
BESPRECHUNGEN

Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters III. Hrsg. von Michael BERNHARD. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 2001. 532 S., Abb., Notenbeisp. (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission. Band 15.)

Die Offizien des Mittelalters. Dichtung und Musik. Hrsg. von Walter BERSCHIN und David HILEY. Tutzing: Hans Schneider 1999. VII, 187 S., Abb., Notenbeisp. (Regensburger Studien zur Musikgeschichte. Band 1.)

Tief hinein in den Bereich der mittelalterlichen Musiktheorie führt der von Michael Bernhard herausgegebene Bericht über eine Tagung, die ursprünglich unter dem Titel „Musiktheorie im Mittelalter. Quellen – Texte – Terminologie“ stattgefunden hatte. Hierzu führt insbesondere Calvin Bower mit seiner langjährigen Erfahrung im Umgang mit den Texten der Spätantike am Beispiel der Begriffe „sonus“, „vox“, „chorda“ und „nota“ vor, wie wenig der Wortlaut allein zum Verständnis theoretischer Zeugnisse beitragen kann. Erst die Kenntnis der „fundamental concepts that determined the way medieval musicians spoke about their art“ (S. 49) ermöglicht ein weitergehendes Verständnis der dahinter stehenden Zusammenhänge, wie es der Verfasser schon 1992 an den gleichen Termini, allerdings aus der Perspektive des 12. Jahrhunderts, vorzuführen versucht hat (*Hexachord, Mensur und Textstruktur*, Stuttgart 1992 [BzAfMw 36], S. 93 ff.). Fragen der Terminologie stehen denn auch in den weiteren Beiträgen im Vordergrund, angefangen mit Michel Huglos Untersuchung zum frühen Vorgänger unseres heutigen *Lexicon musicum Latinum*, der *Musica Isidori*. Charles Atkinson nimmt sich den Begriff „tonus“ vor, dessen Wandlungen vom Intervall zum Systembegriff mit der Adaption des abendländischen Tonsystems an die praktischen Erfordernisse des Choral einhergehen, wie es auf ganz andere Weise Blair Sullivan bei Hucbald herausarbeiten kann. Wolfgang Hirschmann kann Guidos *Micrologus* dank weiterer Glossen neu beleuchten und Matthias Hochadel Entscheidendes zum Verständnis eines so wichtigen Traktats wie

dem des Elias Salomonis beitragen. Hinzu kommt eine Fülle neu edierter kleiner Traktate, die jeder für sich ein bezeichnendes Licht auf die jeweilige Situation werfen, was denn auch von den Herausgebern in höchst lebendigen Farben dargestellt wird. Daneben lässt sich mit Hilfe der Terminologie auch ein ganzer Zeitabschnitt beleuchten, wie es Klaus-Jürgen Sachs an der Intervall-Terminologie vom 13. bis zum 15. Jahrhundert vorführt. Christian Berktold bringt neue süddeutsche Belege zum Gymel, Theodor Göllner setzt „diminutio“ und „tactus“ einander gegenüber und Alexander Blachly „Mensura versus Tactus“. Damit schließt sich allerdings der Kreis zum Text von Bower, misslingt doch trotz aller Bildhaftigkeit der Versuch, die Thesen an der Motette *In hydraulis* von Busnoy zu bewähren, zumal eine feste Temporelation beim Mensurwechsel nicht erst seit der Auseinandersetzung um Monteverdis *Marienvesper* obsolet sein sollte. Die Auswahl der Belege ist unvollständig und erscheint eher willkürlich. Darüber hinaus bestätigt ihre Interpretation die Skepsis, dass „die Antworten der Theoretiker nur darum verworren ausfallen, weil von den Historikern eine falsche Frage gestellt wurde“ („Die Tactus- und Proportionenlehre des 15. bis 17. Jahrhunderts“, in: *Hören, Messen und Rechnen in der frühen Neuzeit*, Darmstadt 1987 [*Geschichte der Musiktheorie* 6], S. 338).

Demgegenüber bewährt sich in dem Sammelband *Die Offizien des Mittelalters* Laszlo Dobszays analytische Zugangsweise zum Choral in ganz anderer Weise an den „Melodien des Emmeram-Offiziums“. Der Band, der aus zwei Tagungen (Heidelberg 1993 und Regensburg 1996) zu diesem Thema hervorgegangen ist, bietet eine eindrucksvolle Vorstellung unterschiedlichster analytischer Methoden im Umgang mit der einstimmigen Musik des Mittelalters. Steht für den theoretisch gebildeten Praktiker Dobszay das „klassische modale Gehör“ (S. 98) im Vordergrund, das es ihm erlaubt, Besonderheiten eindrucksvoll zu beschreiben, versucht Roman Hankeln, abstraktere Klassifikationsgrundsätze wie die Melodie-

typen Gevaerts und Freres zur Stilkennzeichnung anzuwenden, die zwar den Vorteil haben, systematischer zu sein, aber eben auch weit weniger aussagekräftig bleiben. Einen ganz anderen Weg gehen Ruth Steiner und David Hiley, die die von ihnen untersuchten Kompositionen vor den Hintergrund der zeitgenössischen Theorie rücken, zumal wahrscheinlich der Verfasser dieser Theorien auch der Komponist, nämlich Hermannus Contractus war. Diese Theorie, so Steiner, war offensichtlich mit der ältesten Schicht des Choral-Repertoires nicht in Übereinstimmung zu bringen (S. 62), so dass um so deutlicher die neuartige Faktur der Gesänge herausgearbeitet werden kann. Wieder einen andern Weg gehen Gunilla Björkvall und Andreas Haug, die den Leser durch die detaillierte Analyse von modalen Bezügen, Textformen und subtiler Analyse der Neumenzeichen zu weitreichenden Interpretationen führen. In der Summe auch der übrigen Beiträge wird neben den vielen Fragen der Quellenkunde und Überlieferung die Faszination deutlich, die von diesem Repertoire auszugehen vermag, dessen Erschließung nicht zuletzt durch diesen Band einen gewichtigen Anstoß erhalten sollte. (März 2003) Christian Berger

JOHN S. POWELL: *Music and Theatre in France 1600–1680*. Oxford: Oxford University Press 2000. XVI, 582 S., Abb., Notenbeisp.

Die Schauspielmusik hatte lange Zeit in der Musikwissenschaft ein Randdasein, obwohl wichtige Arbeiten wie etwa die von Curtis Alexander Price, von Wolfgang Osthoff, Roger Fiske oder Louise K. Stein publiziert wurden. Inzwischen scheint das Interesse daran zugenommen zu haben, denn allein zur Musik im französischen Theater des 17. Jahrhunderts sind zwei umfangreiche Studien erschienen, John S. Powells Monographie und *Théâtre et musique. Dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550–1680)* der Literaturwissenschaftlerin Bénédicte Louvat-Molozay (Paris 2002). Beide Bücher sind in gewisser Weise komplementär. Louvat-Molozay stellt zunächst eingehend die Erörterung der Musik in den Poetiken von Aristoteles bis zu den Theoretikern des klassischen französischen Theaters (u. a. La Mesnadière, d'Aubignac) dar und geht auf die in Vorworten darge-

legten Auffassungen dramatischer Autoren oder Szenographen einschließlich spanischer und italienischer Autoren und der „Polygraphen“ wie etwa de Pure und Ménestrier ein. Danach behandelt sie exemplarisch die moderne Praxis seit den spätmittelalterlichen Mysterienspielen, den Chor in der humanistischen Tragödie, die Musik im protestantischen Theater, in der Pastorale, in der Tragikomödie und in der Komödie des Barock (im französischen Sinn der Epoche vor 1650) und dann die Praxis während der großen Zeit des französischen Theaters von 1650 bis 1680 mit der Maschinentragödie, der Comédie-ballet, der dramatischen Pastorale, der Pastoral-Oper, dem religiösen Theater und der Komödie. Im Gegensatz dazu geht Powell vom theatralischen und musikalischen Quellenbestand aus, den er in der Epoche zwischen 1600 und 1680 unter Ausschluss der Oper erschöpfend auswertet. Die Abgrenzung mit dem Jahr 1600 ist kaum inhaltlich zu rechtfertigen, wohl aber pragmatisch mit der Verarbeitung des umfangreichen Quellenbestandes.

In Powells umfangreicher Synthese der Arbeiten über die Musik in den verschiedenen Gattungen des Theaters wird der Stellenwert der Musik und, was der Titel nicht zum Ausdruck bringt, des Tanzes im französischen Theater zwischen 1600 und 1680, dem Jahr der Gründung der Comédie Française, untersucht. Mit Ausnahme des Ballet de cour werden alle Theaterstücke, in denen in irgendeiner Weise Musik eingesetzt wird und die vor der „Tragédie en musique“ entstanden sind, als „Musical Theatre“ bezeichnet. In den 1630er-Jahren gewann die Bühnenmusik („incidental music“) in erster Linie unter dem Einfluss des Ballet de cour in Gattungen des Sprechtheaters zunehmend an Gewicht, in der Komödie einschließlich der Farce, in der Tragikomödie und in der Pastorale und führte schließlich zur Entstehung der Comédie-ballet, zur ganz in Musik gesetzten Pastorale und endlich zur Tragédie en musique.

Im ersten Teil gibt Powell einen skrupellos zusammengestellten katalogmäßigen Überblick über das Repertoire der beiden führenden Truppen des Hôtel de Bourgogne und des Théâtre du Marais und das goldene Zeitalter der Pariser Theater zwischen 1658 und 1669, den er aus der vorhandenen Literatur zum fran-

zösischen Theater, aus literarischen und musikalischen Editionen zusammenstellte. Es werden alle Stücke genannt, in denen von Berufsmusikern ausgeführte Musik, Tänze, Chansons, Schlachten- und Militärmusik eingesetzt wurde, und deren musikalische Gestalt und die dramaturgische Funktion beschrieben. Die Musik wird in realistischer Weise durch auf der Bühne anwesende Musiker oder aufgrund kultureller Konventionen präsentiert, wie etwa in der Pastorale legitimiert durch den Auftritt von Schäfern und Schäferinnen. Vokalmusik unterbricht den Verlauf der theatralischen Repräsentation aufgrund ihrer unterschiedlichen Weise der Textdarbietung. Die Verwendung der Instrumente war wie auch in anderen Ländern an den Szenentypus gebunden; für pastorale Szenen Flöten, Oboen und Musette, für die häufigen Serenaden Zupfinstrumente, im höfischen oder militärischen Kontext Trompeten und Pauken, verschiedene Schlaginstrumente zur Darstellung exotischer Milieus etc., für den auch im Ballet de cour begegnenden „Charivari“ schließlich „archaische“ bzw. volkstümliche Instrumente wie Gitarre, Vielle, Becken, Regal und Flageolet (S. 16 ist der Hinweis auf „violons“/Streicher in der Abbildung offenbar nicht korrekt). Powell erwähnt im Einzelnen, wo Musik eingesetzt wurde und wann es sich um auf der Bühne oder in einem Balkon ausgeführte Musik handelte. Er gibt auch eine Übersicht über die in Anthologien wie *Chansons folastres et prologues tant superlifiques que drôlatiques des comédiens françois par le sieur Bellone* (1612) erschienenen Musikstücke, von denen viele auf weitverbreiteten Melodien basieren (später „Timbres“ genannt).

Im umfangreichsten Kapitel, „The place and function of music and dance in French plays“, behandelt Powell systematisch die Rolle der Musik im Sprechtheater und die Integration von Komödie und Ballett in Lullys und Butis *L'Amour malade* und Beauchamps und Molières *Les Fâcheux*. Er gliedert die Behandlung der musikalischen Bestandteile der Theaterstücke systematisch in folgende Rubriken: verschiedene Liedtypen (vor allem Chansons, Trinklieder etc.); das Spiel im Spiel (Komödie in der Komödie, vorgeführte Theaterproben, Vorführung eines „Dialogue en musique“, aber auch die Probe einer Ouvertüre); exotische Musik, ein Kapitel, in dem evident wird, dass Po-

well deutschsprachige Literatur zwar gelegentlich zitiert, aber offensichtlich nicht wirklich zur Kenntnis genommen hat (z. B. das Buch von Thomas Betzwieser zum Exotismus – es geht in diesem spezifischen Fall mehr um eine Aufzählung exotischer Szenen und jeweiliger Inhaltsangaben als um Analyse der Exotik und ihrer Funktion); Tänze; musikalische Liebeserklärungen (Serenaden, Serenadenparodien, Charivari), davon separiert „Musical Powers of Lovers“ (die Serenade aus *Le Bourgeois gentilhomme*); Musik zur Realisierung dramatischer Ironie; Musik für Verzauberung und Illusion; Musik für Erscheinungen; Musik für Träume und das Übernatürliche; Musik für Wahnsinn und Verblendung.

Nicht logisch erscheint im Unterkapitel „The Musical World of Lovers“ die Rubrik „Musical Performance and Dramatic Irony“. Bei *L'Amour malade* handelt es sich um ein Grand ballet, das durch seine große Besetzung mit mehr als 60 Ausführenden und den Aufführungsort im großen Saal des Louvre ausgezeichnet ist. Mit dem hier nicht panegyrischen Prolog, den allegorischen Personen, den italienisch gesungenen komischen Szenen, einem Monolog, Epilog und Dialogen, zwei Chansons etc. steht das Werk *Les Noces de Pelée et de Thétis* trotz der fehlenden dramatischen Kohärenz (vgl. dazu J. de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, Paris 2002) näher als der Comédie-ballet, deren „prototype“ das Werk gewesen sei, wie Powell mit dem Argument der „total integration of the arts on both a structural and thematic level“ zu belegen versucht. Wie u. a. diese Interpretation zeigt, hat Powell die Tendenz, die Entwicklung des Schauspiels mit Musik bis 1661 teleologisch hin zur Comédie-ballet zu interpretieren.

Im Kapitel über die Pastorale holt Powell weit aus, beginnend mit in Frankreich aufgeführten italienischen Pastoralen über Pastoral-szenen in Comédies-ballets bis zur mythologischen Pastorale und Pastoral-Oper. Wie in anderen Kapiteln resümiert Powell jeweils den Inhalt der behandelten Stücke und zeigt die musikalischen Spezifika der Musikstücke auf. Worin die „fatalistic regularity“ in „Ah! mortelles douleurs“ aus *George Dandin* bestehen soll, wird nicht klar. Der Nachweis der Abhängigkeit bzw. Verwandtschaft im Aufbau von *Psyché* und *Le Triomphe de l'Amour* sowie

von *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus* von Quinault und Lully und *Le Malade imaginaire* von Molière und Charpentier ist interessant. Nach der Gesamtübersicht über Molières Komödien mit Musik behandelt Powell die Rezeption der Comédies-ballets, ausführlich die der *Princesse d'Elide* sowie die Wiederaufnahmen von *Le Mariage forcé* zu Lebzeiten Molières mit der neuen Musik von Charpentier. Die 1674 nach dem Tod Molières vorgenommene Revision der Musik des *Malade imaginaire*, die Powell selbst ediert hat, und die Auführungsgegebenheiten der Musik in der Truppe Molières werden abschließend erörtert.

Auf einige Fehler ist hinzuweisen: S. 46 in Anm. 8 ein „that“ zuviel; S. 64 muss der Hinweis bei Le Pautres Stich von 1676 „Plate 9“ lauten; die Zuordnung der Textsilben in Beispiel 7.2 von Mensur 16 an ist misslungen (sie muss lauten: „vay-ne ap-pa-ren-ce d'u-ne“). Powell notiert die Verse entsprechend der französischen Tradition mit Einzügen, S. 99 stimmt aber der Einzug des neunten Verses der linken Spalte nicht. Es bleibt auch zu fragen, warum in Notenbeispiel 7.5 die Orthographie des Textes von dem zwei Seiten zuvor abgedruckten Text abweicht. S. 86 ist die Angabe „*Recueil Clairambault-Maurepas*“ missverständlich, denn es handelt sich hier zweifellos um den Chansonnier Maurepas, der nicht mit Clairambault zu verwechseln ist. S. 113 muss es heißen „Il paraît“; S. 246 muss das erste Wort in T. 31 vermutlich „grand“ sein; S. 372 stimmen in T. 3 Silbenzahl und verfügbare Noten nicht überein. Irritierend wirken die wie Anmerkungsziiffern hochgestellten Buchstaben im laufenden Text (a, b, c etc., dann aa bb cc etc., dann erneut a, b, c etc.), deren Funktion nicht klar wird. Zu beachten ist, dass Couplet nicht im Sinn von Strophe, sondern von Verspaar verwendet ist.

Das mit vielen Notenbeispielen ausgestattete Buch hat das Verdienst, einen Gesamtüberblick über die Musik im weltlichen „Sprechtheater“ und in den Gattungen im Übergang zur Tragédie en musique zu geben und die Gattungen und Funktionen der Musik systematisch aufzuzeigen. Etwas ermüdend ist die katalogmäßige Aufzählung der Stücke und ihre Inhaltsangaben. Die Anhänge mit einem Verzeichnis der Gesänge, mit der Wiedergabe teilweise schwer zugänglicher Texte sind für die weitere Forschung verdienstvoll. In seiner

Synthese hat Powell das geistliche Theater und den Chor der Tragödie unberücksichtigt gelassen und weist lediglich darauf hin, er sei später durch Instrumentalmusik ersetzt worden.

(Januar 2003) Herbert Schneider

ROMAN FISCHER: *Frankfurter Telemann-Dokumente*. Hrsg. von Brit REIPSCH und Wolf HOBÖHM. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 1999. 238 S., Abb. (Magdeburger Telemann-Studien. Heft XVI.)

Die Neuentdeckung oder -publikation bislang unbekannter Quellen ist für die Telemannforschung kein unbekanntes Phänomen. Solche Neuentdeckungen tragen immer wieder dazu bei, dass seit der von Martin Ruhnke und Ludwig Finscher 1969/70 auf kontroverse Art angestoßenen Diskussion um ein „neues Telemannbild“ die Beschreibung und Aktualisierung eines solchen Telemannbildes noch längst nicht abgeschlossen ist. Umso erfreulicher ist deshalb die Publikation zahlreicher Quellen, die in Zusammenhang mit dem Wirken Georg Philipp Telemanns in Frankfurt stehen: Roman Fischer besorgte die Auswahl aus den Beständen des Frankfurter Instituts für Stadtgeschichte und legte zahlreiche bis dahin nicht veröffentlichte Quellen vor, beispielsweise das sog. Kircheninventarienbuch oder das bisher unbekannte Bewerbungsschreiben Telemanns. Die Herausgeber haben sich darüber hinaus entschlossen, das Inventarienverzeichnis der Frankfurter Kirchenkantaten vollständig zu faksimilieren.

