

## BESPRECHUNGEN

WALTER SALMEN: *Spielfrauen im Mittelalter*. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2000. 124 S., Abb.

Einiges an detektivischem Feingefühl muss man aufbringen, um Spuren jener Kultur aufzufinden, die nicht nur wegen der zeitlichen Distanz, sondern auch aufgrund einer besonders schlechten Überlieferungssituation heute kaum mehr wahrnehmbar ist: Spielfrauen im Mittelalter. Walter Salmen hat sich diesem verborgenen Schatzkästlein der Musikgeschichte in einem schmalen, sehr lesenswerten und reich bebilderten Band angenommen. Und wenn Salmen zunächst skizziert, welche Hindernisse die Spurensuche nach Dokumenten und Zeugnissen über Spielfrauen erschweren, erstaunt es, wie viel er dennoch präsentieren kann: Hinweise aus Traktaten und Gesetzestexten, aus Glossarien und Ratsprotokollen, Auszüge aus literarischen Texten oder Liedern, Bildzeugnisse wie Wandmalereien, Initialen und andere Buchillustrationen, Skulpturen und Details aus Kirchenreliefs. Diese Zusammenschau, die Salmen mit dem notwendigen Blick aufs Detail auffächert, kann freilich kaum ausreichen, um ein wirklich differenziertes Bild von den verschiedenartigen Formen der „Spielfrau“ im Mittelalter aufzuzeigen. Es zeichnet Salmens Ansatz aus, sich dieses Defizits bewusst zu sein und damit produktiv – will heißen: nicht beschönigend – umzugehen: „Es wird leider auch in Zukunft zu den bedauernden Defiziten innerhalb der Kulturgeschichte gehören, daß dieser Berufszweig, der – soviel dürfte gewiß sein – zu den in vielerlei Lebensbezügen unverzichtbaren gehört hat, lediglich punktuell erhellt und erfahrbar gemacht werden kann“ (S. 4).

So weit gefasst der Begriff der „Spielfrauen“ ist, ein Verdikt haftet ihnen allen an: „concubinen ofte spilfrowen“ – und umgekehrt. Nicht nur die Kirchenväter sind immer wieder darum bemüht, musizierende, singende und tanzende Frauen zu diskreditieren, auch die mittelalterliche Gesellschaft hält für die „spilfrowen“ vielerlei Einschränkungen bereit: Sie dürfen sich nicht in Zünften organisieren (und müssen so auf die damit verbundenen sozialen Absicherungen verzichten), sie erhalten zu-

meist wesentlich geringeren Lohn und sind – da der Verdacht der Prostitution sie nie ganz verlässt – weitaus stärker als ihre männlichen Kollegen von den Schwierigkeiten und Anfeindungen betroffen, die das „fahrende Volk“ erdulden muss. Kurz: Ein „spilwib“ gilt im Allgemeinen als „Inbegriff von Verworfenheit und Sünde“ (S. 1). In diesem Sinne ermahnt beispielsweise auch Hyppolyt Guarinoni „fürwitzige Eltern“, ihren Töchtern keinen Lauten-Unterricht zu gewähren, „damit sie ihr Gelt besser, dann zu sollichen unnützen Gaugelwerck anlegen, dann solliches eben nichts anderst ist [...], als das Gelt außgeben, damit die Töchter zu Huren werden“ (*Die Grewl der Verwüstung menschlichen Geschlechts*, Ingolstadt 1610, S. 53).

Von diesem beharrlichen Vorurteil abgesehen entpuppt sich die Kultur der Spielfrauen als höchst rege und mannigfaltig. Das „vielgestaltige Spektrum des sozialen Status“ (S. 29) jener Frauen erstreckt sich von der adeligen Dame bis zum Bettelweib. Dementsprechend verschieden sind sowohl der kulturhistorische Rahmen als auch die Quellenlage. Salmen weiß von renommierten Künstlerinnen zu berichten, die an europäischen Fürsten- und Königshöfen ihr Können präsentierten, dafür reich entlohnt und somit in Rechnungsbüchern oder sogar Chroniken verzeichnet wurden. Die zahlreichen einfachen Spielfrauen – nicht selten im Vagabunden- und Bettler-Milieu beheimatet – spielten nicht nur zur Belustigung des Volkes auf, sondern übernahmen auch Botendienste, trugen Informationen weiter und nahmen sich auch das Recht der Satire und der Kritik heraus. Ihre Rolle als „mündliche Publizisten in der mittelalterlichen Gesellschaft“ (S. 44) bezahlten die ohnehin sozial Geächteten häufig mit Karzer-Strafen oder Verbannung – von ihnen erfährt man dementsprechend eher aus Gerichtsprotokollen oder Gesetzestexten. Um diesen unterschiedlichen historischen Quellen gerecht zu werden, ist ein kulturhistorisch breitgefächertes Wissenshorizont und eine Offenheit gegenüber den vielfältigen Formen von Kultur vonnöten: „Es reicht nicht, zur Vergegenwärtigung der Musizierpraktiken während des Mittelalters lediglich Motetten,

Organa oder Madrigale zu erfassen und fachintern zu analysieren“ (S. 4 f.). Wohltuend unpräzise geht Salmen diesen Weg und lässt dabei ein fast vergessenes Kapitel unserer Musikkultur lebendig werden.

(Juni 2003)

Melanie Unseld

*Beiträge zur Musik, Musiktheorie und Liturgie der Abtei Reichenau. Bericht über die Tagung Heiligenkreuz 6.–8. Dezember 1999. Hrsg. von Walter PASS und Alexander RAUSCH. Tutzing: Hans Schneider 2001. X, 174 S., Abb., Notenbeisp. (Musica Mediaevalis Europae Occidentalis. Band 8.)*

Der Band vereint Vorträge einer Tagung zum Thema „Musik und Musiktheorie des Mittelalters im Bodenseeraum“. Dass im Berichtsband die Reichenau ins Zentrum gerückt ist, ist auch dadurch bedingt, dass zwei Teilnehmer der Tagung, Walter Pass und Manfred Schuler, in der Zwischenzeit verstorben sind und ihre Beiträge nicht mehr druckfertig machen konnten.

Ein Teil der Beiträge hat eher Überblickscharakter: Michael Klaper behandelt die (ziemlich fragmentarische) Überlieferung der musikalischen Werke des eher als Musiktheoretiker bekannten Reichenauer Abtes Bern, Michael Bernhard die weitgehend auf das 11.–12. Jahrhundert beschränkte Überlieferung und Rezeption der musiktheoretischen Werke Hermanns des Lahmen und Waltraud Götz die literarischen Quellen der vermutlich auf der Reichenau entstandenen Offizien von Fortunata und Ianuarius, wobei die Indizien für eine Datierung erörtert werden. Elżbieta Witkowska-Zaremba stellt eine glossierte Fassung der *Musica speculativa* von Johannes de Muris in einer Krakauer Handschrift des 15. Jahrhunderts vor.

Alexander Rausch bespricht drei süddeutsche Choraltraktate des 15. Jahrhunderts, die durch Übernahme von Textpassagen und Namensnennung die langfristige Nachwirkung von Berns *Prologus* belegen. Die zwei in seinem Beitrag vollständig edierten Texte sind aus disparate Material zusammengestellt; das kurioseste Detail scheint Rausch allerdings entgangen zu sein: In einem Abschnitt, der in beiden Traktaten auftaucht, wird „semitonium“ offenbar nicht als Intervall verstanden, sondern als Bezeichnung der mi-Stufe; der Unterschied

zwischen „maius“ und „minus semitonium“ wird als Unterscheidung der leitereigenen mi-Stufen und der „fiktiven“ ausgelegt; der Lehrsatz, dass der „tonus“ in einen kleinen und großen Halbton geteilt werde, wird damit erklärt, dass ein Ganztonintervall aus einem tieferen und einem höheren Ton bestehe. Für die Bezeichnung der Intervalle verwendet der Autor dieses Abschnitts dagegen die Begriffe „integra“ und „media nota/vox“! Zur Edition ist zu bemerken, dass die sechsmalige Korrektur von „exprimere“ zu „deprimere“ unnötig ist und auf S. 74, Z. 12, „minorem“ statt „maiolem“ stehen müsste.

Matthias Hochadel behandelt die quellenkritischen Abhängigkeitsverhältnisse zwischen dem gelegentlich Bern zugeschriebenen Traktat *De mensurando monochordo* (alias Anonymus I) und dem *Breviarium* Frutolfs von Michelsberg. Diese Frage war schon von Michael Bernhard und Alexander Rausch gestreift worden, ohne zu einem plausiblen Ergebnis zu führen. Einem solchen kommt Hochadel nun deutlich näher, es bleiben jedoch einige Unklarheiten: Das Stemma der Monochordmensen (S. 59) suggeriert eine separate Überlieferung des Rahmentextes, die historisch kaum denkbar ist. Dahinter verbirgt sich die nicht gestellte Frage, für welche der beiden Mensuren der Rahmentext entstanden ist bzw. welcher Traditionsstrang die Mensur ausgetauscht hat. Hierzu wäre es nötig, über die Terminologie hinaus auch den konkreten Vorgang des Messens zu betrachten: Die bei Frutolf überlieferte Mensur dürfte mit ihren 9 : 8-Teilungen die umständlichste aller denkbaren Möglichkeiten darstellen; Anonymus I dagegen rühmt sich im Vorwort, die Mensur auf die einfachen Teilungen 3 : 2 und 4 : 3 beschränkt zu haben, er ist also als Reformator anzusehen. Das Stemma der Ambituslehren (S. 68) suggeriert eine unabhängige Entstehung und Überlieferung der älteren und der jüngeren Regel. Dagegen spricht, dass die jüngere Regel in übereinstimmenden Formulierungen als Korrektur der älteren präsentiert wird; sie muss schon in der allen Zeugen gemeinsamen Vorlage mit der älteren Regel kombiniert gewesen sein.

Christian Berkold zeigt schließlich, dass der von Alberto Gallo eingeführte Begriff „cantus planus binatim“, der sich inzwischen zur Bezeichnung primitiver liturgischer Zweistim-



migkeit in Italien eingebürgert hat, auf einer nicht haltbaren Interpretation der einzigen Belegstelle beruht und daher besser aus dem Wortschatz gestrichen werden sollte.

(Dezember 2002) Andreas Pfisterer

HEINZ VON LOESCH: *Der Werkbegriff in der protestantischen Musiktheorie des 16. und 17. Jahrhunderts: ein Missverständnis*. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2001. 163 S. (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung. Studien zur Geschichte der Musiktheorie. Band 1.)

„Die Hauptthese der vorliegenden Arbeit besteht in der Annahme, daß die Begriffe ‚Musica poetica‘ und ‚opus perfectum et absolutum‘ bzw. ‚opus consumatum et effectum‘ keine Kompositions- und Werkbegriffe in unserem Sinne sind, sondern lediglich das sekundäre Resultat einer Begriffsübertragung aus der aristotelischen Ethik und der quintilianschen Rhetorik darstellen: der Kategorie des Hervorbringens im Unterschied zum Handeln“ (S. 106). Man kann die Studie von Loesch (mit der er sich 1999 an der TU Berlin habilitierte) in zwei Teile gliedern: einen, in dem das „Mißverständnis“, von dem im Titel die Rede ist, aufgedeckt wird, und einen zweiten, in dem die tatsächliche Bedeutung der Termini erläutert wird. Das Verhältnis zwischen beiden Teilen ist jedoch keineswegs gleich. Die Ausführungen zur Einbindung der Termini „Musica poetica“ und „opus perfectum et absolutum“ in die frühprotestantische Aristoteles- und Quintilianrezeption fallen eher kurz aus und stützen sich im Wesentlichen auf Sekundärliteratur. Dagegen nimmt der Nachweis des „Mißverständnisses“ breiten Raum ein – kein Wunder, hat dieser Nachweis doch den Autor viel Arbeit gekostet: Es sei, so beklagt er schon in der Einleitung, ein „gewiß mühseliges Unterfangen“, ja „extrem vertrackt“ gewesen, ein Fehlurteil zu beseitigen, dem immerhin „nahezu die gesamte deutsche Musikwissenschaft“ (S. 2) aufgesessen sei.

Das Skandalon liegt (wie eingangs schon zitiert) für Loesch in der Annahme, protestantische Musiktheoretiker des 16. Jahrhunderts, an ihrer Spitze Nicolaus Listenius, hätten bereits den modernen Werkbegriff in der Musik fundiert. Listenius' Formulierung vom

„opus perfectum et absolutum“ (*Musica*, erstmals Wittenberg 1537) sei missverstanden worden als „vollendetes und abgeschlossenes (Kunst-)Werk“, das sich „durch eine Reihe von Faktoren auszeichne, die auch den Werkbegriff des 19. Jahrhunderts noch prägten: darunter vor allem Mehrstimmigkeit, Simultankonzeption, Neuheit, Individualität, ästhetische Autonomie, zeitlose Gültigkeit sowie Einheit und formale Ganzheit“ (S. 6). Gleiches gelte für das Verständnis von „Musica poetica“ als „Begriff der musikalischen Komposition (bzw. als deren Lehre)“ und von „Musicus poeticus“ als „neuzeitlichem“ Komponisten. (Merkwürdigerweise hat Loesch einen weiteren Interpretationsstrang von „Musica poetica“, nämlich als Inbegriff der sogenannten musikalisch-rhetorischen Figurenlehre, aus seiner Arbeit völlig ausgeblendet.)

Nun ist es fraglos richtig, allzu emphatische Deutungen von Listenius' Terminologie zu dämpfen. Schließlich begegnet sie lediglich in der Einleitung zu einer alles andere als originellen (und gerade deshalb so erfolgreichen) Musiklehre, die auf den Cantus planus und die Mensurallehre beschränkt ist. Hier ist Loesch durchaus zuzustimmen. Die umstandslose Gleichsetzung von opus perfectum mit dem musikalischen Kunstwerk sei, so betont er, schon deshalb fragwürdig, weil man unter einem „opus“ keineswegs allein eine musikalische Komposition verstanden habe, sondern ebenso eine Musiklehre oder einen ganzen Musikdruck – eben etwas „Hervorgebrachtes“. Und ähnlich verhalte es sich mit „Musica“: Anhand eines Zitats von Johannes Oridryus (1557) vermag Loesch zu zeigen, dass der Terminus, worauf schon Werner Braun aufmerksam gemacht habe, nicht nur die Musik, speziell im Sinne der „musica instrumentalis“, sondern auch eine Musiklehre meine, ein „Musicus poeticus“ demnach keineswegs nur als neuzeitlicher Komponist, sondern zunächst ebenso auch als Verfasser eines Lehrbuchs verstanden worden sei.

In seinem inquisitorischen Eifer schießt Loesch jedoch immer wieder über sein Ziel hinaus. Die Behauptung beispielsweise, „Musica“ in der Formulierung „Musica poetica“ sei bei Listenius generell im Sinne von Musiklehre gebraucht und deshalb auch nur so zu interpretieren, ist mindestens einseitig; dagegen

spricht schon das von Loesch selbst erwähnte Vorwort des Listenius und die ehrwürdige Tradition, in der es steht. Dass man spätestens seit Heinrich Faber (ca. 1548) mit einer „Musica poetica“ eine Kompositionslehre meinte, war nur folgerichtig (die von Loesch so pointierte Einbeziehung der *sortisatio* ändert daran nicht das Geringste). Die Konsequenzen für die Argumentation Loeschs sind freilich fatal. Denn in dem Hin und Her zwischen den Aussagen der Quellen und seinem Drang, die Verbindung von *Musica poetica* und Komposition bzw. Kompositionslehre als Missverständnis zu entlarven, verstrickt er sich heillos in Widersprüche. Dazu nur eine Zitatenauswahl: S. 29: Die *Musica poetica*, „die auf die Herstellung von ‚opera perfecta et absoluta‘ zielte, war die Lehre vom mehrstimmigen Satz.“ S. 58: Der Begriff der *Musica poetica* kann „gar nicht als Komposition [...] verstanden werden“. S. 97: Als „untauglich“ erweist sich der Begriff der *Musica poetica* „vor allem [...] für die Assoziation mit der Komposition“. S. 114: „Primär als Funktionsbegriff im Sinne von Komposition bzw. Kompositionslehre wurde der Terminus ‚Musica poetica‘ [seit Heinrich Faber] im Laufe der folgenden 200 Jahre gebraucht [...]“.

Mit seinem Versuch, Missverständnisse auszuräumen, hat Loesch, wie sich zeigt, eigene produziert. Die deutsche Musikwissenschaft kann aufatmen. Wer bislang schon den Begriff „*Musica poetica*“ mit Kompositionslehre übersetzte, darf getrost bei seiner Ansicht bleiben. (Februar 2003) Walter Werbeck

JOACHIM LÜDTKE: *Die Lautenbücher Philipp Hainhofers (1578–1647)*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999. XV, 358 S., Abb., Notenbeisp. (Abhandlungen zur Musikgeschichte. Band 5.)

Der Name des Augsburger Kunsthändlers Philipp Hainhofer ist Lautenspezialisten und Kunsthistorikern seit langem bekannt, aber eine Monographie steht bisher aus, und damit füllt dieses Buch eine kulturgeschichtliche Lücke. Hainhofer entstammte einer wohlhabenden evangelischen Augsburger Familie, die von Gustav Adolf von Schweden in den Patrizierstand erhoben wurde. In seiner Eigenschaft als juristisch (an der Universität Padua) ausgebildeter Kaufmann bewegte sich Philipp Hainho-

fer in den schwierigen Zeiten des Dreißigjährigen Krieges zwischen den Fronten des Kaisers und der evangelischen Fürsten und betätigte sich zuweilen auch als Diplomat. Vor allem wurde er bekannt durch seinen Handel mit Luxusgütern („Augsburger Kunstschrank“). Eher ein Seitenprodukt seiner vielfältigen Aktivitäten war sein Lautenspiel, das er in Padua erlernte und später in Köln bei keinem Geringeren als Jean Baptiste Besard fortsetzte. Diesem Interesse verdanken wir zwei voluminöse Manuskripte, die heute zusammen mit weiteren Nachlässen Hainhofers in Wolfenbüttel (Cod. Guelf. 18.7. Aug. 2° und Cod. Guelf. 18.8. Aug. 2°) aufbewahrt werden.

Die Monographie enthält im ersten Teil eine detaillierte Biographie Hainhofers. Im zweiten Teil geht die Verfasserin auf die beiden Lauten-Codices ein. Diese waren von Hainhofer weniger als repräsentative Sammlung denn als Schaustücke angelegt worden, um sie „meinen Kindern zum gedechtnus und nachvolge“ (S. 137) zu hinterlassen. Aus diesem Grund waren sie prachtvoll eingebunden und mit interpolierten Kupferstichen (die heute meist verloren sind) geschmückt.

Der Autor zeigt ein stupendes Wissen um die zahlreichen Lautenbücher der Epoche mit ihrem Repertoire und weist nach, dass Hainhofers Geschmack – oder seine technischen Fähigkeiten – eher konservativ und dilettantisch waren. Mehrfach schimmert durch, dass wir es hier nicht mit einem Enthusiasten zu tun haben, wie wir sie oft in englischen Quellen (z. B. den Lautenbüchern des Lord Herbert of Chisbury, der Jane Pickering oder der Margaret Board) finden, sondern mit jemandem, für den die Musik eher eine angenehme, aber unwesentliche Freizeitbeschäftigung war. In einer Zeit, in der sich die Laute rapide entwickelte durch die Vermehrung ihrer Chöre (bis zu dreizehn) und unterschiedlicher Stimmungen, die einherging mit einer technischen Umstellung der rechten Hand, blieb Hainhofer bei dem sieben- bis achtchörigen Instrument. Im Anhang befinden sich eine ausführliche Erschließung der beiden Bände und ein Überblick über Hainhofers hinterlassene Schriften (im Wesentlichen Berichte über seine Reisen und Transaktionen), die die Bedeutung seiner beiden musikalischen Quellen in das entsprechende Licht rücken.

Das Buch ist in seiner Gründlichkeit eine willkommene Arbeit, aber sie zu lesen erfordert einige Begeisterung für den Gegenstand, denn der Stil ist eher ermüdend durch allzu viele trockene Passivkonstruktionen, die etwas Aufzählungsmäßiges haben. Dies ist schade, denn die Erschließung der Person des Philipp Hainhofer in seiner ganzen virulenten Epoche verdiente ein etwas farbigeres Bild.

(Mai 2003)

Annette Otterstedt

*DINKO FABRIS: Mecenati e musici. Documenti sul patronato artistico dei Bentivoglio di Ferrara nell'epoca di Monteverdi (1585–1645). Lucca: Libreria Musicale Italiana 1999. VIII, 514 S., Abb. (Connotazioni 4.)*

Die vorliegende Studie reiht sich ein in die verdienstvollen Arbeiten, die in den letzten Jahrzehnten systematisch die Quellen zur Musikpatronage der bedeutenden italienischen Adelsfamilien des 15.–17. Jahrhunderts ausgewertet haben. Sie gilt der Ferrareser Linie jener Bentivoglio, die im 15. Jahrhundert Bologna regiert hatten, und hier vor allem Enzo Bentivoglio, Marchese di Gualtieri, und seinem Bruder Guido, dem bedeutenden Kardinal – beide musikalisch „vorbelastet“ durch ihre Mutter Isabella Bendidio, einstmals Sängerin in Alfonsos II. d'Este „Concerto delle Dame“ – sowie Enzos Sohn Cornelio. Mit dem Titel bezieht sich Fabris explizit auf die italienische Ausgabe *Mecenati e pittori* von Francis Haskells Studie *Patrons and Painters. Art and Society in Baroque Italy* (Florenz 1966), die dem Mäzenatentum von Enzo und Guido Bentivoglio im Bereich der bildenden Künste gewidmet ist. Grundlage der Arbeit sind die immensen Bestände des privaten Archivio Bentivoglio im Ferrareser Staatsarchiv, 60.000 Briefe allein aus dem Zeitraum 1585–1645. Auch wenn im Lauf der Jahrhunderte daraus schon die wertvollsten Stücke entwendet wurden – etwa die Briefe Claudio Monteverdis und Girolamo Frescobaldis –, enthält das Archiv immer noch über tausend Briefe aus jener Zeit, die in irgendeiner Weise auf Musik bezogen sind. Naturgemäß handelt es sich fast ausnahmslos um Briefe an die Mitglieder der Familie Bentivoglio, während die von ihnen abgesandten Briefe in aller Welt verstreut sind. Dinko Fabris hat nicht nur die musikbezogenen Briefe herausgefiltert, sondern in jahrelanger

Arbeit auch in zahlreichen anderen Bibliotheken nach den Briefen der Bentivoglio und den Verlusten des Archivs gefahndet, vieles davon auch wiederfinden können, die Suche freilich irgendwann doch abbrechen müssen.

Auch wenn vieles nicht mehr auffindbar ist bzw. in privaten Sammlungen schlummert – so etwa fast die gesamte Korrespondenz mit den Gonzaga und den Medici –, ist es Fabris immerhin gelungen, wohl den größten Teil der Musik und Theater berührenden Korrespondenz der Bentivoglio aus der Monteverdi-Zeit zu rekonstruieren. Insgesamt 1067 Dokumente werden in chronologischer Folge ganz oder auszugsweise ediert oder mit kurzen Regesten erwähnt. Bei bestimmten Themen ergänzt Fabris die Korrespondenz durch eingestreute andere Quellentexte. Nicht alles davon ist neu; die Briefe der bedeutenderen Musiker oder auch die Korrespondenz über die Sängerin Angela Zanibelli hat die Forschung längst zur Kenntnis genommen. Keiner der hier erstmals gedruckten Briefe – darunter immerhin Dutzende von Antonio Goretti oder Battista und Alessandro Guarini – enthält auch sensationell Neues. Aber selbst die bekannten Monteverdi-Briefe zu den glanzvollen Festivitäten für die Einweihung des Teatro Farnese in Parma 1628 erscheinen in neuem Licht, wenn man sie als Bestandteil einer umfangreichen Korrespondenz über die verschiedensten Aspekte dieses kulturellen Großprojektes wahrnimmt.

Die wichtigsten Gesichtspunkte dieser Korrespondenz wertet Fabris in einer umfangreichen und ganz hervorragenden Einleitung aus, die den Kontext zu den neuen Informationen liefert und eine eigene kleine Studie zur Musikpatronage der Ferrareser Bentivoglio darstellt. Besondere Aufmerksamkeit widmet er dabei der singulären Rolle, die Enzo Bentivoglio in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts spielte: weniger als Patron und Mäzen – dazu fehlten ihm oft sogar die finanziellen Mittel – denn als kreativer und geschickter Unternehmer in Sachen Musiktheater, als vielbewunderter Inspirator und Organisator von Turnierspielen und musiktheatralischen Großveranstaltungen in Ferrara, Parma und Modena, der – wäre er nicht Marchese gewesen – als erfolgreicher Theaterimpresario hätte durch die Lande ziehen können. Im Übrigen liefern Einleitung und Edition eine Fülle von Informatio-



nen aus dem Alltag der Kunstförderung, -organisation und -finanzierung, der vor allem Spezialisten etwas abgewinnen werden. Weniger beschlagene Leser werden den Dokumententeil nur in Verbindung mit einem guten Personenlexikon nutzen können, da den Quellentexten nur sporadisch ganz knappe Kommentare beigegeben sind und ein Personenglossar fehlt. Dafür konnte freilich kaum Platz sein in einem Band, dessen Indices an die tausend Namen enthalten, die sich wie ein Who's Who der italienischen Musik des Frühbarock lesen.

(Juli 2003)

Hartmut Schick

LINDA MARIA KOLDAU: *Die venezianische Kirchenmusik von Claudio Monteverdi*. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. XIII, 590 S., Notenbeisp.

Die Verfasserin hat es sich zum Ziel gesetzt, Monteverdis venezianische Kirchenmusik aus dem Schatten nicht nur der späten Madrigalbücher und vor allem der Opern, sondern auch der fast schon populären sogenannten „Marienvesper“ von 1610 zu holen und in das helle Licht zu stellen, das diese Musik verdient. Die geistlichen Werke des Markuskapellmeisters, davon ist Koldau überzeugt, sind „in Qualität und Bedeutung seinen weltlichen Kompositionen aus dieser Schaffensphase gleichwertig“ (S. 4); und wie schon Wolfgang Osthoff betont sie wiederholt, es sei unzulässig, Monteverdis musikalische Sprache in einen künstlerisch anspruchsvollen weltlichen und einen eher uninspirierten, allein durch die Erfordernisse des Amtes geprägten geistlichen Bereich aufzuspalten.

Um ihr Ziel zu erreichen, holt Koldau weit aus. Sie widmet sich in ihrem Buch (einer 2000 in Bonn angenommenen Dissertation) zunächst ausführlich den religiösen Voraussetzungen für Monteverdis Musik, präsentiert im zweiten Teil das Repertoire, das in Frage kommt, analysiert im dritten Teil einzelne Kompositionen und untersucht im vierten und letzten Teil geistliche Werke italienischer Zeitgenossen Monteverdis, um die Eigenheiten der musikalischen Diktion ihres Protagonisten noch besser in den Blick zu bekommen.

Der breit angelegte erste Teil von Koldaus Arbeit verdient uneingeschränktes Lob. Musste man bislang vor allem die grundlegenden Darstellungen von James Moore und Jeffrey Kurtz-

man heranziehen, um sich über die religiösen, liturgischen und musikalischen Verhältnisse in Venedig im Allgemeinen und an San Marco im Besonderen zu informieren, so wird man künftig nicht darauf verzichten können, die Arbeit von Koldau in allen Fragen dieser Art zur Hand zu nehmen. Ob es sich um das religiöse Selbstverständnis der Republik handelt oder um Aspekte der allgemeinen Volksfrömmigkeit, ob um die Verwaltungsstrukturen an San Marco, die dortigen liturgischen Bräuche und die Aufgaben von Markuskapelle und -kapellmeister oder um die musikalischen Bedürfnisse und Organisationsformen der zahllosen Laienbruderschaften: Koldau informiert umfassend und sachkundig, und das nicht nur im Haupttext, sondern auch in teilweise umfangreichen Fußnoten, die ebenfalls ein genaues Studium verdienen. Was Monteverdis eigenes Amtsverständnis betrifft, so weist Koldau die schon von Leo Schrade verfochtene These, der Komponist sei seinen Verpflichtungen als Kirchenmusiker nur widerwillig nachgekommen, entschieden zurück. Auch davon, dass die Komposition geistlicher Auftragswerke Monteverdi seinem dramatischen Schaffen „entfremdet“ habe, könne keine Rede sein. Im Übrigen sei die Beschäftigung mit geistlicher Musik geradezu ein Kontinuum in der Biographie des Komponisten gewesen.

