleichwertige Register beschließen zwei Bücher, von denen der Rezensent keines in seiner Bibliothek missen möchte.

(Januar 2003)

Jürgen Schaarwächter

SUSAN VANDIVER NICASSIO: *Tosca's Rome. The Play and the opera in historical perspective.* Chicago/London: The University of Chicago Press 1999. XIX, 335 S., Abb., Notenbeisp.

Die Autorin war Opernsängerin und hat die Titelpartie von Giacomo Puccinis *Tosca* mehrfach interpretiert; sie arbeitete als Stipendiatin an der Accademia Americana in Rom und ist heute Professorin für Geschichte an der University of Southwestern Louisiana. Dieser biographische Hinweis vermag schlaglichtartig Methodik und Ziel der Publikation zu begründen: Die Autorin nähert sich ihrem Gegenstand aus interdisziplinärer Perspektive, indem sie historische Quellenstudien, Musik- und Textanalyse, Studien zur Ästhetik des Theaters und der bildenden Kunst sowie Untersuchungen zur Mentalitäts- und Sozialgeschichte zu einem gleichermaßen komplexen wie faszinierenden Gesamtbild von „*Tosca's Rome*“ vereint.

Susan Vandiver Nicassio stellt indes weder Victorien Sardous 1887 uraufgeführtes Schauspiel *La Tosca* noch Giacomo Puccinis Oper *Tosca* aus dem Jahre 1900 – im allgemeinen Bewusstsein die idealtypische Formulierung des italienischen Opernverismo – in den Mittelpunkt ihrer Untersuchung. Vielmehr gilt ihr Interesse der Rekonstruktion historischer Lebenswelten. Ausgehend von der politisch-sozialen Realität des Schriftstellers Sardou und des Komponisten Puccini lenkt die Autorin den Blick auf Zeit und Schauplatz von Oper und Schauspiel: auf die Stadt Rom um das Jahr 1800. *Tosca's Rome* gerät so zur Studie über die Geschichte Italiens an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert.

In der Forschungsliteratur wurde immer wieder der realistisch-veristische Gehalt der Werke Sardous und Puccinis akzentuiert: die Orientierung an historischen Ereignissen und Figuren, die topographische Exaktheit (Sant' Andrea della Valle, Palazzo Farnese, Castell Sant'Angelo), der Realismus in der Zeitgestaltung des Handlungsablaufs (17. und 18. Juni 1800), der Realismus des Klanges (Te Deum, Kantate oder Hirtengesang). Solche Überlegungen, die von einer Widerspiegelung von Realität in und durch Kunst ausgehen, treten bei Susan Vandiver Nicassio in den Hintergrund. Die Autorin entwirft demgegenüber auf die drei Protagonisten in Schauspiel und Oper bezoge-

ne Szenarien: Wie hat ein Maler die Stadt Rom im Jahre 1800 erfahren, wie eine Sängerin, wie ein hochrangiger Mitarbeiter der Polizei. Da diese Rekonstruktion der Historie stets in Relation zu den handelnden Figuren formuliert ist, bleibt Geschichte – und darin liegt die herausragende Qualität der Studie – nicht abstrakt, sondern eröffnet einen Horizont, von dem aus Sardous Schauspiel und Puccinis Oper in neuem Licht erscheinen.

„Tosca is a portmanteau of cultural icons“ (S. XVII) – der Begründung dieser These gilt letztendlich das Interesse der Autorin. Für Puccinis *Tosca* resultiert daraus eine konsequente Interpretation: Die Protagonisten der Oper zerschellen mit ihren Wünschen und Sehnsüchten an übergreifenden historischen, mentalitätsgeschichtlichen und kulturellen Prozessen, an politischen Ideologien und erstarrten religiösen Dogmen. Puccinis *Tosca* ist ein Stück politisches Musiktheater.

(September 2002) Hans-Joachim Wagner

STEFAN SCHWALGIN: „*Le Précepteur*“ von Michèle Reverdy: *Analyse der Kompositionstechnik unter semantischem Aspekt*. Kiel: Wissenschaftsverlag Vauk 1999 (zugl. Hamburg, Univ., Diss., 1998). 274 S., Abb., Notenbeisp.

Der Gegenstand der zu besprechenden Arbeit, eine 1989/90 entstandene Oper, die auf Lenz' Schauspiel *Der Hofmeister* (1774) fußt, war in der musikwissenschaftlichen Literatur schon wiederholt behandelt worden, am ausführlichsten in Dörte Schmidts interdisziplinär angelegter Dissertation *Lenz im zeitgenössischen Musiktheater. Literaturoper als kompositorisches Projekt bei Bernd Alois Zimmermann, Friedrich Goldmann, Wolfgang Rihm und Michèle Reverdy* (Stuttgart/Weimar 1992). Die Autorin verfügte über wesentliche Dokumente zur Werkgenese (Arbeitsexemplare des Librettos mit handschriftlichen Einzeichnungen und die Kompositionsskizzen sowie Tagebucheintragen der Komponistin usw.) und skizzierte auf rund 60 Seiten ein Bild der Oper, das hinsichtlich des Librettos nur noch unerheblich zu differenzieren und präzisieren zu sein schien und dem – was die Musik betrifft – „hinsichtlich der globalen Strategien Reverdys“ selbst Schwalgin „vertretbare Einschätzungen“ bescheinigt (S. 9). Dennoch bietet Schwalgin

nicht nur Differenzierungen und Präzisierungen sowie eine eingehende Gesamtanalyse des Werkes; seine Fragestellung ist eine andere: Suchte Dörte Schmidt Reverdys Formbildung letztlich mit Deleuzes und Guattaris Rhizomtheorie zu erklären (S. 264 ff. und 271 f.), so untersucht Schwalgin die „vielfältigen und oftmals hintersinnigen semantischen Bezüge [...], die zwischen sämtlichen Ebenen der kompositorischen Faktur und der Textvorlage gestiftet werden“ (S. 8).

Die Arbeit, die durch ihre zugleich detaillierte und klare Gliederung schon im Inhaltsverzeichnis gut erschlossen und weithin angenehm zu lesen ist, behandelt erst das Libretto (1. Allgemeine Aspekte der Bearbeitung, 2. Dramenstruktur, 3. Inhaltliche Themenkomplexe, 4. Die Figuren im Libretto), dann die Partitur (1. Allgemeines, 2. Kompositionstechnische Grundlagen, 3. Figurenbezogene Einzelanalysen, 4. Beziehungen zwischen Figuren). Schon der Teil über das Libretto wirkt – zumindest für einen Nichtgermanisten – sehr kompetent (was freilich angesichts der reichen Literatur zum Thema Lenz weniger erstaunlich scheinen mag); doch auch der Teil über die Partitur wirkt weithin einleuchtend (wenn auch z. T. etwas abgehoben, was mit einer sehr weitgehenden Orientierung am musikalischen Material einerseits und an der musikalischen Personencharakteristik andererseits zusammenhängt). Einleuchtend ist z. B. der Nachweis der ineinander verschachtelten Quintenzirkel-segmente in der Zentraltonfolge (S. 73 ff.); ebenso treffen die Beobachtungen an den 21 Akkorden, die den genannten Zentraltönen unterlegt sind, zu (S. 78 ff.), wenn auch zu fragen bleibt, inwieweit damit die Kriterien der Komponistin tatsächlich getroffen und erfasst sind – diese Frage stellt sich angesichts der stilistischen Position Reverdys (einer Schülerin Messiaens, dessen Begrifflichkeit in den Analysen gelegentlich durchscheint) und wäre wohl am ehesten durch einen werkgenetischen Ansatz zu klären. (Freilich scheint Schwalgin nicht mehr über die hierfür unentbehrlichen Kompositionsskizzen verfügt zu haben.) Insgesamt handelt es sich um eine sehr beachtliche und in mancher Hinsicht vorbildliche Arbeit.