Die Wiedergabe dieser Quellen folgt ausdrücklich nicht dem Beispiel bereits vorliegender Editionen: Weder Anlage und Editionsrichtlinien der Bach-Dokumente noch die der geplanten Telemann-Dokumente – letztere wurden bereits 1994 ausformuliert (vgl. W. Hoböhm, „Überlegungen zu einer Loseblattausgabe sämtlicher Telemann-Dokumente“, in: *Auf der gezeigten Spur. Beiträge zur Telemann-Forschung. Festgabe Martin Ruhnke zum 70. Geburtstag am 14. Juni 1991*, Magdeburg 1994, S. 145 ff.) – werden übernommen, vielmehr ohne Angabe von Gründen abgelehnt (S. 8, Anm. 3). Die Quellen sind weder fortlaufend nummeriert noch mit Überschriften versehen. Ihre Anordnung erfolgt strikt nach der Provenienz: Quellen gleicher Herkunft werden

gruppenweise zusammengestellt. Da aber auf jegliche Querverweise zwischen den in diesem Band publizierten Quellen verzichtet wird, fällt es dem Leser zuweilen schwer, die Abfolge bestimmter Vorgänge zu rekonstruieren, weil die betreffenden Belege im gesamten Band gesucht werden müssen. So finden sich beispielsweise Quellen zu Telemanns Bewerbung und zu seinem Frankfurter Amtsantritt entsprechend der Provenienz in 4.2. (Bürgermeisterbücher, S. 165), 4.3. (Ratssupplikationen, S. 178 f.), 4.7 (Bürgerbücher, S. 192), 4.8. (Dienstbriefe, S. 192) und 4.10 (Chroniken, S. 197). Ähnlich sind auch die Quellen zu Telemanns Frankfurter Bürgerrecht verteilt (auf den Seiten 175, 176, 180, 184 und 192). Eine Zusammenschau solcher zum selben Vorgang gehörenden Quellen wird dadurch erschwert.

Da Verweise auf vorliegende Forschungsliteratur weitgehend fehlen, bleibt dem Leser zudem überlassen, die historische Tragweite der vorgelegten Dokumente selbst zu erschließen. Wie schmerzlich man die Anbindung an aktuelle Diskurse vermisst, wird beispielsweise in der Diskussion der Motive Telemanns ersichtlich, Frankfurt als Wirkungsort zu wählen oder wieder zu verlassen. In 2.5.1. (Telemanns Wechsel nach Frankfurt, S. 29 ff.) fehlt ein Rückbezug zu dem Kapitel über „Telemanns Frankfurter Einkünfte“ (2.4., S. 25), so dass sich der Leser fragt, warum Telemann denn überhaupt nach Frankfurt wechselte, wenn dort die Verhältnisse wirklich so provinziell und kärglich gewesen waren, wie auf S. 35 behauptet. Mit Recht wirft Fischer die Frage nach der Motivation für den Ämterwechsel auf, weil Telemann seine beruflichen Stellungen stets mit Bedacht ausgewählt hat. Misslich ist aber, dass die Frage des Wegzugs nach Hamburg kaum behandelt (2.5.3., S. 35 f.) und die inzwischen umfangreiche Literatur zur Hamburger Musikgeschichte nicht einbezogen wird. Da Telemann bei seinem Weggang das Frankfurter Bürgerrecht behielt und er in seiner Anfangszeit in Hamburg zahlreiche Konflikte durchzustehen hatte, wäre eine vergleichende Erörterung dieser Frage naheliegend gewesen. Der Hinweis auf ein „gewisses Maß an Provinzialität, an Kärglichkeit der personellen und finanziellen Ausstattung“ sowie auf „mangelhafte Auftrittsmöglichkeiten“ in Frankfurt wirkt als Erklärungsmodell (S. 35 f.) zu allgemein,

zumal zum Zeitpunkt des Überwechselns nach Hamburg dort im Gegensatz zu Frankfurt noch kein Collegium musicum bestand und auch die zur Verfügung stehende Zahl an Musikern geringer war als in Frankfurt (vgl. S. 35, Anm. 103).

Aus gleichen Gründen wirkt auch die Zurückweisung des Klischees von Telemann als dem ‚brotlosen Künstler‘ (S. 25) isoliert. Zu viel weiß man heute über Telemanns Organisations-talent – das sich nicht immer frei von der Frage zusätzlicher Einkünfte entfaltete –, als dass man sich ernsthaft noch gegen solch ein Klischee wehren muss. Und auch Telemanns Memorial vom 15. Oktober 1722 zeigt nicht nur sein finanzielles Interesse, sondern nennt im Blick auf die Bewerbung um das Leipziger Thomaskantorat konkrete Einkommenssummen, so dass seit Peter Schleunings Ausführungen zu Telemann als dem geschäftstüchtigen Unternehmertyp (*Das 18. Jahrhundert: Der Bürger erhebt sich*, Reinbek 1984, S. 69 ff.) kaum jemand noch vom ‚brotlosen Künstler‘ Telemann reden würde.

Aber auch musikbezogene Fragen werden nicht ausdrücklich formuliert. Bei der auf S. 167, 171 und 214 erwähnten Passion handelt es sich offensichtlich um die sogenannte *Brockespassion*. Für Telemann, die Geschichte der Passionsvertonung und des öffentlichen Konzerts ist diese Passion ein bedeutender Markstein. Eine Kommentierung der Quellen wäre hier ebenso angebracht wie die Erörterung der Beziehung zum Hamburger Textdichter Barthold Hinrich Brockes, vor allem angesichts der späteren Übersiedelung nach Hamburg.

Gleichwohl sollen die hier geäußerten Einwände nicht das Verdienst dieser Publikation verdecken, dass nämlich zahlreiche Informationen zur Frankfurter Musikgeschichte und zu Telemann erstmals als Quellenedition vorliegen. Wieder einmal belegt die Edition von Quellen, dass mit ihnen nicht nur die Telemannforschung neue Anregungen erhält, sondern auch die Frankfurter Musikgeschichte. Deshalb werden nicht nur Telemannforscher diese Quellen zur Kenntnis nehmen, sondern auch lokal- und regionalhistorisch, sozial- und berufsgeschichtlich interessierte Leser.

(März 2003)

Joachim Kremer

GÜNTER MEINHOLD: *Zauberflöte und Zauberflöten-Rezeption. Studien zu Emanuel Schikaneders Libretto „Die Zauberflöte“ und seiner literarischen Rezeption. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2001. 313 S. (Hamburger Beiträge zur Germanistik. Band 34.)*

Zum Schikaneder-Gedenkjahr 2001 ist in einer Reihe von Publikationen einmal mehr der Versuch unternommen worden, das Libretto von Mozarts Oper *Die Zauberflöte* zu entschlüsseln – entzaubert wurde das Werk dadurch nicht. Die Kategorie des Wunderbaren blieb sowohl in der biographisch und theatergeschichtlich orientierten Monographie von Anke Sonnek (*Emanuel Schikaneder*, Kassel 1999) unerschöpft wie in den ideologiegeschichtlichen Nachforschungen von Helmut Perl zum *Fall Zauberflöte* (Darmstadt 2000). Die auch musikhistorisch entscheidende Frage, inwieweit die Märchenästhetik der *Zauberflöte* von Dichter und Komponist als innovatives Medium oder nur als dramatisches Mittel zum Zweck realisiert wurde, lässt auch Günter Meinholds Dissertation unbeantwortet, die lediglich einen kursorischen Beitrag zur interdisziplinären Libretto-Forschung sowie zur Mozart-Rezeption darstellt.

Meinholds grundlegende Überlegungen zum Thema „der Text im musiktheatralischen Werk“ bzw. „zum Verhältnis Oper – Libretto – Drama“ folgen im wesentlichen einschlägigen Thesen von Carl Dahlhaus und Albert Gier. Die erklärte Absicht des Verfassers, Libretto-Definitionen zu relativieren, die vom Primat der Musik ausgehen, relativiert sich jedoch selbst. Denn gerade die von Meinhold hervorgehobenen Kriterien, die das Libretto unzweifelhaft als plurimediale dramatische Sonderform ausweisen, zeugen zumindest von einem Primat des Musikalischen im weiteren Sinne: Die Kürze des Textes, seine diskontinuierliche Zeitstruktur, scharfe Kontraste und nicht zuletzt der Primat des Wahrnehmbaren rühren doch von der musikalisch determinierten Epik der Oper her, die historisch, wie der Autor überzeugend darlegt, mehr zu einer sinnfällig-paradigmatischen als linear-kausalen Struktur des dramatischen Aufbaus geführt hat.

Detailfragen der musikalischen Disposition des Operntextes stehen jedoch nicht im Vordergrund dieser Arbeit, deren Ziel vielmehr darin besteht, die Einheit und Qualität des *Zauberflö-*

ten-Textbuches darzulegen: Abweichend von der These, das Libretto sei von einem Autorenteam unter maßgeblicher Einbeziehung Mozarts geschrieben worden, sieht Meinhold in Schikaneder den hauptverantwortlichen Autor. Der alten Bruchtheorie begegnet er dabei mit der ebenso geläufigen Stringenz-These, wonach im Paradigmenwechsel von Gut und Böse ein impliziter Aufklärungsprozess deutlich werde. Da Meinholds Interpretation jedoch eine differenzierte stilgeschichtliche Positionierung Schikaneders fehlt, bleibt im rezeptionsgeschichtlichen Teil auch die Frage offen, wie die Romantik zum Katalysator der *Zauberflöten*- und Mozart-Rezeption werden konnte. (Mai 2002) Michael Kohlhäufl

JÜRGEN WULF: *Die geistliche Vokalmusik Franz Lachners. Biographische und stilistische Untersuchungen mit thematischem Verzeichnis. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 1999. 585 S., Notenbeisp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 18.)*

Franz Lachner, der in der Mitte des 19. Jahrhunderts als Hofkapellmeister zu den prägenden Persönlichkeiten des Münchner Musiklebens zählte, wird in Jürgen Wulfs umfangreicher Monographie aus einer Perspektive dargestellt, die in der Forschung bislang weitgehend unberücksichtigt geblieben ist. Gegenstand der Studie ist der Bereich vokaler Musik im Schaffen Lachners, der auf geistlichen Texten im weitesten Sinne gründet und damit auch Kompositionen außerhalb des Rahmens liturgisch orientierter Kirchenmusik mit einbezieht.

Der Themenstellung entsprechend ist der biographische Teil vorwiegend auf Lachners Tätigkeit im Umfeld seines geistlichen Vokalschaffens ausgerichtet, ohne den Kontext der anderen musikalischen Aktivitäten aus dem Blick zu verlieren. Deutlich wird unter anderem, wie Lachner als Schüler Caspar Etts in München zu Beginn der 1820er-Jahre die Anfangsphase der kirchenmusikalischen Restauration miterlebte. Auch seine Kontakte zu Raphael Georg Kiesewetter in Wien lassen zu Recht vermuten, dass der junge Kapellmeister und Komponist mit den frühen Strömungen des musikalischen Historismus in Berührung kam. Dieser äußerte sich im späteren Schaffen Lachners nicht nur in einem starken Interesse

an altklassischer Vokalpolyphonie, sondern darüber hinaus in einer intensiven Rezeption der Musik Bachs und einem engagierten Eintreten für dessen Werke im Münchner Konzertleben. Anschaulich dargestellt und durchweg dokumentarisch bestens belegt werden auch die Spannungen zwischen Hoftheater- und Hofkirchenmusik in München und schließlich der künstlerische Rückzug Lachners nach 1864 im Zusammenhang mit Wagners Auftreten in der bayerischen Hauptstadt.

Das Zentrum des Buches bilden die analytischen Untersuchungen, geordnet nach Werkgruppen. Differenzierte analytische Kriterien sorgen für fundierte Aussagen. So wird etwa bezüglich der Wiener Orchestermessen eine klare Vorherrschaft von Sonatenhauptsatz-Prinzipien deutlich, die aber zugleich eine Vielfalt individueller Varianten erkennen lässt. Im Unterschied hierzu ist bei den Münchner a-cappella- bzw. mit Orgelbegleitung besetzten Messen die Tendenz zur Vereinfachung in der großformalen Disposition zugunsten eines durchkomponierten Ablaufs zu beobachten. Interessant ist auch die Feststellung, dass im reinen Vokalstil die Konturen zwischen homophonen und polyphonen Satzprinzipien verschwimmen und ein polyphon geprägter Mischstil entsteht, der auf barocke Permutationstechniken zurückgreift, aber auch Anklänge an die *Stile-antico*-Tradition im Sinne der *cäcilianistischen* Reformen sucht. Dass hierbei oftmals nur Assoziationen an die Klangwelt der klassischen Vokalpolyphonie entstehen konnten, hängt zweifellos mit der Unkenntnis der modal-melodischen Kompositionsverfahren des 16. Jahrhunderts wie auch mit dem kompromisslosen Festhalten an einer symmetrischen Syntax zusammen. Zu den aus liturgischer Sicht bedenklichen Textauslassungen, -umstellungen und Polytextierungen entwickelt der Verfasser einige plausible Hypothesen, eine eindeutige Klärung der Hintergründe – wie im Falle zahlreicher anderer süddeutsch-österreichischer Komponisten – ist nach der derzeitigen Forschungslage wohl kaum abschließend möglich.

Mit den Messen der jeweiligen Schaffenszeit stilistisch eng verwandt erweisen sich die Propriumsvertonungen. Der Verfasser weist nach, wie die zahlreichen Gradualien und Offertorien fernab von den Forderungen des Konzert-

saals auf spezifisch liturgische Ansprüche hin ausgerichtet sind, abgesehen von dem späten *Stabat Mater* mit seiner lyrisch-expressiven, von einer fortgeschrittenen Harmonik getragenen Grundhaltung.

Lachners Musik für die Offizien beschränkt sich weitgehend auf Psalmvertonungen, deren stilistische Dimensionen von stark an liturgischen Vorgaben orientierten Kompositionen (*Vesperpsalmen* op. 90) und der römisch-barocke Traditionen aufgreifenden *Miserere*-Vertonung bis hin zum oratorischen Klangbild des 150. *Psalms für Männerchor und Orchester* op. 117 reichen. Konkrete kompositorische Vorbilder – ganz im Sinne der restaurativen Tendenzen – werden vom Verfasser an weiteren liturgischen Werken ausgemacht: Lasso und Victoria für die responsoriale Anlage der *Lukaspassion*, Palestrina für die an Falsobordone-Modellen anknüpfenden doppelchörigen Improperien und das Canticum *Benedictus Dominus*.

Einen wesentlichen Teil des Bandes bildet das Werkverzeichnis. Ihm vorangestellt sind eine gründliche Beschreibung der Quellenbestände lachnerscher Werke insbesondere in der Bayerischen Staatsbibliothek sowie der Münchner Allerheiligen-Hofkirche (heute im Musikarchiv der Theatinerkirche St. Kajetan) und eine präzise Darstellung der verschiedenen (teils autographen) Werkverzeichnisse seit der Mitte des 19. Jahrhunderts. Das Werkverzeichnis selbst ist bis in alle Details vorbildlich angelegt. Systematisch nach Werkgruppen, innerhalb dieser jeweils chronologisch aufgebaut und mit ausführlichen Notencilips versehen, stellt es zu den einzelnen Werken und ihren Quellen eine umfassende Datensammlung bereit, die für weitere Forschungen zur Geschichte der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts von hohem Wert ist und damit eine rundum gelungene Studie sowie ein auch in seiner äußeren Gestaltung ansprechendes Buch würdig beschließt.

(August 2002)

Peter Ackermann

Music in Eighteenth-Century Britain. Edited by David WYN JONES. Aldershot u. a.: Ashgate 2001. XIII, 318 S., Abb., Notenbeisp.

Music and British Culture, 1785–1914. Essays in Honour of Cyril Ehrlich. Edited by Christina

BASHFORD and Leanne LANGLEY. *Oxford u. a.: Oxford University Press 2000. XVIII, 402 S., Abb., Notenbeisp.*

Es gibt wohl kaum einen Verlag, der sich ähnlich für die Musik insbesondere eines Landes einsetzt wie die britisch-amerikanische Ashgate Publishing-Kompanie, ehemals Scholar Press. Mit der Förderung vor allem durch seine für den Musikbereich zuständige Cheflektorin, Rachel Lynch, hat dieser Verlag mittlerweile eine stattliche Anzahl hochkarätiger musikwissenschaftlicher Bücher vorgelegt (mit nur wenigen Ausnahmen, die das durchgängig sehr hohe Niveau verlassen haben), mit besonderem Schwerpunkt auf britischer Musik – hiermit hat Ashgate mittlerweile deutlich auch Oxford University Press überholt, die ohnehin ihre Musikabteilung in Oxford geschlossen hat, so dass das komplette Lektorat inzwischen in New York stattfindet. Der hier nun vorgelegte Band eröffnet neben der mittlerweile etablierten Reihe *Music in 19th-Century Britain* das bislang weitgehend brach liegende Feld der Erforschung britischer Musik im 18. Jahrhundert. Einige renommierte Musikwissenschaftler wie Simon McVeigh, Donald Burrows, Philip Olleson, Lowell Lindgren und H. Diack Johnstone sind in dieser Auswahl von Beiträgen, die für einen Kongress in Cardiff 1996 entstanden, neben jungen vor allem Nachwuchswissenschaftlerinnen vertreten. Wie in solchen Bänden naturgemäß zu erwarten, fehlen einige Aspekte britischer Musik jener Zeit vollständig – nicht nur die von den Kongressorganisatoren intendierte Diskussion der Situation in Schottland, Irland und Wales, sondern auch die Betrachtung ganzer Gattungen. Zwölf in vier Sektionen zusammengefasste Beiträge befassen sich mit Aspekten des Londoner Musiklebens, Repertoire- und Quellenfragen sowie Maurice Greenes Cembalowerken und Giovanni Battista Viottis Violinkonzerten. Mit der Festschrift für einen der Nestoren der Erforschung britischer Musik im 18. Jahrhundert, Cyril Ehrlich, wurde kurz zuvor ein weiterer, ähnlichen Referenzcharakter beanspruchender Band vorgelegt, der ebenso McVeigh und Olleson anbietet, aber darüber hinaus auch bedeutende Forscher des 19. Jahrhunderts in Großbritannien, etwa Jeremy Dibble, Rachel Cowgill, Michael Musgrave, Trevor Herbert und William Weber. In siebzehn Aufsätzen wird hier jedoch die gan-

ze Bandbreite britischer Musik von den 1760ern bis in die 1880er ausgebreitet, von Beiträgen zu einzelnen Komponisten (Samuel Wesley, Edward Dannreuther, John Ella, Michael Costa, August Manns und Griffith Rhys Jones), Betrachtungen verschiedener Aspekte des Londoner Musiklebens bis hin zu der Betrachtung der „Provinz“ (d. h. der Gründung der Ulster Hall und dem Musikleben in Manchester und Wales). Bei vielen dieser Texte liegt der Schwerpunkt (entsprechend Ehrlichs eigenen Forschungsansätzen) auf historisch-soziologischen Fragestellungen. Die Beiträge beider Bände lassen sich nahezu alle als Standardpublikationen zu den jeweiligen Bereichen bezeichnen, großzügig illustriert durch Tabellen, Notenbeispiele und Abbildungen, mit vorbildlichen Registern. Einzig die Betrachtung der Musik selbst bleibt – und dies zurzeit sehr weitgehend in britischer Musikwissenschaft – relativ selten, und auch dann beschränkt auf einige wenige Komponisten. Dies ist umso bedauerlicher, als die britische Musik des 18. und 19. Jahrhunderts derzeit auch im Konzert kaum Berücksichtigung findet.