Im Zentrum des zweiten Hauptteils stehen Informationen über Monteverdis *Selva morale et spirituale* von 1641, die letzte venezianische Sammelpublikation des Komponisten und die einzige von ihm selbst besorgte, deren „enzyklopädische Fülle“ (S. 116) Koldau zufolge „das gesamte Spektrum der Kirchenmusik seiner Zeit“ abdeckt und zugleich einen repräsentativen Überblick über sein geistliches Schaffen erlaubt. Die Eigenheiten der Sammlung – die Platzierung liturgischer Stücke (zunächst für die Messe, dann für die Vesper) innerhalb eines außerliturgischen Rahmens, das Nebeneinander lateinischer und italienischer Texte sowie Mehrfachvertonungen gleicher Texte in wechselnden Stilen – machen, so Koldau, ihre Verwendung für konkrete liturgische Feiern an bestimmten Orten unwahrscheinlich; denkbar sei im Übrigen eine Bestimmung nicht nur für Venedig, sondern auch für den habsburgischen Hof in Wien, wofür die Widmung der *Selva* an die Kaiserin Eleonora Gonzaga spreche. An-

merkungen zu dem 1650 durch Alessandro Vincenti publizierten postumen Sammeldruck *Messa e salmi* sowie zu einzeln überlieferten geistlichen Werken Monteverdis und zu den Kontrafakturen runden diesen Teil ab.

Ihren Analysen im umfangreichen dritten Teil des Buches hat Koldau die schon von Osthoff formulierte These zugrunde gelegt, in der venezianischen Kirchenmusik Monteverdis sei bei aller unübersehbaren Theatralik „eine Verlagerung des Schwerpunkts auf die spezifisch musikalische Zusammenhangbildung erkennbar“ (S. 156). Weil Koldau allerdings davon überzeugt ist, Monteverdi habe trotz dieses neuen Akzents die theatralischen Züge seiner Musik keineswegs aufgegeben, zielt sie mit ihren Untersuchungen auf den Nachweis des Gleichgewichts von textgezeugter Theatralik und musikalisch-satztechnischer Konstruktivität. Dazu zieht sie exemplarisch Concertato-Psalmen, Concertato-Motetten (lateinische Kompositionen ohne klare liturgische Zuordnung), Werke im *stile antico* sowie geistliche Madrigale heran. Das *Procedere* ist jeweils ähnlich: Zunächst geht es um den Text und seine Quelle(n), seine Struktur und seine Interpretation, bei der die Verfasserin sich auch auf zeitgenössische literarische Schriften stützt. Dann folgen analytische Betrachtungen zur Musik und abschließend ein kurzes Resümee.

Koldaus Untersuchungen sind stets anregend, ausführlich und informativ, auch wenn man nicht alle Resultate teilen mag. Zwei der Termini, mit denen die Verfasserin immer wieder umgeht, seien etwas näher betrachtet: Instrumentalität und Theatralik. Das „Instrumentale“ ist für Koldau, die hier Stefan Kunze und Wolfram Steinbeck folgt, identisch mit dem „Musikalischen“, speziell mit dem „Musikalisch-Konstruktiven“. Das leuchtet zwar insofern ein, als wesentliche neue Elemente der Musik des Frühbarock sich fraglos dem Einfluss von Instrumentalmusik, vor allem von Tanzmusik, verdanken. Koldau neigt allerdings dazu, den Begriff des Instrumentalen allzu sehr zu strapazieren. Einerseits zieht sie ihn immer dann aus der Schublade, wenn die Untersuchung des Verhältnisses der Musik zum Text wenig erbracht hat: Weil beispielsweise im ersten „*Laudate pueri*“ aus der *Selva morale* „die Ausdeutung von individuellen Wörtern und kontrastierenden Affekten [...]

zweitrangig“ bleibe, sei das Stück „primär instrumental geprägt“ (S. 205). Mit demselben Recht könnte man von zahllosen Messensätzen des 15. und 16. Jahrhunderts behaupten, sie seien instrumental geprägt (auch der Kontrapunkt wäre dann als instrumental zu verstehen). Im Grunde interpretiert Koldau alle Techniken Monteverdis als „instrumental“, wenn sie dazu dienen, Zusammenhang zu stiften: regelmäßige rhythmische oder klangliche Modelle ebenso wie das Konzertieren von Vokal- und Instrumentalstimmen und den Einsatz von Ritornellformen – obwohl bekanntlich schon die Psalmtexte gelegentlich Refrains enthalten und die Wiederholung der Antiphon beim Psalmvortrag ebenso wie der Wechsel von Solo und Tutti zu wichtigen Elementen des *Cantus gregorianus* zählen, also nicht so zwangsläufig aus dem Bereich der Instrumentalmusik stammen mussten, wie die Verfasserin suggeriert.

Ähnlich problematisch erscheint der Umgang mit dem Begriff des „Theatralischen“: Weil Monteverdi sich auch in seiner Kirchenmusik überwiegend des Concertato befleißigt habe und weil das Wesen des Concertato der Kontrast gewesen sei, Kontraste aber die Textaussage „intensivierten“ und damit die „dramatische Situation“ der liturgischen Texte ebenso wie der freien geistlichen Dichtung vergegenwärtigten, eigne der Kirchenmusik „in nahezu [...] jeder Gattung“ (S. 412) eine ausgesprochene „Theaterhaltung“. Wenn aber jeder Kontrast gleich als Indiz für das „Theatralische“ gedeutet wird, verliert der Begriff rasch seine Konturen und damit seinen Wert für die Monteverdi-Analyse. Legt man Koldaus Kriterien zugrunde, dürfte es kaum ein Vokalkonzert in dieser Zeit gegeben haben, das nicht „theatralisch“ ist.

Die Lektüre des Buches wird durch zahlreiche Hilfsmittel erleichtert. Nicht nur hat Koldau großzügig Notenbeispiele eingefügt, sondern auch sämtliche lateinischen und italienischen Zitate übersetzt. Außerdem gibt es viele Tabellen sowie mehrere Anhänge und Verzeichnisse. Dabei scheint allerdings nicht immer alles gelungen zu sein. Vor allem wird der Benutzer gelegentlich durch unterschiedliche Angaben zu gleichen Sachverhalten irritiert. So verzeichnet etwa die Tabelle 5.1 auf S. 140 insgesamt 21 gedruckt und handschrift-

lich überlieferte Einzelwerke Monteverdis, die in keinem seiner Sammeldrucke enthalten sind. Tatsächlich aber handelt es sich, wie auf S. 141 deutlich wird, nicht um 21, sondern um 26 (fünf weitere Stücke sind hinzuzurechnen). Laut Tabelle 5.2 auf S. 142 existieren hingegen insgesamt 29 Einzelwerke, ohne dass auf die Differenz zu 26 näher eingegangen wird. Im Anhang ist zunächst wieder von 26 Stücken die Rede (S. 468), während die dazu gehörenden Verzeichnisse (S. 477 ff.) 28 Kompositionen enthalten; erst bei genauem Studium bemerkt man, dass zwei Stücke keine Unika sind.

Die Endredaktion des Buches hätte gründlicher sein können; an einigen Stellen fehlt Text (S. 180, 198, 203, 225, 273). Und bei den Notenbeispielen stört die Platzierung der Violinen unter die vokalen Bassstimmen ebenso wie die merkwürdige Verwendung von Längenstrichen bei der Textunterlegung. Zwar enthält das Buch auch ein Personenregister. Aber leider umfasst es allein die im Haupttext erwähnten Personen, während solche aus den Fußnoten lediglich eingeschränkt aufgenommen sind, was man angesichts der Überfülle an Informationen dort nur bedauern kann. Derlei kritische Anmerkungen sollten jedoch nicht davon ablenken, dass Koldau mit ihrem Buch nicht nur der Monteverdi-Forschung, sondern der Untersuchung norditalienischer Kirchenmusik zwischen 1630 und 1650 insgesamt wichtige Impulse gegeben hat.

(März 2003)

Walter Werbeck

JOHANN GOTTFRIED WALTHER: *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec. Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten*. Hrsg. von Friederike RAMM. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. 601 S., Notenbeisp.

Seit Jahren verfügen wir über Nachdrucke der maßgeblichen Theoretika der Musikgeschichte, und die Tendenz, weitere Abhandlungen, Lehrwerke (z. B. des Berliner Theoretikerkreises um Marpurg und Kirnberger) als Reprint vorzulegen, ist eher noch steigend. Von Johann Gottfried Walthers *Musicalischem Lexicon oder Musicalischer Bibliothec* aus dem Jahre 1732 existiert seit 1952 ein fotomechanischer Nachdruck, der seitdem mehrfach aufgelegt wurde. Dieses Werk, das „den Anfang der deutschsprachigen Musiklexikographie [und]

auch den Beginn des musikbiographischen Zweigs der Nachschlagewerke“ (M. Bandur) bildet, dürfte mithin in allen größeren Bibliotheken vorhanden sein. Nun erschien Walthers Lexikon in modernem Schriftsatz und moderner Notation. Es wendet sich, so die Herausgeberin, an eine Zielgruppe, der „das Lesen von Frakturschrift und alten Schlüsseln nicht mehr selbstverständlich ist“ (S. VII). Doch gerade die Befähigung hierzu wird auch künftighin eine maßgebliche Aufgabe jedweder musikwissenschaftlichen Ausbildung bleiben müssen. Wir können dennoch annehmen, dass nicht nur der den Umgang mit Primärquellen suchende Musikwissenschaftsstudent, sondern auch der musikhistorisch ambitionierte Leser gern nach diesem Neudruck greifen wird, um beispielsweise biographisches Wissen über Johann Sebastian Bach und Telemann aus erster Hand zu erfahren, oder um sich über musikalische Termini *technici* im Verständnis der Bachzeit, über Begriffe der Harmonie- und Kompositionslehre, über Formen und Gattungen zu informieren. Der Benutzer des Nachschlagewerks kann dies unbedenklich tun, denn die über 4000 Personen- und Sachartikel sind in bewundernswert akribischer Arbeit exakt übertragen worden. Es ist tatsächlich gelungen, „eine Ausgabe zu schaffen, in der Text, Schrifttypen und Paginierung des Originals nachvollziehbar bleiben“ (S. VII). Damit erweist sich der vorliegende Band zugleich als uneingeschränkt zitierfähig. Dass sich dennoch der eine oder andere Druckfehler eingeschlichen hat, wen wollte das bei einem Textkorpus von annähernd 600 Druckseiten verwundern. So muss es zum Beispiel im Titel richtig „französische“ statt „französische Sprache“ heißen.

Vielleicht hätte die Herausgeberin in einem Vorwort stärker auf den musikhistorischen Rang dieses Quellenwerks hinweisen können, auf seine Verbreitung, sein Nachwirken. Erwähnenswert erscheint auch die Tatsache, dass Walthers Lexikon auf Sébastien de Brossards *Dictionnaire de Musique* (Paris 1703) fußt und mehr als ein halbes Jahrhundert später in Ernst Ludwig Gerbers *Historisch-Biographischem Lexicon der Tonkünstler* (Leipzig 1790–92) ein gleichrangiges Pendant gefunden hat. Auch Aussagen zur Biographie des Lexikographen wären für die avisierte breite Leserschaft sicher nützlich gewesen, zumal sich schon Richard



Schaal in seiner Reprint-Ausgabe von 1952 in Hinblick auf einen musikhistorischen Kommentar denkbar „wortkarg“ zeigte. Dies aber wäre ohnehin nur verstehendes Beiwerk für eine grandiose Herausgeberleistung gewesen, die nachdrücklich Lob verdient.

(Oktober 2002) Hans-Günter Ottenberg

SIEGBERT RAMPE/DOMINIK SACKMANN: *Bachs Orchestermusik. Entstehung, Klangwelt, Interpretation. Ein Handbuch. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. 507 S., Abb., Notenbeisp.*

Im Jahr 1850, einhundert Jahre nach Bachs Tod, begann Siegfried Dehn mit der Erstveröffentlichung der *Brandenburgischen Konzerte* im Verlag C. F. Peters. Diese Pioniertat eröffnete den Blick auf einen Bereich des bachschen Schaffens, der bis dahin nur wenig Beachtung gefunden hatte, nämlich auf die Orchestermusik. Um die Schwierigkeiten zu beleuchten, denen ein Herausgeber damals gegenüberstand, möge der Hinweis auf die Tatsache genügen, dass Dehn in der Vorrede zum 4. *Brandenburgischen Konzert* auf einen Eintrag in Johann Gottfried Walthers *Musicalischem Lexicon* zurückgreifen zu müssen glaubte, um den Lesern die außer Mode gekommene Blockflöte zu erklären.

Hundertfünfzig Jahre später stehen die Herausgeber eines Handbuchs zu *Bachs Orchestermusik* vor ganz anderen Problemen: Es gibt eine Überfülle von Wissen, die eine Flut neuer Fragen nach sich gezogen hat. Darunter sind so viele Details, dass die beiden Hauptautoren gut daran getan haben, für instrumentenkundliche und aufführungspraktische Themen Spezialforscher heranzuziehen – insgesamt dreizehn an der Zahl.

Dass der Band gleichwohl nicht in eine Vielzahl kleiner und kleinster Abhandlungen zerfällt, ist den Autoren Siegbert Rampe und Dominik Sackmann zu danken, die keineswegs nur als Herausgeber fungieren, sondern zwischen 80 und 90% des Textes geschrieben und dem Buch unmissverständlich ihren Stempel aufgedrückt haben. Zwar gibt das Werk dem Praktiker in speziellen Abschnitten wichtige Hinweise auf Bachs Weimarer, Köthener und Leipziger Orchester, auf Art und Behandlung des Instrumentariums, auf Temperatur, Takt, Tempo, Artikulation, Phrasierung, Improvisa-

tion, Ornamentik, Generalbasspraxis usw. Damit liegt erstmals ein Handbuch über einen Komponisten vor, das Wissenschaft und Praxis in gleicher Weise anspricht.

Von der Umfangsgewichtung her gesehen, ist es freilich nicht zuletzt ein Buch über Quellen, Entstehungsgeschichte, Chronologie und den stilgeschichtlichen Kontext der Werke. Offensichtlich wollen die beiden Forscher frischen Wind in den Forschungsbereich „Bachs Orchesterwerke“ bringen, und dies gelingt ihnen auch: Rampe und Sackmann legen Material vor, das die Diskussion im nächsten Jahrzehnt mitbestimmen dürfte. Eine Kernthese wird bereits im einleitenden Arbeitsgespräch vorgestellt: „Als einmal klar war, dass das ‚Brandenburgische Konzert 6‘ BWV 1051 aus formalen und kompositionstechnischen Gründen als eines der letzten dieser Sammlung entstand, war ein wichtiger Orientierungspunkt erreicht. Als sich jedoch aus der Analyse sämtlicher als Violin- und Cembalokonzerte erhaltenen Kompositionen Bachs ergab, daß das ‚Brandenburgische Konzert 6‘ offenbar auch eines der letzten unter allen überlieferten Orchesterkonzerten ist, wurde die weitere Arbeit sehr spannend. Denn dieses Werk war ja [...] spätestens im März 1721 abgeschlossen – alle anderen Konzerte Bachs mußten also früher entstanden sein, in jedem Fall deutlich vor Antritt des Leipziger Thomaskantorats 1723! Gleiches gilt auch für die Orchestersuiten“ (S. 17).

In der Tat datieren Rampe und Sackmann die mutmaßlichen Frühfassungen aller erhaltenen Orchesterwerke Bachs in die Vor-Leipziger Zeit: „Nicht ein ‚Musenkuß‘ bestimmte den Entstehungszeitpunkt einer Komposition, sondern Bach griff erst dann zur Feder, wenn ein äußerer Anlaß bestand – offenbar als Weimarer Konzertmeister und Köthener Kapellmeister“ (S. 18). Die ehemalige Existenz von Leipziger Originalkompositionen ist damit nicht ausgeschlossen, doch sind entsprechende Werke nach Meinung von Rampe und Sackmann, die übrigens große Verluste im Bereich der Orchestermusik ausschließen, nicht erhalten.

Die Autoren datieren selbst das hypothetische Urbild der *h-Moll-Ouvertüre* BWV 1067 nach Köthen (u. a. auf Grund von Bachs Umgang mit dem punktierten Ouvertüren-Rhythmus, vgl. S. 270 f.), ebenso eine *Trionsonate* BWV 1043[a], die sie, keineswegs unplausibel,

als Urbild des *Violin-Doppelkonzerts d-Moll* rekonstruieren.

In die Vor-Köthener Zeit, in der nach Christoph Wolffs neuester Darstellung „die meisten, wahrscheinlich sämtliche [Brandenburgischen] Konzerte“ entstanden sein sollen, datieren die Autoren unter anderem Frühfassungen des *Trippelkonzerts* BWV 1044, des 1. und 3. *Brandenburgischen Konzerts*, des *Cembalokonzerts* BWV 1052, des *Konzerts für 2 Cembali* BWV 1061, des *Konzerts für 3 Cembali* BWV 1063 und der *Orchesterouvertüre D-Dur* BWV 1069.

Wichtiger als das jeweils nackte Datum ist der Begründungszusammenhang. Die Autoren finden einerseits differenzierte Belege für den Einfluss italienischer Musik auf Bachs Konzertschaffen und akzentuieren in diesem Kontext die Bedeutung Corellis, Torellis und Albinonis neben derjenigen Vivaldis. Sie warnen andererseits davor, Bachs Kompositionen beständig mit denen seiner italienischen Zeitgenossen abzugleichen und aus den Ergebnissen womöglich eine Chronologie zu zimmern: Weder sei die Entwicklung in Italien schematisch verlaufen, noch könne man damit rechnen, dass Bach sie geradlinig rezipiert oder mit dieser Rezeption gar erst im Zuge der Weimarer Klavier- und Orgeltranskriptionen, deren Datierung übrigens neu hinterfragt wird, begonnen habe. Oberstes Kriterium ist vielmehr der Gedanke eines immanenten Fortschritts in Bachs eigenem Schaffen: „Daß man einmal erworbene kompositorische Fähigkeiten und Resultate einfach aufgeben würde, kann nur vermuten, wer nie komponierte. In der Praxis ist man froh um jede gelungene Lösung und versucht, sie weiterzuverwenden, zu entwickeln, zu verändern.“ Und weiter: „Rein handwerklich ist der erste Satz von Bachs a-Moll-Violinkonzert einer Konzertform aus Albinonis Opus 2 deutlich überlegen. Deshalb ist kaum anzunehmen, daß Bach im Anschluß an dieses Violinkonzert ein Konzert schrieb, dessen kompositorisches Niveau deutlich geringer ausfiel“ (S. 21).

Freilich sehen sich die Autoren verständlicherweise nicht in der Lage, den von ihnen postulierten Fortschritt allein am Corpus der Orchesterwerke zu demonstrieren. Vielmehr benötigte Rampe Analysen „sämtlicher Chöre und Arien von Bachs Weimarer, Köthener und frühen Leipziger Kantaten, um auch hier kom-

positionstechnische Entwicklungen sichtbar zu machen“ (S. 19). Da diese Vokalwerke samt und sonders datierbar sind, konnten als Konsequenz aus einem Vergleich von Vokal- und Instrumentalmusik nicht nur relative, sondern auch absolute Datierungen gewagt werden.

Diese sind erstaunlich bestimmt. So wird das *E-Dur-Violinkonzert* BWV 1042 auf „1718“, das *a-Moll-Violinkonzert* BWV 1041 auf „1719/20“ datiert. Warum, so frage ich provokativ, nicht umgekehrt? Ist das *E-Dur-Konzert*, um in Rampes Gedankengang zu bleiben, wirklich von deutlich geringerem Niveau als das *a-Moll-Konzert*, und muss es deshalb vor diesem entstanden sein; oder handelt es sich nicht eher um zwei Vollkommenheiten sui generis? Und hatten die Autoren nicht postuliert, Bach habe seine Orchesterwerke vor allem aus „äußerem Anlaß“ komponiert? War das *E-Dur-Konzert* – beileibe kein neuer Datierungsvorschlag! – womöglich ein Geschenk für einen Gönner des Leipziger Collegium musicum, der sich ein Konzert mit französischem Schluss-Rondeau wünschte? Verschließen wir uns solchen Gedankenspielen im Prinzip, so engen wir unseren Erwartungshorizont unnötig ein; wir starren dann wie das Kaninchen auf die Schlange – hier die Schlange der Werke, die unbedingt in eine „logische“ Abfolge zu bringen ist.

Natürlich kommen wir auch im Fall „Bach“ nicht darum herum, uns kontinuierlich Gedanken über die Systematik des Komponierens zu machen und Kriterien aufzustellen, die zu ihrer Entdeckung und damit auch zu einer zunehmend plausiblen Chronologie führen könnten. Doch wir sollten nicht vergessen, dass wir uns im Stadium der Diskussion befinden, noch wenig über Bachs kompositorische Grundsätze wissen und von den Kriterien, nach denen er seine kompositorischen Entscheidungen getroffen hat, bisweilen noch nicht einmal den Schimmer einer Ahnung haben. Wenn in einem „Handbuch“ untertitelten Werk fixe Daten erscheinen, kann der Eindruck entstehen, hier würden die neuen Pflöcke recht schnell eingeschlagen. Doch nicht darauf sei hier abgehoben, sondern auf die imponierende Forscherleistung der beiden Hauptautoren, auf die vielen originellen Beobachtungen, Neubewertungen und Anregungen kompositionsgeschichtlicher, analytischer, aufführungspraktischer und interpretatorischer Art, die Rampes und Sack-

manns Handbuch nicht nur zu einem Standardwerk, sondern auch zu einer Fundgrube der Bach-Forschung machen.  
(Dezember 2000) Martin Geck

THOMAS DANIEL: *Der Choralsatz bei Bach und seinen Zeitgenossen. Eine historische Satzlehre. Köln-Rheinkassel: Verlag Dohr 2000. 412 S., Notenbeisp.*

Stilkopien und satztechnische Analysen von bachschen Choralsätzen gehören zu den verbreitetsten Übungen im Tonsatzunterricht an Hochschulen. Entsprechend groß ist der Bedarf an Grundlagenliteratur. Sie besteht zum einen aus musikhistorischen Spezialstudien, zum anderen aus Praktikerliteratur, in der der bachsche Choralsatz zumeist als bloßes Exempel voll entwickelter Dur-Moll-Tonalität behandelt wird. Das große Verdienst des Buches von Thomas Daniel besteht darin, die Lücke zwischen beiden Extremen geschlossen zu haben. Es verbindet analytische Genauigkeit mit historischem Bewusstsein und erfüllt gleichzeitig das Bedürfnis nach Systematik und Geschlossenheit, vor allem aber nach Resümeebildung in Form von Lehrsätzen, die im Tonsatzunterricht erforderlich und erwünscht sind.

Der Neuansatz des Buches besteht zum einen in der Einbettung von Bachs Choralsatz in musikgeschichtliche Zusammenhänge: Die damalige „Theorie“ (hauptsächlich: Johann Gottfried Walthers *Praecepta der musicalischen Composition*, 1708) wird herangezogen, ohne dass sich Daniel Einsichten versperrt, die durch spätere Erkenntnisse der Musiktheorie zustande kommen (in einem ‚Referat‘ der wichtigsten theoretischen Harmoniesysteme werden ‚Essentials‘, Schwächen und Widersprüche konzis zusammengefasst); Vergleiche mit Choralsätzen von Zeitgenossen Bachs, insbesondere Telemanns, fördern das Spezifische des bachschen Choralsatzes zutage. So wird der Choralsatz „Die Sünd macht Leid“, der dritte Satz aus der *Kantate* Nr. 40, zwei anderen Sätzen Bachs zur selben Melodie sowie Telemanns entsprechendem Generalbasssatz gegenübergestellt (mit dem Ergebnis, dass die Spezifika Bachs vor allem im Variantenreichtum der Schlüsse, im Stufenreichtum und in der Qualität der Bassführung bestehen).

Im gleichen Kapitel analysiert Daniel die ursprüngliche Melodie (1593 gedruckt) und Johann Hermann Scheins Chorsatz aus dem Jahr 1627: Neben synchronen sind in diesem Buch diachrone Vergleiche aufschlussreich. Bereits durch die Verwendung zumeist älterer Kirchengesänge sind Bachs Sätze bekanntlich zugleich tief in der Tradition verwurzelt und radikal von ihr durch Innovationen geschieden. Doch Daniel erblickt die historische Einbindung nicht nur in den (von außen entliehenen) Choralmelodien, sondern im inneren satztechnischen Gefüge. Die Traditionsbezüge reichen von den „Kadenzen“ mit ihrem (linear-polyphonen) Klauselwesen (Daniel führt sie partiell auf das Tenor-Diskant-Gerüst der Niederländer zurück) bis zu den Tanzbassformeln des 16. und 17. Jahrhunderts (*Folia*, *Romanesca* etc.).

In der Einbeziehung wesentlicher Aspekte der Kontrapunktik und Linienführung besteht denn auch der zweite Neuansatz des Buches. Anstatt isolierte Klänge und Intervalle zu betrachten, bemüht sich Daniel stets darum, Satzregeln an Bedingungen des konkreten stimmungstechnischen Kontextes zu binden. Hier gelangt er in vielen Punkten über die herkömmliche Theorie hinaus. Mit Hilfe satztechnischer und formaler Differenzierung (nach Stimmen, Bewegungsrichtungen, harmonischem Kontext, Stellung im formalen Ablauf etc.) glückt es ihm, so manche ‚Faustregel‘ ergrauter Theoretiker zu präzisieren und zu revidieren. Zum Beispiel: Analysen zeigen, dass man „seine Aufmerksamkeit nicht auf die Terzverdoppelung als solche beschränken darf, sondern ihr Zustandekommen einbeziehen muß: Die verdoppelten Terztöne führt Bach durchweg schrittweise in Gegenbewegung ein oder in Seitenbewegung“ (S. 68). – „Verdeckte Oktaven und Quinten der Außenstimmen geschehen bei springendem Sopran gewöhnlich nur mit ‚Verwechslung‘“ (S. 87), d. h. bei gleichbleibender Harmonie (Ausnahme: verdeckte Oktaven bei Zeilenschlüssen).

Basis der Thesen ist eine Analyse aller (als authentisch betrachteten) Choralsätze Bachs (unter Ausklammerung der figurierten Choralbearbeitungen). Bereits hierin überrundet Daniel die zumeist aus zufälligen und partiellen Beobachtungen gespeisten Lehrgebäude älterer Publikationen. Vor allen Dingen zwingt ihn aber die nahezu lückenlose Ausschöpfung



des Bestandes dazu, sperrige, nicht leicht in „Theorie“ auflösbare Fälle ausführlich zu diskutieren und nicht nach Theoretikermanier voreilig zu übergehen.

Wichtig wird dies besonders im Kapitel über „Lizenzen“ des Dissonanzgebrauchs. Hier rückt zum ersten Mal der Aspekt des Wort-Ton-Verhältnisses in den Vordergrund. Die Passagen über musikalische Textausdeutung gehören zu den besten des Buches. Sie werden auch solche Leser überzeugen, die die Detailfülle und Ausführlichkeit vieler Analysen womöglich allzu beschwerlich finden. Ihnen ist entgegenzuhalten, dass das Buch einen tonsatzpraktischen Hintergrund hat (auch wenn Übungsaufgaben etc. fehlen), und in der Ton-satzarbeit steckt der Teufel nun einmal im Detail. Doch selbst Leser, die nicht in der Verfertigung von Bachsätzen unterwiesen werden wollen, können profitieren: Die Analysen sensibilisieren für zahlreiche satztechnische Qualitäten und Feinheiten, die wir, befangen durch scheinbar allzu große Vertrautheit mit dem Gegenstand, für selbstverständlich halten und dadurch schlicht ‚überhören‘.

(Oktober 2001) Hans-Ulrich Fuß

ANDREW PARROTT: *The Essential Bach Choir*. Woodbridge: The Boydell Press 2000. 223 S., Abb., Notenbeisp.

ANDREW PARROTT: *Bachs Chor. Zum neuen Verständnis*. Aus dem Englischen von Claudia BRUSDEYLINS. Musikwissenschaftliche Betreuung durch Rudolf BOSSARD. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler/Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. 229 S., Abb., Notenbeisp.

Im November 1981 reiste Joshua Rifkin mit einem Paper über das Thema „Bach's chorus“ zur Jahrestagung der American Musicological Society nach Boston, konnte sein Manuskript jedoch nur zur Hälfte verlesen – „owing to unforeseen problems“, wie es bei Parrott (S. 189) sibyllinisch heißt. Die Empörung war damals groß: Rifkin wollte darlegen, dass Bachs „Chor“ in der Regel aus vier solistischen Concertisten bestanden habe (im fünfstimmigen Vokalsatz natürlich aus fünf usw.). Ripienstimmen, die das Vokalensemble verdoppelten, habe Bach nur zurückhaltend eingesetzt. Den Originalquellen zufolge ließen sich solche Ripienstimmen in etwa 14 Werken feststellen. Da diese 14

Werke (BWV 71, 63, 76, 21, 245, 110, 201, 29, 195, 22, 75, 24, 234, 191) überwiegend besonderen Repräsentationszwecken gedient hätten, dürfe man wohl vermuten, dass Bach nur in speziellen Fällen seinen „Chor“ von vier auf acht Stimmen aufgestockt habe.

Die Vorstellung, dass Bach in seiner Leipziger Kantoratsprobe und in den vier ersten Stücken seines 1. Leipziger Kantatenjahrgangs immerhin noch mit vier plus vier, danach aber meistens nur noch mit vier Sängern agiert habe, musste auch den befremden, der sich einer Kritik am Thomanerchor aus dem Jahre 1749 entsann, derzufolge die Schule damals über „keinen brauchbaren Discantisten“ verfügte. Denn Rifkin und mit ihm Parrott unterstellen nicht etwa eine spezielle Mangelsituation in Leipzig, die Bach zu solistischen Besetzungen mehr oder weniger gezwungen hätte; sie betrachten die kleine Besetzung vielmehr sowohl als Usus der Zeit als auch als künstlerische Willensbekundung Bachs.