(Oktober 2002)

Wolf Frobenius

musik nachdenken. Reinhold BRINKMANN und Wolfgang RIHM im Gespräch. Regensburg: Con Brio Verlagsgesellschaft 2001. 153 S., Abb.

Ein Komponist und ein Musikwissenschaftler im Gespräch, die sich erfreulich unpräzise und dennoch zugleich „mit engagiertem Ernst über Musik und ihre kulturellen Bedingungen heute“ austauschen (so Reinhard Schulz im Nachwort, S. 152) – in diesem Sinne trafen sich Anfang 2001 Reinhold Brinkmann und Wolfgang Rihm zu einem zweitägigen Gedankenaustausch im Umfeld der Verleihung des Ernst-von-Siemens-Musikpreises an Brinkmann 2001. Ein in vielfältiger Weise anregender Kunst- und Kulturdialog, wobei in einer Art Rollentausch hier eher der Komponist fragt bzw. nachfragt und der Musikwissenschaftler zur Auskunftsperson gerät und so die undankbare Rolle des bloßen musikwissenschaftlichen Stichwortgebers vergleichbarer Komponistengespräche vermeidet. Neben zahlreichen Themen überwiegend zu Musik, Geistesgeschichte und kulturellem Umfeld des 19. und 20. Jahrhunderts werden auch grundlegende Entwicklungen des Faches Musikwissenschaft berührt – ausgehend zumeist von einer amerikanischen Perspektive, für die der sowohl in Deutschland wie in den USA (Harvard University) lehrende Brinkmann einen idealen Ansprechpartner darstellt. Besonders überzeugend mutet dabei das offenherzige wie pragmatische Eingeständnis von Soll (!) und Haben der amerikanischen „New Musicology“ an (vgl. etwa S. 113–118) – ein wohlthuender Kontrast auch angesichts einer aktuellen Larmoyanz-Debatte zur Situation der deutschsprachigen Musikwissenschaft, die in einem oft überbetonten Vergleich zur Situation der amerikanischen Musikwissenschaft, so möchte man meinen, gegenwärtig nur noch Defizite zu kennen scheint. Dass dagegen auch hier ein mehr sachlicher Blick auf vergleichbare Stärken und Schwächen des Faches wünschenswert wäre – auch in Bezug auf die institutionell unterschiedliche Ausgangslage von deutscher und amerikanischer Musikwissenschaft –, macht das Beispiel von Brinkmann zur Genealogie der New Musicology deutlich: Denn ein wesentlicher Impuls für die Entwicklung der New Musicology bildete die Abkehr von solchen „Buchhalteranalysen“, die als Produkt des amerikanischen Faches „Music Theo-

ry“ im Rahmen der „Set Theory [...] gut vier Jahrzehnte lang die amerikanische Theorieszene beherrschte“ (Brinkmann, S. 115). Solches nun in Analogie als Problemlage einer deutschsprachigen Musikwissenschaft anzulasten, um dann von hier aus pauschal einen weiterführenden Kontextualismus einzufordern, greift sicherlich fehl: Wesentlichen Protagonisten des Faches wie Carl Dahlhaus, Ludwig Finscher, Friedhelm Krummacher oder Peter Gülke ist nun wahrlich kein Vorwurf einer reinen Strukturanalyse (einer pragmatisch ausgerichteten „Set Theory“ vergleichbar) zu machen, haben diese doch stets mit Anspruch auf hermeneutische wie ästhetische Reflektion auch weiterführend kontextualistische Aspekte und Fragestellungen berücksichtigt. Das davon unbeschadet die berechtigte Forderung für die deutschsprachige Musikwissenschaft bestehen bleibt, wie in Amerika „den Kontext von Musik, ihre Eingebundenheit in kulturelle Zusammenhänge“ (Brinkmann, S. 115) stärker als bisher in bestimmten Themenfeldern aufzugreifen, steht auf einem ganz anderen Blatt – auch eingedenk der Pointe, dass die vielbeschworene Öffnung im Zuge einer verstärkt geforderten Kontextualisierung in der amerikanischen Musikwissenschaft, als dem hierbei immer wieder angeführten Vorbild, bisher wohl auch nicht zu einer wirklichen Repertoire-Erweiterung geführt hat, indem die „neue Musikwissenschaft genau den Werk-Kanon der alten perpetuiert“ (Brinkmann, S. 116).

Die Schwierigkeit einer stimmigen Adaption innovativer Methoden auf musikwissenschaftliche Themenfelder zeigen auch solche zugespitzten Entwicklungen innerhalb der (wiederum von Amerika ausgehenden) Gender Studies. Körperdiskurse als vernachlässigte Kategorie für die musikwissenschaftliche Auseinandersetzung zur europäischen Kunstmusik zu reklamieren, ist die eine (berechtigte) Sache; diesen Ansatz aber in einer forcierten Interpretation zu verabsolutieren und den Werken gewaltsam überzustülpen, die andere (auch mit einer dabei nicht selten aufrechnenden Volte, den ästhetischen wie ideengeschichtlichen Gehalt der Werke als Produkt einer vermeintlich obsoleten Musikgeschichtsschreibung zu negieren). In diesem Sinne kann man Rihms exemplarischen Einwand auf Susan McClary nur unterstreichen, die den ersten Satz der 9. Sym-

phonie von Beethoven allen Ernstes als eine „Vergewaltigungsszene“ beschrieben hat. „Brinkmann: Und dann hat Susan McClary, eine prominente Vertreterin dieser New Musicology, eine Analyse des ersten Satzes der neunten Symphonie von Beethoven vorgelegt und die Interpretation als ‚rape‘ bis ins Detail durchgeführt. [...] und es bleibt ein Moment der Irritation, wenn man erkennt, welche physischen Gewalten dort am Werk sind und auch welche Körperlichkeit in der ästhetischen Erfahrung sublimiert werden soll. Diese Dinge muss man wieder neu bewusst machen. Rihm: Aber sie als Vergewaltigung zu interpretieren, das ist, finde ich, der falsche Schritt. Der erste Schritt wäre doch, es als auf den Autor selber bezogene autoaggressive Form des Umgangs mit musikalischem Material zu interpretieren“ (S. 117 f.). Den Blick auf solche fachimmanenten Probleme zu richten, ohne dabei in schulmeisterlicher Attitüde zu verweilen, und zugleich die Perspektive weiträumig auf vielfältige Rückkoppelungen von Kunst und Gesellschaft zu lenken, stellt eine ansprechende Leistung dieser insgesamt nur zu empfehlenden Gesprächsmitschrift dar.

(Dezember 2002)

Joachim Brügge

L'Opéra en France et en Italie (1791–1925). Une scène privilégiée d'échanges littéraires et musicaux. Actes du colloque Franco-Italien tenu à l'Académie musicale de Villecroze (16–18 octobre 1997). Sous la direction d'Hervé LACOMBE. Paris: Société Française de Musicologie 2000. 320 S. (Publications de la Société Française de Musicologie. Troisième série. Volume 8.)

Die französische und italienische Gesellschaft für Musikwissenschaft veranstalten im zweijährigen Zyklus eine gemeinsame Tagung. Im Jahre 1997 fand diese Veranstaltung in der Académie musicale de Villecroze statt und war den französisch-italienischen Beziehungen auf dem Gebiet der Oper gewidmet. Der vorliegende Kongressbericht enthält zwölf Referate und eine Einleitung des Herausgebers. In seiner Skizze der Entwicklung dieser Beziehungen betont Hervé Lacombe, gestützt auf Gille de Van, die Dichotomie zwischen italienischer Vokalität und der von der Pariser Presse geforderten Priorität des Literarischen. Die Macht des Affekts und die Logik der Bedingungen des

Affektiven, die suggestive und expressive Stärke der Singenden seien die Basis der italienischen Oper, für die französische dagegen die logische Entwicklung der Intrige und der Handlungsweise der Personen. Das Verhältnis zwischen beiden Opern bewege sich seit jeher zwischen den Polen der Annäherung bzw. Identifikation bis zur strikten Abgrenzung.