(Dezember 2001) Jürgen Schaarwächter

JULIA CLOOT: *Geheime Texte. Jean Paul und die Musik. Berlin u. a.: De Gruyter 2001. IX, 346 S. (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte. Band 17 [251].)*

„Geheime Texte“ meinte Jean Paul der Instrumentalmusik beim Hören unterlegen zu müssen und reagierte damit auf einen Vorwurf der Madame de Staël, deutsche Komponisten legten zu viel Geist in ihre Werke. Julia Cloot wählt das Zitat als Motto ihrer 1999 angenommenen germanistischen Dissertation.

Ausgangspunkt ist der in einem einleitenden Kapitel nachgezeichnete Rezeptionstopos des ‚musikalischen Dichters‘ Jean Paul. Julia Cloot unternimmt es, dieses Charakteristikum durch Verbindung von ‚erzähltechnische[n] mit ästhetikgeschichtlichen Ansätzen‘ (S. 9) zu untersuchen. Obwohl sie dabei den Anspruch erhebt, eine ‚Ergänzung zu Barbara Naumanns Studie über das ‚Musikalische‘ [1990], in der Jean Paul nicht vorkommt‘ (S. 11) zu bieten, sind die Fragestellungen beider Autorinnen grundverschieden. Hier geht es nicht um Musikalisierung des dichterischen Textes, sondern

um Musikbeschreibungen innerhalb der Romane. Einzig beim Thema ‚musikalischer‘ Landschaftsbilder wird neben dem inhaltlichen Aspekt von Musik in den Landschaften auch der sprachliche einer typisch parataktischen Syntax gemeinsam mit der Bevorzugung von Bewegungsverbren berücksichtigt. Die erwägenswerte These, dass „die Unentschlüsselbarkeit der Bildlichkeit [...] ein musikalisches Element im Erzähltext“ (S. 194) bilde, bleibt ohne weitere Ausführung. Lediglich die Musikmetaphorik erfährt in einem Exkurs, der zu den lesenswerteren Abschnitten des Buchs gehört, eine spezielle Untersuchung. Letztlich aber bleibt ein unüberbrückter ‚Hiatus‘ (um eine Lieblingsvokabel der Autorin aufzugreifen) zwischen dem Untersuchungsgegenstand des Musikalischen und der weitgehenden Konzentration auf Musik als inhaltliches Moment.

Das wesentliche Interesse gilt dem Thema der „epischen Integration“ von Musik in den Romanen. Sie erfolge immer zweifach: Zum einen als „Integration [musik]historischer Details“ (S. 312), zum anderen als Integration des spezifischen Zeitcharakters der Musik, indem Musik im Roman eine Suspension des Zeitablaufs zur Markierung herausgehobener Augenblicke bewirke.

Der erste Teil der Arbeit geht vom Einzelphänomen aus, wobei meist ein charakteristisches musikästhetisches, -geschichtliches oder -theoretisches Detail erläutert wird, um dann Belegstellen bei Jean Paul anzuführen. Für musikwissenschaftliche Ansprüche bleiben die Erläuterungen oft oberflächlich, so wenn Julia Clout eine „unangetastete Vorrangstellung der Harmonie vor der Melodie“ (S. 76) bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts annimmt. Im zweiten Teil werden einzelne Musikszene in vier der großen Romane der Reihe nach analysiert. In allen diesen Romanen spielt die Flöte eine wichtige Rolle, was Clout überzeugend zu erklären versteht. Eindrucksvoll ist besonders ihre Interpretation der Verführungsszene im *Titan*, wo Flötentöne zum Ausdruck des als solches nicht benennbaren „Tabu[s] der sexuellen Vereinigung“ (S. 251) dienen.

Teilweise allerdings wird bei den Deutungen der Vorsatz der Kontextualisierung nicht eingelöst, historischer Sprachgebrauch bleibt unreflektiert. Das betrifft z. B. den Versuch, die Bedeutung des Klavierspiels für Albano im *Ti-*

tan zu interpretieren. Dabei wäre zu beachten gewesen, dass es sich bei dem „Österleinschen Flügel“ (S. 240), den dieser spielt, nicht um einen Hammerflügel, sondern um ein wahrscheinlich mit Lederkielen versehenes Cembalo handelt – zumal zuvor die These eines beständigen Fortschritts der „Mechanik der Klavierinstrumente“ in Bezug auf eine „nachträgliche (!) Differenzierung des angeschlagenen Tons“ (S. 82) vertreten wurde. An anderer Stelle missversteht die Autorin, dass Notar Walt in den *Flegeljahren* sich mit seinem Stoßseufzer „nur heute kein Instrument“ (S. 81) nicht auf ein Musik-, sondern ein Notariatsinstrument bezieht. Trotz solcher Mängel bietet die Arbeit insgesamt eine Vielzahl interessanter, v. a. literaturwissenschaftlicher Perspektiven auf Beziehungen zwischen Dichtung und Musik um 1800.

(September 2002)

Thomas Synofzik

CATHERINE DALE: *Schoenberg's Chamber Symphonies. The Crystallization and Rediscovery of a Style*. Aldershot u. a.: Ashgate 2000. IX, 220 S., Notenbeisp.

Schönbergs Kammersymphonien sind bisher in sehr unterschiedlichem Maße Gegenstand musikwissenschaftlicher Forschung gewesen. Die 1906 entstandene *I. Kammersymphonie* op. 9 gilt wegen der Avanciertheit ihrer musikalischen Sprache als eines der bedeutendsten Werke des Komponisten und ist daher oft analysiert worden. Die *II. Kammersymphonie* op. 38, noch im selben Jahr begonnen, aber erst 1939 in einer zweisätzigen Form fertiggestellt, ist bisher hingegen eher stiefmütterlich behandelt worden. Catherine Dale stellt nun beide Werke in eine gemeinsame Perspektive, indem sie möglichst präzise die wichtigsten Komponenten des Stils – eines Stils, von dem Schönberg ja zunächst geglaubt hatte, er sei nun für ihn verbindlich – detailliert zu beschreiben und in die musikgeschichtliche Entwicklung einzubetten sucht.

Nach einer knappen Darstellung der für Schönberg maßgeblichen musikalischen Tradition, insbesondere im Hinblick auf die Harmonik („Emanzipation der Dissonanz“), folgt eine Analyse der *I. Kammersymphonie* unter den Gesichtspunkten tonaler Expansion, formaler

Kompression (Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit) und thematischer Prozesse. Dale zeigt, wie Verluste auf verschiedenen Ebenen kompensiert werden: Die Funktion dominantischer Klänge übernehmen Ganztonakkorde und Neapolitaner, und statt verschiedener tonaler Zentren kontrastieren nun deutlich auf einen Grundton bezogene Abschnitte mit solchen, die sich durch kontrapunktische Satztechnik oder symmetrische Akkorde auszeichnen. Dales Ergebnisse sind dabei nicht immer neu (vgl. etwa die Arbeiten von Reinhold Brinkmann, Walter Frisch oder Claus-Steffen Mahnkopf – letztere scheint Dale unbekannt zu sein) und könnten mehr kritische Distanz gegenüber Schönbergs Selbstdeutungen (z. B. bei den motivischen Analysen) vertragen. Dennoch ist die Zusammenstellung in ihrer Systematik ein Gewinn.

Der der *II. Kammer-symphonie* gewidmete Teil stellt zwei Aspekte in den Mittelpunkt. Zum einen tritt Dale der Auffassung entgegen, dieses Werk bedeute einen Rückschritt. Sowohl im Hinblick auf die Harmonik als auch die mehrsätzig Form stelle es vielmehr eine Alternative zum Vorgängerwerk dar, und trotz der Änderung der harmonischen Sprache gebe es auch hier eine Übereinstimmung der Gestaltungsprinzipien von Horizontaler und Vertikaler. Zum andern vertritt Dale die These, dass Schönberg bei der Vollendung des Werkes im Jahre 1939 nicht einfach den Stil von vor 1910 weiterführte, sondern sich neben der Instrumentation insbesondere die Harmonik gewandelt hatte, wobei an Erfahrungen mit der Dodekaphonie angeknüpft wurde. Die *II. Kammer-symphonie* stelle somit einen Wendepunkt oder gar Durchbruch auf Schönbergs Weg der Rückkehr zur Tonalität oder ‚Emanzipation der Konsonanz‘ dar. Dieser Punkt hätte freilich eine ausführlichere Erörterung verdient. Dales Verweis auf die Vergabe einer Opuszahl (im Gegensatz zur 1934 komponierten *Streicher-suite*) und die sich an Opus 38 anschließenden Werke sowie die kurzen Analysen überzeugen daher nicht immer, auch weil die Vergleichspunkte weitgehend fehlen (so wird auf die *Männerchöre* op. 35 nicht verwiesen).

Erfreulich ist, dass Dale die in der Gesamtausgabe abgedruckten Skizzen in ihre Arbeit in umfangreicher Weise einbezieht, wenngleich unverständlich bleibt, warum nicht auch die Siglen übernommen wurden. (Daher ist das Auf-

finden einer Skizze im entsprechenden Band der Gesamtausgabe etwas mühselig.)
(Dezember 2002) Ullrich Scheideler

MATHIAS SCHILLMÖLLER: *Maurice Ravel's Schlüsselwerk „L'Enfant et les Sortilèges“*. Eine ästhetisch-analytische Studie. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 1999. 267 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI: Musikwissenschaft. Band 189.)

Schillmöller ist zuzustimmen, wenn er das relativ wenig aufgeführte Stück als Schlüsselwerk bezeichnet. Colettes und Ravel's *L'Enfant et les Sortilèges*, bekannt in der deutschen Übersetzung von Egon Bloch unter dem Titel *Das Zauberwort*, „fantaisie lyrique en deux parties“/„eine lyrisch-phantastische Begebenheit in zwei Bildern“ wurde im März 1925 in Monte Carlo uraufgeführt und kam 1927 in Leipzig in deutscher Sprache heraus. Zunächst geht es dem Autor um die Situierung des Werkes innerhalb der Kompositionen Ravel's mit verwandter Thematik, dem *Noël des jouets*, dessen Text von Ravel stammt, den *Histoires naturelles* und *Ma Mère l'oye*, wobei sich für ihn inhaltliche und musikalische Gemeinsamkeiten ergeben. In der phantastischen Welt von Miniaturen werden menschlich-allzumenschliche Verhaltensweisen mit artifiziellen „Mustern“ konfrontiert und kombiniert. Mit der kindlichen Welt verbindet Ravel neben Einfachheit und dem Kleinsein auch ein enges Verhältnis zu bestimmten Tieren, zu automatischen Geräten und den „sortilèges“, ein nicht übersetzbares Wort, für das „Hexerei eines Zauberers“, mit der auch Dummköpfe geblendet werden, nur eine ungefähre Idee vermittelt. Musikalisch nennt Schillmöller zunächst als hypothetisch bezeichnete Gemeinsamkeiten dieser Werke die Durchsichtigkeit und Lebendigkeit sowie „pureté“ des Satzes, eine „Miniaturausführung“ und hypnotisch wirkende repetitive Modelle, die dem Ideal der „clarté“ entsprechen. Die „trivialité voulue“ werde eingesetzt, um spontane Emotionen und Verhaltensweisen zu illustrieren und um den Hörer zu provozieren. Als Ausdruck der beabsichtigten magischen Wirkung sind komplexe Abschnitte als Kontrastfolie in die Komposition eingebaut.

Bei der Behandlung des Librettos geht es um die Entstehungsgeschichte, zu der verschiedene

Ravel-Forscher zu Wort kommen und zu der er einige neue Fragen zu stellen weiß, in die er Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu Colettes und Ravels Vorstellungen von der Kinderwelt, zu Film und zur Musik des Music-hall und auch Reaktionen Colettes und Ravels auf die Uraufführung integriert hat. Neben der Inhaltsangabe geht es hier um die „Sinnschichten“ des Librettos, das Kind als „Rezeptionsinstanz“, das verwandelte Bild der Kindheit in den 1920er-Jahren in Frankreich (respektloses Auftreten des Kindes gegenüber den Eltern, lustbetontes und unvernünftiges Verhalten) und die „Sortilèges“ in der Literatur als „inneres Szenarium“ und „Phantasmagorie“. Die Textanalyse ist sehr erhellend und bringt manche neuen Gesichtspunkte: Insbesondere betont Schillmöller, Ravel habe seine ästhetischen Vorstellungen in den Text Colettes „eingearbeitet“. Er belegt mit Literatur aus dessen bisher in der Ravelliteratur wenig berücksichtigten Bibliothek, welche Literatur zum Thema der Kindheit sich Ravel damals aneignete und argumentiert mit inhaltlichen Gemeinsamkeiten mit vorausgehenden Werken Ravels zugunsten der These, er habe das Libretto „in großen Teilen selbst“ geschrieben oder Colette entsprechend präzise Anweisungen gegeben. Angesichts dieser Hypothese stellt sich allerdings die Frage, ob Colette das Libretto unter ihrem Namen publiziert hätte. Die Belege für die These, Ravel habe „sich selbst als Textautor“ betätigt und eine Zusammenarbeit mit Colette, so gut es ging, vermieden, sind nicht ausreichend. Das Raffinement des Librettos, so etwa in der Sesselszene – Colette wählt wie in anderen Szenen ein Sitzmöbel femininen und eines maskulinen Geschlechts, beide tauschen nur wenige Worte miteinander, deren Formelhaftigkeit wie die der Szenenanweisungen auch in der Musik Ravels ihren Niederschlag findet – zeugt vom literarischen Rang der Prosa Colettes. Ihre Ästhetik rekuriert auf der seltsam anmutenden Diversität verschiedener Sprachniveaus bzw. humorvoller Imitationen fremder bzw. ausländischer Idiome, die Ravel wiederum aufgegriffen hat. Die exotische Wirkung, die von der Mitwirkung einer englischen Teekanne und einer chinesischen Tasse motiviert ist, erscheint ziemlich artifiziell, zugleich sehr witzig und hintersinnig, so z. B. die Worterfindung „I marm'lad you“ oder die

annähernden „Reime“ des englischen „nose“ und des französischen „chose“ und „gosse“ bzw. das umgangssprachliche „costaud“ (stämmig, kräftig) und „fellow“, für die Pourvoyeur autobiographische Gründe bei Colette genannt hat und damit deren Autorschaft unterstrich. Für einen Text des Werks gibt es ein wichtiges Indiz für die Autorschaft Ravels, denn Colette nahm ihn nicht in ihr Libretto auf: Gemeint sind die Phoneme des Katzenduets, die eine immense Vielfalt der den realen akustischen Manifestationen von Katze und Kater abgeleschten Laute aufweisen, wobei Ravel außerdem noch solche von Katze und Kater unterscheidet. Manche für die Wort-Textbeziehungen wichtigen textlichen Details hätte man noch herausarbeiten können, so etwa die Einbeziehung bildnerischer Modernismen, die ihre auffallende Entsprechung in parallelen Septen in der Musik Ravels zu dem entsprechenden Text haben, die raffinierte Vermischung der Stilniveaus, die ein hohes sprachliches Können verlangt, oder die Entsprechung von Archaismen im Sprachlichen und Musikalischen.

Sehr interessant ist die Darstellung der Sicht des Librettos aus der Perspektive Ravels: Der Blickwinkel des Kindes „verformt Elemente der Erwachsenenwelt“, das imaginäre Szenarium wird auf versteckte Sinnschichten fokussiert, der Film wird zur Utopie einer phantastischen Welt, das Dargestellte ist gebrochen und künstlich (auch „falsch“?, S. 97).

In mehreren Tabellen zur szenischen und musikalischen Gliederung gibt der Autor Aufschluss über die stilistische und gattungsmäßige Vielfalt der einzelnen Szenen, die Ravel jedoch zu einer Einheit zu verschmelzen verstand. Es stellt sich aber z. B. bei Nr. 15 die Frage, was unter „Walzer im Fünfertakt“ – versehen mit dem Hinweis auf Nr. 3 der *Valses nobles et sentimentales* – zu verstehen ist, oder bei Nr. 16, wie die Anmerkung „schneller Dreierhythmus“ und „Valse lente“ zusammenpassen. Ravel sieht selbst eine Verbindung zwischen seiner „Fantaisie lyrique“ und der „amerikanischen Operette“. Daher wundert es auch nicht, dass einige Stücke Typen der „musical comedy“ nahe stehen, etwa die Klage der Uhr dem „comedy song“ oder der frenetische Arithmetik-Gesang des alten buckligen Mannchens dem „list song“. Bei der musikalischen Analyse werden nacheinander sehr eingehend

die großformale Gestaltung, die Stilvielfalt, die Formproportionen, die Instrumentierung, die Stimmbehandlung und die verschiedenen Kunstmittel der Satzverknüpfungen behandelt.

Bei der Untersuchung von „Mikrostrukturen“ geht es Schillmöller zunächst um das einleitende Vorspiel, das „von fern an Musik des Mittelalters oder an fernöstliche Klangwelten denken“ lasse. Es werden andere Autoren zitiert, die es mit der imaginären Welt des Kindes, mit Zeitlosigkeit oder mit dem Frühkindalter assoziieren. Schillmöller berichtet, es habe auf französische Kinder bis zu 12 Jahren „beängstigend“ gewirkt. Bei den Analysen der musikalischen Substanz wird auch immer wieder interpretiert (demnach steht die Quint hier z. B. für die „Idee von kindlicher Reinheit und Unberührtheit“, die Oboe als Zeichen der ‚reinen Welt der frühen Kindheit‘, ästhetischer Grundbegriff dafür ist „dépouillement“), und es werden Vergleiche zu *Ma Mère l'oye* angestellt. Auch zu anderen Szenen fügt Schillmöller einzelne Beobachtungen zur musikalischen Struktur, zur Instrumentation und Singstimmbehandlung unter jeweiliger Heranziehung der ästhetischen Kategorien „dépouillement, pureté, clarté, miniature“ hinzu. Unter dem Begriff „Automates“ als Künstlichkeit musikalischer Prozesse und „Grimaces“ für klingende Abbilder des Menschlich-Trivialen werden Merkmale der Musik des Werkes erläutert und schließlich die „Vernetzung“ mit anderen Kompositionen aufgezeigt.