Parrott versteht sich nicht als Ghostwriter Rifkins, übernimmt vielmehr die Aufgabe, 20 Jahre Diskursgeschichte über „Bach's Choir“ aufzuarbeiten und dabei die rund zwanzig größeren Aufsätze und kleineren Diskussionsbeiträge, die Rifkin selbst zum Thema veröffentlicht hat, gebührend zu berücksichtigen. Herausgekommen ist ein Buch, das die Thesen Rifkins fundiert, stabilisiert und gelegentlich weiterführt, ohne doch diesem nach dem Munde zu reden. Denn nicht zuletzt in künstlerischer Hinsicht weiß Parrott selbst, wovon er spricht: Er hat – gleich Rifkin, Kuijkens, McCreesh, Junghänel, The Purcell Quartet und sogar Koopman – Bachs Vokalmusik in solistischen Besetzungen – jedoch nicht nur in solchen – erfolgreich aufgeführt und eingespielt.

Vor diesem Erfahrungshorizont schreibt er u. a. über „Bach als Kantor und Director musices in Leipzig“ und sein „Repertoire“, über „Konzertisten und Ripienisten“; er diskutiert systematisch den Aussagewert der originalen Aufführungsmaterialien und Bachs *Entwurf einer wohlbestallten Kirchen Music* von 1730. Er beschäftigt sich auch mit dem Einsatz von Sängern, die nicht der Thomasschule angehörten, kommt jedoch zu der Auffassung, dass solche Sänger Bachs Chor im Regelfall nicht verstärkt, sondern fehlende Thomasschüler ersetzt hätten.

Der neueste Forschungsstand ist berücksichtigt; so gibt es in der englischsprachigen Ausgabe (2000) einen Hinweis auf ein noch unveröffentlichtes Paper von Jeanne Swack aus dem Jahr 1999, in dem die Autorin darlegt, dass Telemanns Frankfurter Kantaten vermutlich solistisch dargeboten worden sind; ähnliche Aufführungspraktiken hatte Rifkin zuvor schon für den Dresdner Hof wahrscheinlich gemacht. Zweisprachig mitgeteiltes Quellenmaterial und ein aussagekräftiger Bildteil machen Parrotts Buch auch als Dokumentation wertvoll. Es sei allen empfohlen, die sich ihr eigenes Bild vom Stand der Kontroverse um Bachs Chor machen wollen – zwar aus der Perspektive Rifkins, jedoch ohne Polemik gegenüber seinen Kritikern, deren Arbeiten im Literaturverzeichnis ausführlich Berücksichtigung finden.

Dem Rezensenten sei abschließend eine eigene Einschätzung erlaubt. Wir haben keine Augenzeugenberichte, die dokumentieren, mit wie vielen Sängern Bach sein Leipziger Probestück, die *Johannespassion*, den *Streit zwischen Phoebus und Pan* oder was auch immer aufgeführt hat. Wir haben nur Indizien. Aus solchen Indizien hat Arnold Schering 1920 eine These gezimmert, die für die damalige Zeit beachtlich, gleichwohl in ihrer Argumentation nicht ohne Oberflächlichkeit war: Bachs Chor bestand demnach aus einem Concertisten und zwei Ripienisten je Stimme. Mit dieser Zwölfer-These im Arm hat die internationale Bach-Forschung – sieht man von Wilhelm Ehmanns Gedanken zur *h-Moll-Messe* ab – 60 Jahre lang sanft und selig geschlummert. Von Rifkin hochgeschreckt, reagierte sie nicht etwa dankbar oder neugierig, sondern im Wesentlichen empört und beleidigt. Ich kann das vor dem Hintergrund des „Mythos Chor“ zwar nachvollziehen, aber dennoch nicht verstehen: Längst ist es nicht mehr Rifkin, der weitere Argumente vorzutragen oder das Buch zu schreiben hätte, das jetzt Parrott vorlegt; vielmehr müssten sich die Enkel Scherings fragen, was von ihrem Erbe noch zu retten sei. Folgt man Eric Van Tassels Bericht (*Early Music* 28, 2000, Heft 4) über das im August 2000 von der Internationalen Bach-Akademie Stuttgart veranstaltete diesbezügliche Symposium, so wurde von deutscher Seite jedoch einmal mehr nur defensiv argumentiert. – Das ist die eine Seite der Sache: diejenige der historischen Aufführungspraxis. Eine ganz andere Frage ist die aufführungs-

ästhetische. Da gilt es sine ira et studio zu prüfen, was Rifkins Entdeckung uns Hörern bringt. Ich glaube: einiges.

Die inzwischen erschienene deutsche Ausgabe hat – vor allem auf Grund der Beratung durch Rudolf Bossard – an Zuverlässigkeit und Aktualität noch gewonnen und deutschsprachige Leser dürften sie deshalb dem Original vorziehen.

(Juni 2003)

Martin Geck

*HEINRICH CHRISTOPH KOCH: Musikalisches Lexikon. Faksimile-Reprint der Ausgabe Frankfurt/Main 1802. Hrsg. und mit einer Einführung versehen von Nicole SCHWINDT. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. XVIII, 1802 Sp.*

„Heinrich Christoph Kochs *Musikalisches Lexikon* von 1802 gilt heute als eines der bedeutendsten historischen Musiklexika überhaupt.“ Dieses Urteil, mit dem Nicole Schwindt die Einführung zu dem von ihr herausgegebenen Taschenbuch-Reprint des Werkes eröffnet, rechtfertigt die Entscheidung des Bärenreiter-Verlages, das wichtigste deutschsprachige Musiklexikon zwischen Johann Gottfried Walther und Hugo Riemann nunmehr in dieser Form auf den Markt zu bringen. Der Reprint des Werkes im Georg Olms Verlag ist zwar noch im Handel, doch die 2001 erschienene Taschenausgabe ist für ein Drittel von dessen Preis zu haben – nach der Edition für Fachbibliotheken bietet Bärenreiter nun die Liebhaberausgabe für den Bücherschrank. Die Initiative erscheint sinnvoll, finden musiktheoretische Quellentexte unter geschichtsbewussten praktischen Musikern heute doch ein neues, breiteres Publikum. Mancher Musiker, der sich über Vortragsmanieren der Mozart-Zeit kundig machen möchte, wird sich die Taschenausgabe leisten – sie schließt eine Marktlücke.

Gerade für diesen Leserkreis stellt Schwindts Einführung wichtige Informationen bereit: über die Geschichte der (Musik-)Lexikographie und deren wechselnden Konzeptionen, über die Entstehung und die Quellen des Lexikons, über seine Druckgeschichte und seine Rezeption sowie über die Persönlichkeit des Verfassers. Das alles wird kenntnisreich und in gut lesbarer Formulierung zusammengetragen – eine Einführung in Leben und Werk des Musiktheoretikers Koch, die umfassend und auf

der Höhe des aktuellen Forschungsstands in den Gegenstand einführt. Allenfalls Untersuchungen zur Entstehungs- und Druckgeschichte des Lexikons dürften noch neue Ergebnisse zeitigen. So zeigt ein stichprobenartiger Vergleich zwischen dem *Musikalischen Lexikon* und Kochs 1795 publiziertem *Journal der Tonkunst*, dass dieser nicht nur aus seiner dreibändigen Kompositionslehre *Versuch einer Anleitung zur Composition*, sondern auch aus diesem Periodikum Materialien z. T. sogar wörtlich in die historischen und vortragstechnischen Artikel des Lexikons übernommen hat. Unbedingt zuzustimmen ist dagegen Schwindts Einschätzung Kochs als eines klugen, um Neutralität bemühten Kompilators, die auch durch jüngste Studien über die Schriften dieses Theoretikers nur erhärtet wird.

Ansprechend und für die Zielgruppe der an Musiktheorie interessierten Laien einladend nimmt sich die Gestaltung des Paperback-Einbands aus. Das Taschenbuch-Format machte es freilich notwendig, den Satzspiegel recht klein zu wählen und so gerade bei den Fußnoten bis an die Grenzen der Lesbarkeit zu gehen. Bedauerlich ist, dass der Reproduktion ein schadhafte Exemplar zugrunde gelegt wurde. Nicht wenige Seiten weisen Kleckse und Verschmierungen auf, die allerdings kaum je die Lesbarkeit beeinträchtigen. Beim Durchblättern entsteht so der Eindruck mangelnder Sorgfalt im Technischen, der das Lob für die Initiative der Taschenausgabe mit gelungener Einführung freilich nur geringfügig relativiert.

(Dezember 2002) Markus Waldura

DORIS BOSWORTH POWERS: *Carl Philipp Emanuel Bach. A Guide to Research*. New York/London: Routledge 2002. XIV, 270, [28] S. (Routledge music bibliographies.)

Wer eine Bibliographie zusammenstellt, unterzieht sich einer undankbaren Aufgabe. Sie ist mit ihrem Erscheinen so aktuell wie die Zeitung von gestern – und wird doch kritisch beäugt wie eine wissenschaftliche Arbeit. Vollständigkeit ist anzustreben – und kann doch nicht erreicht werden. Dies gilt auch für den vorliegenden *Guide to Research* zu Carl Philipp Emanuel Bach. Der Zeitpunkt des Erscheinens ist zweifellos problematisch, kann jedoch auch als Chance begriffen werden: Durch die Wie-

derentdeckung der Bestände der Berliner Singakademie in Kiew und deren Rückführung nach Berlin erlebt die C. P. E. Bach-Forschung derzeit einen Aufschwung, der durch die kurz vor der Veröffentlichung stehenden ersten Bände der Gesamtausgabe seiner Werke (als Gemeinschaftsproduktion der Sächsischen Akademie der Wissenschaften in Leipzig und dem Packard Humanities Institute in Los Altos) zweifellos weitere Impulse erhalten wird. Der *Guide to Research* wird damit noch schneller überholt sein, als dies ohnehin für diese Textgattung üblich ist. Die Deadline der Bibliographie ist Juli 1999 (mit einzelnen Einträgen bis 2000). Sie deckt damit weitgehend die Zeit vor der Wiederentdeckung der Kiewer Bestände ab (diese spielen nur am Rande eine Rolle). Eine Chance liegt jedoch darin, dass hier die wichtigsten Beiträge zur bisherigen Forschung zusammengetragen sind, auf die sich nun die weitere Beschäftigung mit dem zweitältesten Bach-Sohn stützen kann.

Bisher musste sich die Bach-Forschung auf einzelne, mehr oder weniger zuverlässige Literaturlisten stützen wie etwa eine 379 Titel umfassende Übersicht von Stephen L. Clark (in: *C. P. E. Bach Studies*, Oxford 1988) sowie die „Chronologische Bibliographie des Schrifttums zu Carl Philipp Emanuel Bach“ (in: *Carl Philipp Emanuel Bach. Beiträge zu Leben und Werk*, Mainz 1993), die 336 Titel verzeichnet. Die Bibliographie von Powers ist nicht nur deutlich umfangreicher (790 Einträge), sondern bietet – anders als ihre Vorgängerinnen – auch zu jedem eine knappe Zusammenfassung.

Vollständigkeit kann selbstverständlich auch Powers nicht für sich beanspruchen. Problematisch erscheint es jedoch, dass im Hinblick auf die berücksichtigten Sprachen eine rigide Selektion getroffen wurde. So sind sowohl das Niederländische, wie auch die skandinavischen Sprachen ausgeschlossen; dasselbe gilt für die osteuropäischen und asiatischen Sprachen. Auch wenn die Autorin dieser Sprachen nicht mächtig ist – und somit auf eine Zusammenfassung verzichten musste –, so hätte es sich angeboten, diese Titel zumindest in Form knapper bibliographischer Einträge aufzunehmen und auf Abstracts zu verzichten.

Die Anlage der Bibliographie ist überzeugend. Der Band bietet nach einer knappen Einführung, die Bachs Leben und Werk sowie ei-



nen Überblick über die bisherige Forschung auf wenige Seiten komprimiert, zunächst ein Verzeichnis der Hilfsmittel wie Kataloge, Indizes, Verzeichnisse sowie Dokumentausgaben und Editionen. Dieser Abteilung folgt Material zum biographischen, historischen und ästhetischen Umfeld sowie zur Rezeption Bachs. Den umfangreichsten Teil nehmen die Schriften zu den Werken Bachs ein, deren Abfolge sich weitgehend an das Werkverzeichnis von Helm anlehnt. Den Abschluss bildet ein Verzeichnis der Studien zur Aufführungspraxis. Erschlossen wird die Bibliographie durch mehrere Indices, die nicht nur die Titel, sondern auch zahlreiche in den Abstracts genannte Lemmata berücksichtigen.

Kritik ist weniger an der Gesamtanlage als am Detail zu üben. Dabei kann es nicht darum gehen, beckenmessersch jeden kleinen Fehler aufzulisten, jede Fehleinschätzung in den Abstracts zu rügen. Vielmehr sollen die grundlegenden Probleme der Bibliographie kurz benannt werden: Dem Band hätte eine gründliche Durchsicht durch einen versierten deutschsprachigen Lektor gut getan. Es liegt in der Natur des behandelten Gegenstandes, dass zahlreiche Titel in deutscher Sprache verfasst sind oder in Titel bzw. Abstract deutsche Begriffe erscheinen. In den meisten Fällen sind Schreibfehler leicht zu erkennen. Problematisch werden sie allerdings, wenn sie zur Unkenntlichkeit des Eintrags führen: Kaum jemand wird in der Lage sein, von dem bei Powers genannten Autor „J. G. Schiessen“ (S. 44) auf den tatsächlichen Verfasser des *Versuchs einer Gelehrten-Geschichte von Hamburg* (1783), Johann Otto Thieß, zu schließen. Solche Fehler sind nicht sehr häufig, sie schmälern den Nutzen einer solchen Bibliographie aber doch erheblich.

Ungleich schwerer wiegt, dass einige wichtige Titel in der Bibliographie fehlen. So vermisst man Joachim Kremers Studie *Das norddeutsche Kantorat im 18. Jahrhundert* (Kassel u. a. 1995), die aktuellste und umfangreichste Untersuchung zu Bachs Schaffensbedingungen in Hamburg; ebenfalls fehlen sämtliche Veröffentlichungen von Tobias Plebuch, vor allem seine Berliner Dissertation von 1996 über den Musikalienmarkt im Zeitalter Carl Philipp Emanuel Bachs. Darüber hinaus ist es unverständlich, dass Powers sämtliche fünf Bände der zwischen 1983 und 1996 erschiene-

nen *Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Konzepte* – als wichtigstem Periodikum der Forschung – entgangen sind. Besonders ärgerlich wird das Fehlen von Titeln, wenn damit vollständige Werkgruppen ausgeschlossen sind. So findet sich bei Powers nichts über die Bürgerkapitänsmusiken (H 822a-d), da sie die Beiträge von Pfeiffer (in: *Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Konzepte* 4) und Maertens (in seiner Studie zu Telemanns Kapitänsmusiken) nicht berücksichtigt hat.

Ein Pluspunkt der Bibliographie ist, dass Powers auch Querverbindungen zwischen Texten aufzeigt. Hierdurch können wissenschaftliche Diskurse und Abhängigkeiten besser nachvollzogen werden, was insbesondere für Einsteiger in die Thematik eine große Hilfe sein dürfte. Dazu trägt auch bei, dass bei selbständigen Publikationen häufig die wichtigsten Rezensionen angegeben sind.

Enttäuschend ist hingegen das Register. Es ist zwar umfangreich und die Lemmata sind sinnvoll gewählt, jedoch wäre auch hier etwas mehr Ausführlichkeit wünschenswert gewesen. Ein bibliographischer Titel wird im Hauptteil des Buches immer nur einmal verzeichnet, jedoch sollte es zumindest möglich sein, die an anderer Stelle verzeichneten Werke durch das Register aufzufinden; dies ist jedoch nicht gewährleistet. So erscheint Allan D. Kellers Dissertation *The Hamburg Bach* unter der Rubrik „Analysis and Criticism“ statt im biographischen Teil (was durchaus zu rechtfertigen ist), aber das Buch wird im Register nicht unter dem Lemma Hamburg verzeichnet und fällt damit bei gezielten Recherchen zu den letzten Lebensjahren Bachs in der Hansestadt durch das Raster. Ähnliches gilt für zahlreiche weitere Einträge.

All diese Kritikpunkte treffen jedoch vor allem Details der Bibliographie. In Grundkonzeption und Umfang, der weit über bisherige Literaturlisten hinausgeht, ist sie ein nützliches Hilfsmittel für die weitere Erforschung der Werke Bachs. Wer die Einschränkungen kennt, wird ein probates Arbeitsinstrument vorfinden, das allerdings durch weitere – etwa *RILM* oder die Online-Bach-Bibliography von Yo Tomita ([www.music.qub.ac.uk/~tomita/bachbib](http://www.music.qub.ac.uk/~tomita/bachbib)) – ergänzt werden muss.

(November 2002)

Markus Rathey

STEFANIE STEINER: *Zwischen Kirche, Bühne und Konzertsaal. Vokalmusik von Haydns „Schöpfung“ bis zu Beethovens „Neunter“*. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. 333 S., Abb., Notenbeisp.

Der unbestimmt anmutende Titel dieser Dissertation deutet auf ein weithin unbeachtetes und nach wie vor namenloses Genre hin: Untersucht werden „groß besetzte Vokalwerke für Soli, Chor und Orchester aus dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts“, deren genuiner Aufführungsort weder exklusiv auf der Bühne, in der Kirche oder im bürgerlichen Konzertsaal, sondern ‚dazwischen‘ auszumachen ist. Gemeint sind weltliche Oratorien, dramatische (jedoch nicht-szenische) Kantaten sowie hymnische Choroden (von geistlicher bis patriotischer Provenienz) – Gattungen, über die Carl Dahlhaus geschrieben hat, sie seien „so gründlich vergessen worden, daß die Epoche, die sich gerade in ihnen so deutlich wie nirgends sonst ausprägte, im Rückblick als ein Zeitalter der Instrumentalmusik erscheint, das sie trotz Beethoven nicht war“. Die Darstellung eines stilbildenden weltanschaulichen Paradigmenwechsels in der oratorischen Vokalmusik um 1800 steht im Blickpunkt dieser von Detlef Altenburg angeregten Studie. Damit sind nicht nur musiksoziologische Gattungsaspekte berührt (Musikfeste, Chorwesen, Publizistik), sondern auch literarhistorische Fragen zur Librettistik (Text- und Autorenkanon, Stereotypen, Übersetzungen).

Die zentrale These lautet: Gegen E. T. A. Hoffmanns Verdikt, die Vokalmusik sei für das Unaussprechliche nur begrenzt geeignet, habe sich im beginnenden bürgerlichen Konzertleben des frühen 19. Jahrhunderts eine im einzelnen charakteristische Formenvielfalt chorisches-instrumentaler Vokalmusik etabliert, die thematisch nach dem Vorbild der Dichtungen von John Milton und Friedrich Gottlieb Klopstock dem Erhabenen verpflichtet war (und somit zugleich Oratorien Georg Friedrich Händels). Die Autorin beobachtet hier einen Säkularisationsvorgang, der zur Auflösung der Gattungsgrenzen von geistlicher und weltlicher Musik beigetragen habe (man könnte auch von einer Sakralisierung weltlicher Ideale sprechen): Schlüsselwerke wie Joseph Haydns *Schöpfung*, Carl Maria von Webers Kantate *Kampf und Sieg*, Peter von Winters *Schlacht-Sin-*

*fonie mit Chören* und Ludwig van Beethovens *Bühnenmusik zu Goethes Egmont* weisen, so Steiners Resümee, überdies gemeinsame kompositorische Stilmerkmale auf: So werde das Erhabene auch zum musikalischen Topos; Konzert- und Kirchenstil sowie Elemente der Bühnenmusik würden dabei verknüpft. Das Finale von Beethovens *Neunter Sinfonie* erscheint dabei als Höhepunkt einer breiteren Entwicklungslinie, die nicht nur auf dessen eigene gattungsübergreifende Experimente zurückzuführen sei.

Obwohl der kulturelle Horizont des „Funktionsverlusts“ geistlicher Gattungen nur den Hintergrund zahlreicher kursorischer Werkanalysen bildet, überzeugt der Band insbesondere durch den Aufweis einer neuen politischen Funktion quasi-religiöser musikalischer Formen im Zeitalter Beethovens: Die Musik wird zum Weiheinstrument sublimer Ersatz-Begeisterungen. Verdienstvoll ist zudem die Katalogisierung zahlreicher Werke, die trotz oder gerade wegen ihrer ‚zwischen‘ Kirche, Bühne und Konzertsaal gelegenen Stillage gründlich vergessen worden sind. Das von Johann Anton Andrés *Vater unser* (nach Klopstock) bis Carl Friedrich Zelters Schiller-Vertonung *Die Gunst des Augenblicks* reichende Verzeichnis vermag die These einer weitgehenden Verweltlichung oratorischer Formen jedoch gründlich zu belegen.

(Oktober 2002)

Michael Kohlhäufel

ELISABETH HÖLLERER: *Handlungsräume des Weiblichen. Die musikalische Gestaltung der Frauen in Mozarts „Le nozze di Figaro“ und „Don Giovanni“*. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2001. 361 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI: Musikwissenschaft. Band 215.)

Mozart konnte bekanntlich recht grob mit Frauen umgehen, schuf andererseits aber in seinen Opern Frauenfiguren von großer Kraft und Differenziertheit. Untersuchungen zu den Handlungsräumen der Frauenfiguren sind eher spärlich. Zu nennen wäre hier Charles Fords Buch *Così? Sexual politics in Mozart's operas* (Manchester u. a. 1991), in dem er Mozarts Opern in einen Zusammenhang mit der Sexualmoral der Aufklärung bringt und das Verhältnis zwischen Männern und Frauen als

eher gewalttätig hinstellt. Elisabeth Höllerer, die mit der vorliegenden Studie ihre Dissertation vorlegt, bezieht sich ausschließlich auf die beiden Buffo-Opern, die sie chronologisch analysiert, um die weiblichen Sphären kennen zu lernen. Als Begründung für die Wahl dieser zwei Werke mit den Libretti Da Pontes führt die Verfasserin an: „Steht doch im Zentrum der Untersuchung die Frage nach den Handlungsmöglichkeiten der Frauenfiguren, wie die Frauen sich gegen den gesellschaftlich mächtigeren Mann wehren, wie Konflikte mit Männern ausgetragen werden und wie Mozart sie in Musik umsetzt. Diese Fragestellung macht die Frauenfiguren von Mozart/Da Ponte exzeptionell für ihre Zeit“ (S. 18). Griffige Thesen oder systematische Zusammenfassungen, die man gemeinhin am Ende von Studien findet, werden nicht geliefert; die Autorin argumentiert eher vorsichtig und entlang dem musikalischen Text. Sie untersucht musikalische Motive, Vers und musikalische Syntax, rhythmische Strukturen, die Entsprechung von musikalischer Form und Handlung in Anlehnung an die Schriften über das Sonatenprinzip in den komischen Opern Mozarts von Charles Rosen und Georg Knepler. Man könnte annehmen, dass das Standardwerk *Mozarts Opern* von Stefan Kunze (1984) mit den detaillierten Analysen die einzelnen Arien bereits erschöpfend behandelt, und Höllerer bezieht sich auch darauf. Dennoch weiß sie durch direkte Analysen des Geschlechterverhältnisses der Untersuchung eine weitere, reizvolle Perspektive hinzuzufügen. Als Beispiel kann die berühmte Aufttrittsarie Donna Elviras dienen. Während Kunze die Seria-Konvention aufgreift und die Arie auf knapp vier Seiten musikalisch ausleuchtet, geht Höllerer auf insgesamt 46 Seiten ausführlich auf diverse Aspekte ein. So führt sie den merkwürdigen Kontrast zwischen Forteschlägen und Schleifermotiven darauf zurück, dass Mozart Kraft mit Anmut paarte, wobei Letzteres vom Komponisten aus dem Blickwinkel Don Giovannis gesehen und umgesetzt wurde. Desgleichen betont sie, dass Elvira als hassende Frau eine Erfindung da Pontes und Mozarts war. Sie zeigt sich mit der Sekundärliteratur souverän vertraut, die sie häufig vergleichend einbezieht. Ein zusammenfassender Oper-zu-Oper-Vergleich wird nicht angestrebt, er wäre auch nicht sinnvoll, dafür werden vor allem im

zweiten Teil immer wieder aufschlussreiche Bezüge hergestellt.

(Mai 2003)

Eva Rieger

*GIROLAMO CALVI: Di Giovanni Simone Mayr. A cura di Pierangelo PELUCCHI. Bergamo: Fondazione Donizetti 2000. XXXVIII, 532 S., Abb., Notenbeisp. (Saggi e Monografie/Fondazione Donizetti 1.)*

Die italienische Oper am Beginn des 19. Jahrhunderts, für die bereits Henri Stendhal angesichts des Fehlens epochaler Leitbilder das Schlagwort eines „Interregnums“ zwischen Domenico Cimarosa und Gioacchino Rossini prägte, ist noch immer ein musikwissenschaftlich vergleichsweise wenig erforschtes Terrain. Unter den um 1800 auf der Apenninhalbinsel tätigen Komponisten wurden bislang nur Giovanni Simone Mayr und Ferdinando Paër neuere wissenschaftliche Arbeiten in größerer Zahl gewidmet, und auch diese betreffen nur relativ begrenzte Aspekte ihres Schaffens. Andere, zu Lebzeiten kaum weniger erfolgreiche Komponisten wie beispielsweise Pietro Generali, Giuseppe Farinelli, Stefano Pavesi oder Valentino Fioravanti sind dagegen heute so gut wie unbekannt.

Dass gerade der aus Mendorf bei Ingolstadt stammende Mayr (1763–1845) schon seit längerem in der Forschung besondere Aufmerksamkeit erfährt, ist vor allem dem Engagement der Mayr-Pflegestätten Ingolstadt und Bergamo zu verdanken, die bereits eine ganze Reihe wissenschaftlicher Kongresse und Publikationen über den Künstler initiiert haben. Günstig für Mayr wirkte sich bislang auch die Tatsache aus, dass ihm Ludwig Schiedermair bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine Habilitationsschrift widmete, die Mayr zum „Bindeglied“ zwischen der Wiener Klassik und der Oper des 19. Jahrhunderts und damit zu einer musikgeschichtlichen Zentralfigur stilisiert. Diese Hochachtung, die John Stewart Allitt in seiner Mayr-Monographie mit dem Untertitel *Father of Nineteenth-Century Italian Music* (London 1990) sogar noch zuspitzte, ist erst unlängst durch Anselm Gerhard nachhaltig in Frage gestellt worden; Gerhard führt die anhaltende „Überschätzung Mayrs“ auf einen „historiographischen Mythos im wilhelminischen Deutschland“ zurück (vgl. Gerhard, „Mozarts Geist aus



Mayrs Händen“, in: *Giovanni Simone Mayr. L'opera teatrale e la musica sacra*, hrsg. von Francesco Bellotto, Bergamo 1997, S. 77–95).

Auch wenn insofern die tatsächliche musikhistorische Bedeutung Mayrs wohl noch einige Zeit umstritten bleiben wird (Stendhal zufolge war er „le maestro le plus savant de l'inter-règne“, und Rossini zählte ihn unter die ersten „che facesse progredire dignitosamente il dramma musicale fissandone il canto caratteristico“), so dürfte außer Frage stehen, dass die Untersuchung seines umfassenden, vergleichsweise gut dokumentierten Schaffens als Opernkomponist, Kirchenmusiker, Pädagoge und Musikgelehrter Erkenntnisse von generellem Interesse ermöglicht und damit wesentlich zum Verständnis eines bislang vernachlässigten operngeschichtlichen Zeitraums beitragen kann. Daher ist die nun vorliegende, von Pierangelo Pelucchi herausgegebene Edition der Mayr-Biographie von Girolamo Calvi sehr zu begrüßen. Der Jurist und Literat Calvi war ein enger Freund Mayrs und wie dieser Mitglied der Bergamasker Akademie. Nach Mayrs Tod verwaltete er den Nachlass des Komponisten und veröffentlichte in den Jahren 1846 und 1848 die einzelnen Kapitel seiner Biographie in der *Gazzetta musicale di Milano*; die *Wiener Allgemeine Musik-Zeitung* brachte die ersten vierzehn Kapitel in deutscher Übersetzung. Schon damals plante der Verlag Ricordi eine Buchausgabe, zu der es freilich nicht mehr kam, zumal Mayr in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts schnell in Vergessenheit geriet.