A. Fabiano behandelt wie schon vor ihm Marco Marica und Emilio Sala, die beide nicht zitiert werden, die Übertragung französischer Opéras comiques ins Italienische und ihre Neuvertonung im späten 18. Jahrhundert. In einem Brief Grétrys an Beaumarchais hatte dieser bereits die Frage des Autorenrechts für solche Übersetzungen gestellt, da er Libretto und Vertonung als Einheit sah, also auch die Rechte des Komponisten bei Libretto-Übersetzungen und Neuvertonungen berührt sind. Giuseppe Carpani setzte sich angesichts des Verfalls der Opera buffa für die neue Gattung der Opera semiseria ein, da er die Opéra comique für besser strukturiert hielt als die moderne „Farsa“. Während seiner Tätigkeit am Theater im Monza zwischen 1787 und 1795 übersetzte er eine Reihe von Opéras comiques ins Italienische, u. a. *Camille* von Marsollier und Dalayrac für Paër, die 1804 im Théâtre italien in Paris aufgeführt wurde und von Fabiano exemplarisch untersucht wird.

François Lévy geht es um den Paradigmenwechsel vom Melodram und der Opera semiseria zu Romanis und Bellinis *Il Pirata*. Am Beispiel der Umwandlung von Pixérécourts Melodram *La Citerne* zu *Chiara e Serafina, ossia Il Pirata* und des Melodrams *Bertram, ou Le Pirate* des Baron Taylor und Charles Nodiers zu *Il Pirata*, beide durch Romani, zeigt Lévy die völlige Neuorientierung im letztgenannten Werk auf. Er erläutert die Funktionsweise des Melodrams, für das der Verlauf der Intrige – der Triumph der unterdrückten Unschuld, die Bestrafung des Verbrechens und der Tyrannei – und ihre Inszenierung entscheidend ist, während die Personen darin zu Typen reduziert seien. Das Drame lyrique des 18. Jahrhunderts, die Comédie larmoyante und das Melodram stellen die Ausgangsgattungen für die Opera semiseria dar, wobei der sentimentale Typus à la *Nina* von Paisiello von der Semiseria zu unterscheiden ist. Für Lévy ist das Melodram die wichtigste Ausgangsgattung für die sich um

1800 entwickelnde *Semiseria*. Mit der Übersetzung von Maturins Drama *Bertram ou Le château de St.-Aldobrand* hatten Taylor und Nodier und dann Taylor in dem Melodram *Bertram ou Le Pirate*, wie Lévy unterstreicht, ein Werk einer neuen Kategorie adaptiert, ein nicht klassifizierbares Stück, „monstrueux au sens noble“, das dem „frenetischen“ Werktypus von Byron und Maturin angehört und eine entscheidende Rolle bei der Überwindung des Melodrams spielte. Nicht nur die Personencharakteristik ist neu, sondern auch der Handlungsverlauf folgt anderen Gesetzen als das Melodram, denn die Ausgangskatastrophe, die vor der Bühnenhandlung stattfand, führt dazu, dass die Hauptpersonen in sich selbst gefangen sind und es dadurch zur Blockade der dramatischen Situation kommt. Die Lösung des Konflikts besteht nunmehr in einem „cataclysme paroxystique“. Lévy bezeichnet die Neuorientierung als „la grande inversion poétique“ und definiert den Wahn als letzten Sinn des Dramas. Romani kam nach Lévy das Verdienst zu, durch die Einführung der die Wirklichkeit übertreffenden Wahnsinnsszene die entscheidende Neuorientierung vorgenommen zu haben.

Hervé Lacombe stellt in seinem Beitrag den Romaufenthalt Bizets, seine frühe Orientierung hin zum Musiktheater und die Komposition des *Don Procopio* in den Mittelpunkt seines u. a. mit vielen Briefzitatzen gut dokumentierten Beitrags. Detailliert belegt er die Orientierung Bizets an Kompositionen Rossinis, Donizettis, Mozarts und Halévys und analysiert die Elemente der charakteristischen Tonsprache und Instrumentierungskunst Bizets, die sich ansatzweise bereits in diesem Frühwerk nachweisen lassen. Die Notierung der Notenbeispiele, d. h. die Balkung der Achtel und kleineren Notenwerte bei syllabischer Silbenverteilung, hätte in seinem Beitrag korrigiert werden müssen.

F. Nicolodi geht in ihrem Beitrag zunächst auf Meyerbeer in der italienischen Musikkritik ein und schildert dann die verschiedenartigen Probleme, die sich bei der Übernahme der Opern Meyerbeers auf italienischen Bühnen seit 1840 bis zum Ende des Jahrhunderts ergaben. Weder hinsichtlich der Orchesterbesetzung und des Chores noch der aufwendigen Inszenierung bestanden in den italienischen

Opernhäusern die Voraussetzungen für die Aufführung von Grands opéras. In verschiedenen Synopsen sind alle Meyerbeer-Aufführungen in Italien, die Kürzungen in *Robert le diable* und *Le Prophète* zusammengestellt.

St. Huebner widmet sich den musikdramatischen Konfigurationen in den Grands opéras Massenets und behandelt insbesondere die Verwendung und Abwandlung der „solita forma“ in den Duetten (er geht von einer längeren Existenz der Cabaletta aus als Colas, der von ihrer endgültigen Aufgabe in den 1860er-Jahren spricht) und die Finali. Mit vielen Nachweisen von Vorbildern oder ähnlichen musikdramatischen Lösungen bei italienischen oder französischen Vorgängern Massenets stellt Huebner seine umfassende Kenntnis der Oper des 19. Jahrhunderts unter Beweis.

G. Loubinoux untersucht Puccinis Beziehungen zum französischen Theater und insbesondere zu Victorien Sardou, der dem italienischen Verismus mehrere Stoffe lieferte. Puccinis *Tosca* ist ein bekannter Fall, dessen Einordnung in den Verismus oder den Expressionismus bis heute diskutiert wird. Loubinoux interpretiert die drei entscheidenden Kennzeichen von Sardous „Pièce“ *La Tosca*, das Bemühen um „pointillistischen“ Realismus und Wahrheit aller Details (etwa in den ausführlichen Didaskalien), die zwiespältige Beziehung zum klassischen Melodram (besonders die Person Scarpia, des eine unschuldige Person verfolgenden Bösewichts) und den Zuschnitt auf Sarah Bernhardt (nur sie konnte die beiden Kasperletheaterszenen – „scènes granguignolesques“ –, die Folterszene und den Todessprung am Ende, akzeptabel erscheinen lassen). Loubinoux diskutiert die Gemeinsamkeiten zwischen der Ästhetik des Melodrams, des französischen Naturalismus und des italienischen Verismo. Puccini habe den melodramatischen Charakter des Werkes im Sinne eines „retour en arrière“ verstärkt, um ein breiteres, für Italien neues, kleinbürgerliches Publikum zu gewinnen. Interessant sind auch die Ausführungen zur französischen Übersetzung der *Tosca* durch Paul Ferrier, der das Werk für die „Pariser Ästhetik“ zurückzugewinnen verstand, indem er die prosa-ähnliche Dichtung Giacosas und Illicas in das „Stahlkorsett“ des französischen Verses zurückversetzte und u. a. den römischen Dialekt von „Io de' sospiri“ in eine Schäferdichtung im

Stil des 18. Jahrhunderts („Ma pastourielle“) verwandelt habe. Er kommt zu dem Ergebnis, wie so oft herrsche im Fall der *Tosca* ein Missverständnis vor, da Sardou, wie in Frankreich so oft geschehen, der Versuchung erlegen sei, Italien und die Italiener so darzustellen, wie es seiner Imagination entsprach bzw. wie es ihm gerade passend erschien.