Auf einige Details bleibt noch hinzuweisen: Mit der Vertonung des „e muet“ und der „dièrèse“ (vgl. das im Buch zitierte Beispiel „La fiancée n'arrive pas“, vertont als „La fiancée n'ar-rive pas“ anstelle von „La fi-an-cé-e“ – oder „fian-cé-e“ – „n'ar-ri-ve pas“, d. h. anstelle von acht oder neun Silben nur sechs) geht Ravel nicht neue Wege, sondern knüpft an Verfahren an, die A. Magnard, E. Chausson, G. Charpentier u. a. entwickelt hatten, die etwa zwischen „mère“ oder „an-nées“ und „hum-ble“ oder „guer-re“ unterschieden. Die Notenbeispiele S. 165, 174, 178 entsprechen nicht der Qualität der übrigen offenbar alle neu hergestellten Beispiele, und S. 36, 52, 71, 79, 88, 112, 117, 150, 153, 155, 165, 166, 174, 178, 214, 239, 242, 245, 250, 255, 260, 265 sind Fehler stehen geblieben. Der Leser fragt sich auch, was mit „Das Libretto ist in der Partitur als ‚poème de

Colette‘ ausgewiesen. Dadurch wirkt das Werk ebenfalls klein“ gemeint sein könnte.

Wie keinem Autor zuvor ist es Schillmöller gelungen, den künstlerischen Rang von *L'Enfant et les Sortilèges* nachzuweisen. Sein Buch ist faktenreich und leserfreundlich geschrieben und für die Ravel-Forschung wirklich innovativ. (März 2003) Herbert Schneider

The Selected Letters of William Walton. Edited by Malcolm HAYES. London: Faber and Faber Limited 2002. XVIII, 526 S., Abb.

HUMPHREY BURTON/MAUREN MURRAY: *William Walton. The Romantic Loner. A Centenary Portrait Album. Oxford u. a.: Oxford University Press 2002. VIII, 182 S., Abb.*

Dem Problem, sich mit Waltons Korrespondenz auseinander zu setzen und einen Briefband vorzulegen, hat sich anlässlich der Gedenkjahre 2002/03 (erstmalig) der Musikschriftsteller und Komponist Malcolm Hayes gestellt. In verschiedenen Archiven finden sich rund zwanzig Mal so viele Briefe und andere Dokumente wie in der vorliegenden Buchpublikation (die meisten im William Walton Archive in La Mortella, Forio d'Ischia), und Hayes' Intention war, Walton von so vielen Seiten wie möglich darzustellen, mit besonderer Konzentration auf bestimmte Werke, über die sich Walton besonders extensiv äußerte. Ein solcher Auswahlband bietet durch den Zwang zur Beschränkung immer Probleme, und auch Hayes kann nicht manchen in Großbritannien und/oder im Walton-Schrifttum üblichen Techniken der Schwerpunktsetzung ausweichen. Was dem Rezensenten die größten Schwierigkeiten bereitet, ist die Auswahl an Dokumenten zur Entstehung der Oper *Troilus and Cressida* – Hayes selbst weist darauf hin (S. XII), dass acht Aktenordner im William Walton Archive sich mit der Materie befassen; vielleicht wäre eine umfassendere separate Veröffentlichung dieser Dokumente sinnvoller gewesen (aber wahrscheinlich für britische Verlage kaum von Interesse, nachdem selbst Oxford University Press – seit frühester Zeit Waltons Verleger – offenbar in der William Walton Edition hauptsächlich ein größeres Publikum im Blick hat). Auch ist auffallend, dass Waltons spätere Jahre offenkundig für Hayes von größerem Interesse

waren als die früheren bis ca. 1950 (!) – die Mitte der Dokumentation liegt umfangmäßig im Jahreswechsel 1953/54. Damit haben Werke wie das *Violin-* und das *Violakonzert*, die *Streichquartette*, *Belshazzar's Feast* und die *1. Sinfonie* unproportional wenig Platz (das Fehlen eines Werkregisters ist bezeichnend). Dazu sind die Briefkommentare teilweise außerordentlich problematisch – allein Stichproben wiesen eklatante Fehler auf, etwa S. 128, Anmerkung 2: Natürlich ist die *English Folk Song Suite für Militärmusik* (1923) gemeint – weit aus bekannter und weitaus substanzieller als *The Running Set*. Andere Kommentare fehlen – etwa Erläuterungen zu John Hind und Thomas Magyar (S. 204 f.); manchmal hat man den Eindruck, die Kommentare spiegelten allzu deutlich die besonderen Interessen der Editoren wider.

Maureen Murray, von Beruf Filmproduzentin und Archivarin des William Walton Archive, hatte bei Hayes' Sammlung als „research consultant“ mitgewirkt – in ähnlicher, wenn auch prominenterer Form trat sie (neben dem Rundfunkredakteur Humphrey Burton) als Ko-Editorin bei dem Bildband von Oxford University Press (mit leider etwas reißerischem Titel) in Erscheinung, der offenkundig in der Reihe der Bildbiographien von Ralph Vaughan Williams (Oxford University Press 1992), Benjamin Britten (Faber and Faber Limited 1978), Michael Tippett (Schott & Co. Ltd. 1977) und Edward Elgar (Oxford University Press 1972) steht. Wie schon in dem von Jerrold Northrop Moore besorgten Vaughan Williams-Band wird die Technik der Übereinandermontage verschiedener Fotos weitergeführt und sogar noch verstärkt, offenbar ein Versuch des Verlags, der inflationären Veröffentlichung von Fotos aus dem Band im Internet u. Ä. vorzubeugen (in der die Buchauslieferung begleitenden Pressenotiz wird auch gleich darauf hingewiesen, an wen man sich bei dem Wunsch nach Abdruckrechten zu wenden hat). Diese Montagetechnik funktioniert natürlich nicht immer, und vor allem wirkt das Layout gelegentlich ausgesprochen unruhig. Teilweise wird durch diese Montagetechnik das Wesentliche in den Hintergrund gerückt (auf S. 6 etwa die Position Waltons in seinem Familienstammbaum, auf S. 53 das Titelblatt des *Klavierquartetts*, auf S. 94 f. Partiturseiten des Manuskripts von *Henry V*,

die so gut wie unlesbar sind). Dass gleichzeitig große Mengen an Informationen auch für den Leser der bereits existenten Walton-Biographien erstmals in bildlicher Form bewusst gemacht und damit Querverbindungen, Einflüsse, die Atmosphäre der Zeit und persönliche Erlebnisse Waltons wieder zum Leben erweckt werden, ist fraglos die Leistung dieses Bandes. Dass andererseits geradezu groteske Montagen zu finden sind (etwa S. 41: Walton inmitten von Revuegirls, umrahmt von einem aus den frühen 1920ern stammenden Schattenriss mit Faunen), verleiht dem Band gelegentlich einen stark populistischen Touch. Von einigen Zeitgenossen wird durch Verkürzung ein Bild gezeichnet, das nicht ganz mit der Realität übereinstimmt; andererseits erhalten andere wichtige Persönlichkeiten, etwa Siegfried Sassoon, erstmals den Raum, der ihnen gebührt. Fast immer werden die Bildvorlagen in sinnvoller Weise präsentiert und zueinander in Beziehung gesetzt (etwas fragwürdig scheint dem Rezensenten, ohnehin schon – teilweise unnötig [S. 175] – unscharfe Fotos auf Seitengröße aufzublähen, wenn es doch andere Gestaltungsmöglichkeiten gäbe) – nur bleibt unklar, warum manche Partiturmanuskriptseiten (etwa S. 134 und 151) abgeschnitten sind. Insgesamt aber ergibt sich ein in seiner Vielfalt außerordentlich farbiges Bild von Walton und seiner Zeit, ein ideales Pendant zu der Dokumentarbiographie von Tony Palmer (2002 auf DVD leider mit indiskutabler Tonspur erschienen).

(Oktober 2002) Jürgen Schaarwächter

THEODOR W. ADORNO: Nachgelassene Schriften. Hrsg. vom Theodor W. Adorno Archiv. Abteilung I: Fragment gebliebene Schriften, Band 2: Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata. Hrsg. von Henri LONITZ. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001. 400 S., Notenbeisp.

Im Herbst 2001, acht Jahre nach den Beethoven-Fragmenten, erschienen als Band 3 von Adornos Fragment gebliebenen Schriften umfangreiche Notizen *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*. Ein theoretisches Werk über musikalische Reproduktion – bzw. Ausführung und Interpretation – zu schreiben, war eine von Adornos frühesten Intentionen, ange-

regt von Diskussionen mit Rudolf Kolisch, den Adorno in den Notizen freundschaftlich „Rudi“ nennt. Ab 1927 (keineswegs, wie Richard Klein in der *Zeit* schreibt, erst ab 1946) hielt Adorno seine Gedanken in den Notizen fest, die jetzt, ediert und kommentiert von Henri Lonitz, zur wissenschaftlichen Aufarbeitung freigegeben wurden.

Die *Theorie der musikalischen Reproduktion* behandelt das Problem der Aufführung und Interpretation von Musik nicht isoliert, sondern in Abhängigkeit von Notenschrift und musikalischem Text. Der Notenschrift eignet nach Adorno ein Moment der Unbestimmtheit; musikalische Texte sind daher durch Analyse nicht adäquat zu erschließen, sondern bedürfen der Interpretation, des materialen Erklingens. „Aller Musik“, schreibt Adorno, „ist das Interpretiertwerden wesentlich“ (S. 220). Diese und ähnliche Formulierungen dürften bald Eingang in den Kanon der beliebtesten Adorno-Zitate finden. Adorno bemüht sich in den umfangreichen Notizen jedoch nicht nur um eine theoretische Durchdringung von grundsätzlichen Problemen musikalischer Aufführung und Interpretation in ihrer Abhängigkeit von Schrift und Text, sondern entwickelt eine empirisch fundierte Notationskunde. Dabei greift Adorno weiter in die Musikgeschichte zurück, als man das aus seinen Schriften sonst kennt – bis in die griechische Antike –, und bringt so viel Musikgeschichtliches, dass Gretel, die ihren Mann oft dazu anhielt, seiner geschichtsphilosophischen Verfahrensweise so treu wie möglich zu bleiben, kritische Kommentare an den Rand der Manuskripte schrieb.

Ohne Zweifel hätte die *Theorie der musikalischen Reproduktion*, wäre sie ausgeführt worden, eine zentrale Stelle in Adornos Werk eingenommen. Ihr Status entspricht durchaus dem der Beethoven-Fragmente. Vieles von dem, was Adorno im Denken über musikalische Aufführung und Interpretation entwickelt hat, wird wissenschaftlicher Prüfung zwar nicht lange standhalten, insgesamt dürften aber die mittlerweile etwas festgefahrenen Debatten über diesen Themenkomplex von Adornos Ideen neu angeregt werden. Dem Eindruck der intimen Erfahrungen des Musikers Adorno, mit denen die *Theorie der musikalischen Reproduktion* durchsetzt ist und die in keinem seiner ausgeführten Werke deutlicher dokumentiert

sind, wird sich selbst der schärfste Kritiker des Theoretikers Adorno nicht entziehen können. (Oktober 2002) Nikolaus Bacht

SABINE MEINE: *Ein Zwölftöner in Paris. Studien zu Biographie und Wirkung von René Leibowitz (1913–1972)*. Augsburg: Wißner 2000. 287 S., Notenbeisp. (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Band 10.)

René Leibowitz ist eine sagenumwobene Lichtgestalt der Neuen Musik, deren Leben und Werk lange Zeit Gegenstand der Spekulation waren. Nachdem Adorno ihn 1962 in einer enthusiastischen Rezension seiner Gesamtaufnahme der Beethoven-Symphonien zum Gralshüter einer authentischen und radikal wahrhaftigen Interpretation erhoben hatte, umgab Leibowitz die Aura eines zentralen, in Deutschland jedoch nicht genügend gewürdigten Vermittlers der Musikauffassungen der Wiener Schule. Der Umstand, dass Leibowitz in Paris lebte und (auf Französisch) publizierte und seine Aufnahmen nur unter Schwierigkeiten in Deutschland greifbar waren, verstärkte diese Aura trefflich, unterstützt von karg-geheimnisvollen biographischen Angaben in den einschlägigen Lexika, die ihn u. a. als Schüler Webers auswiesen. Erst Ende der 1980er-Jahre setzte im deutschsprachigen Raum durch Veröffentlichungen Reinhard Kapps eine kritische Beschäftigung mit Leibowitz ein, die in der vorliegenden, von Arnfried Edler betreuten Dissertation Sabine Meines ihre Fortsetzung findet. Die Meriten dieser Arbeit liegen zunächst in der Entmystifizierung Leibowitz', den Meines zu Recht als einen „Mythomanen“ in eigener Sache bezeichnet. Sie ist sorgfältig dem frühen (von Warschau über Berlin nach Paris führenden) Werdegang einer polyglotten und vielseitig begabten Persönlichkeit nachgegangen und kann z. B. den angeblichen Unterricht bei Webern in das Reich der Legende verweisen. In diesem Zusammenhang gelingt es ihr auch zu zeigen, dass Leibowitz – entgegen seinen eigenen Wünschen (und Illusionen) und trotz seiner entsagungsvollen Publikationstätigkeit, welche die Zwölftontechnik Schönbergs erstmals einem größeren (französischen) Leserkreis nahe brachte – nicht zum inneren Kreis der Wiener Schule gehörte bzw. vordrang. Sei-

ne Beziehung zu Schönberg, die aufgrund Leibowitz' eigenmächtiger, zu eigenen Aufführungszwecken vorgenommener Eingriffe in dessen Werke zu einem Bruch führte, ist in dieser Hinsicht überaus aufschlussreich und wird von Meine umfassend dokumentiert. Auch die Darstellung der ästhetischen, geistes- und kulturgeschichtlichen Prägungen im Paris der Zwischenkriegszeit auf Leibowitz zeigt, dass er faktisch viel stärker vom französischen Surrealismus, Existenzialismus und (Prä-)Strukturalismus Leiris' und Levi-Strauss', aber auch von Begegnungen mit bildenden Künstlern geprägt wurde und von hier aus interdisziplinäre ästhetische Ansätze entwickelte. Trotz Leibowitz' unermüdlicher Propagierung der Zwölftontechnik (die – wie Meine zeigt – in Frankreich aber durchaus auch vor ihm aufmerksam rezipiert worden war) wird man den Verdacht nicht los, dass die Beschäftigung mit dieser Musik für ihn auch strategischer Natur war und er kulturpolitische Positionen besetzte, von denen er dann nicht mehr abrückte. Meine macht dies am Beispiel der Kontroverse mit seinem vormaligen Schüler Boulez über das Verhältnis von Tradition und Fortschritt in der Dodekaphonie deutlich: Leibowitz verteidigte hartnäckig die Verankerung der Wiener Schule in traditionelle Satz- und Formvorstellungen, deren logischer und teleologischer Endpunkt für ihn in dieser Musik erreicht war. Boulez kritisierte dagegen Schönbergs Rückkehr zu traditionellen Formen als Konservatismus und lehnte das Dogma einer „authentischen“, d. h. normativen Polyphonie als Fesselung der künstlerischen Imagination und der „materiellen Entwicklung der musikalischen Sprache“ (S. 213) ab. Zwar hatte Leibowitz mit seinem frühen Unbehagen an der serialistischen Webern-Rezeption und dem daraus resultierenden – freilich produktiven – Missverständnis durchaus Recht, aber er verband sie einer unflexiblen Haltung als Hüter einer „reinen Lehre“ der Dodekaphonie, die nicht zuletzt Schönberg zum Protest veranlasste. Auch als Komponist, den Meine mit einer Analyse des *Klavierstücks* op. 8,3 von 1942/43 vorstellt, ist Leibowitz einem Stilideal verpflichtet geblieben, das er selbst als konsequent empfand, andere dagegen wohl als „kompromissbehaftet“ bezeichnet hätten. (Leibowitz' Kritik an Bartók fiel damit gewissermaßen auf ihn selbst zurück.)

Die Wurzeln des eigenartigen Widerspruchs zwischen Leibowitz' retrospektiver musikalischer Ästhetik und seiner Offenheit gegenüber avantgardistischen Strömungen in der Pariser Intellektuellen- und Künstlerszene berührt Meine in ihrem Hinweis auf die Sehnsucht der zwanziger Jahre nach stabilen, letztlich metaphysischen Ordnungen (vgl. S. 101). Lagen sie im Falle Leibowitz' nicht auch in einer innerlich gespaltenen Persönlichkeit begründet, die sich in der musikalischen Moderne weit weniger wohl fühlte, als sie zugab? Bemerkenswert ist, dass Leibowitz als Dirigent Boulez und Maderna schnell das Feld der aktuellen Musik überließ und sich statt dessen in den 1950er- und 1960er-Jahren vorwiegend dem klassisch-romantischen Repertoire von Mozart bis Wagner widmete, wobei er Schönberg (u. a. mit einer Einspielung der *Gurre-Lieder*) natürlich treu blieb.

Das Leibowitz-Bild Sabine Meines ist leider in dieser Hinsicht unvollständig. Dem Dirigenten René Leibowitz, dessen Rundfunk- und Studioaufnahmen dank der Welle der Wiederveröffentlichungen historischer Aufnahmen auf CD heute wieder zugänglich sind, hätte sie ein eigenes Kapitel widmen können und müssen: Denn auch seine Interpretationen offenbaren eine eigentümlich gebrochene Ästhetik, die ihm einerseits kongeniale Annäherungen an französische Musik (Berlioz und Ravel) oder an Schubert ermöglichte, andererseits aber eine Deutung der deutschen Klassik zuließ, die heute – ausgerechnet im Fall der gerühmten Beethoven-Symphonien – mit ihrer starren Agogik und teilweise durchgepeitschten Tempopahme geradezu gewaltsam und gegen den musikalischen Sinn gerichtet anmutet, von Musik als Klangsprache jedenfalls nichts wusste. Es wäre erhellend zu eruieren, ob Leibowitz (der vielfach mit Kolisch zusammenarbeitete) hierbei tatsächlich Aufführungsideale der Wiener Schule vor Augen hatte oder sich darin bestimmte Objektivierungstendenzen der Nachkriegszeit niederschlugen, die ja auch in Hermann Scherchens Interpretationen jener Zeit zu beobachten sind.

Ein gewisses Manko der Arbeit ist ihr formal nicht ganz überzeugender Aufbau. Der biographische Teil, mit dem die Arbeit beginnt, wird nicht konsequent zu Ende geführt; man muss sich die Informationen über die Jahrzehnte

nach 1945 aus dem gesamten Buch zusammensuchen und erhält dadurch kein geschlossenes Gesamtbild dieses eigenartigen Wanderers zwischen verschiedenen musikalischen und kulturellen Welten. Störender noch sind die zahlreichen inhaltlichen Redundanzen, die den (Lektüre-)Wert der insgesamt verdienstvollen und lebendig geschriebenen Studie unnötig schmälern.