Dass sich nun die ebenfalls in Bergamo ansässige Fondazione Donizetti dieser Aufgabe angenommen hat, ist mehr als nur ein verständlicher Tribut an den Lehrer und väterlichen Förderer des aus kleinsten Verhältnissen stammenden Gaetano Donizetti: Die Stiftung beherbergt heute auch den Großteil von Mayrs Korrespondenz, jene Quellen also, auf die sich Calvis Biographie neben den intensiven persönlichen Erinnerungen in erster Linie stützt. Allerdings sind etliche an Mayr gerichtete Briefe bedeutender Zeitgenossen, auf die Calvi noch zurückgreifen konnte, heute verloren; dass auch ihre Wiedergabe durch Calvi als authentisch angesehen werden kann, legt dessen akkurate Behandlung der erhaltenen Dokumente nahe. Wie der Herausgeber in der Einleitung bemerkt, hat Calvi nirgends „anche solo

parzialmente piegato la verità a sostegno di una propria idea“ (S. XXVI). Calvis gleichsam positivistisches Vorgehen in der strikt chronologischen Präsentation seiner Zeugnisse gewährleistet den hohen Rang des Buches als Quelldokumentation. So werden am Beispiel Mayrs Wandlungsprozesse der ästhetischen Wahrnehmung greifbar, die für das erwähnte „Interregnum“, den Übergang vom Klassizismus zum „melodramma“ des 19. Jahrhunderts, grundlegend waren. Exemplarisch hierfür ist Mayrs Festhalten am Postulat stilistischer Einheitlichkeit innerhalb der einzelnen Operngattungen, wohingegen Rossini die Auflösung dieser Gattungsschranken betrieben habe: „Oh come i tempi son cambiati!“ soleva dire Mayr negli ultimi suoi anni. „Altra volta io tratteneva un pieno teatro con poche note e colle più semplici espressioni della natura; oggi anco un'opera buffa richiede sfarzo e profusione di musiche ricchezze quanto un'opera seria.“ – E infatti l'opera buffa del dì d'oggi non si può quasi dire opera buffa. Quanti motivi e pezzi intieri non vi son entro i quali potrebbero vestire benissimo de' concetti seri? Dopo che Rossini coll'attraentissimo suo brio, cogli ammaliamenti suoi pensieri ci richiama tutta l'anima all'inebriamento che essi producono, ci siam sovente trovati con musici scherzi nel serio e con serie cantilene sopra facezie burlesche senza quasi accorgerci“ (S. 73). Gerade im authentischen Erfassen solcher Wandlungen liegt heute das Hauptinteresse von Calvis Buch, dessen Text und damit vor allem die biographischen Fakten (abgesehen von einigen unveröffentlichten Passagen, die Pelucchi aus dem erst 1997 aufgefundenen Autograph ergänzen konnte) der Forschung natürlich längst bekannt waren.

Die hervorragend ausgestattete und kommentierte Edition bietet im Anhang neben einigen bislang unveröffentlichten Briefen und Dokumenten, die Calvi nicht mehr in seine Darstellung integrieren konnte, einem Werkverzeichnis und dem sehr zuverlässigen Personen- und Werkregister auch auf dreißig Spalten die bislang vollständigste und umfangreichste Mayr-Bibliographie.

(Februar 2003)

Arnold Jacobshagen

PETER VON LINDPAINNER: *Briefe. Gesamtausgabe (1809–1856)*. Hrsg. von Reiner NÄGELE. Göttingen: Hainholz Verlag 2001. 504 S., Abb. (Hainholz Musikwissenschaft, Band 1.)

Als Komponist und Dirigent erntete Peter Joseph (von) Lindpaintner zu seinen Lebzeiten erhebliche Anerkennung: 1791 in Koblenz geboren, in Augsburg aufgewachsen, in München bei Peter von Winter und Joseph Grätz zum Musiker ausgebildet, 1812 zum Musikdirektor des königlichen Theaters am Isartor ernannt, wurde er 1819 als Königlich-Württembergischer Hofkapellmeister nach Stuttgart berufen. Dieses Amt hatte er bis zu seinem Tode (1856) inne. Während Mendelssohn ihn 1832 als den „besten Orchesterdirigenten in Deutschland“ schätzte und Schumann ihn zu den „würdigen Künstlern“ Deutschlands zählte, hielten Wagner und Bülow seine Art zu dirigieren schon bald darauf für überholt. Als Komponist war Lindpaintner enorm fruchtbar – sein handschriftliches Werkverzeichnis umfasst 483 Nummern. Einige der mehr als 20 Opern, ein „Affenballett“ (*Danina oder Joko der brasilianische Affe*) und vor allem manche Lieder entfalteten vorübergehend größere Wirksamkeit; den Instrumentalisten lieferte Lindpaintner dankbar aufgenommene konzertante Gebrauchsmusik.

Reiner Nägele, der bereits seine Tübinger Dissertation dem Leben und Wirken dieses Musikers widmete (*Peter Joseph von Lindpaintner. Sein Leben – sein Werk. Ein Beitrag zur Typologie des Kapellmeisters im 19. Jahrhundert*, Tutzing 1993), legt nun die 466 Nummern umfassende *Gesamtausgabe* der Briefe Lindpaintners vor. Mag man inhaltlich das Fehlen der Gegenbriefe bedauern, so hatte die Beschränkung doch vor allem praktische Gründe (S. 9 f.). Dass Lindpaintner in der Spätphase des Hofmusikertums wirkte, dokumentieren die von seinem üblichen Schreibstil absteckenden gedrechselten Briefe an Stuttgarts Hoftheater-Intendanz und Wilhelm I., König von Württemberg. Inhaltliche Schwerpunkte der Korrespondenz bilden in künstlerisch-beruflicher Hinsicht organisatorische Fragen, vor allem Stellungnahmen zu Urlaubsgesuchen, Besoldungsfragen und Neueinstellungen, Disziplinarmaßnahmen, aber auch die Auseinandersetzungen, die der alternde Lindpaintner führte, als ihm Friedrich Wilhelm Kücken als zweiter Kapellmeister beigegeben wurde. Hinzu kommen Ver-

handlungen mit renommierten Verlagen wie Peters, Schott und Simrock, die Diskussion über Opernlibretti – auch mit der unvermeidlichen Helmina von Chézy – und die Planung von Opernaufführungen. Eine dienstliche Reise nach Paris sowie die späten Konzerteinladungen nach London (1853 und 1854) schlugen sich ebenfalls in Briefen nieder. Im privaten Bereich sind insbesondere die freundschaftlichen Schreiben an den Münchner Klarinettisten Heinrich Bärmann und die Briefe des blutjungen Lindpaintner an Bettina von Brentano (1809/10) zu nennen.

Die Briefausgabe, äußerlich ansprechend und erfreulich arm an Druckfehlern, macht in bestimmter Hinsicht einen ausgesprochen soliden, verlässlichen Eindruck. Die Übertragung der Briefe wirkt, soweit dies bei textimmanentem Lesen zu beurteilen und beim kurzen Brief Nr. 81 durch den Vergleich mit dem Faksimile zu überprüfen ist, fast ausnahmslos stimmig. (Bei der Notenübertragung des Widmungs-Präludiums auf S. 428 dürfte am Schluss indes die Unterstimme des oberen Systems eine Terz zu tief gerutscht sein.) Hilfreich ist auch der Registerteil – vor allem das Verzeichnis der erwähnten lindpaintnerschen und fremden Kompositionen, dem die knappen Werk-Identifikationen in den Endnoten der Briefe vorarbeiten, sowie das Orts- und das Personenverzeichnis, das Nägele soweit wie möglich durch Lebensdaten und Berufsbezeichnungen anreicherte. Dass der Herausgeber ein ausgewiesener Lindpaintner-Fachmann ist, schlägt immer wieder positiv zu Buche. Bei Stichproben erwiesen sich die Register-Verweise weithin als verlässlich, wenn auch kleine Lücken zu konstatieren sind: So fehlt im Kompositionsverzeichnis (S. 469) für Johann Joseph Abert (der im Personenverzeichnis auf S. 483 übrigens nur als Kontrabassist firmiert) die auf S. 452 erwähnte *Zweite Symphonie in B*. Auch im Personenverzeichnis wären gelegentlich Seitenverweise nachzutragen – so für Steinhart (auf S. 498: S. 301 f.) und Rudolf Zumsteeg (S. 501: S. 428 f.).

Gegenüber den genannten Positiva enttäuscht die generelle bibliographische Präsentation der Briefe. Man muss sich gar nicht auf die vorbildliche editorische Konsequenz und Präzision der *Richtlinien-Empfehlungen zur Edition von Musikerbriefen* (Mainz 1997) berufen, sondern lediglich den gesunden Briefleser-Ver-

stand bemühen, um zu bedauern, dass im standardisierten Briefkopf stets nur Adressat(in) samt Wohnort, nicht aber Briefdatum und Absendeort genannt werden. Das ist besonders misslich, weil Lindpaintners Briefe meist erst abschließend datiert sind. Wenig kohärent verfährt die Edition, die das auf S. 8 skizzierte Kommentierungsprinzip nicht durchhält, bei Personenkommentaren. Warum gibt es beispielsweise eine Anmerkung zum Adressaten von Nr. 228, nicht aber zu demjenigen von Nr. 210 (beide jeweils erstmals genannt)? Warum erhält in Nr. 199 Flötist Keller einen Kommentar, nicht aber in Nr. 156 die Sängerin Schröder, bei der es sich, wie das Personenregister enthüllt, um Wilhelmine Schröder-Devrient handelt? Unsystematisch bleibt auch die orthographische Regulierung und Erschließung von Namen. Dass das Personenverzeichnis den auf S. 329 erwähnten „genialen Virtuosen Berhalter“ als Beerhalter, den auf S. 176 genannten Herrn Rökl als Roeckel und Calliwoda (S. 220) natürlich als Kalliwoda registriert, muss man als Leser selbst wissen oder eruieren. Mit Kommentaren zum Briefkontext ist Nägele ebenfalls sparsam, so dass man vielfach auf die Parallel-Lektüre seiner Dissertation angewiesen ist (was vielleicht verkaufsstrategisch, nicht aber editorisch überzeugt). Ähnlich ist es mit manchen Abbildungen: Der hochinteressante Programmzettel des ‚historischen‘ Konzertes vom 25. Dezember 1824, das Lindpaintner leitete, ohne als Dirigent genannt zu sein, erhält im Briefband nichts als die Legende „Konzertzettel“ samt Standortnachweis (S. 90). Da keiner der Briefe das besagte Konzert erwähnt, muss man abermals Nägeles Dissertation (S. 152 f.) konsultieren, um die Abbildung einordnen und würdigen zu können. So ist die Briefausgabe musikhistorisch und institutionengeschichtlich zweifellos willkommen und Nägeles Lindpaintner-Kompetenz unbestritten. Doch die Leser müssen Aufgaben erledigen, die eigentlich Hausaufgaben des Herausgebers gewesen wären.

(März 2003)

Michael Struck

*HANS-CHRISTIAN TACKE: Johann Gottlob Töpfer (1792–1870). Leben – Werk – Wirksamkeit. Kassel u. a.: Bärenreiter 2002. XXI, 497 S., Notenbeisp. (Veröffentlichungen der Orgelwis-*

*senschaftlichen Forschungsstelle im Musikwissenschaftlichen Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität, Münster. Band 22.)*

Dieses Buch war seit langer Zeit schon fällig, nicht nur wegen der ständigen Wiederentdeckung und Aufwertung alles dessen, was mit Orgel und Orgelmusik im 19. Jahrhundert zusammenhängt. Als 22. Veröffentlichung der Orgelwissenschaftlichen Forschungsstelle Münster geht diese Dissertation über den bislang üblichen Rahmen (Schwerpunkt Westfalen) hinaus und setzt vereinzelte Forschungen fort, die vor 1989 aus Gründen der Quellenzugänglichkeit auf dem Gebiet der DDR erfolgt waren oder später als Diplomarbeiten (Weimar, Bonn) auf dieses Buch hin präludivierten. Nach dem einleitenden biographischen Kapitel wendet sich Tacke der Weimarer Stadtkirchenorgel zu (Trampeli 1813), deren Misslingen für Töpfer den unmittelbaren Anlass bot, sich mit Orgelbau- und Reparaturfragen zu befassen. Daran schließen sich zwei gründliche Kapitel über Töpfer als Orgelbautheoretiker (III) und -sachverständiger (IV) an. Im dritten Kapitel werden Töpfers Versuchsreihen sowie die daraus abgeleiteten Konsequenzen für die Pfeifenmensurierung eingehend (und vor allem auch lesbar) dargestellt; ihre Anwendungen en praxi bilden den höchst aufschlussreichen Kernpunkt des 4. Kapitels. Besonders zu begrüßen ist, dass Töpfer auch als Komponist gewürdigt wird (Kap. VIII, dazu Kap. X mit dem Werkverzeichnis und Kap. XV mit einem Notenanhang, der auf 60 Seiten komplette Werke – meist c. f.-Bearbeitungen – bringt). Das Quellen- und Literaturverzeichnis dürfte an Ausführlichkeit kaum zu überbieten sein. Alles in allem eine wissenschaftlich hieb- und stichfeste Arbeit, die zugleich als „Lesebuch“ für Historiker und Praktiker attraktiv ist.

(Januar 2003)

Martin Weyer

*FRANZ LISZT: Sämtliche Schriften. Band 1: Frühe Schriften. Hrsg. von Rainer KLEINERTZ, kommentiert unter Mitarbeit von Serge GUT. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2000. XVII, 684 S., Abb., Notenbeisp.*

Mehr als hundert Jahre nach der unvollständigen und von willkürlichen Eingriffen in die Originaltexte geprägten Ausgabe der Schriften Franz Liszts von Lina Ramann erscheint seit



1989 die neue auf neun Bände angelegte historisch-kritische und vollständige Ausgabe seiner *Sämtlichen Schriften* „in den von ihm selbst für den Druck bestimmten Fassungen“ (S. IX). Nun hat Rainer Kleinertz den ersten Band (nach)geliefert, der wegen seiner besonders komplizierten Textherstellung längere Bearbeitungszeit verlangt haben mag als die bisher erschienenen Bände 3–5. Es handelt sich um sämtliche Schriften Liszts aus seiner Vor-Weimarer Zeit. Der besondere Wert und Reiz der Ausgabe: Liszts Schriften werden in einer französisch-deutschen Parallelausgabe präsentiert. Paris, die „Hauptstadt des neunzehnten Jahrhunderts“, mit Walter Benjamin zu reden, ist mit seinen Salons und Journalen, seinem Opern-, Konzert- und Literaturbetrieb, seiner politischen und sozialen Dynamik auch das Zentrum dieses Bandes. Inmitten des Stimmengewirrs des Pariser Lebens sucht der „musicien poète“ Liszt seinen Standort zu finden. Und dieser Standort ist nicht nur ein musikalischer. Liszt gehört jener neuen ‚sentimentalischen‘ Musikergeneration an, die in den Spuren der deutschen und französischen Romantik nach einer Vereinigung der Künste strebt, für Literatur und bildende Kunst zumindest in der Theorie und der eigenen Schriftstellerei – und diese gehört nun unbedingt zum Selbstverständnis und zur Selbstdarstellung des Musikers – das gleiche Interesse aufbringt. Musterbeispiele dafür sind die im Mittelpunkt des vorliegenden Bandes stehenden Reisebriefe Liszts – die *Lettre d'un voyageur à George Sand* und die erstmals hier als geschlossenes Werk präsentierten *Lettres d'un bachelier ès-musique* („Briefe eines Bakkalaureus der Tonkunst“) –, die in der Nachfolge der *Italienischen Reise* Goethes, der *Reisebilder* seines Freundes Heinrich Heine – an ihn ist auch einer der schönsten dieser Briefe adressiert – und unmittelbar der *Lettres d'un voyageur* von George Sand stehen, deren eine an ihn selber gerichtet ist. Sie entwerfen ein kulturelles und kulturkritisches Panorama der besuchten Orte und Landschaften, wobei Liszt sich besondere Mühe gibt, exakte Beschreibungen von bedeutenden Kunstwerken wie der *Assunta* von Tizian oder des *Perseus* von Benvenuto Cellini zu bieten, um zu demonstrieren, dass er eben alles andere als Nur-Musiker ist. Das scheint ihm um so notwendiger, als der Musiker in der französischen

Gesellschaft im Vergleich mit anderen Künstlern als „subaltern“ (Liszts eigenes Wort) angesehen wurde. Selbst er, der weltberühmte Virtuose, musste oft genug erfahren, dass seine Kunst für die Gesellschaft nicht viel mehr war als ein mit Herablassung quittiertes Amusement. In seiner Schrift *De la situation des artistes, et de leur condition dans la société* ist er diesem Problem eingehend nachgegangen. Mit seinen Vorschlägen zur Reform des französischen Musiklebens sucht er der beschriebenen Misere Herr zu werden. Sie gipfeln in der Idee einer „musique humanitaire“, die Theater und Kirche vereinigt und auf einen neuen Gesellschaftszustand vorbereitet, der deutlich Züge der Lehre Saint-Simons trägt. Was Heine für die deutsche Philosophie und Literatur zu leisten suchte – beileibe nicht mit dem Erfolg, den er sich wünschte –, das sollte Franz Liszt für die Musik auf grandiose Weise gelingen: die Vermittlung zwischen deutscher und französischer Tradition im Rahmen eines europäischen Kulturbewusstseins, als „Weltliteratur in Tönen“ im Geiste der goetheschen Weltliteraturidee. Erst durch ihn etwa wurde Schumann in Frankreich heimisch. Sein musikalischer Kosmopolitismus kannte keine nationalen Grenzen. Doch nicht nur als musikalischer Vermittler trat er in Erscheinung. Seine Schriften sind durchzogen von Zitaten und Anspielungen auf deutsche Literatur, auf Goethe, Schiller, aber selbst auf Grillparzer, dessen Namen wohl selbst der gebildetste Franzose bis dahin nicht kannte. Franz Liszt verkörperte ein Europa als Spannungsfeld nationaler Kulturen, die sich wechselseitig befruchteten – gewiss nicht jenes ökonomisch-administrativ nivellierte und globalisierte Europa der Gegenwart. Der Textteil des Bandes gliedert sich in drei Teile: Der erste enthält die Reformschrift *De la situation des artistes*, der zweite die Reisebriefe, der dritte Aufsätze, Rezensionen und Konzertkritiken aus den Jahren 1836–1841, wobei die Artikel über Paganini – Liszts Ideal und Idol des Virtuosen –, Berlioz, Chopin, seinen Konkurrenten und Intimfeind Thalberg, Alkan und Schumann von besonderem musikhistorischen und -ästhetischen Erkenntniswert sind. Die vorliegende Edition mit ihrem vorzüglichen Überblicks- und akribischen Stellenkommentar sowie ihrem dokumentarischen Anhang ist das Muster einer kommentierten kritischen Aus-

gabe. Schade nur, dass ein Personenregister fehlt, auf das wir bis zum Abschluss der Ausgabe warten müssen. Doch das ist allenfalls ein marginaler Einwand gegen diese vorbildliche, wirklich ‚ultimative‘ Edition der frühen Schriften Liszts.

(August 2003)

Dieter Borchmeyer

*ANNA HARWELL CELENZA: The Early Works of Niels W. Gade. In Search of the Poetic. Aldershot u. a.: Ashgate 2001. 251 S., Abb., Notenbeisp.*

Wissenschaftliche Arbeiten zum Frühwerk eines Komponisten stellen nicht nur eine Herausforderung dar, sondern unterliegen auch einem besonderen Anspruch. Denn während von der Position des „Spätwerks“ aus die bereits vollzogene Jahrzehnte umfassende stilistische Entwicklung und ästhetische Positionierung sich meist relativ klar beschreiben lässt und in der Monographie eines „Meisterwerkes“ dieses selbst im Mittelpunkt steht, ist für die früheste schöpferische Phase eines Komponisten der zu betrachtende Kontext in aller Regel viel weiter zu fassen. Zu ergründen wären die kulturellen Rahmenbedingungen im Allgemeinen wie auch die Situation des Musiklebens einer Stadt oder einer Region im Detail, um die Aneignung handwerklicher Fähigkeiten, aber auch bestimmter Ideen und Modelle sowie deren schöpferische Reflexion angemessen zu deuten. Als Ausgangspunkt dafür werden wohl immer die zur Verfügung stehenden Skizzen, Fragmente und auch vollendeten Kompositionen sowie andere, meist rare Dokumente und Briefe zu dienen haben – ohne dabei den zu teleologischen Sichtweisen neigenden Blick zu stark auf Späteres zu fixieren.

Dieser Gefahr erliegt Anna Harwell Celenza mit ihrer dem „Frühwerk“ von Niels W. Gade gewidmeten Studie, die auf einer 1994 in den USA eingereichten Dissertation basiert, nicht. Vielmehr deutet das Inhaltsverzeichnis einen weiten Bogen an, in dem biographische, werk-spezifische und auch politische Aspekte mit wechselnden Akzentverschiebungen durchmessen werden. So steht im ersten Teil des Buches („The Formative Years [1817–38]“) der frühe Werdegang und die ästhetische Ausrichtung Gades im Zentrum, im zweiten („In Search of the Poetic [1839–42]“) rückt das mu-

sikalische Schaffen in den Mittelpunkt. Der dritte Teil wirkt hierzu ergänzend („Gade and Danish Nationalism“).

Angelpunkt der Studie bildet Gades sogenanntes „Tagebuch“ – jenes Heftchen, in dem auf wenigen Seiten zwischen dem 31. Juli 1839 und Oktober 1841 vollständige Strophen oder auch nur einzelne Verse als poetische Entwürfe zu mehreren Werken notiert und Stichworte zur musikalischen Gestaltung ergänzt, allerdings nicht immer vollständig in Partitur umgesetzt wurden. Überblickt man indes die nachfolgenden, den einzelnen Werken und Werkgruppen gewidmeten Kapitel, könnte der Eindruck entstehen, Celenza sei der Faszination dieses bemerkenswerten Dokuments und Gades eigenem Motto („Formel hält uns nicht gebunden, unsre Kunst heißt Poesie“) erlegen. Denn sie setzt das Tagebuch nicht nur zu Robert Schumanns Poetik in Beziehung, sondern konzentriert sich nahezu ausschließlich auf die Frage der musikalischen Realisation der Vorwürfe. Ehrlicherweise wird dieser eine Aspekt, der für Gades künstlerische Entwicklung nicht zu unterschätzen ist, zwar schon im Untertitel der Arbeit angedeutet (*In Search of the Poetic*), doch bleiben damit kompositionstechnische und stilistische Fragestellungen, die man mit „Frühwerken“ als Dokumente eines mehr oder weniger rasch voranschreitenden Aneignungsprozesses verbindet, auf der Strecke. Dies erweist sich etwa im ausführlichen Kapitel zur Kammermusik als fatal, in dem trotz der im Detail skizzierten Voraussetzungen die aus der zweiten Hälfte der 1830er-Jahre stammenden Einzelsätze mit nur wenigen Zeilen gewürdigt werden, obwohl sie doch den Ausgangspunkt bilden für „the emergence of what might be best described as a romantic manner“ (S. 52) – das *Allegro* (1836) für Streichquartett, das bereits 1995 im Rahmen der *Gade-Gesamtausgabe* erschien, wird von Celenza noch immer als „never published“ bezeichnet (ohnehin fehlt jeder Hinweis auf dieses Editionsprojekt!), der einzelne Satz für Streichquintett (1837) erfährt lediglich hinsichtlich seiner Besetzung eine knappe Diskussion. (Statt des von Celenza zu Recht selbst bezweifelten Verweises auf das zu jener Zeit noch unveröffentlichte Schubert-*Quintett* wäre ein noch viel weiter zurückreichender Fingerzeig auf Boccherini angebracht gewesen.) Die aufwendigen, mehrere Seiten

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

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

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

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

(Dezember 2002)

Michael Kube

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

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



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

(März 2003)

Thomas Röder

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

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

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

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

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

zum Horntrio op. 40 und Josef Lederer zum Klaviertrio op. 101; weitere Beiträge: Gottfried Scholz zum Klaviertrio op. 8, Agnes Dittrich zum Klavierquintett op. 34, Gerold W. Gruber zur Violoncellosonate op. 38, Siegfried Mauser zur Violinsonate op. 100 und Reiner Boestfleisch zu den Klarinettensonaten op. 120). Dass jedoch keineswegs immer offensichtlich ist, was genau für Brahms als Tradition zu verstehen sei, darauf machen drei anregende Beiträge mit gattungsgeschichtlicher Orientierung aufmerksam: Gernot Gruber und Michael Kube bezogen auf Streichquintett und Streichsextett mit ihren spezifischen Satz- und Klangstrukturen und Friedhelm Krummacher mit Blick auf das Streichquartett um und nach 1850.

Abgerundet wird der redaktionell sorgfältig bearbeitete Band durch einige Aufsätze zum Wien der Brahms-Zeit (Friedrich C. Heller, Otto Biba, Hartmut Krones) sowie einen Gesamtüberblick über Brahms' Kammermusik aus der Feder Imogen Fellingens.

(Mai 2003)

Signe Rotter-Broman

HERVÉ LACOMBE: *Georges Bizet. Naissance d'une identité créatrice*. Paris: Fayard 2000. 863 S., Abb.

Georges Bizet zählt zu jenen Komponisten, deren Ruhm sich nahezu ausschließlich einem einzigen Werk verdankt. Den Welterfolg von *Carmen* konnte Bizet freilich nicht mehr erleben: Er starb drei Monate nach der glücklosen Uraufführung seines letzten Werkes im Alter von nur 36 Jahren am 3. Juni 1875 in Paris. Während *Carmen* (1875) nach wie vor die Repertoirestatistiken des internationalen Opernbetriebs anführt, sind die übrigen Werke Bizets, mit Ausnahme der gelegentlich aufgeführten *Pêcheurs de perles* (1863), der aus der gleichnamigen Schauspielmusik arrangierten *Arlésienne-Suite* (1872) sowie der frühen *C-Dur-Symphonie* (1855) noch immer kaum bekannt. Entsprechend einseitig war lange Zeit auch die Forschungssituation, ungeachtet der Tatsache, dass sich der Komponist in seinem kurzen Leben abgesehen von Kammer- und Kirchenmusik nahezu allen musikalischen Gattungen widmete. So konnte Lesley A. Wright noch im Jahre 1981 in ihrer bis heute grundlegenden Dissertation *Bizet before Carmen* daran gehen, ein gewal-

tiges Terrain musikwissenschaftlich aufzuarbeiten, wobei sie zunächst nachdrücklich auf die drei Hauptdesiderate der Bizet-Forschung aufmerksam machte: das Fehlen einer kritischen Gesamtausgabe, eines Werkkatalogs und einer zuverlässigen Briefausgabe. Seither ist allerdings einiges geschehen, und neben Wright hat sich in der Bizet-Forschung zweifellos Hervé Lacombe die größten Verdienste erworben: Sowohl die Gesamtausgabe der musikalischen Werke als auch jene der Briefe ist von ihm (mit) auf den Weg gebracht worden. Darüber hinaus hat Lacombe auch zur Interpretation Bizets und der Oper seiner Zeit wesentliche Anstöße geliefert. In seinem inzwischen mehrfach preisgekrönt und übersetzten Buch *Les Voies de l'opéra français* (Paris 1997) hatte Lacombe nicht etwa *Carmen*, sondern *Les Pêcheurs de perles* zum Paradigma einer ganzen Epoche der französischen Operngeschichte erhoben und damit in der Fachwelt kein ungeteiltes Echo hervorgerufen. Mit der vorliegenden monumentalen Bizet-Biographie verzichtet der Autor auf vergleichbare Provokationen und präsentiert stattdessen ein auf breiter Quellenbasis gewissenhaft recherchiertes Standardwerk, das ohne Zweifel für die nächsten Jahrzehnte Maßstäbe setzen wird.

Unkonventionell ist Lacombes biographischer Ansatz höchstens insofern, als er die Lebensschilderung Bizets nicht erst mit dessen Geburt, sondern bereits mit dem ersten Herzschlag des Fötus, etwa fünfundzwanzig Tage nach der Zeugung, beginnen lässt und den Leser auch über die wichtigsten Stationen der embryonalen Hirnentwicklung informiert. Inwieweit dieser Exkurs als Erläuterung des Untertitels *Naissance d'une identité créatrice* von Belang ist, mag dahingestellt bleiben. Im Übrigen folgt Lacombe in der Anlage der Biographie jedoch der auch in älteren Arbeiten zu findenden Dreiteilung. Während im ersten Teil („Les années d'apprentissage“, S. 17–262) Bizets Ausbildung am Conservatoire, seine starke persönliche und künstlerische Prägung durch Fromental Halévy und vor allem Charles Gounod, sein Bühnendebüt als Sieger des legendären Kompositionswettbewerbs an Jacques Offenbachs Théâtre des Bouffes-Parisiens mit *Le Docteur Miracle* (1855) und seine Italienreise nach dem Gewinn des Rompreises (1857) im Vordergrund stehen, schildert der zweite Teil („L'épreuve de réalité“, S. 263–456) den leid-

vollen Weg eines Opernkomponisten, dem die Tore der ersten Pariser Bühne zeitlebens verschlossen blieben. Hierbei kann Lacombe auf den Grundlagen seines vorangegangenen Buches aufbauen, einer institutionengeschichtlichen und theaterrechtlichen Fundierung der französischen Operngeschichte. Im dritten Teil („Le temps de la maturité“, S. 457–662) steht keineswegs allein die für die Opéra-Comique komponierte *Carmen* im Vordergrund. Nach einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Musikleben in Paris zur Zeit des Deutsch-französischen Krieges, der Besetzung und der Commune behandelt Lacombe neben den späten Bühnenwerken *Djamileh* (1872), *L'Arlésienne* (1872) und dem unvollendeten *Don Rodrigue* (1873) auch eingehend Bizets Verhältnis zu Richard Wagner, seinen Hang zum Exotismus und wesentliche Aspekte seiner musikalischen Formsprache.