D. Villa beschäftigt sich mit der italienischen Rezeption von *Pelléas et Mélisande*, die 1908 mit der Aufführung in La Scala in Mailand unter der Leitung Toscaninis während einer „serata di battaglia“ begann. Nach dem Referat des vor der Aufführung entstandenen Schrifttums zur Oper Debussys geht er auf die Kritiken der Tages- und Fachpresse nach der Premiere ein. Einer der entscheidenden Vorwürfe gegen das Werk betraf den Textvortrag, den man eher dem Sprechen als dem Singen nahe stehen sah. In Rom wurde nicht nur die Aufführung der Oper 1909 zum Skandal, sondern auch die Besprechungen waren sehr negativ.

Beim ersten der Verdi gewidmeten Artikel geht es um die Behandlung des Alexandriners in den *Vêpres siciliennes*. Colas geht von der Hypothese aus, die Vertonung des französischen Verses habe sich auf die Entwicklung der Melodik bei Verdi ausgewirkt. Seiner Analyse schickt er genaue Begriffsdefinitionen voraus („isométrie“/„anisométrie“ und „isosyllabique“/„anisyllabique“). Bezüglich der Metrik des Alexandriners unterscheidet er nach Quicherat vier „coupes“ (Versgliederungen vor der Hauptzäsur) sowie als fünfte Kategorie den von Quicherat als fehlerhaft angesehenen, aber im Musiktheater häufigen Halbvers ohne „coupe“, in der nur die letzte Silbe des Halbverses akzentuiert ist („Mais je te venge-rai“). Im Gegensatz zu anderen Sprachen gibt es demnach im Französischen keine Standard-Betonungsweise des Alexandriners. In einem zweiten Schritt analysiert Colas die Behandlung des Verses in der Melodik Verdis, präsentiert in einer ersten Übersicht alle Alexandriner der *Vêpres siciliennes* und gliedert die Vertonungsweise in zwei Typen, durchkomponiert und periodisch (das Orchestermotiv bezeichnet er als „motif conducteur“, ein Begriff, der von den französischen Wagnerianern für das Leitmotiv verwendet wurde). Die meisten Alexandriner der geschlossenen Formen (bei Scribe in der Regel im Wechsel mit Acht- und Zehnsilbern)

treten, wie zu erwarten, in deren dialogisierenden Teilen auf („scena“ und „tempo di mezzo“) und werden von Verdi als Parlante vertont. Bei der Vertonung der Alexandriner beobachtet Colas zwei Lösungen, entweder konvergiert der Vers Scribes mit der italienischen Tradition, dann kann Verdi seine Vertonungsverfahren beibehalten (die anisosyllabischen Verse sind den endecasillabi oder settenari sciolti nahe), oder aber er ergreift die spezifischen Möglichkeiten des französischen Verses und seiner Prosodie, um seine melodische Konstruktionsweise abzuwandeln oder zu erneuern. Das markanteste Beispiel für die Innovation stellt die auffallend häufige, nach Colas „zyklische“ Verwendung des Anapästs in den *Vêpres siciliennes* dar, die Frits Noske zufolge mit dem Tod assoziiert ist. Colas dagegen leitet aus der Schlüsselszene im Finale des II. Akts die Semantik dieses Rhythmus als Ausdruck für Scham, Wut, Revolte und Rachsucht ab. Der Rhythmus scheint hier primär instrumental bestimmt, wie Colas richtig feststellt. Die Konkordanz zwischen poetischer und melodischer Metrik ist durch die Verkürzung der Silben („hon-te“ und „ra-ge“, jede Silbe als 1/32-tel) „stilisiert“, da Verdi reguläre Akzentuierungen bei der Versvertonung anstrebt. In den beiden genannten Beispielen ist die poetische Metrik zugunsten der rhythmischen Schlagkraft aufgegeben. Mit seiner Analyse situiert Colas *Les Vêpres siciliennes* als Scharnierwerk zu *Don Carlos*, in dem der Alexandriner in geschlossenen Formen eine weit bedeutendere Rolle spielt.

P. Petrobelli greift die Problematik des Anapästs in *Un Ballo in maschera* auf. Ihm zufolge war Frankreich auch hinsichtlich der Vermittlung der deutschen Musik eine wichtige Wegstation. Wie er nachweist, kaufte Verdi den Großteil der in seiner Bibliothek erhaltenen Partituren deutscher Komponisten während der längeren Aufenthalte in Paris 1853–1855. In *Un Ballo in maschera* spielt der „decasillabo“ mit seinem vielfach variierten anapästischen Rhythmus eine herausragende Rolle. Dieser Rhythmus wird zur „tour de force“. Drei Schlussfolgerungen zieht Petrobelli aus der häufigen Verwendung des „decasillabo“, den Verdi dem unerfahrenen Somma aberverlangt habe: Der Anapäst sei ganz bewusst eingesetzt, er sei das Ergebnis der aus der Vertonung des französischen Verses der *Vêpres siciliennes* ge-

wonnenen Erfahrung und durch das Studium des Kopfsatzes von Beethovens 7. *Symphonie* inspiriert (der letzte Punkt ist als „gut fundierte“ Hypothese formuliert).

G. de Van belegt anhand des Vergleichs von *Gustave III ou Le Bal masqué* und *Un Ballo in maschera* die unterschiedlichen Konzeptionen der französischen und italienischen Oper, fehlende Dramatik bei Auber, der nur durch Eleganz bzw. Grazie, Charme und Esprit seiner Musik gefalle, aber einer dramatischen Dichte, leidenschaftlichen Ausbrüchen oder Auseinandersetzungen zwischen den Personen aus dem Weg gehe und deshalb ein aufwendiges Spektakel veranstalte, und hoher Emotionalität und Konzentration auf die Darstellung von Leidenschaften bei Verdi. De Van operiert mit dem Begriff der „Dedramatisierung“, um die leichte Art Aubers zu kennzeichnen, die in Kontrast stehe zur leidenschaftlichen Tonsprache Verdis. Als Beispiel dient ihm das Thema des Allegro non troppo der Ouvertüre zu *Gustave III*, das aus dem dritten Finale stammt und einen Vaudeville-Charakter habe und dort der Verspottung Ankaströms diene. Dem ist jedoch aus zwei Gründen zu widersprechen: Einerseits handelt es sich dem Charakter nach keineswegs um eine Vaudeville-ähnliche Musik (vielmehr ist sie doppelbödig – feierliche Aufzugsmusik, die aber auch den Chor der Verschwörer „Que le tyran frémisse“ begleitet –, ihr zweites Motiv stammt aus dem Parlante bei Dehorns „Vois-tu ce voile blanc“). Andererseits erklingt diese Musik im dritten Finale, als die Höflinge dem König auflauern, um ihn zu ermorden. Erst später spotten sie beim Erklingen einer anderen Musik über Ankaström.

In ihrem gut dokumentierten Beitrag erklärt A. Devriès-Lesure die juristischen Hintergründe für die Schwierigkeiten, auf die Verdi mit der Direktion des Théâtre-Italien stieß. Die Zahlung der Rechte an die Autoren war von der Nationalität des Komponisten und von dem Ort der Erstaufführung abhängig (wenn nur eine Aufführung im Ausland stattgefunden hatte, gehörte das Werk bereits zur „domaine public“). Ein weiterer neuer Aspekt des Artikels ist die Biographie des Direktors Toribio Calzadoro, eines reichen Hasardeurs und Spielers, der bei primitiven Betrugereien überführt wurde. Offenbar war er wegen seines Reichtums 1855 während einer schwierigen finanziellen Situa-

tion des Théâtre-Italien zu dessen Direktor ernannt worden. Die Autorin zieht trotz aller Probleme ein relativ positives Resümee seiner Direktion.

Im letzten Beitrag des Bandes stellt K. Henson unter dem Titel „Exotisme et nationalités“ die Vereinnahmung der *Aida* als von der französischen Operntradition geprägtes Werk dar und dokumentiert die Inszenierungsgeschichte der ersten in der Opéra aufgeführten *Aida* unter besonderer Berücksichtigung der Bedeutung des Ägyptenkults und der „ägyptischen Trompeten“. Dass Verdi selbst die Aufführungen leiten konnte und am Ende auf der Bühne erschien, war eine Ausnahme und besondere Auszeichnung für den Komponisten.