(März 2003)

Wolfgang Rathert

ALBERT GIER: Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag 2000. 503 S. (insel taschenbuch. Band 2666.)

Diese 1998 bei der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft veröffentlichte und im Jahre 2000 erneut im Insel-Verlag erschienene Monographie des Romanisten Albert Gier gilt als Initiation der deutschsprachigen Librettoforschung. Das Libretto steht als Textform, die zumeist im Hinblick auf ihre Ergänzung durch die Musik verfasst wird, zwischen den Disziplinen. In der Literaturwissenschaft hatte der Operntext lange den Ruf einer qualitativ minderwertigen Zweckgattung. Daher wurden die unzähligen durch das Massenmedium Oper transportierten Texte kaum untersucht; erst seit den siebziger Jahren erregten sie als Dokumente literarischer Produktion und Rezeption vermehrt das Interesse der Forschung. Eine grundlegende Würdigung des Librettos sowie eine Reflexion angemessener Analysemethoden für diese durch Musik zu ergänzende Textform war also ein Forschungsdesiderat. Wie bereits der Titel von Albert Giers Monographie verspricht, ist es sein Anliegen, sowohl einen Beitrag zur „Theorie“ als auch zur „Geschichte“ des Librettos zu leisten. Dementsprechend gliedert sich das Buch in zwei Teile, einen theoretisch-methodischen Definitionsteil („Grundfragen der Librettoforschung“) und einen historischen Abriss („Stationen der Geschichte des Librettos“), der einen exemplarischen Überblick über die 400-jährige Geschichte der Operntexte von der Entstehung der Oper bis zum experimentellen Musiktheater der Gegenwart zu geben versucht. Hier erweist sich Gier als Kenner der Operntexte aus den unterschiedlichsten Jahrhunderten, wobei Nacherzählungen des Inhalts im Gegensatz zur kulturhistorischen Dimensi-

on des Librettos als Dokument einer vielfältigen und transformierenden Rezeptionsgeschichte vergleichsweise viel Raum einnehmen.

Insbesondere im methodischen Teil hinterlässt aber die altbekannte Problematik der Beschäftigung mit Operntexten, die auf eine interdisziplinäre Ausrichtung nicht wird verzichten können, ihre Spuren. Giers Intention ist es, das Libretto von seinen „eigenen ästhetischen und dramaturgischen Prämissen her zu verstehen“ (S. 33), und so aus literaturwissenschaftlicher Perspektive zu allgemeingültigen Aussagen über strukturelle Merkmale von Operntexten zu gelangen. Dabei betrachtet er ausschließlich den Text der Oper als „autonome Bedeutungsebene“, die der Vertonung in der Regel vorausgeht (S. 35). Dieser Ansatz muss für eine „Gattungspoetik des Librettos“ (S. 41) problematisch bleiben, da allgemein gültige Aussagen über die Struktur dieser Textsorte letztendlich nur unter Einbeziehung der Gesamtwirkung, die durch Libretto, Musik und Szene entsteht, getroffen werden können. Die (zumeist) später zu dem Text hinzutretende Musik beeinflusst die Konzeption eines Librettos von Beginn an wesentlich, wie zahlreiche Äußerungen von Librettisten belegen. Operntexte werden fast immer mit bewusst eingehaltenen Bedeutungsfreiräumen im Hinblick auf ihre Ergänzung durch Musik geschrieben; eines ihrer Merkmale ist ihre Musikalisierungsfähigkeit. So scheint es fraglich, ob Gier gattungspoetischen Intentionen für eine Textform, die auf eine Interrelation von Text und Musik hin angelegt ist, bei ausschließlicher Betrachtung des Textes gerecht werden kann. Das Postulat der ausschließlichen Textbetrachtung kann er denn auch nicht erfüllen: Schon bei seinen Erläuterungen zu der Zusammenarbeit von Librettist und Komponist bemerkt er, dass „eine klare Unterscheidung zwischen musikalischen und dramaturgischen Erwägungen [...] ohnehin kaum möglich“ scheint (S. 36). Auch im historischen Abriss werden von ihm vereinzelt Erläuterungen zur Musik der jeweiligen Oper in die Besprechungen integriert.

Wünschenswert wäre darüber hinaus bei der grundlegenden methodischen Reflexion zum Libretto begriffliche Klarheit gewesen. Die Ebenen „Oper“, also das Gesamtereignis aus Text, Musik und Szene, einerseits, und „Libretto“,

also die Textgrundlage einer Oper, andererseits, werden von Gier begrifflich nicht hinreichend voneinander abgegrenzt: Nach der Aufzählung von „Gattungen, in denen sich das Musikdramatische ausprägt“ – Gier nennt hier unter anderem „die frühe griechische Tragödie und Komödie, [...] das populäre Melodram des 19. Jahrhunderts und anderes mehr“ – kommt er zu dem Schluss, dass die „wohl wichtigste musikdramatische Gattung [...] das Libretto“ ist (S. 19). Mit „Tragödie“, „Komödie“ und „Melodram“ benennt er Gattungen, die zu meist eine szenische Realisierung implizieren und so begrifflich auf einer Ebene mit „Oper“ stehen. „Libretto“ bezeichnet hingegen eine Textvorlage, die einer Oper, etwa einer „tragédie en musique“, als Grundlage dienen kann.

Gier stützt seine Definition eines Librettos – für ihn ist ein Libretto „jeder vertonbare dramatische Text“ (S. 20) – zudem mit dem Argument, „daß hinsichtlich der Dramaturgie keine grundlegenden Unterschiede zwischen ‚Literaturopern‘ und älteren Libretti bestehen“ und es somit „belanglos“ scheine, „ob der Autor seine Dichtung für die Sprechbühne oder das Musiktheater konzipiert“ habe (S. 19). Bei dieser weit gefassten Definition stellt sich schließlich die Frage, wie eine Poetik des Librettos dessen spezifische Eigenschaften aufzeigen kann, wenn sich ein Operntext nicht mehr durch seine Bestimmung zur Komposition auszeichnet.

Zu Recht weist Gier auf zukünftige Anliegen der Librettoforschung hin, er nennt hier etwa Editionen oder auch rezeptionssoziologische Fragen zu Operntexten, denen auch er sich am Rande widmet. So kann dieses Buch als Initiati on einer Librettoforschung in dem Sinne angesehen werden, dass es auch zeigt, wie viele Fragen für eine interdisziplinär angelegte Forschung unter Einbeziehung der Musikwissenschaft noch zu klären sind.

(April 2003)

Antje Tumat

Handbuch Kirchenmusik. Hrsg. von Walter OPP. Teilband I: Der Gottesdienst und seine Musik. Kassel: Merseburger 2001. 304 S., Notenbeisp.

Handbuch Kirchenmusik. Hrsg. von Walter OPP. Teilband II: Orgel und Orgelspiel. Kassel: Merseburger 2000. 160 S., Abb., Notenbeisp.

Handbuch Kirchenmusik. Hrsg. von Walter OPP. Teilband III: Chor und Ensembleleitung. Kassel: Merseburger 1999. 170 S., Abb., Notenbeisp.

„Der Opp“ war schon seit Jahren ein handlich-informatives Buch (Edition Merseburger 1133, Kassel ²1977), das den Studierenden der evangelischen Kirchenmusik zur Vorbereitung auf die nebenamtliche, die sog. C-Prüfung diente. Mittlerweile haben sich die Vorstellungen von dem, was evangelische Kirchenmusik sein könne/müsse/dürfe derart pluralistisch aufgefächert, dass Walter Opp von dem ursprünglich einen Band aus eigener Feder zur Dreibändigkeit mit mehr denn 20 Autoren überzugehen für angezeigt hielt. Das ist dem „Handbuch“ ausgezeichnet bekommen. Wie problematisch die derzeitige kirchenmusikalische Großwetterlage insgesamt ist, spricht das Vorwort des 1. Bandes (der bezeichnenderweise als letzter fertig wurde) unumwunden aus: „Gewohntes wird zum Ballast, Verlorengegangenes ist nicht mehr zurückzuholen. Auch das Berufsbild des Kirchenmusikers ist im Umbruch begriffen. Die Erwartungen an die Kirchenmusik sind hoch, auch wenn sich nicht voraussagen lässt, wie die christliche Kirche und ihre Gottesdienste in 20 Jahren beschaffen sein werden.“ Wohl wahr! In dieser skeptisch-wachsamen Haltung unterscheidet sich das Handbuch grundsätzlich (und wohltuend) von vielen älteren Publikationen, die – ihres liturgiegeschichtlichen und hymnologischen Wertes ungeachtet – allzu wohlgenut in eine kirchensteuerlich gut gepolsterte Zukunft blickten und vor allem in der vermeintlich reformationskonformen „verordneten Einheit“ (Agende I von 1951–1963) das Heil sahen. Diese Zeiten sind vorbei; was seit 20 Jahren konstant blieb, war eine klägliche 8%-Marke: So viele Evangelische nämlich besuchen im Durchschnitt den Gottesdienst, wobei das Pendel zwischen 1% in großstädtischen Kernbereichen und 20% in kleinen homogenen Orten schwankt. Rosige Zeiten für die Kirchenmusik? Wohl kaum. Dennoch versteht sich das Handbuch als positive Antwort auf die Frage, ob das Erlernen oder Studieren der Kirchenmusik heute noch Sinn mache. – Dies alles sind zunächst Spezialfragen für Kirchenmusiker und musikliebende Pfarrer (früher wäre Letzteres ein Pleonasmus gewesen ...). Doch auch aus distanzierterer, musikwissen-

schaftlicher Sicht lohnt sich – keineswegs nur für Studierende – die Lektüre zahlreicher Kapitel, z. B. (Bd. 1) Reinhold Moraths konzentrierter Überblick über „Das evangelische Kirchenlied“, Gisela Csibas „Tabelle zur Musikgeschichte“, das Tonsatzkapitel von Thomas Albus und G. Csibas „Akustik“. – Im 2. Teilband dürften die „Kleine Orgelkunde“ von Walther Haffner, Walter Opp und Martin Kares, die „Historische Spielweise“ von Christoph Albrecht sowie Opps „Verzierungen“ für einen ersten, aber recht kompetenten Überblick dienlich sein. Die Literaturhinweise im Anschluss an die jeweiligen Kapitel sind zwar knapp (nebenamtlich tätige Adressaten!), aber im Sinne einer Einführung allemal zufriedenstellend. – Der dritte Band, die Chorleitung betreffend, ist für Studierende der Musikwissenschaft insofern von besonderem Interesse, als das Mitsingen in einem Chor noch am ehesten die Möglichkeit zur Begegnung mit der Praxis bietet, zumal wenn die instrumentalen Fähigkeiten zu gering sind, um etwa im Collegium musicum mitzuspielen. (Es gibt ja immer noch Studienordnungen, die nicht einmal „einfache Fähigkeiten“ im Spiel eines Instruments einzufordern wagen.) Solange das so bleibt, wird der Praktiker (an den sich das „Handbuch“ primär wendet) die Musikwissenschaft für eine kuriose Art von Hilfswissenschaft halten und die ansehenden Musikwissenschaftler müssen daran erinnert werden, dass eine Schütz-Motette oder ein Choralvorspiel von Reger zunächst einmal zum Singen bzw. Spielen da sind und erst in zweiter Linie zum Analysieren im Seminar ... Auf jeden Fall vermittelt die informative Lektüre der 13 Einzeldarstellungen von insgesamt 11 Autorinnen und Autoren (allesamt gestandene Praktiker) gründliche Einblicke in eine Arbeitswelt, die in ihrer kirchlichen Bezogenheit recht weit entfernt zu liegen scheint und durch ihre professionelle Praxisnähe eben doch auch mit dem zu tun hat, worum sich auch die Musikwissenschaft in vielen ihrer Facetten bemüht.

(April 2003)

Martin Weyer

EVA MARX/GERLINDE HAAS: 210 österreichische Komponistinnen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Biographie, Werk und Bibliogra-

phie. Ein Lexikon. Salzburg u. a.: Residenz-Verlag 2001. 575 S., Abb.

Bedenkt man, dass Clemens Gruber 1990 bei seiner durchaus verdienstvollen Sammlung von Opernkomponistinnen auf jeglichen Textnachweis verzichtete, und bedenkt man weiter, wie enttäuschend vier Jahre darauf das mit Spannung erwartete *New Grove Dictionary of Women Composers* mit den in keiner Relation zu der jeweiligen Bedeutung der Komponistinnen stehenden, teilweise rudimentären Artikeln und der Nichterwähnung von Komponistinnen von Rang ausfiel, stellt diese anspruchsvolle Publikation einen gewaltigen Sprung in der musikalischen Frauen- und Geschlechterforschung dar. Eva Marx, klinische Psychologin, und Gerlinde Haas, Assistenzprofessorin an der Universität Wien, konnten nicht, wie sonst üblich, auf einen Fundus bereits recherchierter Daten in der Sekundärliteratur zurückgreifen, sondern mussten ganz von vorne anfangen und auf der Grundlage von Zeitungs- und Archivrecherchen Nachlässe durchforsten, Pfarr-, Stadt- und Landesarchive sowie Gemeinde-, Standes- und Meldeämter aufsuchen, von Bibliotheken ganz zu schweigen. Der Grund liegt auf der Hand: Werke von Frauen galten bis vor kurzem als zu vernachlässigen, und da schöpferische Frauen nicht in das Raster der Geschlechterpolarisierung passten, das nach der Zeit der Aufklärung galt, erzeugten sie Abwehr und kamen in der „offiziellen“ Musikgeschichtsschreibung kaum oder nur am Rande vor. Nun ist endlich eine „Wiedergutmachung“ in Form dieses Werks erfolgt. Herausgekommen ist eine erste umfassende und gut lesbare Bestandsaufnahme von Komponistinnen österreichischer Herkunft bzw. Staatsbürgerschaft, die in dieser Form weltweit einmalig ist und die anderen Ländern als Vorbild vorbehaltlos anempfohlen werden kann.

Die geleistete Arbeit, die sich über 20 Jahre erstreckte, ist wahrhaft enorm: Allein das Verzeichnis der ausgewerteten Zeitungen und Zeitschriften gibt über 140 Titel an. Im ersten Teil liegt eine Bestandsaufnahme von Komponistinnen vor. Jede von ihnen wird mit einem biographischen Essay dargestellt, der auch kultur- und musikgeschichtliche Aspekte beleuchtet und dem ein Werkverzeichnis, eine Diskographie und Quellen- bzw. Literaturangaben folgen. Fast jede Komponistin ist abgebildet. Es

macht Freude, das Werk aufs Geratewohl durchzublättern. Wussten Sie, dass Lise Mayer 1929 als Dirigentin der Berliner Philharmoniker neben Beethovens *Vierter* ihre Symphonie *Kokain* aufführte? Die Schilderung des darauffolgenden Skandals liest sich wie ein Roman. Oft sind auch Rezensionen von Aufführungen abgedruckt, die für sich allein schon Stoff für Seminare abgeben würden.

Es ist zwar vom forschungsrelevanten Standpunkt aus gesehen korrekt, das Lexikon aufzuteilen in einen ersten Teil, in dem die recherchierten Ergebnisse für eine essayistische Gestaltung der jeweiligen Biographie ausreichen, und in einen zweiten, der die Personen versammelt, über die nur lückenhaft vorhandene Forschungsergebnisse existieren, doch wäre eine durchgehende Artikelfolge benutzerfreundlicher gewesen. Dass die Autorinnen die Musik bzw. den Musikstil der jeweiligen Komponistinnen ästhetisch behutsam einschätzen, ist angesichts des geringen Bekanntheitsgrades der Musik berechtigt. Letztlich können nur öffentliche Aufführungen zu einer musikgeschichtlichen Verortung beitragen. Entscheidend bleibt, dass mit diesem Lexikon ein hervorragend ausgestattetes und recherchiertes Werk zustande kam, das großes Lob verdient.

(November 2002)

Eva Rieger

DIETER NOWKA: *Europäische Kompositionsgeschichte. Material, Verfahren, Komposition. Landsberg am Lech: ecomed Verlagsgesellschaft 1999. 887 S., Notenbeisp.*

Dieter Nowka (1924–1998) war freischaffender Komponist und ab 1961 Vorsitzender des Komponistenverbandes der DDR. Es existieren keine musiktheoretischen Schriften von ihm, denn seine gesamte Arbeit auf diesem Gebiet steckt in diesem von Helmuth Rudloff nach Nowkas Tod zum Druck vorbereiteten Buch, das tatsächlich – wie Rudloff anmerkt – ein „wissenschaftliches Lebenswerk“ umfasst, die „europäische Musik der letzten 2500 Jahre“ erschließend. Dabei wurde ein neues, eigenes Buch-Konzept gefunden: Scherings *Geschichte der Musik in Beispielen* von 1931 stellte ohne Kommentar 350 Tonsätze aus neun Jahrhunderten vor (von 900 bis 1777), alles auf zwei bis vier Systeme zusammenfassend. Partituren und ausführliche Kommentare überwiegen in

Clemens Kühns Kompositionsgeschichte von 1998 und hier gibt es zur geschichtlichen Abfolge auch spezielle Sichtweisen wie „Melodie und Begleitung“, „Geflecht“, „Schichtungen“, „Malende Musik“ usw. Auf Harmonik beschränken sich Ekkehard Krefts *Harmonische Prozesse im Wandel der Epochen* (Frankfurt am Main, 3 Bände, 1995–1999) mit ausführlichen Texten zu wenigen kurzen Notenbeispielen auf 1 bis 2 Systemen. Auch sie führen bis zur Gegenwart (3. Band: *Das 20. Jahrhundert*), beginnen aber erst bei Bach.

Der Tonsatz im weitesten Sinne steht im Blickfeld von Nowka, hier aber zeitlich viel weiter gefasst, und er belegt seine Erläuterungen mit Tausenden von kurzen Notenbeispielen aus Werken aller Gattungen. Die letzten erwähnten Werke stammen aus dem Jahr 1990, er beginnt mit dem klassischen griechischen Tonsystem, gefolgt von „Chromatismus und Enharmonik der byzantinischen Musik“ usw., so dass „die Modi der Gregorianik“ erst ab S. 33 behandelt werden. Sein zentraler Blick: welcher Tonvorrat, wie geordnet, welche Stimmfortschreitungen, welche möglichen Veränderungen des Tonvorrats in einem Stück, welche Klänge und welche Klangfolgen. Nowka weckt, wie er im Vorwort betont, „das Verständnis von Material- und Verfahrensentwicklung der europäischen Musik“, er will also bewusst keine Harmonie-, Kontrapunkt- und Formenlehre ersetzen, sondern setzt ihre Kenntnis voraus.