Auch wenn sich mit Lacombes Biographie kein grundsätzlich anderes Bizet-Bild ergibt, sind die neuen Erträge seiner Untersuchungen gewichtig. Dank der Zusammenarbeit mit dem führenden Pariser Musikantiquar Thierry Bodin, mit dem Lacombe auch die Edition der Bizet-Korrespondenz vorbereitet, präsentiert das Buch umfangreiche Zitate aus bislang unbekanntem Briefen, die erhellen, wie unmittelbar sich die vielfältigen Enttäuschungen und Misserfolge in Bizets mangelndem Selbstvertrauen niederschlugen. Zugleich wird in Lacombes Darstellung noch stärker als in früheren Biographien deutlich, dass die Grenzen seiner kompositorischen Möglichkeiten nicht nur in den administrativen und institutionellen Zwängen des Pariser Musikbetriebs, sondern vor allem in der mitunter gravierenden Unsicherheit seines ästhetischen Urteils begründet lagen. Hiermit hängt es zusammen, dass Bizet fast ebenso viele fragmentarische wie vollendete Werke hinterließ. Schade nur, dass der Verlag den Abdruck von Notenbeispielen offenbar nur zu illustrativen Zwecken gestattete. So finden sich zwar Faksimiles einer Polka seines Vaters Adolphe (S. 45), des kalligraphischen Autographs der frühen *Barcarolle* für zwei Soprane (S. 94), des Erstdrucks der *Ronde turque* für Harmonium (S. 185) und der ersten Seite des *L'Arlésienne*-Manuskripts (S. 594). Die analytischen Bemerkungen zu vielen anderen der z. T. noch immer unedierten Werke wird der interessierte Leser indes nur dann nachvoll-

ziehen können, sofern er bei der Lektüre Zugriff auf die Bestände der Pariser Bibliothèque Nationale haben sollte. Auch der Anhang fällt angesichts des Gewichts der ihm vorangehenden rund achthundert Textseiten knapp aus: Das Werkverzeichnis bietet gegenüber Lacombes Vorgängern Curtiss und Dean nur minimale Ergänzungen und verzichtet weitgehend auf Quellenhinweise; die Bibliographie beschränkt sich auf die französische und englischsprachige Sekundärliteratur. Diese leicht nachvollziehbaren Zugeständnisse an den Verlag schmälern freilich nicht den bedeutenden Rang des Buches. (Februar 2003) Arnold Jacobshagen

*PETER TSCHAIKOWSKY: Musikalische Essays und Erinnerungen. Mit Hermann LAROCHE Vorwort zur ersten russischen Ausgabe von 1898 und einem Originalbeitrag von Andreas WEHRMEYER. Unter Verwendung einer Teilübersetzung von Heinrich STÜMCKE aus dem Russischen übertragen und hrsg. von Ernst KUHN. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2000. LXII, 432 S. (musik konkret. Band 10.)*

Die deutschsprachige Čajkovskij-Forschung kann sich glücklich schätzen, in Ernst Kuhn einen engagierten und kompetenten Kenner, Übersetzer, Herausgeber und Verleger zu haben, der seit den frühen 1990er-Jahren wichtige Quellentexte und Abhandlungen zur russischen Musik vor allem des 19. Jahrhunderts vorlegt. Den Bänden mit Čajkovskijs Tagebüchern (1992), den Erinnerungen und Aufsätzen von Nikolaj Kaškin (1992) und German Laroš (1993) sowie den Erinnerungen von Zeitgenossen (*Tschaikowsky aus der Nähe*, Berlin 1994) stellt er jetzt die erste deutsche Gesamtausgabe von Čajkovskijs Musikkritiken zur Seite, die bisher auf Deutsch nur in kleiner Auswahl verfügbar waren (H. Stümcke, Berlin 1899, und erweitert Leipzig 1922; R. Petzoldt, Leipzig 1945 und später, z. B. 1961; R. Petzoldt/L. Fahlbusch, Leipzig/Wiesbaden 1974).

Kuhns Ausgabe folgt nicht der 1953 von V. V. Jakovlev in Band II der alten *Čajkovskij-Gesamtausgabe* vorgelegten, an nicht wenigen Stellen aus zumeist ideologischen oder sozusagen hagiographischen Gründen gekürzten Edition, sondern German Laroš's Erstausgabe, Moskau 1898, und übernimmt auch deren Vor-



wort, das nicht nur das Wirken Čajkovskijs als Musikkritiker der Metropole Moskau würdigt, sondern auch seine Persönlichkeit in all ihren reichen Facetten beleuchtet. (Laroš war mit Čajkovskij seit den gemeinsamen Studienjahren am Petersburger Konservatorium befreundet und selbst – neben Serov und Stasov – einer der bedeutendsten russischen Musikkritiker seiner Zeit.)

Die meisten seiner 54 Rezensionen von 1868–1876 hat Čajkovskij 1872–1875 für die *Russkie vedomosti* (*Russische Zeitung*) geschrieben, aus der Sicht eines zugleich distanzierenden und engagierten Chronisten des Moskauer Musiklebens mit seinen Sinfonie- und Kammerkonzerten, den Aufführungen der Italienischen und der Russischen Oper, Benefizvorstellungen verdienter Künstler und Gastauftritten großer ausländischer Interpreten (wie z. B. Hans von Bülow und Camille Saint-Saëns). Anders als die Komponisten und Musikkritiker bzw. -schriftsteller Schumann, Berlioz, Liszt und Wagner oder Serov und Kjuj (Cui) hat Čajkovskij seine nur wenige Jahre währende Tätigkeit als Rezensent ohne großen Anspruch und lediglich nebenher – vor allem zur Aufbesserung seines schmalen Professorengehalts – versehen. Dennoch interessieren seine Kritiken auch heute noch – und das nicht nur, weil sie von einem großen Komponisten stammen. Sie geben ein vielfältiges, detailreiches und tief ausgeleuchtetes Bild des Moskauer Musiklebens der späten 1860er- und der 1870er-Jahre, des Repertoires, der Institutionen, der Rivalität zwischen italienischer und russischer Oper. Mit leichter, eleganter Hand geschrieben, sind sie angenehm zu lesen, persönlich und kraftvoll im Urteil, ungemein anschaulich, nur selten polemisch, zumeist sachlich, dabei humorvoll und zuweilen von sanfter Ironie getönt. Wenn Laroš im Vorwort in dem „objektiven, mitunter humoristischen, aber niemals zornigen Verhältnis zu sich selbst“ einen der wesentlichen Züge von Čajkovskijs Persönlichkeit sieht, so kann man die Texte des Musikkritikers Čajkovskij ganz ähnlich charakterisieren. „Tiefe und interessante Fragen“ stellt er zwar hier und da, überlässt ihre Beantwortung aber lieber den „Liebhabern ästhetischen Philosophierens“ (S. 122). Das, was ihn im Inneren bewegt, hat Čajkovskij in seiner Musik gesagt.

Über die Wirkung seiner offenbar viel gelesenen und beliebten Musikfeuilletons hat sich Čajkovskij keine Illusionen gemacht. Auch wenn er nicht darauf aus war, eine eigene Lehre des musikalisch Schönen zu verkünden, da er „jeglichem System fernstand“ (Laroš in seinem Vorwort, S. XXVII), so war sich Čajkovskij doch seiner erzieherischen Aufgabe bewusst. Besonders in zwei Texten (Nr. 19 und 44) reflektiert er seine Rezensentenrolle als nichtig und unbedeutend, die eines „Predigers in der Wüste“ (S. 168) und eines rechten Don Quijotte im Kampf gegen die Windmühlen.

Neben den Rezensionen Čajkovskijs (Nr. 1–49) enthält der Band den fünfteiligen Zeitungsbericht über die Erstaufführung von Wagners *Ring des Nibelungen* in Bayreuth 1876 (Nr. 50–54) und, in Anhang I und II, einen kurzen Zeitungsbeitrag über „Richard Wagner und seine Musik“, 1891 während seiner USA-Tournee für das *New Yorker Morning Journal* geschrieben, sowie die leider unvollendet gebliebenen autobiographischen Aufzeichnungen von seiner ersten großen Europatournee 1888 als Dirigent eigener Werke.

Die Übersetzung aus dem Russischen (unter Verwendung der Teilübersetzung von H. Stümcke, 1899) ist sorgfältig, wenn auch zuweilen etwas spröde, das Register mit Namen und Werken fast perfekt (der von Čajkovskij geschätzte Kapellmeister Julius Laube, S. 413, sollte dort nicht fehlen; Félix „Maquart“, der von Čajkovskijs Hauptverleger P. I. Jurgenson, Moskau, die Rechte an seinen Werken in Frankreich und Belgien erworben hatte, schreibt sich richtig „Mackar“).

Ein gutgemachter, wichtiger Band, der das Bild des Konservatoriumsprofessors und Komponisten Čajkovskij um eine bedeutende Facette bereichert und einen lebendigen Eindruck vom russischen Musikleben seiner Zeit vermittelt.

(Februar 2001)

Thomas Kohlhasse

MICHAEL BRIM BECKERMAN: *New Worlds of Dvořák. Searching in America for the Composer's Inner Life*. New York/London: W. W. Norton & Co. 2003. XXIII, 272, [16] S., Abb., CD mit Musikbeispielen.

Dieses Buch ist ein Experiment: Michael Beckerman, Professor an der New York University, verzichtet in seiner Monographie über Antonín Dvořáks amerikanische Jahre auf den Abdruck von Notenbeispielen (abgesehen von einigen Seiten Faksimile in den Bildtafeln). Stattdessen gibt es eine CD mit Musikbeispielen. Nicht, dass der Verzicht auf Notenbeispiele Beckerman leicht gefallen wäre: Er vermerkt, 1893 hätten sogar New Yorker Tageszeitungen Kritiken von Dvořáks *Symphonie Nr. 9* mit Notenbeispielen illustriert, beklagt dann aber: „The overall quality of contemporary music criticism is about as low as the general level of musical literacy“ (S. 121). Da Beckerman größten Wert auf breite Verständlichkeit legt – er moderierte Sendungen der Reihe „Live from the Lincoln Center“ des öffentlichen Fernsehens PBS und schreibt für die *New York Times* –, sah er keine andere Wahl, als dem vermuteten Mangel an „musical literacy“ seiner nicht nur professionellen Leserschaft Rechnung zu tragen. Immerhin können die den Klangbeispielen entsprechenden Notenbeispiele – 95 Stück, von einer Zeile bis zu mehreren Seiten lang – auf der Internet-Homepage des Verlages eingesehen und gebührenfrei heruntergeladen werden.

Das Buch gliedert sich in fünfzehn Kapitel, die zum Teil auf älteren Aufsätzen beruhen. Sie sind zu fünf größeren Einheiten zusammengefasst: „Introduction: A Composer Goes to America“, „Dvořák and Hiawatha“, „Dvořák Among the Journalists“, „American Influences, American Landscapes“ und „The Hidden Dvořák“. Abgesehen vom letzten Kapitel konzentriert sich Beckerman ganz auf Dvořáks amerikanische Aktivitäten.

Beckerman grub – zum Teil in Dvořáks Nachlass in Prag – mehrere bisher unbekannte Dokumente aus, die dessen Vorstellung von amerikanischer Musik (vor allem der Schwarzen und Indianer) entscheidend geprägt haben müssen und deren Einfluss er in Form von musikalischen Zitaten in seinen Werken aus der amerikanischen Zeit nachweist. Am wichtigsten ist der Aufsatz „Negro Music“ von Johann Tonsor (1892), der nunmehr als grundlegend für die *Symphonie Nr. 9* erscheinen muss (S. 84–87; Nachdruck des Aufsatzes im Anhang, S. 229–232). Hinter dem Pseudonym „Johann Tonsor“ verbirgt sich wahrscheinlich

Mildred Hill, die Komponistin von *Happy Birthday* (S. 95–98). Nicht minder erhellend sind die Ausführungen zu Dvořáks nicht zum Tragen gekommener Oper nach dem Epos *Hiawatha* von Henry Wadsworth Longfellow, das Dvořák schon seit den 1870er-Jahren kannte und liebte. Die beiliegende CD enthält die Rekonstruktion einer Arie nach Dvořáks Skizzen. Faszinierend ist die Beschreibung von Dvořáks Behandlung durch die amerikanische Presse. James Creelman vom *New York Herald*, dem Dvořák sein Interview „The Real Value of Negro Music“ gab, bekannte, beim Interviewen grundsätzlich keine Notizen zu machen. Beckerman: „Unless Creelman possessed an eerie ability for total recall, this technique is not likely to produce a completely accurate transcript of the event“ (S. 106).

In einer Manier, die den deutschen Leser unmittelbar an Constantin Floros erinnert, macht sich Beckerman auf die Suche nach verschwiegenen, z. T. autobiographischen Programmen in Dvořáks Instrumentalwerken. Häufig vermutet er auch einen Bezug zu *Hiawatha*. Um seinen Hypothesen Nachdruck zu verleihen, beschreitet Beckerman neue Wege: Angeregt durch das Verfahren einer instrumentalen Quasi-Textvertonung, das Dvořák später in seinen symphonischen Dichtungen nach Karel Jaromír Erben anwandte, deklamiert Beckerman auf der Begleit-CD Auszüge aus *Hiawatha* zur Musik. Im Finale der *Symphonie Nr. 9* singt er an einer Stelle sogar. (Wer einmal einen Vortrag des extrovertierten Beckerman erlebt hat, weiß, dass er auch als Wissenschaftler ein „performer“ ist.) Beckerman bleibt sich dabei der Uneindeutigkeit außermusikalischer Bezüge immer bewusst (S. 11), auch wenn er allen fundamentalen Kritikern musikalischer Hermeneutik einen bemerkenswerten Satz ins Stammbuch schreibt: „It is a peculiarity of music that while we can never say what it is, we can rather often be sure of what it isn't“ (S. 56).

Beckerman sieht Dvořák als latenten Wagnerianer. „Although Dvořák's biographers speak of Wagnerism as though it was a dreadful disease from which the composer only gradually recovered, it is clear that he never recovered from it“ (S. 12). Anders als für Eduard Hanslick schloss dies für Dvořák jedoch Loyalität gegenüber Johannes Brahms nicht aus. Beckerman betont die Vielzahl nebeneinander existieren-

der musikalischer Idiome im Schaffen Dvořáks (S. 11) und stellt eine interessante, auch über Dvořák hinaus bedeutsame Hypothese auf: „So much of what we call influence is in reality a dialogue between masters reaching back for centuries. We understand that Beethoven comments on the works of Bach and Mozart, and that Brahms carries on discussions with Palestrina, Buxtehude, Haydn, and Beethoven. Dvořák's dialogues, commentaries, and annotations involve among others Beethoven, Smetana, Mozart, Schubert, and Brahms“ (S. 219 f.). Dvořáks Abkehr von der absoluten Musik nach der Rückkehr aus den USA wird als Ausdruck eines neu gewonnenen Selbstbewusstseins gewertet: In den USA war er erstmals der angesehenste lebende Komponist im Lande und nicht der zweite Mann hinter Bedřich Smetana oder Johannes Brahms; endlich fühlte er sich frei zu komponieren, was er wollte, auch wenn er damit Hanslick oder den Verleger Simrock vor den Kopf stieß (S. 224).

Beckermans Wertschätzung für Dvořák könnte gar nicht höher sein: „He is no second-tier master but rather the equal of Wagner, Beethoven, and Brahms“ (S. 21). Aber Hagiographie ist seine Sache nicht. Deutlich wird dies im Schlusskapitel „The Hidden Dvořák“. Der Mensch Dvořák, den man sich gemeinhin als unauffälligen Kleinbürger vorstellt, erscheint hier gebrochen. Beckerman arbeitet Dvořáks Alkoholproblem und seine zeitweise bedrohliche Agoraphobie heraus. Seine wichtigste Quelle sind – auch an anderen Stellen des Buches – die bisher nur auszugsweise veröffentlichten Erinnerungen von Josef Kovařík, Dvořáks engstem Vertrauten in Amerika. Sie befinden sich im Besitz des tschechischen Dvořák-Forschers Jarmil Burghauser.

Leider nimmt Beckerman ausschließlich Literatur in englischer und tschechischer Sprache zur Kenntnis, und die regelmäßige Verwendung von Ausdrücken und Redewendungen, die der Rezensent in seinem Wörterbuch (*Canadian Oxford Dictionary*, Toronto 1998) als „informal“ oder sogar als „slang“ gekennzeichnet fand, erschwert für Nicht-Amerikaner das Verständnis. Das Herunterladen der für den Wissenschaftler doch unverzichtbaren Notenbeispiele ist umständlich. Die „melodramas“ (Deklamationen) suchen eher zu überreden als zu überzeugen. Immerhin beweisen sie aber,

dass eine Begleit-CD Perspektiven eröffnet, die dem klassischen Printmedium verschlossen bleiben. Überhaupt ist die CD ein klarer Gewinn, und trotz aller Bedenken besteht kein Zweifel daran, dass Beckerman mit *New Worlds of Dvořák* seinen Ruf als führender Dvořák-Forscher Amerikas eindrucksvoll untermauert.

(Juni 2003)

Albrecht Gaub

MANUELA SCHWARTZ: *Wagner-Rezeption und französische Oper des Fin de siècle. Untersuchungen zu Vincent d'Indys „Fervaal“*. Sinzig: Studio 1999. 361 S., Notenbeisp. (*Berliner Musik Studien. Band 18.*)

Ist „Wagnérisme“ tatsächlich ein primär literaturhistorischer Begriff? Sind es tatsächlich zunächst literarische Arbeiten, die den Begriff des Wagnérisme überhaupt rechtfertigen? Manuela Schwartz geht dieser Frage nach und enttarnt sie als revisionsbedürftig. Wagnérisme, so Schwartz, müsse als „zentrale Kategorie zur Analyse der französischen Oper“ (S. XVI) des Fin de siècle rehabilitiert werden.

Voraussetzungen dafür schafft Schwartz, indem sie akribisch Dokumente auswertet, die die Auseinandersetzung mit dem Gesamtphänomen Richard Wagner in Frankreich in den Jahren zwischen 1869 bis 1914 beschreiben. Zur Verfügung standen ihr dabei auch zahlreiche private Archive, so dass sie sich ergebnisreich auf bislang unpubliziertes Material stützen kann. Die vielen Parameter, die die Autorin dabei mit einbezieht, lässt ihr Plädoyer für einen musikalischen Wagnérisme (neben dem unwidersprochenen literarischen) überzeugend werden. Schwartz führt etwa Aufführungszahlen und die Aufführungsqualität von Wagners Opern auf Pariser Konzert- und Opernbühnen an, beschreibt die bislang unbeachtet gebliebenen, nichtsdestoweniger höchst einflussreichen Wagner-Séancen in den privaten Salons, thematisiert Übersetzungsfragen (sowohl der Bühnenwerke als auch der theoretischen Schriften), beleuchtet Wagner als Gegenstand der musikalischen Ausbildung und widmet sich nicht zuletzt auch den persönlichen Auseinandersetzungen mit Werken Wagners durch französische Komponisten, eingeschlossen den zahlreichen „Pilgerreisen“ nach Bayreuth und München.



Dieses Detailwissen ist notwendig, um die Tragweite jener Debatten um Wagner zu begreifen, die in diesen Jahren ebenso polemisch wie vehement geführt wurden. Denn Wagner, der in Frankreich „primär politische Bedeutung“ hatte und „erst in einem zweiten Schritt [...] musikhistorische Relevanz“ (S. 18) besaß, polarisierte die Meinungen: In den 1870er-Jahren galten Wagner-Aufführungen in Paris als anti-patriotisch (während andere deutsche Komponisten durchaus aufgeführt wurden). In der letzten Dekade des 19. Jahrhunderts hingegen findet das sich entspannende deutsch-französische Verhältnis auch in den Aufführungszahlen wagnerscher Musikdramen seinen Niederschlag.

Den Fokus trichterförmig von der öffentlichen Rezeption über die Auseinandersetzung der französischen Komponisten allgemein bis zu d'Indys konkretem Fall, seiner Oper *Fervaal*, auszurichten, birgt zwar die Gefahr von Redundanzen, ist aber insofern überzeugend, als allein vor dem Hintergrund der allgemeinen Stimmung für oder gegen Wagner die Reaktionen der französischen Komponisten nachvollziehbar werden: warum Wagner um die Jahrhundertwende für zahlreiche französische Komponisten zum handfesten Problem wird – seine Musikdramen sind nun nicht mehr „revolutionär“ sondern „à la mode“ – oder warum sich etwa Debussy während seiner Arbeit an *Pelléas et Mélisande* von Wagner abwendet, und dabei doch ohne Wagner-Rezeption nicht denkbar ist.

Dass Schwartz im zweiten Teil ihres Buches d'Indy und seine Oper *Fervaal* in den Mittelpunkt rückt, wird plausibel durch die enge Verstrickung d'Indys in die Diskussionen um den Wagnérisme: „Kaum ein anderer französischer Komponist hat in vergleichbarem Umfang und in vergleichbarer Vielfalt Schriften hinterlassen, die wesentliche Aussagen zu den drei Aspekten der Wagner-Rezeption – sein Werk, seine öffentliche Rezeption in Frankreich und die individuelle kompositorische Umsetzung seines Stils – enthalten“ (S. 107).

Schwartz gelingt es, unter dem notwendigen Blick auf Details nicht den Gesamtzusammenhang aus den Augen zu verlieren. Und so liest sich das Buch einerseits als minutiöse Detailstudie, andererseits als umfassende Deutung eines weitverzweigten und vielschichtigen Phä-

nomens, das für die französische Musikgeschichte des Fin de siècle von eminenter Bedeutung war.

(Juli 2003)

Melanie Unseld

MEINHARD SAREMBA: *Leoš Janáček. Zeit – Leben – Werk – Wirkung. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. 455 S., Abb., Notenbeisp.*

Seit Jaroslav Vogels Monographie über Leoš Janáček von 1958 ist in deutscher Sprache keine so umfassende Studie mehr über den als sperrig geltenden tschechischen Komponisten veröffentlicht worden. Schmalere Bücher über Janáček – etwa die interessante Arbeit von Detlef Gojowy aus dem Jahr 2000 (vgl. *Mf* 53, 2000, S. 480) – haben Janáček zwar nie ganz aus dem publizistischen Blickfeld geraten lassen, dennoch bestand immer ein auffälliges Ungleichgewicht zwischen der durchaus beachtlichen Popularität seiner Werke (zumal auf den internationalen Opernbühnen) und einem schmerzlichen Vakuum in der deutschsprachigen Janáček-Literatur. Sollte der wissenschaftlich-publizistische Zugang zu Janáček in der Tat noch sperriger sein als der zu seiner Musik?

Sarembas umfangreiche Monographie nähert sich von mehreren Seiten seinem Sujet. Eine ausführliche Zeittafel skizziert zunächst politische wie kulturelle, private wie künstlerische Ereignisse in einem weiten zeitlichen Radius um Janáčeks Lebenszeit (1854–1928). Nach einem essayistischen Porträt über den „Künstler als unbekanntes Wesen“ geht Saremba zu einem chronologisch-ausführlichen Gang durch dessen Lebensgeschichte über. Abgeschlossen wird der Band durch den Abdruck von Interviews mit Janáček (aus den Jahren 1906–1928), Interviews mit ausgewiesenen Janáček-Kennern (Rafael Kubelik, Charles Mackerras und Gerd Albrecht) sowie einen detaillierten Anhang.

Saremba beschreibt detailgenau und sichert sich häufig mit ausführlichen Zitaten ab. Er konsultiert verdienstvollerweise vor allem auch jene Dokumente, die erst seit kurzer Zeit zugänglich sind, und lässt sie ausführlich zu Wort kommen: etwa die Memoiren von Janáčeks Ehefrau Zdenka oder die Briefe an Kamilla Stösslová, jener Frau, die Janáček zu seinem intensiven Spätwerk inspirierte. Dies erlaubt einen neuen Blick auf den Menschen

Janáček. Dass Saremba jedoch derart auf der „Sperrigkeit“ des Charakters besteht, er immer wieder von „heftigen Dissonanzen“ spricht, die dieser mit seiner Umwelt gehabt habe, irritiert: Welcher Komponist ist bislang so ostinat auf seine charakterliche Integrität abgeklopft worden? Würde dabei etwa Richard Wagner, dessen Entscheidung für Cosima von Bülow im Übrigen wesentlich folgenreicher war als jene „Beziehung“ zwischen Janáček und Stösslová, bestehen können? Oder anders gefragt: Muss man ein schwieriges Wesen nachweisen, um eine sperrige Musik zu rechtfertigen, die doch eigentlich nur eines im Sinn hat: Individualität und Modernität?

Sarembas Hinweise in Sachen Musik werden so manche vor den CD-Spieler oder ins Konzert locken: Vieles gibt es aus dem Œuvre Janáčeks noch zu entdecken, und Saremba lässt für viele dieser unbekannteren Werke Raum. Überhaupt wechselt der Autor geschickt zwischen biographischen Ereignissen, Werkbetrachtungen, ästhetischen Gedanken, kulturhistorischen Einschüben und auch politisch-zeitgeschichtlichen Exkursen. Diese Mischung scheint gerade bei Janáček eine gelungene, gibt es doch vieles, was durch die langjährige Barriere des Eisernen Vorhangs hierzulande in Vergessenheit geraten, wieder zu benennen ist. So entsteht ein Leselabyrinth, das im besten Falle eine wichtige Lücke nicht nur für die Janáček-Forschung, sondern auch in Sachen tschechisches Musikleben hätte schließen können. Allein, Saremba vertut hier seine Chance, die Fülle des Materials war offenbar nicht zu bändigen: Einerseits wiederholt sich Saremba mehrfach (ohne dass dahinter eine dramaturgische Intention zu erkennen wäre), andererseits nimmt er sich für so manchen interessanten Gedanken zu wenig Raum. So fällt einiges gelegentlich allzu oberflächlich aus (etwa der Janáček-Puccini-Vergleich, S. 171 f.). An einigen Stellen wäre darum weniger mehr gewesen.

So verdienstvoll die Intention des Buches, so diskussionswürdig ist es in den Details. Vollends überflüssig sind Fehler, die sich nicht nur in so manche Namensschreibweise, sondern auch in wichtige Einzelheiten eingeschlichen haben: Steva und Laca sind nicht die Halbbrüder Jenufas (wie S. 153 behauptet wird), sonst hätten wir es in Janáčeks berühmtester Oper tatsächlich mit einem Inzest-Drama zu tun. Fazit:

Das Kapitel Janáček ist keineswegs abgeschlossen, und es bleibt zu hoffen, dass bis zur nächsten Monographie nicht wieder ein halbes Jahrhundert verstreichen muss.

(Juni 2003)

Melanie Unseld

*MICHAEL GASSMANN: Edward Elgar und die deutsche symphonische Tradition. Studien zu Einfluß und Eigenständigkeit. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2002. XII, 335 S., Notenbeisp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 27.)*

Die Frage, ob Edward Elgar ein typisch britischer oder ein besonders nicht-britischer, der deutschen Tradition nahe stehender Komponist sei, ist ein zentrales Problem der Rezeptionsforschung britischer Musikgeschichte um 1900; Edward J. Dent's ästhetische Wertung Elgars (in Adlers *Handbuch der Musikgeschichte*, 21929), die in Britannien seinerzeit einen Aufschrei der Empörung verursachte, hat bis heute kaum etwas von ihrer Brisanz verloren (vgl. *BMS News* 90/2001, S. 162). Daher ist das von Gassmann in seiner Freiburger Dissertation des Jahres 2000 gewählte Thema (leider ohne Bezugnahme auf Dent) von nicht unwesentlicher Bedeutung. Bedauerlicherweise hinterlässt Gassmanns Arbeit in gerade dieser Hinsicht einen äußerst zwiespältigen Eindruck. Einige Gedanken Gassmanns werden zweifellos intensiv ausgearbeitet, die Einzelbetrachtungen besitzen Tiefe und sind sorgsam und mit offenkundigem Wissen um die Materie geschrieben. Eine umfassendere Untersuchung bleibt aber, angeblich aufgrund mangelnden Quellenmaterials (S. 7), aus. Schon Gassmanns Grundthese, dass sich „Elgar [...] zum zwar an deutschen Vorbildern geschulten, aber dennoch eigenständigen Symphoniker“ entwickelt habe, ist zumindest extrem diskussionswürdig und kann auf keinen Fall das zeitgenössische Schaffen anderer Länder vollständig ausblenden, insbesondere, wenn andererseits ein von Elgar anscheinend kaum rezipierter Brief über die Bedeutung Mahlers ungekürzten Abdruck erfährt (S. 198–201). Vor allem aber kann Elgar nicht als einziger Symphoniker in Großbritannien dargestellt werden (und die Ausblendung seines historischen Umfelds durch bevorzugte Befassung mit Primärquellen hat eben diesen Effekt) – gerade in den Jahren um 1900 erlebte

Großbritannien eine „Musical Renaissance“, deren Existenz wohl bekannt ist, die aber auf dem Gebiet der Symphonik auch hier unberücksichtigt bleibt. Gassmann betont, dass er anhand von „Elgars Auseinandersetzung mit der deutschen Symphonik [die] spezifische Qualität“ seines Personalstils aufzuzeigen bestrebt sei (S. 7); damit unterstellt er, dass die „spezifische Qualität“ seines Personalstils noch nie erschöpfend behandelt worden sei (was unrichtig und nur mit Blick auf intensive Befassung mit den von Gassmann ausgewählten Quellen in der Tat noch nie geschehen ist). Gleichzeitig schließt Gassmann vergleichende harmonische oder instrumentationstechnische Untersuchungen aus und befasst sich ausschließlich mit „der Untersuchung der Funktionsverschiebungen zwischen formaler Architektur und motivisch-thematischem Gewebe“ (S. 7).