Der gehaltvolle und anregende Band enthält leider eine Reihe von Fehlern („Chouillet“, S. 21; „pressentir“, S. 63; „Jahrhundert“, S. 93; „de la fameuse scène“, S. 94; „les acquis importants“, S. 100; falsche Seitenangabe S. 122; „les amants sont“ sowie „une Liebestod“, S. 136; „c'est le cas“, S. 144; „processus poétique“, S. 205; „néanmoins“, S. 219; „me-mo-ri-e“, S. 221). Außerdem sind die Abbildungen von S. 279 an falsch nummeriert.

(März 2002)

Herbert Schneider

Das österreichische Cembalo. 600 Jahre Cembalobau in Österreich. Im Gedenken an Hermann Poll aus Wien (1370–1401). Kunsthistorisches Museum Wien. Hrsg. von Alfons HUBER. Tutzing: Hans Schneider 2001. 638 S., Abb.

Von der Fachwelt bisher weitgehend unbeachtet, hat das österreichische Cembalo ehemals tatsächlich einen wesentlichen Beitrag zur Musikgeschichte an der Schwelle zur Wiener Klassik geleistet.

Für die Musikwissenschaft, die Instrumentenkunde, die Technikgeschichte und für Restauratoren in gleicher Weise interessant, lässt das vorliegende Werk zum österreichischen Cembalo in mehrfacher Hinsicht aufhorchen. Denn zum Ersten wird die jüngst erforschte Tatsache belegt und ausgeführt, wonach ein wesentlicher Schritt zur Erfindung des Cembalos gegen Ende des 14. Jahrhunderts in Österreich geleistet wurde. Und andererseits behandelt es ein bisher erheblich unterschätztes Feld österreichischer Kulturgeschichte, indem den Spuren jener instrumentenbauerischen Tradi-

tion nachgegangen wird, welche im 18. Jahrhundert dem Klavierbau der Wiener Klassik unmittelbar vorangegangen war. Dabei geht es nicht zuletzt um technologische Eigentümlichkeiten, deren Konsequenzen auf die künftige Einschätzung einer ursprünglichen Klangvorstellung der Komponisten und der Instrumentenbauer bei weitem noch nicht vollständig abzusehen sind.

Dieses großzügig angelegte Buch repräsentiert eine verdienstvolle verlegerische und editorische Leistung, welche den hohen interdisziplinären Ansprüchen ebenso gerecht wird wie der Forderung nach allgemeiner Verständlichkeit und der Gelegenheit, sich in der Fülle von Informationen einigen Überblick verschaffen zu können. In 22 Beiträgen von insgesamt 19 teils international anerkannten Autoren werden die beiden Schwerpunkte in musikhistorischer, organologischer und bibliographischer Hinsicht von verschiedenen Standpunkten aus diskutiert. Mit dem Hauptanliegen der „Grundlagenforschung für zukünftige Restaurierungen“ wird neben einer Fülle von Bestandsaufnahmen, Maßanalysen, Datierungen und Zuordnungen auch der dreifach gewachsene Zustand eines Instruments exemplarisch vorgeführt – eine zukunftsweisende Methode, die bei optimaler Schonung des Originalbestandes gleich mehrere Klangkonzepte an einem einzigen Saitenklavier dokumentiert.

Im ersten der drei Buchabschnitte wird nach der Abklärung des Österreich-Begriffs zunächst den konstruktiven wie technischen Möglichkeiten in der Frühgeschichte des Cembalos nachgegangen, soweit sie sich aus den Quellen des 15. Jahrhunderts und den ältesten erhaltenen Kielklavieren rekonstruieren lassen.

Im zweiten Teil werden die erhaltenen österreichischen Kielklaviere analysiert und die für den österreichischen Cembalobau typischen Baumerkmale definiert, wonach ab dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts von einer eigenständigen österreichischen Schule des Cembalobaus zu sprechen ist. Die Leser erfahren Einiges über die Geschichte der Saitenherstellung, sie erhalten Einblick in die Maßkunde im Zusammenhang mit Stimmtonhöhen und in die technologischen Sachzwänge beim Bau von Saitenklavieren. Der Herausgeber Alfons Huber entwickelt gemeinsam mit Denzil Wraight plausible Erklärungen für die geteilten Basste-

ge in manchen österreichischen Kielklavieren, deren Abgrenzung allgemein gegenüber den Bautraditionen in der Schweiz, im süddeutschen und im sächsischen Raum durch jüngst vorgenommene Analysen möglich geworden ist. Aufführungspraktische Konsequenzen ergeben sich für die Werke etwa von J. C. Kerll, G. Reutter und A. Poglietti, die mit relativ kleinen Klaviaturnumfängen und mit kurzer Bassoktave rechneten. Noch J. J. Fux und der frühe J. Haydn benötigten ein Cembalo mit der so genannten „Wiener Bassoktave“, die doch Einschränkungen in der Tonartenwahl und in der Anwendung von schnellen Läufen und Diminutionen erzwang.

Der dritte Teil ist der Quellenforschung vorwiegend aus der Sicht der ehemaligen Kronländer und heutigen Nachbarländer Österreichs mit Beiträgen von Bohuslav Cizek, Eszter Fontana, Darja Koter und Eva Szoradova gewidmet. Da die Erforschung der Geschichte von Saitenklavieren hier noch eine relativ junge Disziplin darstellt, ist möglicherweise mit weiteren Entdeckungen bezüglich des österreichischen Cembalobaus zu rechnen. Verzeichnisse der Instrumentenbauer in den Ländern der ehemaligen Habsburgermonarchie runden die Beiträge ebenso ab wie die Kurzbeschreibung aller bisher als österreichisch identifizierten Kielklaviere am Ende des Buches, so dass es auch als Nachschlagewerk für Restauratoren, Wissenschaftler, Museumskuratoren, Musiker und Cembaloliebhaber dienen kann.

(Juli 2002) Wolfgang Strohmayer

Music, Words, and Images. Essays in honour of Koraljka Kos. Hrsg. von Vjera KATALINIĆ und Zdravko BLAŽEKOVIC. Zagreb: Croatian Musicological Society 1999. 457 S., Abb., Notenbeisp. (Muzikološki zbornici No. 6.)

Entsprechend den Forschungsgebieten der in dieser Festschrift zum 65. Geburtstag Geehrten, die 1967 in Ljubljana mit einer Dissertation über *Musikinstrumente in der mittelalterlichen kroatischen Bildenden Kunst* promoviert wurde, bestehen viele der Beiträge in Spezialstudien aus diesen Bereichen: Ikonographie, Organologie, Mediävistik. Aus dem Ausland ehren vielfach dort tätige kroatische Forscher, aber auch ihr verbundene ansässige Forscher ihre Kollegin. Kroatischen Beiträgen sind engli-

sche Zusammenfassungen beigegeben, solchen in westlichen Sprachen kroatische.

Zum Themenkreis „Musik und Text“ untersucht Bojan Buji das Verhältnis von Madrigalisten des 16. Jahrhunderts zum Text, Ivano Cavallini die *Harmoniae Morales* aus Prag 1589/1590 von Jakob Handl/Jacobus Gallus. Snježana Miklaušić-Ceran gibt eine Übersicht und Analyse über die Lieder des frühverstorbenen kroatischen Geigenvirtuosen und Komponisten Franjo Krežma (1862–1881) auf Texte u. a. von Heine, Lenau, Goethe und italienischen Dichtern. Viktor Žmegač untersucht Parallelen musikalischer und seelischer Abläufe in der Novelle *Kvartet* von Milan Begović (1925). Jerko Bezić beschäftigt sich mit unregelmäßigen Rhythmen in neueren kroatischen Vokalkompositionen.