Oft liegen natürlich innermusikalische Begründungen der Veränderungen nahe wie Abnützung, Suche nach einer neuen, eigenen Sprache für ein neues Ausdrucksbedürfnis. Das meiste aber wird von Nowka „im Kontext gesellschaftlicher Gegebenheiten und Strömungen“ gesehen und Gebote wie Verbote von kirchlichen oder weltlichen Institutionen werden dargelegt sowie ihre „geschmacksregulierenden Einflüsse“, z. B. das Ende der Vorbildrolle der römisch-katholischen Kirche, ein neues volkstümliches Musikverständnis, einstimmiger Gesang der Hugenotten, dann auch vierstimmiger Note-gegen-Note-Satz, Übernahme durch Osiander u. a. in Deutschland, Volkslieder als Basis der Souterliedeken-Psalmen in den Niederlanden, Rameau und die Aufklärung, Einflüsse der französischen Revolutionsmusik auf Beethoven, Wandlungen der

Philosophie und Suche nach einer einem solchen Wandel gemäßen neuen Musiksprache.

Faszinierend ist das Buch durch die Fülle (und den Einfallsreichtum!) der Scheinwerfer, die auf die Musik gerichtet werden. Beispiel Josquin: 1) Textbedingte ungewöhnliche Intervall-Sprünge; 2) große melodische Bögen für die Weite des Himmels („sunt coeli“); 3) Terzfolgen und -schichtungen für Schmerz, Leid, Trauer; 4) Nachweis von Themengestaltungen nach gregorianischen Vorlagen; 5) durch Themenweiterung werden neue Themen gewonnen; 6) die Technik rhythmischer Veränderung einer gleichbleibenden Intervallfolge; 7) Emanzipation der Vorhaltsdissonanz und dadurch Abwertung der Clauseln, die nun nicht mehr eine Komposition in Stücke schneiden; 8) imitatorische und kanonische Einsätze können auf allen Stufen erfolgen; 9) permanenter Wechsel der Intervalle bei aufeinander folgenden Imitationen verschiedener Motive; 10) Ketten dissonierender Intervalle können entstehen.

Fesselnd der Hinweis auf das Vorkommen aller 12 Töne auf engstem Raum bei Bach (S. 286 ff.) und auf funktionale Doppeldeutung: In der Tonart noch ... aber gleichzeitig in jener Tonart bereits ... Überzeugend der Nachweis von „Beethovens Vorgriff auf die Zukunft der tonalen Harmonik“ (S. 336 ff.) und die Weite des Blickes auf erste Ausbrüche aus dem tonalen System (S. 461 ff.) nicht nur bei Liszt und Wagner sondern auch bei Chopin, Glinka, Brahms, Schumann, Mussorgski, Rimski-Korsakow und auch schon bei Schubert. Und sehr zu begrüßen, dass nicht nur nach der seriellen Musik, sondern schon während ihrer Blüte viele andere Wege zu neuen Musiksprachen gesehen und dargestellt werden. Und noch ein Beispiel für die wunderbare Weite des Blickfeldes: Wird doch Bachs Harmonik nicht nur – wie es sich anbietet – an homophonen Sätzen dargestellt, sondern an Präludien und Fugen, Konzerten, Motetten, Passionsrezitativen, Partiten, an der *Kunst der Fuge*, am *Musikalischen Opfer*. Und das faszinierende ‚Das ist doch schon fast ...‘ belegen Stellen von Beethoven, Bruckner und ... Webern!

Vier kritische Anmerkungen: 1) Dichtester Kanon (Ockeghem, S. 104) muss nicht erkauft werden durch „simple“, „harmonisch-klangliche Einfachheit“. In Josquins *Qui habitat* gibt es ständigen Klangwechsel nach kurzer Aussparung ei-

nes Klangtones: Eine früheste Art von Minimal Music, die Nowka im 20. Jahrhundert leider nicht behandelt. 2) Dichte motivische Arbeit bei Beethoven ist als Webern-Nähe überinterpretiert (S. 398), denn Quintschritte plus Skala ergeben nicht ständig Krebs, Umkehrung und Krebsumkehrung mit jeder Skala plus Quint- oder Quartschritt; solches ist doch melodisches Grundmaterial für jede Musik. 3) Cage war kein „Happening-Fabrikant“ (S. 749) und Stockhausens meditative Musik sollte man nicht wegen „hinter diesen Emanationen stehender Finanzkräfte“ verspotten (S. 750). 4) Manches bei Debussy Wesentliche (viele gleichzeitige Vorgänge mit je eigener Tonfolge und eigener Dynamik) geht verloren bei Orchester-Reduktion auf vier Systeme!

Abschließend aber noch ein großes Lob für Nowkas internationale Weitsicht: Tschechische, polnische, russische, rumänische Musik, byzantinische Melodik, arabische Einflüsse in spanischer Musik, Zigeunermusik werden behandelt und lassen Vielfalt der Wege und Reichtum bewundern anstelle der geraden Wege schlechter Theorielehrer.

So gehört die Fülle dieses nowkaschen Lebenswerkes in die Hände möglichst vieler denkender Musiker – und für eine zu erhoffende zweite Auflage möge man die Fehler aus den Notenbeispielen austreiben!

(Januar 2001)

Diether de la Motte

Verzeichnis der Musikhandschriften in Deutschland. Hrsg. vom Deutschen Bibliotheksinstitut und der Association Internationale des Bibliothèques, Archives et Centres de Documentation Musicale (AIBM) – Gruppe Bundesrepublik Deutschland. Redaktionelle Bearbeitung: Joachim JAENECKE. Berlin: Ehemaliges Deutsches Bibliotheksinstitut/Verlag Talpa 2000. 237 S.

Leider sind zu viele Musikhandschriften auf Nimmerwiedersehen in alle Winde zerstreut. Spät, aber nicht zu spät hat man nun die Notwendigkeit eingesehen, Handschriften von musikhistorisch bedeutenden Persönlichkeiten der Forschung zugänglich zu machen, ihr einen Wegweiser zu geben.

Auf der Mitgliederversammlung der AIBM-Gruppe Bundesrepublik Deutschland e. V. während der Jahrestagung 1996 in Weimar wurde auf Vorschlag des Vorstandes beschlos-

sen, ein Verzeichnis der Musikhilfen in deutschen Bibliotheken und Archiven zu erstellen. Bereits im Vorfeld dazu hatten zahlreiche Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen der Arbeitsgemeinschaft Musikabteilungen in wissenschaftlichen Bibliotheken der AIBM die Organisation und Konzeption dieses umfangreichen Unterfangens diskutiert und abgeklärt.

Wie Joachim Jaenecke, dem die redaktionelle Bearbeitung oblag, feststellt, erhebt diese vorliegende erste Ausgabe des Verzeichnisses von Musikhilfen in Deutschland keinen Anspruch auf Vollständigkeit, denn es hatten sich keinesfalls alle einschlägigen Institutionen an der Aktion beteiligt. Die Daten aus den Nachlassverzeichnissen von Denecke/Brandis und die aus dem *Verzeichnis der Nachlässe in den Archiven der Bundesrepublik Deutschland* (Mommsen 1983) hat man allerdings sehr wohl berücksichtigt, so dass 1418 Nachlässe aus 96 Institutionen in 57 Orten derzeit nachgewiesen sind. Darunter Bekanntes wie auch Schnäppchen, etwa der Nachlass des Musikforschers und Dirigenten Georg Göhler in der Ratsschulbibliothek Zwickau, dessen Korrespondenz mit Gustav Mahler auf die Bearbeitung wartet. Oder der ebenfalls unbearbeitete Nachlass des Händel-Forschers Friedrich Chrysander, der im Händel-Haus Halle lagert (die Hamburger Bestände sind dokumentiert). Oder jener des Brucknerforschers Emil Theodor Anton Armbruster, dessen Teilnachlass in der Musikbibliothek der Leipziger Städtischen Bibliotheken in Leipzig unbearbeitet liegt. Apropos Leipzig: Dort finden sich darüber hinaus nicht nur die Konzertprogrammssammlung des Pianisten Wilhelm Backhaus, sondern auch 1413 Bände aus dem Nachlass des Musikforschers Heinrich Bessler oder 62 Mappen aus dem Nachlass Franz Konwitschny. Grundstock ist natürlich die 25.000 Bände umfassende Musikbibliothek Peters des ehemaligen Leihgebers Max Abraham. Was sagen soll, dass die deutsche Musikforschung sehr wohl von der Zusammenfügung nicht nur beider deutscher Staaten, sondern von den engeren Kooperationsmöglichkeiten, dem kleinen Dienstweg sozusagen, profitiert.

(November 2002)

Beate Hennenberg

MATTHIAS FLÄMIG: *Verstehen – Hören – Handeln. Destruktion und Rekonstruktion der Begriffe*. Augsburg: Wißner 1998. 179 S., Abb., Notenbeisp. (Musikpädagogik konkret. Band 3.)

„Man kann am gleichen Abend mit gleicher Hingabe einen Tango, einen Boogie und einen Rock’n’Roll tanzen und braucht sich z. B. um das Walzertanzen nicht zu kümmern“, so lautet ein viel zitiertes Diktum von Ernst Tugendhat. „Aber man kann nicht ernsthaft auf eine Art philosophieren, ohne die anderen verworfen oder aber einbezogen zu haben.“

Diesem Anspruch stellt sich Matthias Flämigs brillante Studie. Als seine „Art zu philosophieren“ wählt Flämig die analytische Sprachphilosophie, deren Gegenstand die Verwendung sprachlicher Ausdrücke ist. Unser Denken, unser Vorstellen und Verstehen von Sachverhalten, so die leitende Überlegung, erschließt sich durch Sprache und findet Ausdruck in behauptender Rede. Aus dieser Bindung von Sache und Sprache leitet sich die Einsicht ab, dass Sachuntersuchung ohne mitlaufende Sprachuntersuchung in der Wissenschaft nicht zulässig sei. Denn ohne Sprachanalyse könnten sich falsche Gebrauchsweisen von Sprache einschleichen, die zu Verzerrung und Verwirrung führen. Flämig wendet das ins Positive: „Was und wie wir verstehen, lässt sich aus sprachanalytischer Sicht nur durch Reflexion auf das behauptende Reden rekonstruieren.“

Dass sich Flämig auf Wittgenstein beruft, liegt nahe; so zitiert er als „Grundsatz“ § 560 aus dessen *Philosophischen Untersuchungen*: „Die Bedeutung des Wortes ist das, was die Erklärung der Bedeutung erklärt“. Der Gefahr, diesen Passus zu isolieren und zur Bedeutungstheorie umzumünzen – nach Eike von Savigny sagt der Abschnitt gerade „nicht, dass Bedeutungen von Wörtern durch Bedeutungserklärungen festgelegt werden“ – entgeht Flämig, indem er nicht bei Wittgenstein, sondern bei der sog. „Erlanger Schule“ anschließt, einer Denkrichtung, die auf das Wirken des Musikwissenschaftlers und Philosophen Wilhelm Kamlah und dessen Kollegen Paul Lorenzen zurückgeht.

Auf der Ebene der Sachuntersuchung geht Flämig Erklärungen von „Verstehen“, „Hören“ und „Handeln“ nach, von Wörtern also, die in der Musikpädagogik ständig gebraucht werden. Dazu setzt er sich mit zwei musikdidakti-

schen Schriften (*Hören und Verstehen* von Rauhe/Reinecke/Ribke sowie *Musik machen – Musik verstehen* von Beck/Fröhlich) auseinander und befragt deren Bezugsdisziplinen („kommunikative Didaktik“ und „kognitive Psychologie“). „Dekonstruktion und Rekonstruktion der Begriffe“ verheißt der Untertitel der Schrift, und diese Bilder lassen sich weiter ausmalen: Flämig geht vor wie ein Gebäudesanierer. Er findet verdächtige Stellen, klopft mit sprachanalytischem Instrumentarium sanft, aber unerbittlich auf den Putz. Schon bröckeln Fassaden; morsches Tragwerk kommt ans Licht und kann alsbald repariert werden. Flämigs Arbeitsbericht ist detailgenau, logisch stringent, sorgfältig in der Argumentation, in klarer Sprache abgefasst, höchst anregend zu lesen und obendrein witzig: Die grandiose Analyse einer Grafik (S. 46 f.) mag als kurzes Muster für Reichtum an Geist und Esprit stehen.

So ist denn diese Arbeit ein dreifacher Gewinn, nämlich in methodischer, sachlicher und sprachlicher Hinsicht. Matthias Flämig legt eine Forschungsleistung vor, die das Fach weiter bringt: Diejenigen, die ihm in einigen Passagen nicht zustimmen können, sind zu entsprechender Stellungnahme herausgefordert. (April 2003) Bernhard Hofmann

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Hallische Händel-Ausgabe. Serie IV: Instrumentalmusik. Band 2: Orgelkonzerte I. Sechs Konzerte für Orgel und Orchester op. 4 (HWV 289–294). Konzert für Harfe und Orchester (HWV 294). Hrsg. von Terence BEST und William D. GUDGER. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. XXVII, 168 S.*

Nicht weniger als zwölf Jahre hat es gedauert, bis die Ausgabe der *Sechs Orgelkonzerte op. 4* sowie der ursprünglichen Version für Harfe und Orchester von HWV 294 die Edition des Opus 7 und zweier weiterer Orgelkonzerte ergänzt und so das Gesamtwerk für Orgel und Orchester auf den letzten wissenschaftlichen Stand gebracht hat. Sowohl Kritischer Bericht und die Erörterung der Quellen als auch ausführliche Anweisungen für die Aufführungspraxis oder ein sehr übersichtlicher Notentext geben exemplarisch Rechenschaft darüber, inwieweit eine wissenschaftliche Ausgabe Anspruch auf praktische Benutzbarkeit erheben soll.

Als besonders aufschlussreich erweist sich, insbesondere in Bezug auf die Funktion der Orgelkonzerte als Gebrauchsmusik in den Pausen der Oratorienaufführungen, bei denen Händel selbst an der Orgel als Solist und Improvisator mehrerer langsamer Sätze oder kadenzartiger Einschübe mitwirkte, die Untersuchung der Entlehnungen aus verschiedenen Stücken von anderen Komponisten oder von ihm selbst, die in bestimmten Fällen wie im *Konzert* HWV 293, das fast wörtlich auf seine *Blockflötensonate* HWV 369 zurückgeht, als direkte Transkriptionen zu bezeichnen sind. Dieses Kapitel bleibt, wie von den Herausgebern im Vorwort angekündigt, sicherlich für weitere Beiträge und Ergänzungen offen und steht in engem Zusammenhang mit improvisatorischem Ursprung und Funktionalität dieser Musik.

Hinweise zur Registerauswahl an der Orgel gibt es in den überlieferten Quellen äußerst wenige, in Opus 4 etwa nur im zweiten Satz von HWV 292. Indes versucht man anhand von Zitaten aus Händels Briefen oder von zeitgenössischen Chronisten immer wieder, sich Angaben aus diesem Bereich zu verschaffen. Dass Händel des öfteren an Orgeln konzertiert oder dirigiert hat, die die Möglichkeiten einer mittelgroßen typisch englischen Kammerorgel weit überstiegen, ist schon zur Genüge dokumentiert. Wie nun bestimmte Register insbesondere der Prinzipal- (open diapason) oder der Zungenfamilie bei diesen Konzerten zum Einsatz kamen und heutzutage kommen sollen, ist eine Frage, die in unmittelbarem Zusammenhang mit der Orchesterbesetzung jedes Konzerts steht und deswegen vorrangig aus einer praktischen Perspektive entschieden werden sollte.

(September 2002)

Agustí Bruach

Musik der Mannheimer Hofkapelle. Hrsg. von der Forschungsstelle Mannheimer Hofkapelle der Heidelberger Akademie der Wissenschaften unter Leitung von Ludwig FINSCHER. Band 2: Ignaz Holzbauer/Franz Beck. Solowerke für Sopran und Orchester. Vorgelegt von Bärbel PELKER. Stuttgart: Carus-Verlag 1999. L, 165 S., Abb.

Solistische Vokalmusik steht im Zusammenhang mit der „Mannheimer Schule“ nicht gera-

de im Mittelpunkt des Interesses. Dass diese Musik nicht weniger interessant ist als die Instrumentalgattungen, beweist der von Bärbel Pelker vorgelegte Band in der Reihe *Musik der Mannheimer Hofkapelle*, der Werke ganz unterschiedlicher Provenienz vereint. Dabei handelt es sich um Ignaz Holzbauers Kantate *La Tempête* (Metastasio) für Solo-Sopran und um dessen Vertonung der horazschen Ode *Degli amor la madre altera* (in der Übersetzung von Bottarelli); ferner um drei Arien von Franz Beck zu dem Schauspiel *Soliman II.* von Charles-Simon Favart. Sowohl Holzbauers Kantate als auch seine Ode besitzen eine auffallend reduzierte Orchestration, bei der zu den Streichern nur zwei Hörner (Kantate) hinzutreten. Dieser Reduktion steht eine vielfältige Palette musikalischer Ausdruckscharaktere gegenüber, die Holzbauer ganz auf der Höhe seines kompositorischen Schaffens Mitte der 1770er-Jahre zeigen. In der Kantate wechseln sich im *Accompagnato* Formteile mit unterschiedlichem dramatischen Gestus ab, die allerdings auf ähnlichem motivischem Material basieren. Während in der ersten Arie („Ma tu tremi“) der Orchesterpart einer sehr differenzierten Behandlung unterworfen ist, steht dieser in der abschließenden Aria ganz im Dienst der Begleitung der raumgreifenden Singstimme. Obschon sehr viel kürzer gehalten, ist die Ode vielleicht das interessantere Stück, vor allem in formaler Hinsicht, trotz der Beteiligung eines ‚antiquierten‘ *Basso continuo*. Gerade in der Verknappung – durch die textliche Vorlage entschieden befördert, da Bottarelli die ursprünglich strophische Form der Ode bereits aufgebrochen hatte – verdichtet sich Holzbauers musikalische Sprache in dieser durchkomponierten Ode und gibt den Blick frei auf das Wesentliche, d. i. die emotionale Befindlichkeit des lyrischen Ichs.