Gassmann befasst sich intensiv mit einigen von Elgars symphonischen Werken – andere lässt er ohne Angabe von Gründen weg. (Die „Chorsinfonie“ *The Black Knight* lässt er ebenso aus wie das fast vollständig erhaltene Particell der teilweise sogar orchestrierten *Dritten Sinfonie* – entsprechend ignoriert er auch die zentralen Äußerungen etwa Anthony Paynes, die die Elgar-Forschung in den vergangenen zehn Jahren enorm voran gebracht haben; ob das *Violinkonzert* oder *Introduction and Allegro* für Streicher für das Thema relevant sein könnten, wird nicht diskutiert.) Zentral werden damit teilweise Gedanken, die keineswegs neu sind (etwa wie wichtig Schumann, Brahms und Strauss für Elgar gewesen sind) – allerdings von Gassmann sorgsam mit Evidenz untermauert. Der umfassende Abdruck des „Credo“ nach Ausschnitten aus Beethoven-Symphonien (S. 27–45) ist loblich, auch wenn nicht nachvollziehbar ist, warum in diesem Fall das Facsimile veröffentlicht wird, im Falle des Symphonieentwurfs nach Mozart (S. 61–69) aber nur eine Transkription. Der II. Hauptteil scheint auf den ersten Blick neue Perspektiven aufzustoßen – mit ausführlichen Betrachtungen zu Elgars Wagner- und Strauss-Rezeption und einem direkten Vergleich von Schumanns *Études symphoniques* op. 13 und Elgars *Variations on an Original Theme* op. 36 (Letztere basierend auf Ideen Julian Rushtons). Gleichwohl enttäuscht der dritte Teil, ganz besonders infol-

ge des Weglassens einer Diskussion des Materials von Elgars *Dritter Symphonie*, die an nicht unwichtiger Stelle, aber bloß als Intermezzo, angesprochen wird (S. 197).

Zum Schluss einige Worte zur wissenschaftlichen Sorgfalt der Arbeit: Schon das Zitat S. X, mit dem Gassmann seine Ausführungen eröffnet, wird nicht durch einen entsprechenden bibliographischen Nachweis gestützt (weitere ähnliche Zitationen folgen, etwa auf S. 250). Ähnliche Mängel durchziehen das gesamte Buch – hier sei nur das Fehlen eines Registers und die zahllosen Fehler in der kargen Bibliographie erwähnt – zum Beispiel heißt die Institution Crystal Palace, nicht Chrystal Palace (S. 332). Die Behauptung „Eine deutsche Elgar-Forschung existiert nicht“ (S. 3) übertreibt, wenn auch nur geringfügig: Naturgemäß gibt es nicht viel, aber es gibt eben mehr als Gassmann offenbar bibliographisch erfasst hat. Relevant gewesen wäre etwa Andreas Friesenhagens Studie zu Elgars Kompositionstechniken im Rahmen seiner Arbeit über *The Dream of Gerontius* (Köln-Rheinkassel 1994), daneben eine Reihe von Zeitschriftenaufsätze verschiedener Autoren. Ähnlich ist die Situation bei britischer Literatur zum Thema: Auch hier wurden einige Bücher (etwa von Ian Parrott, aber auch Anthony Paynes Studie zur *Dritten Symphonie*) und zahlreiche wichtige Aufsätze (etwa von Mikael Garnaes, Gregory Murray, David Cox, Daniel Gregory Mason, Henry Cope Colles oder Ernest Newman, selbst Christopher Kent, einem der wichtigsten neueren Autoren zu Elgar überhaupt) ignoriert. Zuletzt mag gefragt werden, ob Gassmann wohl für alle geschützten Abbildungen (ganze Partiturseiten noch lieferbarer Notendrucke, Manuskriptseiten im Besitz der British Library) Abdruckgenehmigungen eingeholt haben mag – der Rezensent hat jedenfalls keinen Nachweis gefunden.

(Juli 2003)

Jürgen Schaarwächter

ANITA KOLBUS: *Maeterlinck, Debussy, Schönberg und andere: Pelléas et Mélisande. Zur musikalischen Rezeption eines symbolistischen Dramas.* Marburg: Tectum Verlag 2001. 310 S., Notenbeisp.

Vergleichende Untersuchungen von Kompositionen, denen dasselbe Sujet zugrunde liegt,



gehören seit längerem zu den besonders beliebten musikwissenschaftlichen Dissertationsthemen. Häufig genug werden indes die methodischen Probleme eines solchen Herangehens nur unzureichend reflektiert und folglich gleichsam Äpfel mit Birnen verglichen. Dank einer konsequenten rezeptionsgeschichtlichen Fundierung, einer spezifischen analytischen Fragestellung und einer Beschränkung auf eine chronologisch unmittelbar benachbarte Werkauswahl ist Anita Kolbus in ihrer Untersuchung von insgesamt sechs Kompositionen nach Maurice Maeterlincks *Pelléas et Mélisande* diesen Gefahren souverän aus dem Weg gegangen. Im ersten Teil des Buches („Maeterlinck und der Symbolismus“, S. 11–106) setzt sich die Autorin eingehend mit den Dramen Maeterlincks und deren intermedialer Rezeption in Literatur, Theater, Kunst und Musik vor dem Hintergrund des französischen und belgischen Symbolismus auseinander, ehe sie das Drama *Pelléas et Mélisande* hinsichtlich Entstehung, Quellen, Aufbau, Orts- und Zeitstrukturen, Figuren sowie Motivik und Symbolik systematisch untersucht. Sodann behandelt sie im zweiten Teil (S. 107–280) nacheinander sechs *Pelléas*-Musiken von Claude Debussy (1892–1902), Arnold Schönberg (1903), Charles Koechlin (1901–1920), Gabriel Fauré (1898), Jean Sibelius (1905) und William Wallace (1900). Hierbei soll der Einfluss der literarischen auf die musikalische Gestaltung untersucht werden, weshalb die Verfasserin an den in ihrer Dramenanalyse zugrunde gelegten Kategorien festhält und diesen in den einzelnen Vertonungen nachspürt. Formale Charakteristika sind u. a. das Nebeneinander dreier Wirklichkeitsebenen (real, psychisch, transzendent), eine episodische Struktur mit der Szene als Grundeinheit sowie eine symmetrische Mittelpunktzentrierung. Als räumliche Merkmale gelten ihr die Eigenständigkeit der Teil-Räume, die Bildhaftigkeit der Einzelszenen, das „Eingeschlossensein“ („enclos“), die Korrespondenz von „Innen“ und „Außen“ sowie die „raumentfaltenden Wahrnehmungen der Figuren als Bühnenbild-Ersatz“ (S. 107). In ähnlich systematischer Weise werden auch Zeitaspekte (legendäres Mittelalter, die „Hervorhebung natürlicher Zeitzyklen“, zeitliche Diskontinuitäten, zyklische Momente u. a.), figurenbezogene Merkmale (psychische Konturierung, mo-

tivische Charakterisierung, unterschiedliche Wirklichkeitszugehörigkeit, Emotionalität) und Motivik bzw. Symbolik (Licht-Finsternis-Dualismus, Wasser, Raum-Zeit-Symbole, Einzelsymbole wie Krone, Ring u. a.) untersucht.

Die Ergebnisse der solide gearbeiteten Analyse sind überzeugend, wenngleich in der Tendenz nicht unbedingt überraschend. Einzig in der Partitur von Debussy lassen sich intensive Beziehungen in einer der Komplexität des zugrunde gelegten Analyserasters gebührenden Dichte nachweisen; folglich lasse sich auch nur bei Debussy „mit einiger Berechtigung von symbolistischer Musik sprechen“ (S. 279). Zudem erschöpft sich Debussys kompositorisches Vorgehen „nicht in der Schaffung von Detailanalogien zur literarischen Vorlage; er versucht vielmehr, grundsätzliche dramaturgische Elemente des symbolistischen Dramas musikalisch umzusetzen. Dazu gehören die ‚silence‘ als Ausdrucksmittel und ausdrucksgebender Kontext (z. B. a-cappella-Stellen zur Hervorhebung wichtiger Aussagen), die tendenzielle Aufhebung der Zeitsukzession, die Betonung der Einzelszene als Einheit gegenüber der fortlaufenden Handlung und die motivisch schwache Konturierung der psychisch vage konzipierten Figuren. Mit der Einbeziehung von Gestaltungsmitteln aus Literatur und Malerei (z. B. ikonische Verwendung von Harmonik und Tonalität, Reihung, mosaikartige Satzanlage, Sprechnähe des Vokalparts) folgt Debussy der symbolistischen Idee einer Kunstsynthese im Sinne der Erweiterung der eigenen Kunst durch Mittel von Nachbarkünsten“ (S. 164).

Für die übrigen Vertonungen gelangt Kolbus zu einem auch „national“ abgestuften Resultat, wobei sie den beiden anderen französischen Komponisten Fauré und Koechlin eine „relativ hohe Kongruenz mit dem Drama“ (S. 277) bescheinigt, während Schönberg, Sibelius und Wallace unter dem Eindruck der deutschen Musikästhetik und insbesondere des wagnerschen Musikdramas in der Vertonung weniger eine Transformation des literarischen Textes als vielmehr eine „Eigenkreation“, in der Literaturvorlage hingegen „kein vollkommenes, sondern ein zu ergänzendes Kunstwerk“ sahen (S. 278). Der Anhang bietet neben einer umfassenden, stark literaturwissenschaftlich ausgerichteten Bibliographie auch ein „Verzeichnis der Kompositionen zu Maeterlinck-

Dramen“ (S. 282–292), das weit über hundert „Werke“ auflistet. Auch wenn es nicht alle dieser „Werke“ tatsächlich gegeben hat (das ohne weiteren Kommentar auf „ca. 1899“ datierte „Opernvorhaben“ *Pelléas et Mélisande* von Giacomo Puccini beispielsweise war nicht mehr als ein kurzfristiger Gedanke, den Puccini sofort fallen ließ, als er von Debussys Arbeit an eben diesem Projekt hörte), so dokumentiert dieser beeindruckende Überblick hinreichend die musikhistorische Relevanz einer wissenschaftlichen Beschäftigung mit der kompositorischen Maeterlinck-Rezeption.

(Juli 2003)

Arnold Jacobshagen

*Richard Strauss. Essays zu Leben und Werk.* Hrsg. von Michael HEINEMANN, Matthias HERRMANN und Stefan WEISS. Laaber: Laaber-Verlag 2002. 271 S., Abb., Notenbeisp.

Der vorliegende Band dokumentiert im Kern eine an der Dresdner Musikhochschule gehaltene Ringvorlesung aus dem Strauss-Jahr 1999. Darüber hinaus – und deshalb wurden auch Essays weiterer Autoren aufgenommen – handelt es sich um eine Festgabe für Hans John aus Anlass von dessen 65. Geburtstag.

Natürlich zielen die meisten Texte weniger auf das Leben als auf das Werk von Richard Strauss; und ebenso natürlich dominieren dabei die Opern: Sechs der insgesamt 15 musikdramatischen Werke werden thematisiert. Besonders gewichtig die „Fragmente zur Entstehungsgeschichte der *Frau ohne Schatten*“ aus der Feder von Norbert Miller: ein brillanter Essay, der weit über eine bloße Nachzeichnung der Werkgenese hinausgeht. Souverän verfügt Miller über die literarhistorischen Details, und seine Sympathie für Hofmannsthals Konzeption verbindet sich mit großem Verständnis für die Schwierigkeiten wie die Leistungen des Komponisten. Anregend auch Wolfgang Mendels Interpretation von *Feuersnot* als „Wagnerdämmerung“: das „Singgedicht“ als Befreiung Straussens von den opernästhetischen Positionen des späten 19. Jahrhunderts dadurch, dass sie ihm zur freien Verfügungsmasse gerieten, die er erstmals nach Belieben disponierte. Neben diesen Texten haben es die weiteren Operninterpretationen von Ingo Zimmermann (*Daphne*), Joachim Herz (*Salome*), Michael

Heinemann (*Elektra*) und Andreas Baumann (*Ariadne*) nicht ganz leicht, sich zu behaupten.

Der zweiten Gruppe von Strauss' Hauptwerken, den Tondichtungen, sind lediglich zwei Texte gewidmet. Stefan Gies geht „Zarathustras Odyssee durch die Medien“ nach – wobei hier „Zarathustra“ als Kürzel für die werbewirksamen ersten 20 Takte der Tondichtung steht –, und Wolfgang Marggraf versucht mit einer Untersuchung der Introdution des *Don Quixote*, den Komponisten gegen dessen eigene Aussage zu verteidigen, wonach er in diesem Stück das überflüssige Schreiben von Orchestervariationen ironisch ad absurdum geführt habe. Es fällt auf, dass beide Autoren der Ansicht sind, bei Strauss ließe sich zwischen einer Programmmusik im engeren Sinne (als musikalische Illustration) und im weiteren Sinne (als Ideenkunstwerk ohne musikalische Bilder) unterscheiden. Doch kann davon keine Rede sein, Strauss' Konzept lässt eine Trennung beider Bereiche nicht zu. Auch die Introdution von *Don Quixote* enthält Bilder, und die Variationen erschöpfen sich keineswegs in Illustrationen.

Unter den Texten zu weiteren Instrumentalkompositionen ragt der Essay von Peter Damm heraus: ein reicher Ertrag der Beschäftigung des Hornisten mit Strauss' *Erstem Hornkonzert*. Damm informiert über die Entstehung und die Umstände der ersten Aufführungen, er lässt sich auf eine formale Analyse ein und gibt – selten genug in diesem Band – zahlreiche Hinweise zur Interpretation. Darüber hinaus bietet Damm eine kritische Bewertung aller derzeit verfügbaren Quellen, darunter ein bislang unbekanntes Notizblatt mit vermutlich von Bülow stammenden Änderungsvorschlägen, die weitgehend vom Komponisten übernommen wurden. (Leider hat man darauf verzichtet, das Blatt vollständig – sei es als Faksimile, sei es in einer Umschrift – abzudrucken.) Weitere Texte sind den beiden Klavierkonzerten (Stefan Weiss) und den *Metamorphosen* (Hans-Günter Ottenberg) gewidmet – wobei Ottenbergs Interpretation ein wenig darunter leidet, dass die neueren Forschungsergebnisse von Timothy Jackson (1992) oder von Birgit Lodes (1994) nicht eingearbeitet wurden und deshalb beispielsweise die zwar eingewurzelte, aber unzutreffende Ansicht wiederholt wird, die mit „Trauer um München“ betitelte Skizze

Straussens gehöre zu den *Metamorphosen*, während sie in Wahrheit auf die zweite Fassung des Walzers *München* zu beziehen ist.

Mit Liedern von Strauss befassen sich Gerhard Allroggen und Clemens Kühn. Allroggen informiert über die „Textgrundlage der Lieder op. 10“, der Sammlung also, der die berühmte *Zueignung* angehört, und Kühn interpretiert die *Vier letzten Lieder* durchaus einleuchtend als Orchesterstücke mit hinzutretender Singstimme.

Ein Buch wie dieses kann nicht ohne einen Beitrag über die Strauss-Stadt Dresden auskommen: Dieter Härtwig schildert ebenso kenntnis- wie quellenreich, wie die Beziehungen zwischen Stadt und Komponist begannen. Weitere biographische Themen: Straussens „Künstlerbild und Weltanschauung“ (Helmut Loos), Strauss und das Urheberrecht (Günther Hadding) sowie Strauss und die NS-Zeit (Matthias Herrmann).

Redaktion und Layout der Texte sind im Allgemeinen ordentlich ausgefallen; bedauerlich nur, dass man dem Band keinerlei Register beigegeben hat.

(Februar 2003)

Walter Werbeck

FRANÇOIS SALVAN-RENUCCI: „*Ein Ganzes von Text und Musik*“. Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss. Tutzing: Hans Schneider 2001. 415 S. (Dokumente und Studien zu Richard Strauss. Band 3.)

Dass die Oper „ein Ganzes von Text und Musik“ sein soll, ist spätestens seit der Romantik das Ziel zunächst der opernverliebten Dichter, dann der dichtungsverliebten Komponisten. Seit Richard Wagner ist diese Prämisse Standard der Opernästhetik. Und selbstverständlich ist für den in Wagners Spuren wandelnden Richard Strauss die Einheit von Dichtung und Musik die *Conditio sine qua non* der zeitgenössischen Oper. Ein Glücksfall der Operngeschichte ist es, dass er in Hofmannsthal den kongenialen Textdichter fand. Das alles ist wohlbekannt. François Salvan-Renucci geht diesem Wohlbekannten noch einmal nach, wobei er das ‚Ganze von Text und Musik‘ von der Seite des Textes her in den Blick nimmt. Es handelt sich hier also um eine literaturwissenschaftlich-librettistische Studie. Seine musikologischen Fachkenntnisse will der Verfasser nicht überbewertet wissen. Nach seiner Überzeugung sind sie nicht erfor-

derlich, um die spezifisch musikgerechte, musikdramatische Struktur einer Operndichtung zu erkennen, also das, was Hofmannsthal selber das ‚Vorwalten‘ der Dichtung genannt hat, damit die Musik nur noch in das von ihr gebahnte Strombett einzuströmen brauche (vgl. S. 67 f.). An der Analyse dieser Struktur, ihrer Unterscheidung von der rein literarischen, liegt dem Verfasser vorrangig. In den Hauptteilen seiner Untersuchung geht er der von Hofmannsthal so genannten „Kollaboration“ zwischen Dichter und Komponist im Spannungsfeld zwischen Nummernoper zumal mozartischer Prägung und Musikdrama wagnerscher Provenienz nach. Überzeugend zeigt er noch einmal, dass man Hofmannsthal nicht einfach auf die Mozart-Seite, Strauss dagegen auf die Wagner-Seite schieben darf, wie es lange geschehen ist. Ausführlich demonstriert er, dass auch Hofmannsthal – trotz mancher Sottisen über Wagners Musik im Briefwechsel mit Strauss, die wohl aus der gereizten Opposition gegen ihre übermächtige Vorbildlichkeit für den Komponistenfreund zu erklären sind – seine bedeutendsten librettistischen, vor allem dramaturgischen Eingebungen dem wagnerschen Paradigma verdankt. Letzten Endes erstreben Hofmannsthal wie Strauss die Synthese aus Musikdrama und Nummernoper. Das ist eine nicht eben taufrische Beobachtung. Innovativer sind die Kapitel über das dramaturgische Prinzip der „Steigerung“, das Hofmannsthal und Strauss’ Opernästhetik verbindet, und ihre jeweiligen Vorstellungen von den Stimmgattungen in Verbindung mit der Figurenkonstellation. Das abschließende Kapitel widmet sich mit einer Reihe von subtilen Beobachtungen dem Charakter des hofmannsthalschen Librettos als „Sprachpartitur“.

Trotz einer Fülle interessanter Details irritiert an dieser Monographie zweierlei. Einmal stört das Fehlen einer stringenten Gliederung; die Studie hat weder einen konsequent systematischen noch einen werkchronologischen Aufbau. Ständig wird zwischen den Gesichtspunkten wie zwischen den verschiedenen Opern gewechselt. Man hat selten einen festen Boden unter den Füßen. Das macht die Lektüre dieses sich ohnehin sehr in die Länge ziehenden Buchs etwas mühsam, wobei nicht einmal ein Register helfen würde, das gerade bei dieser unübersichtlichen Monographie dringend



notwendig gewesen wäre. Zum andern ist eine wissenschaftliche Meta-Ebene zu vermissen. Der Verfasser verzichtet ausdrücklich auf sie, betont in seiner „Vorbemerkung“, dass er „keine anderen musikalischen Termini“ gebrauche „als die im Briefwechsel sowie in den Aufsätzen von Richard Strauss vorkommenden“ (S. 10). Dies – die bloße Verlängerung und Elaboration der Selbstinterpretation der Autoren – ist ein wissenschaftlich höchst anfechtbares Verfahren, durch das der Verfasser seine Monographie aus dem Kreise der wirklich bedeutenden musikdramatischen Untersuchungen von Operndichtungen, die auf eine solche Meta-Ebene nicht verzichten, im Grunde ausschließt. Das darf man trotz der vorzüglichen Einzelbeobachtungen dieses Buches bedauern. (August 2003) Dieter Borchmeyer

*RUTH-MARIA GLEISSNER: Der unpolitische Komponist als Politikum. Die Rezeption von Jean Sibelius im NS-Staat. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2002. 551 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI: Musikwissenschaft. Band 218.)*

Im Musikleben des NS-Staates war Sibelius ein Sonderfall. Bereits lange vor den dreißiger Jahren zählte er zu den wichtigsten zeitgenössischen Symphonikern Europas und erreichte kurz vor 1940 nicht zuletzt in den angelsächsischen Ländern den Höhepunkt seiner Beliebtheit – in den USA, einer repräsentativen Umfrage zufolge, sogar als wichtigster E-Musikschaffender der Gegenwart und überhaupt als der beliebteste Tonkünstler nach Beethoven. Nicht nur der NS-Ideologe und Journalist Alfred Rosenberg, sondern auch viele Musiker schätzten seine Werke. Das Orchester des Jüdischen Kulturbundes in Berlin spielte ihn genauso wie die Emigranten Bruno Walter und Otto Klemperer sowohl vor als auch nach ihrer Auswanderung – gleichermaßen Wilhelm Furtwängler und Herbert von Karajan.

So dürfte das spätere „Problem Sibelius“ in Deutschland und Frankreich aus der Sicht der progressivsten Moderne (Adorno, Leibowitz u. a.) tatsächlich weniger am Interesse der NS-Politiker liegen, das Ruth-Maria Gleißner in ihrer Arbeit untersucht, als vielmehr an der populistischen Definition seiner Musik als bester, zumal symphonischer Ausdruck der nord-

ischen Natur nach Grieg, den Hanslick freilich als „Brahms im Seehundfell“ (scheinbar wertneutral verniedlichend) bloßgestellt hatte. Diese Art der Rezeption wurzelte in der norddeutschen ‚Heimatabewegung‘ der Jahrhundertwende und Nordlandbegeisterung des Kaisers. Sobald die Hintergründe der Sibelius-Rezeption berücksichtigt werden, wird der Unterschied zwischen politischen und weltanschaulichen Paradigmen (eine Unterscheidung, die Ruth-Maria Gleißner übrigens nicht macht) den Äußerungen in der Presse und Konzertkritiken der Jahre zwischen 1933 und 1945 deutlich.

Genau aus diesem Grund weicht die deutsche Rezeption viel weniger von der amerikanischen ab, als gemeinhin behauptet wird. Gewiss schrieb der Hamburger Musikschriftsteller Walter Niemann in seinem *Nordlandbuch* von 1909: „In Sibelius hat finnische Kunst ihren glänzendsten Persönlichkeitsausdruck gefunden.“ Doch im gleichen Jahr meinte der in der Sibelius-Forschung sehr (in modernistischen Kreisen weniger) geschätzte Musikkritiker der *New York Times*, Olin Downes, enthusiastisch zu Sibelius: „[...] a nation becomes articulate“. Während Downes Sibelius angeblich zum amerikanischen Erfolg verhalf (und zugleich, was oft übersehen wird, andersdenkende Fachleute provozierte), gilt Niemanns Beitrag (auch sein Buch *Jean Sibelius* von 1916) als höchst umstritten und „typisch deutsch“.

Aus zwei Gründen wurde Sibelius in den frühen vierziger Jahren offiziell ein Politikum in Berlin: erstens außenpolitisch, denn Finnland war ein Verbündeter im Krieg gegen die Sowjetunion. Die deutschen Machthaber wollten das Land respektvoll „mit Samthandschuhen“ (so in Hitlers Weisung vom 23.7.1942 – zitiert bei Gleißner auf S. 85 –, einige Wochen nach seinem Finnland-Besuch am 4.6.1942) behandeln. Zweitens kulturpolitisch, weil Sibelius die Idee des Nordischen zu verkörpern schien. Bis zu einem gewissen Grad war dies freilich ein gegenstandsloser Mythos, wie im Rahmen der Wiener Tagung „Sibelius in Wien 1890–1891“ im April 2002 gezeigt wurde (organisiert durch Hartmut Krones). Ethnisch gab es Probleme, weil Sibelius (irrtümlich) für einen „reinen Finnen“ gehalten wurde. Ideologisch verursachte sein Freimaurertum in Berlin heftige Kopfschmerzen. Doch die NS-Diplomaten erkannten, dass es der einfachste und harmlo-

seste Weg war, Finnland den Hof zu machen, indem sie Sibelius als einen großen Komponisten der Gegenwart feierten. Immerhin hatte Sibelius in Leipzig denselben Verleger wie Beethoven, und war seit 1921 Mitglied der Berliner Akademie der Künste.

In dieses Geflecht von Motiven und Erwägungen führt die Historikerin und Musikwissenschaftlerin Gleißner den Leser mit Hilfe einer erstaunlichen Menge an zitierten Dokumenten ein. Ihre Quellen stammen zum Teil aus den Schätzen der Sibelius-Sammlungen in Finnland, zum Teil (und dann ist die Arbeit am überzeugendsten) aus deutschen politischen und Presse-Archiven.

Problematisch an Gleißners insgesamt glanzvoller Präsentation ist, wie wenig sie zur Kontextualisierung der Äußerungen über Sibelius in der NS-Presse beiträgt. Rudolph Stephan (der sich keineswegs nur für Großmeister engagiert) warnte vor kurzem öffentlich davor, durch Arbeiten über ‚Kleingeister‘ der NS-Zeit zur historischen Aufwertung ihrer Bedeutungslosigkeit beizutragen. Ihnen wird, wenn man nicht aufpasst und ständig auf die nicht immer offensichtlichen Probleme ihrer Argumentation hinweist, durch die Wissenschaft in der Tat ein Forum geschaffen. Gegen diese Gefahr hat sich auch Gleißner nicht ausreichend gewappnet. So liest sich ihr Buch stellenweise wie eine positivistische Sammlung einzelner Manifestationen der kleinbürgerlichen NS-Begeisterung für Sibelius, ohne dass auf die Herkunft der verwässerten ästhetischen und weltanschaulichen Kategorien in der Publizistik des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts hingewiesen und die fehlende Originalität des Enthusiasmus hinreichend klar bloßgestellt wird. Dass Gleißner hier nicht als Advokatin von Sibelius tätig sein will, zeigt sich am deutlichsten dort, wo sie die kritischen Tagebucheinträge zum Thema „Rassengesetze“ allzu einseitig mit dem Ärger erklärt, den Sibelius empfand, als er selbst von den Deutschen plötzlich als Ausländer behandelt wurde (S. 34 f.) – also vermeintlich aus Egoismus. Sein Verhältnis zu Fragen der ethnischen Herkunft war indes komplizierter.

Heikel ist die Ansicht, dass Veröffentlichungen ausgesprochener NS-Dirigenten wie Helmuth Thierfelder zu Sibelius authentisch seien, wenn sich Sibelius zu den gedruckten Passa-

gen nicht ausdrücklich kritisch geäußert hat (etwa S. 37 f.). Über Sibelius wurde jedoch so viel geschrieben, dass er die fatale Neigung hatte, nur historiographische Fehler (insbesondere bezüglich der Frage nach seinen Lehrern und Vorbildern) zu korrigieren und vieles andere zu ignorieren. Unvorsichtig ist nicht zuletzt die Vermutung, dass er Einladungen aus NS-Deutschland abwies, weil er gegen die dortige Politik auf diese Weise protestieren wollte (S. 39). Schließlich verließ Sibelius Finnland nach 1931 in keine Himmelsrichtung.

Der zünftigen Musikwissenschaft wirft die Autorin als Historikerin vor, dass „niemand es für notwendig [gehalten hat], all die klischeehaften bzw. politisch-ideologisch geprägten Vorstellungen von Sibelius und seiner Musik, die in Deutschland seit Jahrzehnten herrschten, einer ernsthaften (wissenschaftlichen) Überprüfung zu unterziehen. Es genügte bereits, daß der Komponist, wenngleich ohne aktives Zutun, im Dienste der nationalsozialistischen Machthaber gestanden hatte [sic!?] und von ihnen besonders gefördert worden war“ (S. 449). Zum einen vereinfacht die Autorin hier die Hintergründe der zeitweilig problematischen Sibelius-Rezeption auf eine an sich übliche Art und Weise (vgl. dazu das Gespräch von Reinhold Brinkmann und Wolfgang Rihm in *musik nachdenken*, Regensburg 2001), denn die Gründe für die hartnäckige Sibelius-Kritik, die sich hinter Adornos Rücken versteckt, ohne jedoch von ihm allein beeinflusst worden zu sein (auch beispielsweise Joseph Joachim mochte Sibelius nicht und hatte großen Einfluss auf die Musiker des 20. Jahrhunderts), können nicht eindimensional sein; wer so argumentiert, erklärt jüngere Generationen von Musikwissenschaftlern und -kritikern in Deutschland und z. T. weltweit für intellektuell unselbständig. Zum anderen liefert auch Gleißner die problemorientierte „Überprüfung“ nicht.