Im Themenkreis „Musik und Bild“ beschäftigt sich Ann Buckley mit Abbildungen von Musikanten in John Derricks *The Image of Irelande* (1561). Zdravko Blažeković erwägt, was Apollos Konkurrent Marsyas zu venezianischen Darstellungen von Musikinstrumenten des 16. Jahrhunderts oder Andrea Schiavones (d. i. Andrej Medulić, 1510–1563) Symbolismus gedacht haben könnte. Walter Salmen geht dem Alphorn, das es noch im 17. Jahrhundert in Slowenien gab, in Texten (Goethe, Annette von Droste-Hülshoff) und auf Bildern des 18. Jahrhunderts nach. Nada Bezić stellt die Noteneditionen (zumeist) kroatischer Komponisten des Wiener Verlages Edition Slave aus den Jahren 1918–1923 vor. Cornelia Szabó-Knotik analysiert am Beispiel des Films „Rondo“ von Zvonimir Berković die dort angelegte Parallelität szenischer und filmmusikalischer Abläufe.

Im Themenkreis „Musik in der Geschichte“ stellt Hana Breko das Missale MR 70 aus der Metropolitanbibliothek Zagreb vor: Ein Manuskript *Liber Hospitij S. Elisabeth* süddeutscher Herkunft war in Zagreb Ende des 13. Jahrhunderts in liturgischem Gebrauch. Katarina Livljanić entziffert die Neumennotation des Stückes *Dixit Isaac patri suo* aus dem Antiphonar Monte Cassino 542. Jurij Snoj befasst sich mit der spätgotischen Notation im Antiphonar von Krain im Erzbischöflichen Archiv Ljubljana, Ms 17, fol. 14r.

Von hohem allgemeinen Interesse in Bezug auf südosteuropäische Musikgeschichte, geben

Untersuchungen von Stanislav Tuksar über die Ausbreitung der Ersten Wiener Schule im 18. und frühen 19. Jahrhundert in den Ländern Kroatiens ein überraschendes, zumindest nicht so geläufiges Bild. Er untersuchte die Sammlungen von Klöstern in Slavonien, Kroatien und Dalmatien, die Zentren des Musiklebens waren, einschließlich der bis 1808 unabhängigen Republik Ragusa/Dubrovnik, auf ihr einschlägiges Repertoire. Neben Johann Michael und Franz Joseph Haydn, Mozart und Beethoven sind durchaus auch die Wiener und böhmischen Kleinmeister der Epoche wie Johann Georg Albrechtsberger, Karl Ditters von Dittersdorf, Adalbert Gyrowetz, Ignaz Pleyel, Jan Ladislav Dussek, Leopold Antonín Koželuh oder Jan Krtitel Vanhal präsent. Auch die nachklassische Periode zeigt diese Präsenz – aus der vorklassischen jedoch begegnen unter den Bekannteren gerade Christoph Willibald Gluck und Christoph Wagenseil; weiteres Barock-Repertoire scheint unbekannt geblieben.

Mitherausgeberin Vjera Katalinić verfolgte das späte Wirken von Julije Bajamonti (1744–1800), der in Padua Medizin studierte und in verschiedenen dalmatischen Städten (Hvar, Split und auch Kotor/Cattaro) als Arzt und Organist tätig war, in Split, Salzburg und Wien, als Vertreter einer italienisch-kroatischen musikalischen Symbiose. Rudolf Flotzinger entdeckte Kroatisches – nämlich schon sehr früh, wenngleich wenig verständnisvoll aufgezeichnete – in Volksweisen in der Wiener Sammlung Joseph von Sonnleithners (1766–1835): Dessen Gewährsleute verstanden unter Musik gewöhnlich etwas anderes als sie aus der dalmatischen Folklore hätten erfassen können. Miljenko Grgić untersucht die Entstehung einer der ältesten dalmatischen Orgeln: die 1765 gebaute Orgel in der Pfarrkirche St. Petri Apostoli in Kaštel Novi wahrscheinlich durch Pietro Nacchini, als Petar Nakić kroatischer Herkunft (1694– nach 1769) sowie dessen vermutete Vorläufer aus Trogir von Gaetano Callido und Domenico Moscatelli. Rozina Palić-Jelavić beschäftigt sich mit den geistlichen Liedern, Messen und Orgelkompositionen von Ferdo Wiesner Livadi (1799–1879) als Beitrag zur kroatischen Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts, Liljana Šćedrov mit Franz Zihak als dem ersten in dieser Stadt durch die Wiener Regierung 1804 offiziell bestellten Musiklehrer. William A.

Everett listet die Opern- und Operettenpartituren des kroatischen Klassikers Ivan Zajc (1832–1914) nebst weiteren diesbezüglichen Dokumenten in der Library of Congress Washington auf.

Sanja Majer-Bobetko untersucht und bewertet die Anfänge der kroatischen Musikhistoriographie bei Franjo Ks. Kuhać, Vjenceslav Novak und Vjekoslav Klaić mit einer Bibliographie, Eva Sedak, Zagreb, Mitgestalterin der Zagreber Musikbiennale, Beispiele der kroatischen Moderne und ihre Bewertung in zeitgenössischem Musikschritttum bei Carl Dahlhaus, Rudolf Stephan u. a. – Ivan Klemenčić zeichnet die Geschichte des Slowenischen Streichquartetts.

Einen Themenkreis „Musikologie zwischen Wissenschaft und Kunst“ eröffnet unter diesem Titel Marija Bergamo, und Arnold Feil reflektiert über musikalische Herausgeberarbeit. Gorana Doliner leistet einen wichtigen Beitrag zur Begriffsklärung und Geschichte des „glagolitischen Gesanges“ in Traditionen altslawischer Liturgie mit einer umfangreichen Bibliografie. Elena Ostleitner ist kroatischer Herkunft und wohl daher mit einem allgemeinen Beitrag zur Rolle der Frau (Clara Schumann, Johanna Kinkel) bei der Entwicklung der modernen Klavierpädagogik aufgenommen, Nikša Gligo, wiederum Mitgestalter der Zagreber Musikbiennale, als der er der Beziehung „Musik als Text“ in der zeitgenössischen Avantgarde nachgeht. Vedrana Juričić legt die kroatischerseits praktizierten Methoden der Computerefassung von Musikhandschriften in der Notographie RISM A/II dar.

Die Festschrift ergänzt eine Biografie und Bibliografie der in ihr geehrten Koraljka Kos einschließlich einer Liste der von ihr betreuten Dissertationen und Magisterarbeiten.

(April 2001)

Detlef Gojowy

JOHANN HERMANN SCHEIN: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 3.1: Cymbalum Sionium sive Cantiones Sacrae 1615. Teil 1.* Hrsg. von Arno FORCHERT und Claudia THEIS. Kassel u. a.: Bärenreiter 1994. XIV, 208 S.

JOHANN HERMANN SCHEIN: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 3.2: Cymbalum Sionium sive Cantiones Sacrae 1615. Teil 2.* Hrsg. von Arno FORCHERT und Claudia THEIS. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. XIII, 227 S.