Ist die Quellenlage bei den beiden Holzbauer-Stücken noch übersichtlich, so war Bärbel Pelkers editorische Arbeit für Franz Beck mit Grundlagenforschung verbunden, da sich zum einen die Quellen in weniger erschlossenen französischen Archiven befinden, mehr aber noch, weil wir über Becks Wirken in Bordeaux bis dato kaum Genaueres wussten. So ist das Vorwort zur Arien-Edition nicht nur eine biographische Skizze, sondern eine profunde Dokumentation von Becks ereignisreichem Aufenthalt in Frankreich. Die Arien zählen zu den

wenigen erhaltenen musikdramatischen Kompositionen Becks. Eine exakte Datierung ist schwierig, die Entstehung lässt sich jedoch Mitte der 1770er-Jahre ansetzen. Die dritte Arie ist einer nicht näher bekannten Mademoiselle Monville auf den Leib geschrieben, die sich 1777 in Bordeaux aufhielt. Im Laufe der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hatten mehrere Komponisten Schauspielmusiken für Favarts berühmte Orientkomödie *Soliman II ou Les trois sultanes* (1761) verfasst, u. a. Joseph Martin Kraus. Während Kraus alle von Favart geforderten Musiknummern komponierte, schrieb Beck nur Arien für eine Bühnenfigur (Délia). Alle drei Nummern sind virtuos und erfahren ihre dramaturgische Legitimation durch den Umstand, dass sie in der Komödie als drameninhärente Musik figurieren. Wenn man die originale Musik von Paul-César Gibert (1761) zu Favarts Stück kennt, so kann angesichts der beckschen Arien nur ein Paradigmenwechsel innerhalb der französischen Schauspielmusik vermutet werden. Denn was Beck hier z. B. in der ersten Arie aufbietet ist ‚italianità‘ in reinsten Form (ausgedehnte Koloraturen, Trillerketten, großer Ambitus). Die Frage der Funktionalität dieser Musik wird damit nicht unwesentlich, denn in der französischen Oper der 1770er-Jahre waren solche ‚show pieces‘ innerdramatisch nur schwer zu motivieren; insofern ist der Schnittpunkt von Schauspielmusik und Konzertarie, an welchem Becks Vokalstücke angesiedelt sind, ein ganz besonderer. Obwohl Pelker aus ihrem kodikologischen Befund den Schluss zieht, dass das Material des Grand Théâtre „zweifelsfrei zur Aufführung verwendet wurde“ (S. XVI), muss die Tatsache, dass in keiner der Bordelaiser Quellen die Bühnenfigur genannt ist und im Orchestermaterial keine Stichworte aufscheinen, nachdenklich stimmen. Aufführungen der Arien im konzertanten Kontext sind belegt, allerdings erst nachdem Favarts Stück vom Spielplan verschwand, was aber zeigt, dass diese Musik durchaus eine doppelte Destination für Bühne und Konzert besaß. Aufführungspraktische Probleme warf die Rolle der Délia innerhalb der Sprechkomödie nicht auf, da sie bereits von Favart als eine ‚musikalische‘ Figur konzipiert war: Jenseits ihrer Musiknummern hatte Délia buchstäblich wenig zu sagen, insofern konnte sie exklusiv mit einer Sängerin besetzt werden.

Die editorischen Entscheidungen werden im Notentext an jeder Stelle transparent gemacht, wobei allerdings die Option, colla-parte-Partien und Faulenzer in spitze Klammern zu setzen, zunächst etwas irritiert, da sich Ergänzungen in der Horizontalen naturgemäß weniger schnell erschließen als solche in der Vertikalen. In einigen Fällen, wo Ergänzungen aus Nebenquellen und solche der Herausgeberin ‚zusammenstoßen‘ (z. B. bei Becks Arie No. 2, T. 37), ist das Notenbild mitunter etwas überladen. Der Kritische Bericht ist schlicht vorbildlich zu nennen und lässt keine Frage offen: Quellenbeschreibung, Provenienzen, Kopisten, kodikologische Probleme bis hin zum Papierzustand werden dort ausführlich diskutiert. Das Vorwort erscheint in französischer und englischer Übersetzung; auch die Ausstattung (inklusive Faksimile-Abbildungen) ist tadellos. Verwirrend ist einzig und allein der Abdruck der Vokaltexthe (S.158–161), der gleichzeitig ein Lesartenverzeichnis abgibt, welches Quelle und (musikalische) Ausgabe synoptisch gegenüberstellt. Das Bemühen um absolute Klarheit veranlasste die Herausgeberin, alle Textwiederholungen zu erfassen, was zur Folge hat, dass zwar die orthographischen Varianten zwischen Quelle und Ausgabe nachvollziehbar sind, aber auf diese Weise die Struktur der originalen Gesangstexte verloren geht. Dieser Einwand schmälert jedoch keineswegs die hervorragende Qualität dieser Ausgabe, die einen Einblick in bislang unbekanntes ‚Mannheimer‘ Vokalmusik gibt und einmal mehr den hohen philologischen Standard der Editionen der Heidelberger Forschungsstelle dokumentiert.

(März 2003)

Thomas Betzwieser

CARL MARIA VON WEBER: *Sämtliche Werke. Serie I. Kirchenmusik. Band 2. Missa sancta Nr. 1 Es-Dur (WeV A.2) mit Offertorium „Gloria et honore“ (WeV A.3); Missa sancta Nr. 2 G-Dur (WeV A.5) mit Offertorium „In die solemnitas“ (WeV A.4). Hrsg. von Dagmar KREHER. Redaktion: Joachim VEIT und Frank ZIEGLER Mainz: Schott 1998. XXIV, 498 S.*

Mit dem ersten Band der *Weber-Gesamtausgabe* ist ein in jedem Sinne gewichtiger Band erschienen, den man mit Bewunderung zur Hand nimmt. Er enthält die beiden Dresdner

Messen des Komponisten und „lenkt den Blick“ damit, so zu Beginn des von der Herausgeberin und der „Redaktion“ (Joachim Veit und Frank Ziegler) gemeinsam unterzeichneten Vorworts, „auf eine Seite des Weberschen Schaffens, die im musikhistorischen und musikpraktischen Bewußtsein unserer Zeit kaum eine Rolle spielt“, auf zwei bedeutende Werke, die durchaus in der Tradition der Wiener sinfonischen Messen stehen – in Dresden seinerzeit aber als „im neuern, hier noch nie gehörten Style, geschriebene Arbeit“ empfunden wurde (Leipziger Kunstblatt von 1818, zitiert ebenfalls zu Beginn des Vorworts). So legitimiert sich die neue Gesamtausgabe bereits durch ihren ersten Band – und sie tut dies auch durch editorische Besonderheiten, die sie von älteren „Musikergesamtausgaben“ unterscheiden: Unerschrocken präsentiert man neue Editionsprinzipien. Die älteren Ausgaben nämlich wenden sich bekanntlich in gleicher Weise an den Wissenschaftler wie an den musikalischen Praktiker und postulieren dies jeweils zu Beginn der jedem Band beigegebenen Standard-Vorworte „Zur Edition“. Der entsprechende Abschnitt der *Weber-Gesamtausgabe* aber weist nur darauf hin, sie verstehe sich als „historisch-kritische Ausgabe“ und möchte „authentische Werktexte und -fassungen“ vorlegen sowie die „Werkgenese“ dokumentieren. Erst im weiteren Verlauf setzt man dann doch noch hinzu, man möchte „zugleich auch einen verlässlichen Notentext für die werktreue Pflege dieser Musik bereitstellen.“ Ziel der Ausgabe jedenfalls sei es, das Notenbild der jeweiligen Hauptquelle eines Werkes zu dokumentieren, diese solle „in der Edition möglichst deutlich durchscheinen“. Wieweit, so fragt man sich, ist das wohl möglich und entspricht die Ausgabe den so gestellten Erwartungen?

Möglich, so scheint mir, ist dies wohl grundsätzlich, im Sinne einer reinen „Studienausgabe“, wie die Literaturwissenschaften sie vielfach vorlegen. Konkret aber ist es für Musikergesamtausgaben (anders als etwa für Denkmäler-Reihen) kaum durchführbar, weil die Bände, wollten sie den praktischen Gebrauch von vornherein ausklammern, in der Herstellung so teuer würden, dass auch Bibliotheken sie sich nicht mehr leisten könnten. So ist denn auch die *Weber-Gesamtausgabe* zu bezeichnenden Kompromissen gezwungen. Zwar folgt sie

etwa in der Anordnung der Partitur prinzipiell (kaum im Detail, wenn etwa der Komponist vielleicht aus Platzmangel zu Abweichungen von dem bei ihm Üblichen gezwungen ist) Webers Autograph. Das ist vor allem deshalb für die musikalische Praxis wenig störend, weil Weber der sogenannten „französischen“ Anordnung folgt, die sich von der heutigen nur wenig unterscheidet. Zugleich aber hat sich die Ausgabe dafür entschieden, für die Vokalstimmen moderne Schlüsseln zu verwenden, obwohl dadurch das originale Notenbild wohl noch einschneidender verändert wird als beispielsweise durch die Zuordnung der Hörner zu den Blech-, statt wie bei Weber zu den Holzbläsern. Hier scheinen die Anforderungen der Praxis sich durchgesetzt zu haben – alte Schlüsseln fallen ja sofort ins Auge. Dasselbe gilt für die Taktstrichsetzung: Da sind – in heute üblicher Weise – die Taktstriche zwischen den Instrumentengruppen unterbrochen, während Weber sie durchzieht. Die Folge davon ist jedoch, dass, um das vorige Beispiel wieder aufzugreifen, die Hörner-Stimmen nun eindeutig als Holzblasinstrumente erscheinen, während sie bei Weber – in gewisser Weise ambivalent – zusammen mit den Fagotten eine Brücke zu den Blechblasinstrumenten bilden.

An die musikalische Praxis wendet sich die Ausgabe vor allem mit ausführlichen Hinweisen zur Ausführungspraxis in dem Kritischen Bericht (der in den Bänden vollständig enthalten ist; er ist entsprechend umfangreich, hier über 200 großformatige Seiten stark). Fußnoten im Notentext verweisen auf solche Hinweise. Man fragt sich allerdings, weshalb nicht wenigstens in den Fällen, in denen solche Ausführungshinweise vergleichsweise knapp ausfallen können (etwa solche zur Ausführung von Appoggiaturen, die – mit einem kleinen Notenbeispiel – kürzer sein könnten als die derzeitige Fußnote), nicht an Ort und Stelle gegeben werden. Das Verzeichnis der Anmerkungen und Lesarten im Kritischen Bericht nämlich erscheint abschreckend unübersichtlich. Das hängt damit zusammen, dass alles – Bedeutsames und Nebensächliches, Korrekturen (sie sind in den Autographen, denen offenbar Entwürfe vorausgingen, sehr selten: Die angestrebte Dokumentation der Werkgenese lässt sich hier daher nur eingeschränkt erreichen) und Eingriffe der Herausgeberin sowie eben die

Hinweise zur Aufführung – in einer Takt-für-Takt-Liste untereinander steht, zudem mit ungewöhnlichen Zeichen durchmischt, die notwendig sind, um den Bericht nicht übermäßig anschwellen zu lassen. Wäre es nicht besser, man gliederte die „Varianten, Lesarten und Anmerkungen“ in einzelne Rubriken (jedenfalls in Werken mit umfangreichen Einzelsätzen wie in diesen Messen) – und fasste etwa das „Nebensächliche“ (die jetzt petit gedruckten Angaben) in fortlaufendem Fließtext zusammen – so wie jetzt bereits die „colla-parte-Anweisungen“ des Komponisten?

Der Benutzer freut sich im übrigen über die Einbeziehung der beiden Offertorien „Gloria et honore“ (*Es-Dur-Messe*) und „In die solemnitas“ (*G-Dur-Messe*) in diesen Band und in das Corpus der jeweiligen Messe – obwohl beiden in dem künftigen Weber-Verzeichnis eine selbständige Nummer gegeben ist. Legitimiert ist dies dadurch, dass die Offertorien bei der Erstaufführung der Messen gesungen wurden und sich tonartlich wie durch ihre Besetzung als zu der jeweiligen Messe gehörig erweisen. Allerdings hätte ich es vorgezogen, die Kompositionen zwar in Verbindung mit den Messen, aber im Anschluss daran abzudrucken, statt an der liturgisch entsprechenden Stelle (nach dem Credo). Sie gehören weder zu dem (zweifellos auch für Weber) als solchem sanktionierten Corpus des „Ordinarium Missae“, noch sind sie mit diesem zusammen überliefert. Nicht nur das „Erscheinungsbild der Hauptquelle“ wird dadurch verunklart, sondern wohl auch die ursprüngliche Werkvorstellung.

Viel war jetzt von Bedenken die Rede, die sich mir bei der Durchsicht des ersten Bandes der *Weber-Gesamtausgabe* ergeben haben – doch bitte ich, man möge daraus keine falschen Schlüsse ziehen: Die „Bewunderung“, von der ich eingangs sprach, ist dadurch nicht geringer geworden. Es ist ein ungemein sorgfältig gearbeiteter, in Vorworten und Kommentaren inhaltsreicher Band, über dessen Erscheinen man – im Ganzen genommen – nur glücklich sein kann. Es ist zudem ein sehr schöner Band, ausgestattet mit ungewöhnlich zahlreichen Faksimiles und mit einem „Anhang“, der Dokumente zur Rezeptionsgeschichte und – dankenswerterweise – auch ein umfangreiches Register enthält.

(April 2003)

Walther Dürr

Der vorliegende Band eröffnet die von Gerhard Allroggen initiierte und herausgegebene *Weber-Gesamtausgabe* mit einem editorischen Paukenschlag. Er betrifft sowohl den Inhalt, die beiden 1818 entstandenen Dresdner Messen samt zugehöriger Offertorien, die im Gesamtwerk Webers bislang eher von untergeordneter Bedeutung waren, nun aber erstmals klar in den Blick geraten, als auch das philologische Konzept, das sich von Editionsprinzipien anderer Gesamtausgaben deutlich absetzt. Schon die quantitative Relation zwischen Notentext (285 S.) und Kritischem Bericht (204 S.) zeigt, dass die Ausgabe einen eigenen, neuen historisch-kritischen Anspruch verfolgt. „Werkgenese und Werküberlieferung“ werden minutiös beschrieben (S. 289–326), wobei die postume Publikations- und Überlieferungsgeschichte als Bestandteil der Textgeschichte ernst genommen wird (S. 311–326).

Dem Benutzer wird kein „reiner“ und in allen Punkten zweifelsfreier Notentext im Sinne eines „fiktiven Werkideals“ (S. XI) vorgegaukelt, vielmehr hält ihn die Ausgabe zu einer kritischen Auseinandersetzung mit der historischen Variabilität und dem Bedeutungsspielraum von Notentexten, der partiellen Offenheit der Kompositionen, an: Der Herausgeberin und den Redakteuren geht es – verkürzt gesprochen – vornehmlich um eine Text- und weniger um eine Werk-Edition, ein positives *Novum*, das den editorischen Spagat einer Ausgabe „für Wissenschaft und Praxis“ eher zugunsten der Wissenschaft entscheidet. Dennoch bleibt die Praxis im Blick. Systematische Erörterungen einzelner Notationsfragen (S. XI–XIV), Darlegungen von Problemen der Singtextunterlegung (S. 463–466) und Ausführungshinweise im Kritischen Bericht (z. B. zu Apoggiaturen etc.) belegen das hohe Reflexionsniveau des Herausgeberteams und geben auch der Aufführungspraxis anregende Impulse.

Die Weber-Edition ist besonders und zugleich auf neue Weise um „historische Quellentreue“ bemüht. Dies zeigt sich einerseits – um eine Lieblingswendung der Editoren aufzugreifen – im „Durchscheidenlassen“ der Quellen (S. XI) und andererseits in der sympathisch auffallenden Abstinenz der Herausgeberin hinsichtlich editorischer Eingriffe sowie in der Zurückhaltung bei den „Modernisierungen“ des

Partiturbildes. Die Partituranordnung folgt im Wesentlichen Webers eigener Praxis. So werden etwa die Hörer gemäß ihrer harmonischen Füllstimmfunktion zwischen den Klarinetten und Fagotten und die Vokalstimmen (allerdings in modernen Schlüsseln) zwischen Bratschen und Streichbässen notiert. Auf Analogieangleichungen sowie auf konjekturale dynamische und artikulatorische Ergänzungen wird „weitgehend verzichtet“ (S. XII), wobei der Kritische Bericht die dadurch aufgeworfenen Lesarten-Fragen diskutiert und dem Benutzer aufführungspraktische Entscheidungshilfen bietet. In den Spalten des Revisionsberichts sind sie unter den Stichworten „Artikulation“, „Vortragsanweisung“, „Phrasierung“, „Dynamik“ schnell aufzufinden und lassen sich somit auch systematisch studieren. Fußnoten im edierten Notentext verweisen auf einzelne Probleme der Partitur, die im Revisionsbericht thematisiert werden. Dies erzieht den Benutzer zu einem Leseverhalten, das allerdings auch Lesearbeit bedeutet: Für das Studium der Partitur und des Revisionsberichts muss er entweder zehn diakritische Zeichen und deren editorische Bedeutungen auswendig lernen oder ein Lesezeichen zwischen den Seiten XX und XXI eingelegt lassen. Auch das ebendort dargelegte System der etwas sperrigen Kombinationssignen (die im Revisionsbericht in vereinfachter Form gebraucht werden) muss der Leser sich aneignen.

So bestechend und unmittelbar einleuchtend das editorische Prinzip der Quellendiaphanie (d. h. das „Durchscheidenlassen“ der Hauptquelle und die Markierung von Textelementen aus „anderen maßgeblichen Quellen“) zunächst anmutet, so birgt es doch einige Probleme, die hier wenigstens skizziert seien. In den Partituren sind Ergänzungen aus anderen relevanten Quellen, die den autographen Basistext anreichern, durch runde Klammern gekennzeichnet. Damit sind im edierten Text ausschließlich zusätzliche, nicht aber die in den Referenzquellen fehlenden Notationselemente (Bögen, dynamische Angaben etc.) markiert. Mittels dieser diakritischen Kennzeichnung „scheint“ demnach lediglich die „lectio difficilior“ der Referenzquellen durch den autographen Basistext „hindurch“, wogegen weniger komplexe Lesarten der Referenzquellen im edierten Text selbst ausgeblendet und nur im

Kritischen Bericht aufzufinden sind. Zwangsläufig wertet dieses Verfahren die komplexere Lesart a priori auf, die einfachere Lesart aber quasi systematisch ab. (Fehlende Notationselemente müssen nicht immer Textdefizite darstellen, sondern können durchaus sinnvolle Lesarten eigenen Rechts sein.) Zweitens verweist die runde Ergänzungsklammer nicht stets auf ein und dieselbe Referenzquelle, sondern kann sich – je nach Kontext – auf eine einzige Quelle (A), auf mehrere verschiedene Quellen zugleich (A + B + C ...) oder sukzessive auf verschiedene Nebenquellen (A dann B dann C ...) beziehen. Somit funktioniert die Klammer, die als diakritisch definiertes Symbol eigentlich den Klammerinhalt unmittelbar referenzieren soll (mit dem Ziel, den Kritischen Bericht zu entlasten und zugleich das Leseverständnis zu erleichtern) nicht als selbstredendes Zeichen, sondern nötigt als eye-catcher den Leser dann doch, den Kritischen Bericht zu konsultieren, um die – eventuell sogar mehrfach belegte – Herkunft der Ergänzung zu erfahren.