Die Stärken der Arbeit liegen in der Fülle des einfallsreich ausgewählten Materials und der Liebe zum Detail. In der Sibelius-Forschung nimmt Gleißners Buch wohl eher eine Sonderstellung ein, denn gewiss ist die NS-Zeit nicht diejenige, deren Rezeptionsgeschichte ein besonderes Desiderat dargestellt hätte – etwa mehr als die Jahrzehnte davor in Österreich und Deutschland oder gar die amerikanische

Rezeption seit Frank van der Stuckens Aufführung der *König Christian II.-Orchestersuite* im Jahr 1901. Als Studie zum Musikleben der NS-Zeit setzt die Arbeit schon allein wegen der Fülle des Materials hohe Maßstäbe und erweitert das Spektrum der „Musik in der NS-Zeit“.  
(Juli 2002) Tomi Mäkelä

GERD ZACHER: *Max Reger: Zum Orgelwerk*. Hrsg. von Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN. München: edition text + kritik 2002. 81 S., Notenbeisp. (Musik-Konzepte. Heft 115.)

Drei Aufsätze, 1973 (über op. 127), 1993 (über op. 73) und schließlich als neuer Beitrag zu der vorliegenden Publikation (über *Komm, süßer Tod* o. Op.-Zahl) geschrieben, belegen Zachers beständiges Nachdenken über Musik. Sein Zugriff ist der des Interpreten und Orgellehrers, und das merkt man auch seinen Aufsätzen an: Während man als Musikwissenschaftler gewohnt ist, spätestens bei der Überschrift die ersten Anmerkungen zu machen, fehlen solche hier gänzlich; vergeblich sucht man auch bibliographische Angaben. Aber, keine Frage: so geht's auch, vorausgesetzt, man verfügt über soviel interpretatorische Kompetenz wie der Autor. Das halbstündige Variationswerk Opus 73 wird von Zacher aufgeschlüsselt und seinen Hörern durchschaubar, ja nachvollziehbar gemacht. Dazu gehört, dass zunächst die Variationen, dann die (Schluss-) Fuge und schließlich die Introduction besprochen werden. Das Kapitel über Reger verbale Anweisungen sollte jedem Praktiker ins Gebetbuch geschrieben werden, aber auch für Musikwissenschaftler erweist sich der Interpret als gewinnbringender Analytiker und Deuter. Zugrunde gelegt wird für Opus 73 die ältere Ausgabe von Bote & Bock (1904 und 1932), nicht diskutiert wird die jüngere Reger-Gesamtausgabe (Breitkopf) mit der textkritisch problematischen, aber gleichwohl erwägenswerten Wiederaufnahme einer von Reger gestrichenen Variation durch Hans Klotz.

Ganz anders der Ansatz im Falle des Opus 127: Als „Interpretation über die Grenze“ bezeichnet Zacher die Bezugnahme des 1913 entstandenen Werkes zu Gustav Klimts Bild *Judith I* aus dem Jahre 1901. In einer „axiomatisch“ gewonnenen Analogie von Gemälde und Orgelwerk, Farben und Klängen (z. B.: „Haupt-

werk mit den Klangqualitäten [...] von Gold: archaisch, autoritär (fff), glänzend, profiliert“) erreicht Zacher eine in sich schlüssige Neuinterpretation, die nach historischer „Richtigkeit“ nicht fragt, stattdessen aber das Werk auf einer regerfernen (eher neobarock konzipierten) Orgel in wahrhaft neuem Licht erscheinen lässt. Zumindest als Stein des Denkanstoßes ist das ein Gewinn, denn es wird hier eine Orgelkomposition aus dem (heute so überschätzten) Ghetto der Werktreue befreit und aktualisiert.

Schließlich der kleine Aufsatz über Regers in mehrfacher Hinsicht singuläres Orgelstück *Vorspiel über „Komm süßer Tod“*: Dass dies Stück ohne Opuszahl blieb, deutet Zacher – typisches Beispiel für sein unverdrossenes Querdenken – als Indiz seiner Einzigartigkeit („nicht bündelbar“). In mehreren Durchgängen (z. B. Kolorierung, Pedal, Kadenz, Fermaten) erforscht Zacher Regers 1894 entstandenes Jugendwerk und sieht in ihm ein Stück Bachparaphrase des späten 19. Jahrhunderts, das sich neben Francks drei Chorälen, Brahms' nachgelassenen Choralvorspielen und Saties *Messe des pauvres* „angemessen“ verhält und behauptet.

(Juni 2003)

Martin Weyer

SIGLIND BRUHN: *Musical Ekphrasis in Rilke's „Marien-Leben“*. Amsterdam u. a.: Rodopi 2000. 235 S., Abb., Notenbeisp. (*Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft* 47.)

Man hätte dieser Studie einen weniger missverständlichen Titel gewünscht: Weder geht es Siglind Bruhn um ‚Musikalität‘ oder musikanaloge Strukturen bei Rilke, noch ist dies eine primär methodisch orientierte Arbeit über musikalische ‚Ekphrasis‘, also – nach einem bislang aus der Literatur- und Kunstwissenschaft bekannten Konzept – über die „musikalische Repräsentation eines Textes, der ursprünglich in einem anderen Zeichensystem verfasst wurde“ (S. 9, Übers. Andreas Meyer). Vielmehr handelt es sich um eine Arbeit über Paul Hindemiths *Marienleben* nach dem gleichnamigen Zyklus Rainer Maria Rilkes; ein Schwerpunkt liegt auf dem Vergleich der verschiedenen Fassungen des Werkes, der Originalfassung von 1922/23 und der 1948 erschienenen Neufassung.



Die Kontroverse um Hindemiths Opus 27 ist bislang, wie die Autorin zu Recht anmerkt, vornehmlich entlang stilistischer Kriterien geführt worden. In der hochkochenden Diskussion um die neue Musik Ende der vierziger Jahre bekannten sich junge Komponisten wie Hans Werner Henze zur „wilden Schönheit“ der Originalfassung; auch Rudolf Stephan hat gegen die Revision – die Hindemith selbst zeitweise als praktischen Kommentar zur *Unterweisung im Tonsatz* ansah – als Ausdruck des Übergangs zu einem „formell rigiden Kompositionsstil“ Stellung bezogen.

Demgegenüber sind für Bruhn *Marienleben I* und *II* Ergebnis einer je verschiedenen Interpretation der Gedichte mit den Mitteln der Musik. Der junge Hindemith habe den bei Rilke vorgezeichneten Widerstreit zwischen ‚irdischer‘ und ‚himmlischer‘ Bestimmung Marias, zwischen menschlicher Verletzlichkeit und klaglosem Vollzug des göttlichen Plans akzentuiert, der ältere Hindemith hingegen sei in den sicheren Hafen einer kirchlich korrekten Devotion zurückgekehrt.

Wem das als Ergebnis musikalischer Analyse allzu spekulativ erscheint, der sei an Hindemiths eigenes Vorwort zur Neufassung erinnert, in dem der Komponist ein ausgeklügeltes System musikalischer Symbolik entwickelt. Indes hält Bruhn diesen vom Komponisten autorisierten Ansatz spürbar auf Distanz, sieht subtilere Symbolismen in der Erstfassung durch die eher eindimensionalen Zuordnungen der späteren Poetik verschüttet – wenn zum Beispiel durch die nachträgliche Verankerung einer Passage auf *Es*, für Hindemith die Tonalität der „Reinheit“, etwaige Zweifel an der frommen Tendenz eines Gedichtes ausgeräumt werden (vgl. S. 199, über „Vom Tode Mariä II“).

Um diesem originellen Ansatz in allen Belangen zu folgen, hätte man sich allerdings – über den sperrigen Begriff der Ekphrasis hinaus – eine schärfere methodische Reflexion gewünscht. Während Hindemith keinen Zweifel daran lässt, dass seine Zuordnungen durch bloße „Verabredung“ mit dem geneigten Hörer entstehen – also im Grunde gerade keinen Symbolcharakter haben, sondern arbiträre Zeichen darstellen –, lässt Bruhn ihre Leser über den Status der von ihr aufgedeckten „symbolischen Signifikanten“ (S. 190) einigermaßen im

Unklaren. Wer entscheidet darüber, ob ein musikalisches Merkmal etwas ‚bedeutet‘ (und wenn ja, was)? Bei einer Arbeit mit theoretischem Hintergrund – Bruhn hat das Konzept der ‚musikalischen Ekphrasis‘ an anderer Stelle ausgeführt (*Musical Ekphrasis. Composers Responding to Poetry and Painting*, Hillsdale 2000) – erstaunt das geringe Problembewusstsein gegenüber dem ‚medialen Übergang‘ von lyrischer Dichtung zum Lied – bis hin zu der Vorstellung, man könne die Interpretation praktisch komplett aufrechterhalten, wenn der musikalisch ‚repräsentierte‘ Text gar nicht gesungen, sondern die Vokalstimme zum Beispiel von einer Bratsche gespielt würde (vgl. S. 11).

Der Leser ist also gut beraten, die Argumentation am Notentext nachzuvollziehen und von Fall zu Fall selber zu entscheiden, wie weit er der Autorin zu folgen bereit ist. Neben manch scharfsichtiger, ja verblüffender Feststellung – über tonale Ambivalenzen etwa – wird er in anderen Fällen die Grenze zur zufälligen Analogie überschritten finden. Da werden komplex verschränkte ABA-Strukturen auf dreifach wiederkehrende Handlungsmuster im Gedicht bezogen, die in der Vertonung an ganz anderer Stelle stehen (vgl. S. 87–89), eine Vokalstimme aus fünf „Segmenten“ – nach einer durchaus anfechtbaren Einteilung – auf gleichfalls fünf Begriffe von „vielfacher Bedeutung“ (vgl. S. 160–165). Manches wäre bei etwas zurückhaltenderer Formulierung unproblematisch – ganz ohne Zweifel hat die selbstauferlegte stilistische Mäßigung Hindemiths, die Abkehr von polymetrischen oder bitonalen Verfahren, inhaltliche, ja weltanschauliche Implikationen. Aber warum muss z. B. eine phrygische Eintrübung konkret die „Empörung des Dichters“ über das Schicksal der Maria bezeichnen, die Hindemith als „Subtext“ in seine Vertonung eingebracht habe, obwohl im Gedicht davon gar keine Rede ist (vgl. S. 90–94)? Demgegenüber sind die Gedichtanalysen und die eingeschalteten Passagen zur Religionsgeschichte und Ikonographie der Marienverehrung durchweg stichhaltig und instruktiv. Obwohl Bruhn ihre Arbeit nicht ausdrücklich in den Kontext der „gender critique“ stellt, ist ein zentrales Motiv dieser Studie das Interesse an einer Frau, die bei Rilke und Hindemith – gegen die vorbestimmte Funktionalisierung – vernehmlich mit

eigener Stimme spricht. Man wird sich dieser Perspektive gerne anschließen, ohne vor der behaupteten Strenge des Verfahrens in die Knie zu gehen.

(Mai 2003)

Andreas Meyer

*BEATE KUTSCHKE: Wildes Denken in der Neuen Musik. Die Idee vom „Ende der Geschichte“ bei Theodor W. Adorno und Wolfgang Rihm. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. 338 S., Abb., Notenbeisp.*

Der Titel dieses Buches löst zunächst Verwunderung aus: Da ist von „Wildem Denken“ die Rede, was den Namen Claude Lévi-Strauss und eines seiner ethnologisch-anthropologischen Hauptwerke *La Pensée sauvage* assoziiert, weiter von Neuer Musik (mit großem „N“), wofür im Untertitel stellvertretend Wolfgang Rihm genannt wird, und beides tritt in einen Zusammenhang mit Theodor W. Adorno und einem Schlagwort der so genannten Postmoderne, dem „Ende der Geschichte“. Wie groß muss der Hut sein, unter den dies alles passen soll? Um es vorweg zu nehmen; er ist in der Tat sehr groß und bemisst sich an der Weite des geistigen Horizonts der Autorin. Methodisch orientiert sich Kutschke an dem, was sie auch inhaltlich zeigen möchte, nämlich dem Aufspüren „strukturell-gestalthafter Figuren [...], die in der Form, wie sie im Endgeschichtsgedanken und in der Musik erscheinen, sich isomorph zueinander verhalten“ (S. 19) und dabei räumt sie ein, dass es weniger um „inhaltlich-konkrete Bezüge“ (ebd.) geht. Hier liegt also eine vom Strukturalismus inspirierte, primär kulturwissenschaftliche Studie vor, die gewisse Analogien zwischen einer geschichtsphilosophischen Idee und musikalischen Werken am Beispiel Adorno und Rihm aufdeckt. Dementsprechend ist der Band in zwei gleich gewichtige Teile, einen Adorno- und einen Rihm-Teil, gegliedert. Im Adorno-Teil gelingt es der Autorin, vor dem Hintergrund einer aufklärerisch-optimistischen Fortschrittsgeschichte, wie sie im Anschluss an Kant und Hegel bei einem Großteil der Autoren des 19. Jahrhunderts mit dem Ziel einer geschichtlichen Vollendung formuliert wurde, die Herausbildung einer neuen, pessimistischen Endgeschichtsvorstellung der Katastrophe und Apokalypse durch absoluten Stillstand zu beschreiben. Die

ser Idee vom Ende der Geschichte wird in Adornos Schriften unter vier Gesichtspunkten (systemische Totalität, Entsubjektivierung, Stagnation und Zeitverlust, der dialektische Umschlag) nachgegangen, die gewissermaßen als Symptome einer an der Krankheit „Selbstausslöschung“ leidenden, modernen, westlichen Zivilisation diagnostiziert werden. In musikalischer Hinsicht lässt Kutschke die punktuelle Phase der Seriellen Musik mit dieser gesellschaftlichen Verfallsform korrespondieren, in der nach Adorno (vgl. *Das Altern der Neuen Musik*) das System durch Überorganisation die Kontrolle über sich selbst verloren habe und somit künstlerische Freiheit in Systemzwang umgeschlagen sei.

Der Rihm-Teil wird dazu genutzt, einen künstlerischen Ausweg aus der Endgeschichts-Sackgasse zu demonstrieren. Unter Berufung auf frühmoderne und expressionistische Ideale, wie sie auch Adorno hegte, gelinge es Rihm, einerseits apokalyptische Visionen in seinen Werken *Dies* und *Andere Schatten* zu thematisieren, andererseits die genannten Symptome musikalisch zu beseitigen, indem er dort Fragmentizität (erstes Kapitel des Rihm-Teils) und Kreativität (drittes Kapitel) gegen System und Prozessualität, Expressivität (zweites und viertes Kapitel) gegen Rationalität und Selbstkontrolle setze.

Der größte Wert dieser Studie liegt sicherlich in der gedanklich dichten und geistesgeschichtlich umfassenden Darstellung eines Bezuges, der in der Musikwissenschaft keineswegs allgemein anerkannt ist, zumal Adorno meistens als unvereinbar mit jeglichen postmodernen Tendenzen, Rihm hingegen als Überwinder von Adorno-Doktrinen in den 1970er-Jahren (vgl. jüngst etwa in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975–2000*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Laaber 2000, S. 146) verstanden wird. Der Nachweis des Bezuges gelingt der Autorin freilich nur im Rahmen der von ihr selbst gesteckten Grenzen, d. h. innerhalb des strukturalistischen Ansatzes einer übergeordneten Gestaltanalogie. Damit ist auch eine wesentliche Schwäche des Buches berührt, denn die wenigen musikalischen Analysen fallen im Vergleich zu den Textinterpretationen im Niveau ab. Sie beschränken sich erstens hauptsächlich auf die zwei genannten Werke Rihms bzw. auf jeweils nur einige Takte

daraus. Zweitens scheinen die Analysen zu vage, um die betreffenden Konsequenzen tatsächlich daraus zu ziehen bzw. die sich daran anknüpfenden Analogien zur Endgeschichtsdiagnose herzustellen. Vor allem im Kapitel zur „kreativen Zeit“ (S. 185–225) wirkt es als Übertreibung, wenn die Autorin einen Zentralton (z. B. *fis* im 5. Streichquartett oder *es*<sup>2</sup> in *Dies*) als „Attraktor“ im naturwissenschaftlichen Sinne eines nicht-linearen Systems ansieht (S. 214), oder dynamische Steigerungspassagen in *Andere Schatten*, die unvermittelt abbrechen, mit kausal determinierter, irreversibel-teleologischer Zeit im Sinne einer Oxydation (S. 215) analogisiert, oder wenn harte Streichereinwürfe bzw. „mit Bedrohlichkeit konnotierte Trommelwirbel“ als das systemische Gleichgewicht störende, in Analogie zu den Störungen oder „mathematischen Lücken“ in der Chaostheorie interpretiert werden (S. 216 f.).

Auch das überdurchschnittlich schlechte Lektorat (z. B. pausenlose Druckfehler, auf S. 217 wird sogar ein ganzer Abschnitt von der vorigen Seite wiederholt), Unvollständigkeiten wie die Tatsache, dass das titelgebende Werk von Lévi-Strauss zwar eingangs zitiert wird, nicht aber im Literaturverzeichnis auftaucht, und so manche unpassenden Wortschöpfungen (z. B. das „Temporal-sich-bereits-in-der-Mitte-Befinden“, S. 219) trüben den guten Eindruck vom Adorno-Teil. Vielleicht – so wird man sich fragen – hat das „Wilde Denken“ hier in seiner Konkretisierung am Detail seine Grenze erreicht?

(Mai 2003)

Gregor Herzfeld

*Dmitri Schostakowitsch und das jüdische musikalische Erbe/Dmitri Shostakovich and the Jewish Heritage in Music.* Hrsg. von Ernst KUHN, Andreas WEHRMEYER und Günter WOLTER. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2001. X, 354 S., Notenbeisp. (Schostakowitsch-Studien. Band 3./studia slavica musicologica. Band 18.)

Mit seiner Vertonung von Evgenij Evtušenkos *Babij Jar*-Text in seiner anschließend umkämpften 13. Sinfonie, die er als eines der wichtigsten Ereignisse seines Lebens sah und deren Erstaufführung er jährlich wie seinen Geburtstag feierte, und mit den Erklärungen in seiner *Zeugen-*

*ausage* gegenüber Solomon Volkov hatte Šostakovič sein Engagement gegen jeglichen Antisemitismus und seine Neigung für die jiddische Volksmusik erklärt, an der ihn ihr in Heiterkeit sublimierter jahrtausendealter Schmerz eines unterdrückten Volkes faszinierte. Der aus Lettland stammende israelische Musikforscher Joachim Braun hatte dann in mehreren Veröffentlichungen (darunter: „Das Jüdische im Werk von Dimitri Schostakowitsch“, in: *Studien zur Musik des 20. Jahrhunderts in Ost- und Ostmitteleuropa*, Berlin 1990 [Osteuropaforschung 29], S. 103 ff.) nachgewiesen, dass und wo sich in Šostakovičs Werken Spuren, Elemente und Einflüsse solcher jüdischen Musik zeigten und dass z. B. den „jüdischen Gesängen“ op. 79 keineswegs nur, wie von sowjetischer Forschung behauptet, jüdische Volkstexte zugrunde lagen, sondern konkrete jiddische Lieder, mittels derer Braun schließlich eine komplette jiddische Fassung des Werkes konjizierte.

Dies alles gehört zu den Voraussetzungen und Ausgangspunkten jener Betrachtungen, Analysen und weitergehenden Forschungen, die in diesem Band vorgelegt werden. Zum Beispiel: Ging vielleicht Šostakovičs Liebe für das Judentum über ein bürgerrechtlich-humanistisches Engagement hinaus, sah er sich vielleicht selbst als jüdischen Komponisten etwa an der Seite des verehrten Gustav Mahler? Die Frage wird von Timothy L. Jackson („A Contribution to the Musical Poetics of Dmitri Shostakovich“, S. 19–55) aufgeworfen und in einer eigenen Logik diskutiert, etwa: Michelangelo sei Antisemit gewesen, insofern er Jesus oder den jüdischen Helden David mit unbeschnittenem Penis abbildete und ihnen damit ihr Judentum streitig machte. Oder: Bach sei Antisemit gewesen, indem er in der *Matthäuspassion* einem nichtjüdischen Jesus (wieso dies, wird nicht erklärt, denn ein mehrfach wiederholtes Scheinwort „not a Jew!“ ist erschlichen) eine schuldbeladene jüdische Menge („Ich bin's, ich sollte büßen“) gegenübergestellt habe – von Strukturen betrachtender Barockdichtung, von „innerem Monolog“ scheint Jackson nie gehört zu haben, und diesen Unsinn kann man also vergessen.

Seriöser erscheinen dann schon empirische Erhebungen über Šostakovičs „jüdisches Umfeld“ in Russland, das sich eben nicht nur in seinem früh gefallenen Schüler Benjamin Fleisch-



mann (dessen Čechov-Oper *Rothschilds Geige* Šostakovič dann zu Ende komponierte) und dem ihm befreundeten Leiter des jüdischen Theaters, Solomon Michoels, erschöpfte, den Stalin ermorden ließ. Zu alledem besonders aufschlussreich ist der Beitrag von Per Skans: „Mieczysław Weinberg – ein bescheidener Kollege“ (S. 298–324). Neben bisher bekannten jüdischen Weggenossen eröffnet sich bei Izalij Zemcovskij („Schostakowitsch und der Jiddischismus“, S. 150–179) der Blick auf eine Reihe bislang nicht ins Bewusstsein getretener wie der Odessaer Schlagerkomponist Miron Jampol'skij (S. 163), wie die Freunde Solomon Geršov, Schüler von Marc Chagall, und Kazimir Malevič (S. 157) oder Lev Pul'ver (S. 155). Zu ihnen gehört seine dritte Frau, Irina Antonovna Supinskaja, wie auch zwei frühere Herzensdamen, Elmira Nazirite (S. 42) und Elena Konstantinovskaja (S. 128), sein Konservatoriumslehrer Maximilian Steinberg (dem aber die avantgardistischen Ambitionen seines Schülers fremd blieben), oder als Quelle jüdischer Erfahrungen sein aus dem „Ansiedlungsrayon“ Vitebsk stammender Freund Ivan Sollertinskij, der ihn mit Mahler und Schönberg vertraut machte. Nicht verborgen geblieben sein kann dem jungen Šostakovič als führende Persönlichkeit der „Jüdischen Schule“ in den 1920er-Jahren Michail Gnesin, dessen Musik für ein jüdisches Ballorchester in jener *Revisor*-Inszenierung Vsevolod Meyerholds erklang, an der Šostakovič mitwirkte.

Bei aller Umsicht und Gründlichkeit in der Erfassung dieser Kontakte und möglicher Einflüsse bleibt es unerfindlich, warum ein wichtiger Kontakt Šostakovičs mit einem befreundeten jüdischen Künstler hier vollständig ausgespart oder ignoriert wird: mit Joseph Schillinger (1895–1943), der Dmitrij Šostakovič auch aus der amerikanischen Emigration lebenslange Freundschaft hielt und dem sein Freund Dmitrij auf dem Sterbebett in Halluzinationen erschien, wie seine Witwe Frances Schillinger berichtete (*Joseph Schillinger. A Memory by his Wife*, New York 1949, S. 222–224). Šostakovičs Biographin Sof'ja Chentova hatte dargelegt, wie der junge Šostakovič sich 1925 als Pianist für die experimentellen Klavierkompositionen des älteren, verehrten Kollegen einsetzte (*Molodye gody Šostakoviča*, Bd. I, Leningrad/Moskau 1975, S. 110; Bd. II, 1980, S. 268) – Stücke, in

denen sich Schillingers Ideen zu einer „Elektrifizierung“, d. h. Mechanisierung der Musik und der Automatisierung des Kompositionsvorganges andeuteten! – und wie Šostakovičs *1. Sinfonie* zusammen mit Schillingers *Postup' Vostoka* 1926 zur Aufführung kam (ebd., Bd. I, S. 151). Schillinger wie bekanntlich auch Šostakovič waren jazzbegeistert; dem Jazzpropagandisten Schillinger trug 1927 sein Eintreten für dieses bald als „antisowjetisch“ geltende Musikgenre Anfeindungen der reaktionären „Assoziation Proletarischer Musiker“ ein, unter denen er es vorzog, von einer Vortragsreise in die USA nie zurückzukehren. Dort wurde er alsbald ein wichtiger Lehrer für Komposition und Arrangement u. a. von George Gershwin, Benny Goodman und Glenn Miller, begeisterte John Cage mit seinem automatischen Instrument „Rhythmicon“ (Frances Schillinger, S. 197 f.) und revolutionierte schließlich nicht nur die musikalische Avantgarde mit seiner Philosophie von der mathematischen Basis der Künste. Weder bei Vladimir Zak noch bei Marina Ritzarev noch bei Nelly Kravets noch bei Per Skans, die sich ausführlich mit jenem „jüdischen Umfeld“ beschäftigen, findet diese Freundschaft zweier Avantgardisten Erwähnung. Weitere jüdische Avantgardisten aus Šostakovičs russisch-sowjetischem Umfeld wie Arthur Louri'e (im damaligen Petersburg immerhin Musikkommissar bis 1922), Efim Golyšev oder Leo Ornstein bleiben erst recht außer Betracht.

Worin „jüdische Musik“ und ihre Eigentümlichkeiten bestehen, scheint nach allem hier zu Lesenden ein weites Feld offener Definitionen. Zwei Extrempositionen sind denkbar und schon (z. B. beim Kongress Mainz 1998 zu diesem Thema) ausgesprochen worden. Entweder sei jüdische Musik solche Musik, die im jüdischen Gottesdienst als Bibelcantillation erklingt und keine weitere sonst, oder aber jüdische Musik sei alle Musik jüdischer Komponisten, selbst wenn diese getauft wurden.

Irgendwo dazwischen lag für Šostakovič und seine Generation das, was sich als „Jüdische Musik“ seit den 1910er-Jahren programmatisch artikulierte, zunächst ausgehend von einer (nur als solche legalisierten) Gesellschaft für jüdische Volksmusik, seinerzeit beschrieben als *Die nationale jüdische Schule der Musik* von Leonid Sabaneev (Wien: UE 1927). Verstanden wurde

darunter die Musik von Aleksandr Krejn, Lazar Saminskij, Michail Gnesin, Aleksandr Žitomirskij oder Aleksandr Veprik, keinesfalls aber etwa die der obengenannten Avantgardisten, und man hatte sich gewissermaßen damit auf Jahrzehnte stilistisch festgelegt. Neuerdings – so bei Izalij Zemcovskij – wird dieser Stil als „Jiddischismus“ bezeichnet (vgl. auch *Jüdische Musik in Sowjetrußland*, Berlin 2002). „Jüdische Musik“ war also vorzugsweise Musik des volksnahen, unterhaltsamen Genres, das Šostakovič aus genannten Gründen begeisterte. Aber was immer daran als „typisch jüdisch“ (die Unterscheidung askenasisch – sephardisch spielt kaum eine Rolle) klingt und empfunden wird, erschöpft sich offenbar nicht – Vladimir Zak („Jüdisches und Nicht-Jüdisches bei Dmitrij Šostakovič“, S. 56–89), Zemcovskij, Judy Kuhn („Looking again at the Jewish Inflections in Shostakovich’s String Quartets“, S. 180–199) und Sigrid Neef („Das jüdische Element in Šostakovičs Opern“ S. 200–228) kommen hier zu kongruierenden Ergebnissen – in Skalen, ob schon es da einige sehr spezifisch „jüdische“, alterierte Leitern gibt, Floskeln, Rhythmen, Bewegungstypen etc., also nicht in Elementen, die jüdische Musik schließlich mit anderen Kulturen gemeinsam hat oder von dort übernahm, sondern in einer spezifischen Art zu denken, Eigenes und Übernommenes zu verschmelzen, in wiederkehrenden Themen der Tragik und der Traurigkeit (Čechovs Rothschild spielte die fröhlichste Melodie so, dass sie traurig klang), auch in der Fähigkeit zur Exzentrik und Selbstironie, und in dieser „Art zu denken“ habe Šostakovič Jüdisches nicht lediglich „benutzt“ oder „übernommen“, sondern sie stand seinen eigenen Gedankenmustern nahe.

Unzweifelhaft bleibt bei alledem sein bürgerliches Engagement für die jüdischen Mitbrüder. Dass es einen offiziellen Antisemitismus nicht erst seit 1948 gab, als er bis zu Stalins Tod 1953 zur offenen Leitlinie wurde, sondern dass sich eine Zurückdrängung jüdischer Musiker aus dem Musikleben verdeckt schon in den frühen 1940er-Jahren anbahnte, wobei Šostakovičs Gegner Tichon Chrennikov die Rolle eines antisemitischen Kommissars spielte, erfahren wir bei Nelly Kravets („Shostakovich’s ‚From the Jewish Folk Poetry‘ and Weinberg’s ‚Jewish Songs‘“, S. 279–297) und auch, dass das Thema des Judenmords in *Babij*

*Jar’* vor Evtušenkos und Šostakovičs Version in der 13. *Sinfonie* schon 1944 in „jüdischen Liedern“ von Mieczysław Weinberg Vorläufer hatte (S. 282–288).