Die Ausgabe des *Cymbalum Sionium* schließt eine der letzten Lücken in der von Adam Adrio begonnenen und unter Leitung von Arno Forchert weitergeführten neuen Ausgabe der Werke Johann Hermann Scheins. Mit den hier zu besprechenden beiden Bänden liegt die früheste geistliche Werksammlung Scheins vor. Ihre insgesamt 31 teils lateinisch, teils deutsch textierten Einzelwerke sind auf zwei Teilbände verteilt, von denen der erste die fünf- und sechsstimmigen, der zweite die acht-, zehn- und zwölfstimmigen Cantiones sowie eine fünfstimmige Canzona enthält. Die Editionsprinzipien orientieren sich an den Richtlinien des *Erbes deutscher Musik* für die Musik des Generalbasszeitalters. Die Notenwerte werden demnach nicht verkürzt (außer im ternären Metrum), und die metrische Gliederung erfolgt durch Taktstriche (d. h. nicht durch Mensurstriche). Dass die Taktstriche – dies ist eine speziell für die Schein-Ausgabe getroffene Entscheidung – im Brevis-Abstand stehen, hat in Partien mit vorwiegend langen Notenwerten den Vorteil, dass nicht zu viele Noten geteilt werden müssen; an Stellen mit vielen kleineren Notenwerten erschwert es dagegen die Lesbarkeit beträchtlich. Zusatzakzidentien stehen über der Note, und zwar – wie im Kritischen Bericht etwas kryptisch erläutert wird – „nur dort, wo auch der Bezug auf den Schreibgebrauch der Zeit keinen eindeutigen Schluß zuläßt“ (Teilband 2, S. 221b). Der Notentext ist, soweit der Rezensent feststellen konnte, von musterhafter Korrektheit; der Kritische Bericht informiert in komprimierter, aber verständlicher Form über nötig erscheinende Eingriffe der Herausgeber. Wo Befremdliches vorkommt, ist offenbar der Originaldruck verantwortlich zu machen. Das entspricht Arno Forcherts Feststellung über „das höchst unterschiedliche künstlerische Niveau der einzelnen Stücke, wobei neben Meisterwerken fast schülerhafte Ungeschicklichkeiten stehen“ (Vorwort, S. VIIIb). Wie weit für problematische Stellen Konjekturen angebracht sind, ist schwer zu entscheiden. Kaum vom Komponisten gemeint sein dürften wohl die in Takt 3 von Nr. 1 über drei Halbe sich erstreckenden (im Kritischen Bericht nicht problematisierten) Quintparallelen zwischen Altus und Tenor. Setzt man im Altus den Verlängerungspunkt hinter die erste statt die dritte Note, so erhält

man einen Notentext, den Schein gemeint haben könnte und der, auch wenn der Fehler in der Quelle steht, für die praktische Ausführung vorgeschlagen werden sollte. – Dem im Vorwort geäußerten Wunsch, dass die Neuausgabe dem *Cymbalum Sionium* auch zu mehr Beachtung in der musikalischen Praxis verhelfen sollte, möchte man sich vorbehaltlos anschließen. Er wäre freilich leichter erfüllbar, wenn der Verlag sich dazu entschließen könnte, auch Einzelausgaben vorzulegen.

(Oktober 2002)

Werner Breig

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V: Klavier- und Lautenwerke. Band 9.2: Sechs kleine Praeludien BWV 933–938. Einzeln überlieferte Klavierwerke I.* Hrsg. von Uwe WOLF. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. XII, 187 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V: Band 9.2: Sechs kleine Praeludien BWV 933–938. Einzeln überlieferte Klavierwerke I. Kritischer Bericht von Uwe WOLF.* Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. 366 S.

Der vorliegende Band rundet – zusammen mit dem gleichzeitig erschienenen Toccaten-Band (V/9.1) – die Serie der Klavierwerke der *Neuen Bach-Ausgabe* soweit ab, dass nur noch die Werke von zweifelhafter Echtheit (V/12) ausstehen. Er enthält neben den (vielleicht von Bach selbst zusammengestellten) *Sechs kleinen Praeludien* 20 ein- oder zweisätzliche Einzelwerke (zuzüglich mehrerer Frühfassungen), deren Entstehungszeit sich von der frühen Schaffenszeit bis in die 1730er-Jahre erstreckt. – Die Unterschiede in der Qualität der Kompositionen und der Überlieferung verlangten manchmal Entscheidungen darüber, ob bestimmte Werke in diesem Band erscheinen oder als *Incerta* eingestuft werden sollten. Die Begründungen, die der Herausgeber im Kritischen Bericht für die Echtheit der Stücke gibt, sind fast durchweg überzeugend; allenfalls im Falle der *Fuge* BWV 959 bleiben gewisse Bedenken. (Müssen sich übrigens heutige Herausgeber von Johannes Schreyers *Beiträgen zur Bach-Kritik*, über deren methodische Haltlosigkeit längst Einigkeit herrscht, immer noch zu Echtheitsdiskussionen verpflichten lassen?) Die Gründe dafür, dass die *B-Dur-Fuge* BWV 955 trotz Karl Hellers Plädoyer für Bachs Autor-

schaft (Rostocker Kolloquium 1990) keine Aufnahme fand, hätten vielleicht im Vorwort wenigstens angedeutet werden können.

Verzichtet wurde auch auf die *Fantasia in c* BWV Anh. 205 (in der neuesten Auflage des BWV mit der Nummer 1121 versehen), die im Andreas-Bach-Buch in autographischer Tabulaturnotation nach dem im vorliegenden Band enthaltenen *Präludium* BWV 921 steht. Sie soll in einem Supplementband der Serie IV (Orgelwerke) erscheinen, weil „das Präludium bisher einhellig dem Cembalo, die *Fantasia* dagegen der Orgel zugesprochen“ worden sei (Kritischer Bericht, S. 55) – eine Argumentation, die nicht zu überzeugen vermag angesichts der Tatsache, dass die *Fantasia* ihre (durch das BWV leider verfestigte) Klassifizierung als Orgelwerk nur einem editorischen Missgriff von Max Seiffert verdankt, der sie in seinem *Organum*-Band *Anonymi der norddeutschen Schule* auf drei Systemen abgedruckt hatte. Hier zeigt sich, dass die in der Systematik der *NBA* angelegte Trennung zwischen Klavier- und Orgelwerken für die frühe Schaffenszeit, der beide Stücke zugehören, problematisch ist.

Einwände dieser Art wiegen freilich nicht schwer gegenüber den Qualitäten des Bandes, dessen vielfach äußerst heikle Editionsprobleme souverän gelöst worden sind. Die Quellsdiskussionen für die Stücke mit überbordender reicher Überlieferung (BWV 894, 903, 951) wird einerseits mit aller wünschenswerten Präzision, andererseits mit dem Bewusstsein der Grenzen des noch Eruiierbaren geführt (vgl. die Einleitung zur Abhängigkeitsdiskussion für BWV 903 auf S. 141 f. des Kritischen Berichts). Die Entscheidungen, welche Werkzustände als „ Fassungen“ eigens abgedruckt, welche in Lesartenverzeichnissen dokumentiert werden, überzeugen durchweg. Die als Anhänge abgedruckten Fassungen nach Handschriften von J. G. Preller mit ihren Verzierungen und Applikaturen bieten aufschlussreiches Material für die Tastenmusikpraxis der Bachzeit.

Auch nach längerem Umgang mit dem Notenband hat der Rezensent nur so wenige Errata gefunden, dass sie hier aufgezählt werden können (von einigen Diskussionsfällen ist dabei abgesehen): Auf S. 71 sollte in T. 24 das Verzierungszeichen in der Oberstimme auf der vorangehenden Note stehen; auf S. 170 ist im oberen System von T. 25 statt *e'* sicher *eis'* ge-

meint; auf S. 173 müssen auf der 3. Zählzeit von T. 76 die Noten *a' gis' a'* stehen, und auf S. 174 ist in T. 85 als 2. Note der Oberstimme gewiss *d''* zu lesen. Dass auf S. 71 als 4. Note von T. 30 statt des erwarteten *d''* die Note *cis''* steht, scheint auf die Quellen zurückzugehen (auch die alte Gesamtausgabe und die Henle-Ausgabe von Georg von Dadelsen haben diese Lesart), ist aber im musikalischen Zusammenhang äußerst befremdlich.

Von den Ergebnissen des Kritischen Berichts, die über die Fundierung der Edition hinausgehen, seien zwei genannt: 1. Die Fassungsgeschichte von *Praeludium und Fuge a-Moll BWV 894* entzieht der Hypothese, dem Klavierwerk sei eine Konzertfassung vorausgegangen, den Boden. 2. Dass die Frühfassung der *Chromatischen Fantasie* 1720 entstanden ist, ist nicht zu beweisen, aber auch nicht auszuschließen – ein Ergebnis, das es weiterhin zulässt, darüber zu spekulieren, ob es sich um ein – wenngleich nicht so benanntes – Tombeau auf Anna Maria Bach († 1720) handelt.