Ein weiteres editorisches Problem birgt die Orgelstimme. In den Partiturographen fehlt – wie nicht anders zu erwarten war – der Basso seguente pro organo. Aufführungspraktische Gepflogenheiten der katholischen Kirchenmusik legen aber zwingend nahe – und die Editoren weisen auch explizit darauf hin (S. 390 ff.) –, dass zu Webers Messen heute nicht mehr nachweisbare autorisierte Organostimmen existiert haben müssen. Diese Orgelstimmen sind Bestandteil der nicht-autorisierten, postumen Haslinger-Stimmendrucke von 1835 bzw. 1844. Die Ausgabe verzichtet jedoch auf eine Wiedergabe der Orgel-Stimmen mit der Begründung, sie ließen sich aus der autographen Überlieferung (respektive aus der vorliegenden Edition selbst) unschwer rekonstruieren (S. 392). Das ist zweifellos zutreffend; benutzerfreundlicher und der Aufführungspraxis förderlich wäre jedoch die faksimilierte und kritisch kommentierte vollständige Wiedergabe der postumen Orgelstimmendrucke im Anhang gewesen. (Der Anhang liefert auf S. 489 lediglich eine faksimilierte Musterseite aus einem Haslinger-Druck.) Dass der Organo-Part ad libitum ausgeführt werden und bei konzertanten Messen-Aufführungen durchaus auch ganz entfallen konnte, ist ebenso unbestritten

wie die hier entscheidendere Tatsache, dass der Organo-Part eine eigenständige aufführungspraktische Option darstellt, nämlich die Möglichkeit, die Werke als Orgelmessen aufzuführen.

Diese kritischen Anmerkungen vermögen die hohe Qualität der neue Maßstäbe setzenden Edition nicht ernsthaft zu schmälern. Die Herausgeberin und die Redakteure haben mit dem Erstlingsband sich selbst und der *Weber-Gesamtausgabe* ein hohes Niveau vorgegeben, woran sich die Folgebände werden messen lassen müssen. Zukünftige, neu projektierte Gesamtausgaben werden sich mit dem innovativen Editions-konzept der *Weber-Gesamtausgabe* ebenso auseinandersetzen haben wie die aktuelle musikphilologische Methodendiskussion. Angesichts knapper werdender Forschungsmittel, wachsender Effizienzkontrollen seitens der öffentlichen Geldgeber und angesichts des daraus für die Editions-institute resultierenden Zeitdrucks wird es nicht leicht sein, dieses Niveau kontinuierlich zu halten.

Dass der Schott-Verlag sich für einen zweisprachigen, deutsch-englischen Textdruck entschieden hat (das Varianten- und Lesartenverzeichnis ist davon ausgenommen) verdient last not least besondere Würdigung, weil damit die internationale Rezeption der Ausgabe wesentlich gefördert wird.

(März 2003)

Bernhard R. Appel

JOHANNES BRAHMS: *Doppelkonzert a-Moll, opus 102*. Hrsg. von Michael STRUCK. München: G. Henle Verlag 2000. XXVII, 259 S.

Nach der Editionsfolge zu urteilen hat die neue *Johannes Brahms Gesamtausgabe* (JBG) erheblich an Schwung gewonnen: *Symphonie Nr. 1* op. 68 (1996), *Klavierquintett* op. 34 (1999), *Doppelkonzert* op. 102 (2000) sowie zuletzt *Symphonie Nr. 2* op. 73 (2002). Dabei haben weder die Sorgfalt und Qualität des Notentextes noch die Lesbarkeit bzw. Übersichtlichkeit von Einleitung und Kritischem Bericht gelitten, wie der hier zu besprechende Band eindrucksvoll beweist. Er umfasst Brahms' letzte, im Sommer 1887 entstandene konzertante Komposition mit der ungewöhnlichen Kopplung von Solo-Cello und Solo-Violine, das „Concert für Violine und Violoncell mit Orchester“ (so der Titel in der Erstausgabe der

Partitur), das schon bald nach der Uraufführung von der Musikkritik die griffige Bezeichnung *Doppelkonzert* erhielt.

In seiner Einleitung berichtet der Herausgeber Michael Struck in umsichtiger Weise über den derzeitigen Forschungsstand hinsichtlich der Entstehung des *Doppelkonzertes*, der Proben und ersten Aufführungen, der Publikation sowie – wie in der *JBG* üblich – der frühen Rezeption. Er widersteht allen Versuchungen, über die ursprüngliche Konzeption des Werks zu spekulieren („Die eigentliche Entstehungsgeschichte [...] liegt größtenteils im dunkeln“), und vermag durch treffende Auswahl der Dokumente die zunächst zwiespältige Aufnahme des Werks zu belegen. Ein weiterer wichtiger Abschnitt der Einleitung diskutiert die „Bedeutung der separaten Solostimmen und des Klavierauszuges für die vorliegende Partituredition“. Während nämlich für die Partitur alle relevanten Handschriften (das Autograph sowie die mit autographen Korrekturen versehene Abschrift, die als Stichvorlage diente) zugänglich waren, sind die Manuskripte nicht nur des Klavierauszuges, der ja in einem eigenen Band der *JBG* veröffentlicht werden wird, sondern auch der Solostimmen verschollen. Da die gedruckten Solostimmen jedoch auf „einen eigenständigen Überlieferungsstrang zurückgehen müssen“, werden ihre Abweichungen von den Partiturquellen (zum größten Teil zusätzliche Spielanweisungen, die mutmaßlich von den beiden Solisten der Proben und der Uraufführung, Robert Hausmann und Joseph Joachim, stammen) zu Recht in Fußnoten zum Notentext mitgeliefert.

Hauptquelle der Edition ist Brahms' Handexemplar des Partiturerstdrucks, als Referenzquellen dienen die Partiturhandschriften, die Erstdrucke von Partitur, Orchesterstimmen, Solostimmen und Klavierauszug sowie die Handexemplare von Solostimmen und Klavierauszug. Beim sorgfältigen Quellenvergleich zeigt sich, dass die originale Druckausgabe der Partitur weit weniger verlässlich ist, als dies noch Hans Gál, der Herausgeber des *Doppelkonzertes* in der alten Gesamtausgabe, annahm. Neben den Noten selbst (Fehler wurden teilweise bereits im Handexemplar berichtigt) sind die Artikulation und vor allem die Dynamik betroffen, wobei im Kritischen Bericht alle Abweichungen gegenüber der Hauptquelle mit

einem suggestiven Verweispeil gekennzeichnet, problematische Fälle oder komplexe Korrekturstellen mit Faksimiles zusätzlich veranschaulicht werden. Die hohe Qualität des vorliegenden Notentextes (bei dem lediglich der Hinweis auf den Schlüsselwechsel der Fagotte, Satz 1, zwischen T. 30 und 57 als fehlend festgestellt werden konnte) wird insbesondere im Vergleich mit der alten Gesamtausgabe offenbar, nicht nur durch den heute selbstverständlichen Verzicht auf willkürliche „Verbesserungen“ (vgl. Satz 3, T. 191, Hrn. 3/4 in D: Halbe *des*² von Hans Gál in Viertel *des*²-*c*² geändert, um den Querstand *dis/d* ab Taktmitte mit Vl. I zu vermeiden), sondern eben auch im Umgang mit Details wie den genauen Positionen von Dynamik-Gabeln.

Einzuwenden ist insgesamt nur wenig: Die undifferenzierte Beibehaltung von originalen Warnungsakzidentien, „auch wo sie zunächst redundant erscheinen“, da sie „Signale für Brahms' Verständnis harmonischer Verläufe“ seien und „spieltechnischen Mißverständnissen vorbeugen“ können (S. XXVI), führt hier mehrfach zu Akzidentienwiederholungen im selben Takt (Satz 1, T. 84, Va.; T. 260, Vl. II und Va.; T. 285, Vc.; Satz 2, T. 73, Vl. solo; T. 75, Vl. solo; Satz 3, T. 192, Vl. solo). Diese Tautologien, bei denen ohnehin unklar bleibt, ob Brahms sie bewusst gesetzt hat, widersprechen einem fundamentalen Grundprinzip unseres Notensystems und mindern insofern auch den im Vorwort der Editionsleitung ausdrücklich formulierten Anspruch, wissenschaftliche und praktische Ausgabe zugleich zu sein („Die *JBG* soll für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Schaffen von Brahms eine ebenso verlässliche Grundlage schaffen wie für werktreue künstlerische Interpretation seiner Musik“). Ein weiterer Sachverhalt, bei dem der Benutzer stutzt, betrifft die dynamische Notierung bei asynchron verlaufenden Stimmen im gleichen System. So wird im Andante, T. 111–114, die Dynamik über das System der Flöten gesetzt, als gelte sie nur für Fl. 1, die ein Viertel vor Fl. 2 einsetzt. Aus dem Kontext geht eindeutig hervor, dass Fl. 2 vom dynamischen Verlauf der Bläser („*f*“ / „*dim.*“ mit anschließender Gabel / „*p*“) nicht ausgeschlossen sein kann, wenngleich sie bereits pausiert, bevor „*piano*“ in den anderen Stimmen erreicht wird. Es müsste daher „*forte*“ beim Einsatz von Fl. 2 so-

wie „dim.“ mit Gabel ergänzt werden oder aber die gesamte Dynamik unter das System gesetzt werden, die dann mutatis mutandi für Fl. 2 mit zu gelten hat. Solche Inkonsequenzen, die sich auch in an sich unbedeutenden Details (vgl. Satz 1, Doppelhalsung bei einfacher Note zwischen Doppelgriffen für Vl. II in T. 422 gegenüber einfacher Behalsung in T. 421 und 423) zeigen, verweisen auf die Tendenz, aus übermäßigem Respekt gegenüber Originalquellen auf die Vereinheitlichung bzw. Modernisierung rein notationstechnischer Phänomene zu verzichten. Schließlich noch ein Wort zum Umfang des Editionsberichts. Auch hier scheinen noch nicht alle Möglichkeiten zur Entlastung ausgeschöpft zu sein. Die Bemerkung über die fehlerhafte Position der Achtelpause für Fig. 2 in Satz 3, T. 152, beispielsweise fällt, da andere Deutungen ausgeschlossen sind, unter die Rubrik „offensichtliche Versehen“ und könnte (wie in ähnlichen Fällen auch) ohne jeden Verlust an Wissenschaftlichkeit gestrichen werden.

Diese Bemerkungen schmälern natürlich in keiner Weise die hervorragende Arbeit, die mit dieser Edition geleistet wurde. Es geht vielmehr um grundsätzliche Fragen und Probleme, die im Hinblick auf zukünftige Bände insbesondere der Orchestermusik vielleicht nochmals diskutiert werden sollten.

(Mai 2002)

Peter Jost

WILLIAM WALTON: *Edition. Volume 7: Façade Entertainments, comprising Façade: An Entertainment, Façade 2: A Further Entertainment and Four Additional Numbers. Edited by David LLOYD-JONES. Oxford u. a.: Oxford University Press 2000. XLIII, 221 S.*

Die Jahre 2002 und 2003 haben sich in Großbritannien fast von selbst zu William-Walton-Jahren entwickelt, wird doch sowohl der 100. Geburtstag (2002) als auch der 20. Todestag (2003) gefeiert. Zwar wird hiermit die Bedeutung dieses Komponisten über Gebühr betont, während andere (etwa Josef Holbrooke) auch nur einer ersten Biographie harren, aber dies schmälert nicht den Wert der Publikationen an sich.

Die Walton-Feierlichkeiten begannen im Grunde bereits mit der Veröffentlichung der

Partitur sämtlicher erhaltener Stücke aus *Façade*, jenem berühmt-berüchtigten Stück von 1922/23 mit äußerst wechselvoller Geschichte, das nicht nur Waltons Ruhm begründete, sondern auch in der Walton-Literatur eine zentrale Position einnimmt, obgleich es keineswegs repräsentativ für Waltons Schaffen ist. Der Herausgeber der Notenausgabe, David Lloyd-Jones, John Pritchards Assistent in Liverpool und damit um 1960 sehr wahrscheinlich mit Walton und dessen 2. *Sinfonie* bekannt geworden, hat mittlerweile auch die CD zur Ausgabe vorgelegt (Hyperion CDA 67239). Von der Zielsetzung ist die Notenausgabe nicht nur klar überschaubar, sondern auch äußerst zielgerichtet: Alle erhaltenen Quellen zu *Façade* werden genannt, aber nur die aufführbaren werden in historisch-kritischen Ausgaben vorgelegt, zu denen gleichzeitig Aufführungsmaterial hergestellt wurde. Stewart R. Craggs, Verfasser verschiedener Werkverzeichnisse und anderer Publikationen zu Walton (vgl. etwa *Mf* 53, 2000, S. 218), erläutert in seiner knappen Einleitung die Entstehung des Werks, von der ersten Bekanntschaft Waltons mit den Geschwistern Sitwell bis zu den Wiederaufführungen von *Façade Revived* (und dessen stark revidiertem Druck als *Façade 2*) in den 1970ern. Auch die autorisierten Druckausgaben (von *Façade 2* erschien bis 2000 nur 1979 eine Faksimileausgabe) und Einspielungen werden überschaubar dargestellt und ergeben ein klares Bild von der bisherigen Geschichte dieser „Entertainments“. David Lloyd-Jones' kurze Einführung befasst sich hauptsächlich mit den Gedichten Edith Sitwells, die nicht um ihres Inhalts, sondern des Rhythmus wegen rezitiert werden sollen („If it was read for meaning, rather than rhythm, she disapproved“, wird Elizabeth Salter auf S. XII zitiert), mit der Musik und den editorischen Problemen trotz einer vergleichsweise großen Anzahl erhaltener Autographen, der Reihenfolge der Stücke und der wechselvollen Geschichte der Zuordnung zu zwei Sprechern (die bis zur Erstveröffentlichung 1951 ausschließlich auf rhythmisierte Gedicht-Typoskripte angewiesen waren, vgl. Faksimile 2, S. XXXIX). Die „textual notes“ sind diesmal ausgesprochen umfangreich für einen Band der *William Walton Edition* (S. XIX–XXXVI); das Lesartenverzeichnis bleibt, wie in der Reihe üblich, extrem überschaubar, wohingegen die

Darstellung der Quellenlage jeweils ungefähr zwei Drittel des Raums einnimmt. Sehr hilfreich die jeweilige Nennung der Uraufführung und der ersten Veröffentlichung jedes einzelnen Stücks gerade im Rahmen eines derart „offenen Werks“. Die Zählung der Quellen als „1“, „2“ usw. ist ein wenig gewöhnungsbedürftig, aber in Folge der chronologisch offenbar eindeutig zuzuordnenden Reihenfolge durchaus stichhaltig. Manche elliptische Äußerung (etwa Verweisung auf eine Quelle zu *Mariner Man* bei *En Famille*, S. XX) bedarf genauer Aufmerksamkeit, ist aber immer nachvollziehbar. Von besonderem Interesse sind die „textual notes“ für die Erstveröffentlichung der vier zusätzlichen Nummern (S. XXXII–XXXIV) und die Informationen zu den nicht veröffentlichten, nur fragmentarisch erhaltenen oder verlorenen Stücken. Leider nennt Lloyd-Jones für drei der zusätzlichen Nummern die Korrespondenz zwischen Walton und den beiden Korrektoren als Quellen nicht in extenso, so dass zwar die Korrekturfahnen, nicht aber die dazu gehörige Korrespondenz zur Textkonstitution herangezogen scheint. Da aber Walton von der Insel Ischia aus fast alle seine Korrekturen in Anbetracht der mangelhaften Zuverlässigkeit des Telefonsystems brieflich erläuterte, wären diese Briefe möglicherweise von nicht geringer Bedeutung gewesen.

Der Notentext ist mit der bei Oxford University Press üblichen Sorgfalt und Akkuratessse erstellt, nur der Satzspiegel ist angesichts des geringen Randes und Abstandes zwischen Akkoladen etwas problematisch; auch die Papierwahl könnte diskutiert werden – im Rezensionsexemplar hatte auf manchen Seiten der Notentext der jeweiligen Rückseite durchgefärbt. Hoch interessant ist die Lösung der Edition zweier unterschiedlicher Lesarten des relativ schwierigen Celloparts in *Façade*: Sowohl die originale Version als auch eine Alternativversion für zwei Cellisten ist gegeben, beide in gleich großer Type, aber doch eindeutig zuzuordnen. Als besonderer Extra-Bonus erscheint die Übersicht über die gesamten Gedichte zu den im Notentext gedruckten Stücken (S. 212–221). Gleichwohl wäre hier die Veröffentlichung der Texte der nicht oder nur unvollständig erhaltenen Stücke sehr wünschenswert gewesen.

(Oktober 2002)

Jürgen Scharwächter

Eingegangene Schriften

Acta Organologica. Band 27. Im Auftrag der Gesellschaft der Orgelfreunde hrsg. von Alfred REICHLING. Kassel: Merseburger 2001. 319 S., Abb., Notenbeisp. (Jahresgabe 1999/180. Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde.)

EVA-MARIA VON ADAM-SCHMIDMEIER: Das Poetische als zyklisches Prinzip. Studien zum Klaviermusikzyklus im 19. Jahrhundert. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2003. 379 S., Notenbeisp. (musicologica berolinensia. Band 10.)

JUDITH P. AIKIN: A Language for German Opera. The Development of Forms and Formulas for Recitative and Aria in Seventeenth-Century German Libretti. Wiesbaden: Harrassowitz 2002. VII, 347 S., Abb. (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung. Band 37.)

FLORENCE ALAZARD: Art vocal. Art de gouverner. La musique, le prince et la cité en Italie à la fin du XVI^e siècle. Paris/Tours: Minerve 2002. 371 S. (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance. Collection „Épitome musical“.)

Album Amicorum Albert Dunning. In occasione del suo LXV compleanno. A cura di Giacomo FORNARI. Turnhout: Brepols 2002. XX, 788 S., Abb., Notenbeisp.

Amerikanismus, Americanism, Weill. Die Suche nach kultureller Identität in der Moderne. Hrsg. von Hermann DANUSER und Hermann GOTTSCHIEWSKI. Schliengen: Edition Argus 2003. 330 S., Abb., Notenbeisp.

Aufbrüche – Fluchtwege. Musik in Weimar um 1800. Hrsg. von Helen GEYER und Thomas RADECKE. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2003. 220 S., Notenbeisp. (Schriftenreihe der Hochschule für Musik Franz Liszt. Band 3.)

JOHANN LUDWIG BACH: Motetten für gemischten Chor. Gesamtausgabe. Vorgelegt von Uwe WOLF. Stuttgart: Carus-Verlag 2003. VI, 154 S.

NIKOLAI BADINSKI: „Zwischen den Klängen“ Durchlöchertes Tagebuch, Erkenntnisse eines Musikers. Saarbrücken: Pfau 2003. 91 S.

VERONIKA BECI: Franz Schubert. Fremd bin ich eingezogen. Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler/Patmos Verlag 2003. 350 S., Abb.

MICHAEL B. BECKERMAN: New Worlds of Dvořák. Searching in America for the Composer's Inner Life. New York/London: W. W. Norton & Company 2003. 272 S., Abb., Faks., CD (mit Musikbeispielen.)

HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Volume 4: Incomplete Operas. Edited