(Oktober 2002)

Werner Breig

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Toccat und Fuge d-moll BWV 565. Faksimile der ältesten überlieferten Abschrift von Johannes Ringk. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz – Handschrift Mus. ms. Bach P 595. Mit einem Nachwort von Rolf-Dietrich CLAUS. Köln-Rheinkassel: Verlag Dohr 2000. 28 S.*

In seinem Buch *Zur Echtheit von Toccat und Fuge d-moll BWV 565* (1. Auflage, Köln-Rheinkassel 1995) zweifelt Rolf-Dietrich Claus – erstmals mit ausführlichen Darlegungen – die Verfasserschaft Johann Sebastian Bachs an der berühmten *Toccat in d* (so die sachlich korrektere Benennung durch Dietrich Kilian in *NBA* IV/6, Kassel u. a. 1964) an. Seine Argumente sind zahlenmäßig wie sachlich insoweit überzeugend, dass sie, wie ich meine, nicht schlichtweg mit Christoph Wolff als „Scheinproblem“ (siehe *Mf* 53, 2000, S. 459) abgetan werden sollten, sondern eingehender Diskussion bedürfen.

Der Weiterführung und Fundierung dieser Diskussion dient nun offensichtlich die Veröffentlichung der einzig relevanten Quelle des Werkes, einer Abschrift von der Hand des Johann-Peter-Kellner-Schülers Johannes Ringk

(1717–1778), die Claus mit einem informativen und streitbaren Nachwort versehen hat. Drucktechnisch lässt die Ausgabe keine Wünsche offen; eine Handschriftenbeschreibung (Format, Papierlage, Wasserzeichen?) fehlt freilich: Hier ist der Benutzer auf den Kritischen Bericht der *NBA* (IV/5 und 6, Kassel u. a. 1978, S. 79) angewiesen. (Dass dort das Format um je einen halben Zentimeter kleiner – 32,5 × 20,5 statt im Faksimile 33 × 21 cm – angegeben wird, liegt wohl im Toleranzbereich.)

Ob die Ausgabe der Echtheitsdiskussion – nur darum geht es Claus im Nachwort – wesentlich weiterhilft, bleibt abzuwarten; gibt sie doch kaum mehr als denjenigen Befund wieder, der sich in Kilians *NBA*-Veröffentlichung bereits erkennen lässt. Dabei deckt sie zwei Fragen auf, die bisher noch vertuscht worden waren: Die erste ist die „dorische“ Notierung ohne Vorzeichen, deren ungeachtet Claus das Werk stets als in „d-moll“ stehend zitiert; auch schreibt er alle Notenbeispiele seines Buches von 1995 dementsprechend um (also mit *b*-Vorzeichnung) –, ein, wie mir scheint, nicht gerade seriöser Eingriff mit dem Ziel, die Zuweisung an die Bach-Söhne-Generation glaubhafter zu machen. Andererseits notiert Bach selbst auch in späterer Zeit noch immer zuweilen ein *b* zuwenig (siehe z. B. *NBA* VII/3, S. 71 ff.: *BWV* 1043), so dass sich mit Hilfe dieser Schreibweise keine genaue zeitliche Einstufung innerhalb der Werke Bachs ermitteln bzw. ausschließen lässt.

Die zweite Frage betrifft Claus' Behauptung, der Schreiber Ringk verwende statt des Auflösungszeichens die Zeichen # bzw. *b* (Nachwort, 2. Seite). Das ist schlicht unwahr: Bei kursorischer Durchsicht habe ich kein einziges „Ersatzzeichen“ statt eines Auflösungszeichens gefunden, wohl aber stets, wo es nötig ist – und das ist 15-mal – eben das Auflösungszeichen: T. 21 (zweimal), 49, 50, 54, 86, 96, 98, 101, 120 (zweimal), 121, 123, 131, 140.

Nach einer Wiederholung der stilistischen Kriterien, die eine Entstehung der *Toccat* vor ca. 1730 angeblich unmöglich erscheinen lassen, aus seinem zuvor publizierten Buch geht Claus noch sehr ausführlich auf die „Fragen der Orthographie“ ein, denen „selbst in wissenschaftlichen Ausgaben“ – gemeint ist natürlich die *NBA* – „praktisch keine Aufmerksamkeit zuteil“ geworden sei. Freilich hätte der Autor

gut daran getan, solche Kollegenschelte zu unterlassen; denn sein pedantisches Regelwerk – die „Verlags-Regel“, die „Klavierstunden-Regel“, die „Bach-Regel“ und die „Kellner-Regel“ – ist ein untauglicher Versuch, der um 1730 noch recht freizügigen Akzidenziensetzung eine Zwangsjacke anzulegen; und wenn Claus meint, Bach sei „hinsichtlich der Setzung von Binnenakzidenzien ein wahrer Pedant gewesen“, so genügt ein Hinweis auf den Kritischen Bericht *NBA II/3*, S. 51 oder auf meinen Aufsatz „De vita cum imperfectis“ (in: *Im Mittelpunkt Bach*, Kassel u. a. 1988, S. 158–166), um das Widersinnige dieser Behauptung aufzuzeigen: Ein Minimum an Kenntnis der Notierungsgewohnheiten Bachs ist Voraussetzung, um eine von ihm geschriebene Quelle als Vorlage auszuschließen.

Kurz, beim Versuch, die Autorschaft Bachs an BWV 565 zu widerlegen, können die altertümlichen Schreibgewohnheiten Ringks nur sehr beschränkte Dienste leisten: Der 1730 gerade erst dreizehnjährige Ringk hat, als er Bachs Kantate „Weichet nur, betrübte Schatten“ (BWV 202) kopierte, schwerlich die Notenschreibweise Bachs nachgeahmt (Näheres im Kritischen Bericht *NBA I/40*, S. 15 f.), und folglich lässt auch der vorliegende Fall keine Rückschlüsse auf die Notierungsweise der ringkschen Kopiervorlage zu. Da nun auch sein Lehrer Kellner als Vermittler der altertümlichen Schreibweise ausscheidet, müssen wir wohl auf einen noch früheren Lehrer Ringks als Vorbild für dessen Eigenheiten schließen. Verhält es sich so, dann besagt dieses Merkmal für die Entstehungszeit der Toccata gar nichts – außer allenfalls, dass sie, wenn nicht noch früher, dann keinesfalls lange nach 1730 entstanden sein kann.

Ob wir darum nicht doch eher, wenn schon nicht auf einen glücklichen Fund, dann auf stilistische Beobachtungen angewiesen sind? Sie präzisiert zu haben, scheint mir das eigentliche Verdienst Claus' zu sein.

(März 2001)

Alfred Dürr

Eingegangene Schriften

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

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

Bach, Lübeck und die norddeutsche Musiktradition. Bericht über das Internationale Symposium der Musikhochschule Lübeck April 2000. Hrsg. von Wolfgang SANDBERGER. Kassel u. a.: Bärenreiter 2002. 288 S., Abb., Notenbeisp.

PHILIPPE BEAUSSANT: Le chant d'Orphée selon Monteverdi. Essai. Paris: Fayard 2002. 207 S., Abb.

Beethoven im Gespräch. Ein Konversationsheft vom 9. September 1825. Faksimile. Übertragung und Kommentar von Grita HERRE. Übersetzung ins Englische von Theodore ALBRECHT. Bonn: Verlag Beethoven-Haus 2002. 98 S. (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses Bonn. Reihe III: Ausgewählte Handschriften in Faksimile-Ausgaben. Band 17.)

Beethoven und die Rezeption der Alten Musik. Die hohe Schule der Überlieferung. Internationales Beethoven-Symposium Bonn, 12./13. Oktober 2000. Kongressbericht. Hrsg. von Hans-Werner KÜTHEN. Bonn: Verlag Beethoven-Haus 2002. VIII, 312 S., Abb., Notenbeisp. (Schriften zur Beethoven-Forschung. Band 16.)

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

Beiträge zur Geschichte evangelischer Posaunenarbeit. Hrsg. von Horst Dietrich SCHLEMM. Lieferung 5: Posaunenarbeit im Osten bis 1945. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn 2002. 440 S., Abb.