Was Šostakovičs eigene *Jüdische Lieder* betrifft, so wertete sie Braun unter diesen Zeitumständen als Zeichen des Protests (weswegen sie auch lange unaufgeführt blieben); problematisch dabei bleibt die Rolle der letzten drei Lieder, in denen das glückliche Leben von Juden im sowjetischen Kolchos glorifiziert wird. Nach der Ausgangsdefinition kann es sich dabei also nur um Ironie handeln, und diese Version begegnet in allen Behandlungen des Problems in diesem Buch. Oder? Wiederum völlig unberührt und undiskutiert bleibt die melodische Parallelität des *Liedes der Hirtin* mit Šostakovičs *Weltfriedenlied*, das nun wirklich nicht ironisch, sondern im Sowjetsinne eindeutig affirmativ zu verstehen ist. Oder doch ironisch? Oder wäre das *Lied der Hirtin* doch affirmativ und nicht ironisch, als Aufforderung an die Sowjetmacht zur Schaffung menschlicher Verhältnisse gedacht? – So entlässt das Buch den Leser auch mit offenen Fragen und Anstößen zu weiteren Überlegungen.

(Oktober 2002)

Detlef Gojowy

SILVIA KIND: *Monologe*. Selbstverlag 2000. 300 S., Abb.

An der Musikhochschule Berlin-Charlottenburg, wo sie nach dem Zweiten Weltkrieg unterrichtete, bis sie 1969 einem Ruf an die Universität von Washington in Seattle folgte, war die Schweizer Cembalistin Silvia Kind eine einzigartige Erscheinung. Nicht allein, dass sie für die Ornamentik und damit für die Denkweisen des folgenschweren 17. Jahrhunderts wohl die bestinformierte und weltweit gefragte Expertin war – ihr Unterricht reichte übers Technisch-Musikalische weit hinaus, er inspirierte und gab ihren Schülern, die sie ihre „Kinder“ nannte und so behandelte, Mut auf neuen Wegen und Selbstvertrauen zur eigenen Person. Ihre Cembalo- und Kammermusikklasse umfasste „Kinder“ aus allen Kontinenten. Mit dem, was sie lehrte und vorlebte, und da ging es nicht nur um Musik, verkörperte sie ein Stück Europa in der Freiheit und Mündigkeit seines Denkens und der Grenzenlosigkeit seiner kulturellen Tradition. Ihr Porträt „Johann Sebasti-

an Bach als Brennpunkt europäischer Musik“ (hier S. 158–189) vermittelt einen Eindruck, wie hier (und sonst in der Bach-Szene kaum) über diesen unruhigen Europäer ungarischer Abkunft und wacher Italienbegeisterung nachgedacht und nachgeforscht wurde: Froberger und Frescobaldi in Betracht ziehend wie auch die Philosophie Leibniz' und die Gedanken Schubarths.

Vieles an den hier gesammelten Erinnerungen ist persönlicher Art: Eine sensible und exzentrische Künstlerin, mit „zweitem Gesicht“ und zu telepathischen Erfahrungen begabt, musiziert für Kühe, spricht mit Hunden und erlebt auch sonst allerlei Absurdes auf winterlicher Konzerttournee durch Pommern, entkommt Schicksalsschlägen wie durch Wunder, aber Fotos belegen die Authentizität. Einige schöne, starke Natur- und Liebesgedichte belegen ihr poetisches Talent – dies alles hätte noch wenig mit Musikgeschichte zu tun. Umso mehr dann hat es ihr „Streitbrief“ aus dem Jahre 1945: Da ging es um Hermann Scherchen, dem trotz 25-jähriger Tätigkeit als Dirigent in Winterthur die Mitgliedschaft im Schweizerischen Tonkünstlerverein (und eine leitende Tätigkeit bei Radio Beromünster) als Ausländer mit Verfahrenstricks verweigert wurde, was sie zum Austritt unter Protest bewog (später warben Freunde um ihren Wiedereintritt und erreichten ihre Ehrenmitgliedschaft).

Musikgeschichtlich und politisch aufschlussreich sind ihre Erinnerungen an Zeitgenossen wie Paul Hindemith, bei dem sie in Berlin studierte und sich mit einer komplizierten Doppelfuge vorstellte, den sie aber auch als Maler und Zeichner bewundernd in Erinnerung hat, da sie nie nur Musik interessierte – so gelangte sie über Heinrich Kaminski an Emil Nolde, dessen schleswig-holsteinisches Anwesen sie erlebte und schilderte, bevor er 1937 in nationalsozialistische Verfemung geriet, auch Schönberg hat sie in Berlin noch erlebt – als Studentin bei Edwin Fischer und Eta Harich-Schneider hat sie jenes Berlin der 1920er- und frühen 1930er-Jahre noch kennen gelernt, das damals manchem als kultureller Mittelpunkt der Welt erschien, bevor hier die Lichter ausgingen und es in die Barbarei jener Diktatur fiel, die auch sie wieder in ihre Schweizer Heimat zurücktrieb. Dort porträtierte sie – 1940 – Arturo Toscanini und schrieb über Zeitgenos-

sen nicht nur der Musikszene wie die Kunsthistoriker Linus Birchler und Pater Thietland, den Therapeuten „Hermano“, den Maler „Captain Bilbo“ und einen Hund namens Chico – große Künstlerporträts gelten Glenn Gould und dem Schweizer Komponisten Peter Mieg, über den sie schrieb und dessen Werke sie einspielte. Überall, wo sie ihre Tourneen als Cembalistin hintrug: durch US-amerikanische und kanadische Universitäten, in die seltsamsten Landschaften und zu den liebenswürdigsten Zuhörern.

Diese Rezension wurde ungewollt zu einem Nachruf: Silvia Kind verstarb am 30. Mai 2002 an ihrem Wohnort Port Angeles.

(Juli 2002)

Detlef Gojowy

NICOLE KÄMPKEN: *Hans-Georg Burghardt (1909–1993). Leben und Werk. Ein Sonderweg in der „modernen“ Musik. Sinzig: Studio 2000. 236 S., Abb., Notenbeisp. (Edition IME. Reihe 1: Schriften. Band 4.)*

Wer war Hans-Georg Burghardt? In der zweiten Auflage von *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* hat er keinen Eintrag, und auch im renommierten Loseblattlexikon *Komponisten der Gegenwart* sucht man den Namen vergeblich. Aus der vorliegenden Schrift (die an der Universität Bonn von Siegfried Kross betreut wurde) erfahren wir, dass Burghardt ein zwar vergessener, gleichwohl aber produktiver Komponist gewesen ist, der immerhin 116 gezählte Opera vorzuweisen hat (vgl. das Werkverzeichnis am Ende der Arbeit). Mit zwanzig Jahren trat er der Anthroposophischen Gesellschaft bei, deren Ideologie er bis an sein Lebensende treu blieb. Ausgehend von der Intervallelehre Rudolf Steiners, nach der die Intervalle bestimmten Phasen der Erdentwicklung zuzuordnen seien (atlantische Zeit: Septime, nachatlantische Zeit: Quinte, neue Zeit ab dem 16. Jahrhundert: Terz), entwickelte Burghardt ein Tonsystem, das auf die Sekunde gegründet und dem 20. Jahrhundert und damit seiner eigenen Musik adäquat sei. Bei Burghardts „Sekundensystem“ handelt es sich um ein deduktiv entwickeltes Ordnungssystem, das sich von der anhemitonischen Pentatonik zur Heptatonik unter Einschluss variabler Terzen und Sexten erweitert. Mit diesem insgesamt doch sehr eingeschränkten Ton- bzw. Intervallbestand be-



gnügte sich der Komponist bis zu seinen letzten Werken, nachdem er 1940 sein „Sekundsystem“ erstmals schriftlich fixiert hatte.

In der nun vorliegenden Burghardt-Monographie werden Leben und Werk umfassend dargestellt. Grundlage sind Tagebücher und sonstige Aufzeichnungen Burghardts, Gespräche mit dem Komponisten und einigen seiner Schüler sowie die veröffentlichten und unveröffentlichten Werke. Quellen außerhalb des Wirkungskreises von Burghardt werden nicht herangezogen. Auch gibt es seitens der Autorin keinerlei kritischen Blick auf Person und Schaffen des Künstlers. Sie sammelt die Daten, gibt die Ansichten des Meisters wieder und beschreibt die Kompositionen (wo immer möglich unter Zitierung von Äußerungen Burghardts). Noch der Hinweis auf andere, Burghardt nahe stehende Komponisten in den ausleitenden Sätzen am Schluss der Arbeit geschieht unter Berufung auf ihn: „Burghardt selbst führt im zweiten Teil der *Beiträge zur Tonalitätsfrage in der Musik der Gegenwart* vierzehn Komponisten auf, in deren Kompositionen er teilweise Grundzüge des Sekundsystems verwirklicht sah“ (S. 180 f.) – darunter Karl Marx, Wilhelm Maler, John Vincent. Das Buch kann also als eine vermittelte Autobiographie eingestuft werden, für deren Inhalt Burghardt selbst verantwortlich gemacht werden müsste.

Vielleicht lassen sich Denken und Fühlen dieses „Sonderlings“ in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts am besten an einem Zitat aus einem Werkkommentar erkennen, den Burghardt am Ende seines Lebens über das Finale seiner *Violinsonate* op. 90 geäußert hat: „In dem mechanisch-motorischen einer auf vollen Touren laufenden Maschine gleichkommenen Ablauf versinnlichen sich gewisse drachenhafte Kräfte unserer Zeit. Der Geiger hat dieses Stück nach Möglichkeit mit geschlossenen Augen wie in einem herabgedämpften tranceartigen Bewußtseinszustand virtuos ohne Temporrückung vorzutragen. Da, im Takt 251, schlägt Michael dazwischen. Mit drei gewaltigen Schlägen stürzt er den Drachen in die tiefsten Tiefen hinunter. Ganz leise klingt A-Dur auf, als erlösendes Ende.“ – Kein Kommentar (auch nicht von der Verfasserin).

(Oktober 2002)

Peter Petersen

*OLGA GLADKOWA: Galina Ustvol'skaja – Musik als magische Kraft. Übertragung aus dem Russischen unter Mitwirkung von Jürgen KÖCHEL und Dorothea REDEPENNING. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2001. XIV, 154 S., Abb., Notenbeisp. (studia slavica musicologica. Band 19.)*

Man veranstaltete einen Kongress über den Kannibalismus. Einer der angekündigten Teilnehmer konnte sein Referat nicht mehr halten. Er war unterwegs gefressen worden. Man veranstaltete ein Symposium über unbekannte, vergessene und inoffizielle Musik, doch einer der Referenten, Abraham Jusfin, konnte sein Referat über die zu Unrecht unbekannte Leningrader Komponistin Galina Ustvol'skaja nicht halten: Die Behörden seines Landes hatten ihm die Ausreisegenehmigung verweigert. So geschehen bei der Zagreber Musikbiennale 1977.

„Inoffiziell“ und im Westen unbekannt war und blieb die Musik dieser Šostakovič-Schülerin noch ein Jahrzehnt, so wie die ihrer gleichfalls von ihrem Komponistenverband behinderten Landsmännin Sofia Gubajdulina. Das bedeutet beide Male nicht, dass es sich nach einem westlichen Denkklichee um „Untergrundmusik“ gehandelt hätte – beide hatten an ordentlichen Lehreinrichtungen ordentliche Studien absolviert, erfuhren durchaus offizielle Aufführungen und Drucklegungen und waren ordentliche Mitglieder des Komponistenverbandes – aber eben nur ordentliche und keine außerordentlichen, die das Privileg gehabt hätten, an die internationale Öffentlichkeit zu treten. So berichtet Olga Gladkova: „Ehrentitel wurden den Autoren, die nicht den ‚Führungskreisen‘ nahe standen, im Komponistenverband nach dem Prinzip ‚Sie sind noch nicht an der Reihe‘ verliehen. Dass man beabsichtigte, ihr den Titel ‚Verdienter Künstler Russlands‘ zuzusprechen, teilte man Galina Ustvol'skaja telefonisch mit. Doch es vergingen einige Jahre, bevor die Komponistin ganz zufällig erfuhr, dass ihr der Titel tatsächlich zugesprochen worden war. Der Sekretär hatte lediglich ‚vergessen‘, sie zu benachrichtigen, und so gab es weder Gratulationen noch eine Information im dicken Monatsbulletin des Verbandes“ (S. 49). Auf die Einhaltung des Bekanntwerde- und Auslandsreiseprivilegs wurde streng geachtet; seine Nichtbeachtung löste Aggressionen und Repressionen aus, die bis zum Berufsverbot und

zu erzwungener Emigration führten, wie man sie Galina Ustvol'skaja sogar nahe legte (ebd.). Dazu entschloss sie sich nie, und so blieb ihr Werk bis in die späten 1980er-Jahre eine überraschende Entdeckung in der europäischen Welt, wo man mit Namen wie Edison Denisov oder Alfred Schnittke schon etwas anzufangen wusste.

Überraschung aber nicht nur deshalb; auch ihre Musiksprache fällt als solche aus allen Kategorien des Gewohnten (die zahlreichen Notenbeispiele dieses Bandes sind gut geeignet, dies zu illustrieren). Als Gegenbeispiel solcher genialen „Meteormusik“ fiel mir nur noch Adriana Hölszky ein, die ihr musikalisches Denken mitunter am Beispiel chemischer und physikalischer Prozesse zu erläutern suchte, und so war es schließlich nicht überraschend, sondern schien eher folgerichtig, dass Olga Gladkova (S. 3) am Werk Galina Ustvol'skajas Ähnliches versucht. Gleichwohl hat die Musikwissenschaft das Problem, dieses Werk in vertraute Kategorien einzuordnen (wie es ihrer Berufsauffassung entspricht), und so ist ein großer Teil von Äußerungen der Komponistin selbst wie auch der Interpretationen ihrer Biographin (notwendigen) Deklarationen gewidmet, was ihre Musik eben nicht sei: nicht sinfonisch, nicht kammermusikalisch (sondern irgendwo dazwischen), nicht religiös, obschon rituelle Vorgaben schließlich dazu führten, dass ihre *4. Sinfonie, Gebet*, nie in der Sowjetunion, sondern 1988 in Heidelberg ihre Uraufführung erfuhr. So bleibt auch die Komponistin in der Anerkennung ihrer Interpreten und Aufführungsorte wählerisch: Reinbert de Leeuw, Mstislav Rostropovič, Aleksej Ljubimov und Frank Deniers finden ihre Gnade, nicht aber die ersten Schrittmacher ihrer Bekanntheit in Deutschland wie Olga und Josef Rissin oder Roswitha Sperber. Mehrmals habe sie den Wunsch geäußert, ihre Musik im kirchlichen Raum darzubieten, und dies sei auch 1997 in der Salzburger Kollegienkirche geschehen – dass dies schon mit der Uraufführung ihrer *4. Sinfonie* 1988 in Heidelberg der Fall war, scheint ihr entgangen zu sein.

Ein problematisches Kapitel betrifft das Verhältnis zu ihrem Lehrer und was immer er ihr bedeutet haben mag. Šostakovič hat diese Schülerin geschätzt und sogar zitiert, sich von ihr inspiriert erklärt und gegenüber Edison Deni-

sov bekundet, ihren Hinauswurf aus dem Konservatorium in Auseinandersetzung mit seinen Kollegen verhindert zu haben. Galina Ustvol'skaja weiß anderes zu berichten und äußert sich nicht ohne Bitterkeit und Hass, spricht seiner Musik gar die Genialität ab (S. 21). Wotan und Brunhilde – Urkonflikte tauchen hier auf, und auf die Goldwaage legen sollte man hier gar nichts!

Inwieweit die Petersburger Situation, die Stadt Dostoevskijs und Gogols (dem ihre Verehrung galt), Puškins und Andrej Belyjs an der Besonderheit ihrer „strengen, mutigen und asketischen Musik“ (S. 44) beteiligt sei, ist Thema eines eigenen Kapitels; das Stichwort „die Musik als versteinertes ewiger Schrei“ (S. 56) würde sich mit Anna Achmatovas Versen von der „granitnen Stadt des Ruhmes und des Unglücks“ berühren. Sicherlich ist sie nicht ohne die Situation des „schwarzen Lochs“ (S. 45), der sowjetischen Abgeschlossenheit von der Außenwelt entstanden. Zitiert werden Worte von Igor Stravinskij, die er nach Anhörung von Galina Ustvol'skajas *Violinsonate* äußerte: „Jetzt habe ich begriffen, was der ‚eiserne Vorhang‘ bedeutet“ (S. 53).

(Januar 2002)

Detlef Gojowy

*Karl Richter: 1926–1981. Musik mit dem Herzen. Eine Dokumentation aus Anlass seines 75. Geburtstags. Zusammengestellt und eingeleitet von Roland WÖRNER. München: Panisken-Verlag 2001. 167 S., Abb.*

Als Karl Richter am 15. Februar 1981 in einem Münchner Hotel im Alter von 54 Jahren an Herzversagen starb, endete für die musikalische Welt Münchens wahrhaft eine Epoche. Ein Vierteljahrhundert lang hatte sich ausgerechnet die katholische bayerische Hauptstadt in dem Weltruhm sonnen dürfen, durch Richter und sein Ensemble die Bachstadt schlechthin, das neue Leipzig zu sein. Neben München hatte Richter freilich seit den sechziger Jahren Wien zur zweiten Hauptstätte seines musikalischen Wirkens erkoren. Hier konnte er zumal mit den Wiener Symphonikern sein Repertoire vom Barock über die Wiener Klassik bis zur Spätromantik ausdehnen. Seit seiner Berufung nach München im Alter von erst 25 Jahren – als Kantor an der Markuskirche und

Orgellehrer an der Musikhochschule sowie bei den Ansbacher Bachwochen – hat er mit dem emphatischen Impetus seines Dirigierens, Orgel- und Cembalospiele eine bedeutende Wende in der deutschen Bach-Pflege herbeigeführt. Er antiquierte nicht nur den „Nähmaschinen-Bach“ der fünfziger Jahre, sondern auch den spätromantisch-symphonischen Bach-Stil. Leider ist in den Aufnahmestudios der herbe, vibratofreie, ja oft schneidende Klang des Bachchors, der durch die energische Schlagtechnik des Dirigenten, mit seinen charakteristischen Handkantenschlägen, regelrecht herausgemeißelt wurde, vielfach geglättet worden, so dass bei denen, die Richter nicht mehr vom Konzertpodium her kennen, heute der unangemessene Eindruck entstehen mag, auch sein Bach-Stil stehe in ‚romantischer‘ Tradition. Die „springenden Auftakte“, die sein väterlicher Freund Werner Egk als so spezifisch für seine Bach-Interpretation empfand, das Pochen des Generalbasses als musikalischer Herzschlag, die vom Atmen her gedachten großen musikalischen Bögen, die Vehemenz der wortbezogenen musikalischen Deklamation, all dies wirkte in den späten fünfziger Jahren fast revolutionär. Schon 1961 verkündete Carl Dahlhaus in der *Neuen Zeitschrift für Musik* nach einer Aufführung der *h-Moll-Messe*, „daß Richter von kaum einem anderen Bachdirigenten erreicht und von keinem übertroffen wird“.

Roland Wörner, der die längst fällige erste dokumentarische Darstellung von Richters musikalischem Wirken aus Anlass seines 75. Geburtstags vorgelegt hat, redet vom „pflingstlichen Furor“ des richterschen Musizierens. Das trifft beide Seiten seines Musikantentums: Espressivo-Stil und religiöse Bekenntnishaftigkeit. Trotz der Universalität seines Repertoires verstand er sich in erster Linie als „Diener der musica sacra“. Der Originalklangbewegung stand er skeptisch gegenüber. Die „Authentizität“, der er sich verpflichtet fühlte, war die Bach-Tradition seiner sächsischen Heimat. Richter stammte aus einer alten Pastoren- und Kantorenfamilie, er war Kruzianer und Thomas-Organist, Schüler der Thomas-Kantoren Straube und Ramin. Als dessen Nachfolger kam 1956 im Grunde nur er in Frage, doch schlug er die Berufung nach Leipzig schweren Herzens aus, da er das inzwischen in München Erreichte nicht aufgeben wollte.

Roland Wörners Buch ist weit mehr als eine bloße „Dokumentation“, wie es sich bescheiden nennt. Richters Künstler-Vita wird umsichtig nachgezeichnet, mit treffenden Analysen seines Dirigier- und Instrumentalstils. Dem Porträt des Musikers folgt eine ausführliche Chronik, bereichert durch reiches Fotomaterial, und eine Diskographie, die man mit Schmerzen liest, da viele der größten Dirigate Richters – wie *Schöpfung*, *Elias* und *Deutsches Requiem* – nie auf Tonträgern erschienen sind.

Bewegend sind Richters Musikerfreundschaften dokumentiert, von Hans Knappertsbusch über Rudolf Kempe bis zu Leonard Bernstein, der am 3. Mai 1981 im Münchener Herkulessaal das Gedenkkonzert für Richter mit dessen Bachensemble dirigierte. Richters wohl engster Künstlerfreund, der Flötist Aurèle Nicolet, berichtete in seiner Trauerrede in der Markuskirche, Richter habe stets Luthers Testament bei sich getragen, dessen letzte Zeilen die tiefe Demut vor der Heiligen Schrift bekunden und mit dem Satz schließen: „Wir sind Bettler, das ist wahr!“ Das sei auch Richters Maxime im Umgang mit der Musik gewesen. Wenige Tage vor seinem Tod habe Richter ihm, so Nicolet, unter Verweis auf Luthers Testament gesagt: „In der Zeit, die mir noch zum Leben bleibt, muß ich lernen und Musik memorieren, nicht nur auswendig und künstlerisch – sondern par cœur.“ In diesem Sinne ist Richter Musiker „mit dem Herzen“ gewesen.

(März 2003)

Dieter Borchmeyer

MARKUS WIRTZ: *Licht. Die szenische Musik von Karlheinz Stockhausen. Eine Einführung.* Saarbrücken: Pfau 2000. 78 S.

Die musikhistorische Bedeutung von Karlheinz Stockhausens großem Opernzyklus *LICHT* beruht in wesentlichen Teilen auf der Verzahnung szenischer Elemente und musikalischer Strukturen. Die enge Beziehung, die hier zwischen sämtlichen Aspekten eines Musiktheaterwerks geknüpft wird, dürfte in dieser konsequenten Form einmalig sein.

Markus Wirtz unternimmt den Versuch, dem Leser diese komplexe Materie anhand einer einführenden Werkschau näher zu bringen. Die *LICHT* (1977 ff.) vorangehenden Kompositionen werden dabei hinsichtlich der Verquickung sichtbarer und hörbarer Darstellungsle-



mente überzeugend als Vorbereitung des Zyklus interpretiert. Am Beispiel von *INORI* (1973/74) zeigt sich, wie akustische und visuelle Ereignisse innerhalb der „Formelkomposition“ einem gemeinsamen Prinzip untergeordnet sind. Die Werke des *LICHT*-Zyklus erfahren im Hauptteil des Buches überblicksartige Betrachtungen, wobei *MITTWOCH* als zuletzt abgeschlossene Oper am ausführlichsten gewürdigt wird. Wirtz verweist mehrfach auf die Missverständnisse, die sich bereits häufig aus einer losgelösten Betrachtung der Libretti oder Bühnenhandlung ergeben haben, welche unabhängig von der Musik kaum anders als hermetisch oder völlig sinnlos interpretiert werden können. Ein wichtiges Ziel seiner Arbeit ist es, aufzuzeigen, dass das Gesamtkunstwerk *LICHT* nur als Summe all seiner Komponenten begriffen werden kann. Die Bezeichnung „szenische Musik“ besagt in diesem Zusammenhang, „daß die Substanz des musiktheatralischen Kunstwerks in allen Dimensionen aus den Strukturen des kompositorischen Entwurfs abgeleitet wird, dem die sichtbaren Darstellungen gewissermaßen als ‚Inkarnationen‘ in einem anderen Medium entsprechen“ (S. 9).

Leider kann dieser an sich viel versprechende Ansatz in der Durchführung nicht ganz überzeugen. Die Erläuterung der einzelnen Opern geht über eine grobe Zusammenfassung des szenisch-musikalischen Ablaufs nur selten hinaus. Eingehende Analysen charakteristischer Passagen fehlen – ebenso wie Notenbeispiele – völlig, weshalb viele wesentliche Punkte nur oberflächlich berührt werden können. Als ärgerlich pauschal erweist sich manche Mutmaßung über die Herkunft musikalischer Gestaltungsweisen. Wenn Wirtz etwa *LUZIFERS ABSCHIED* (1982) als „ohne Zweifel diejenige Szene aus dem gesamten *LICHT*-Zyklus, in der die Nähe dieses Musiktheaters zu ostasiatischen Theaterformen am offenkundigsten wird“ (S. 40) deutet, so möchte der Leser doch gerne erfahren, was mit „ostasiatischen Theaterformen“ eigentlich gemeint ist. Solche möglicherweise durchaus begründeten Annahmen bedürfen – gerade im Sinne einer Einführung – der Untermauerung.

Ähnlich unabgeschlossen stehen auch anfängliche Überlegungen zu Stockhausens Musik im Spannungsfeld zwischen absoluter und programmatischer Musik im Raum (S. 10 f.). Dieses an sich hochkomplexe Thema wird

bereits nach knapp eineinhalb Seiten als wenig fruchtbar wieder abgetan. Gerade hier wären jedoch bei eingehender Reflexion wesentliche Erkenntnisse zu gewinnen, etwa im Vergleich des Instrumentalsolos *IN FREUNDSCHAFT* (1977) mit *INVASION – EXPLOSION mit ABSCHIED* (1990/91) aus der Oper *DIENSTAG*. Während bei dem einen Stück musikalische Abläufe in streng regulierter Korrespondenz mit Aktionen des Instrumentalisten visualisiert werden, so dass die quasi-szenische Darstellung in keiner Weise als außermusikalisch begriffen wird, haben die elektronischen „Klangbomben“ und „Tongranaten“ aus der Opernszene eindeutig auch programmatische Funktionen. Leider werden solche Extreme wie auch deren Zwischenstufen lediglich darstellend erfasst, die Einordnung in ein übergeordnetes Konzept unterbleibt.

Die vergleichsweise ausführliche Untersuchung des Scheiterns der Bonner Uraufführung von *MITTWOCH aus LICHT* unterstreicht die Schwierigkeit, die sich der Realisierung von Stockhausens Visionen im zeitgenössischen Opernbetrieb entgegenstellen. Ob die Darstellung aus der Perspektive Stockhausens dabei hilfreich ist, sei dahingestellt. Der Komponist hat in letzter Zeit häufig einen gewissen Verlust an Realitätsbewusstsein bewiesen, was übrigens auch Fußnote 140 (S. 72) unterstreicht. Kommentarlos werden dort Briefe an den Verfasser der Arbeit wiedergegeben, in denen Stockhausen Kagels instrumentales Theater als „Ableger aus jener Zeit von *REFRAIN – ZYKLUS – KONTAKTE* (!) und vor allem *ORIGINALE*“ bezeichnet; Ligetis *Aventures* und *Nouvelles Aventures* seien ferner eine „billige Taschenbuchreduzierung als ‚Listener’s Digest‘ aus meinem Werk *MOMENTE*“.

Markus Wirtz geht von diesem Punkt aus zu einer gelungenen Schlussbetrachtung über, die Stockhausens „kosmisch-rituelle[s] Musiktheater *LICHT*“ innerhalb von „Formen menschlichen Musiktheaters im Westen und im Osten“ (S. 69) lokalisiert. Interessante Einsichten vermittelt dabei der Vergleich mit Wagners Gesamtkunstwerk, die notwendige Abgrenzung geht einher mit der Feststellung überraschender Gemeinsamkeiten. Die Beschränkung auf wenige Aspekte hinsichtlich der Fragestellung hätte dieser als Magisterarbeit konzipierten Abhandlung gut getan, um den gewinnbringen-

den Einsichten ein sicheres Fundament zu verschaffen.

(April 2002)

Eike Feß

YURI KHOLOPOV/VALERIA TSENOVA: *Edison Denisov – The Russian Voice in European New Music*. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2002. X, 340 S., Notenbeisp. (*studia slavica musicologica*. Band 28.)

Der Musikwissenschaftler Jurij Nikolaevič Cholopov (geb. 14.8.1932, gest. 24.4.2003) gehörte zu den großen „Hoffnungsträgern“ in der russischen Musikwissenschaft bei deren Vergangenheitsbewältigung seit dem Ende des Stalinregimes. In westlicherseits zumeist nicht vorgestelltem Ausmaß musste verschüttete Musikgeschichte, etwa die gesamte totgeschwiegene Avantgarde der 1920er-Jahre, freigelegt, und die europäische Musikgeschichte praktisch seit Richard Strauss und dem späten Skrjabin wieder wertfrei zur Kenntnis genommen werden, nachdem dies alles unter dem Vorzeichen des Sozialistischen Realismus in „Giftschränken“ lag, auch Stravinskij und sogar vieles von Prokof'ev! An religiöse Musik des vormaligen „Heiligen Russland“ musste überhaupt erst wieder gedacht werden dürfen, nachdem sogar Arbeiten über ihre mittelalterlichen Neumen zollamtlichem Einfuhrverbot unterlagen und sogar die Aufführung von Čajkovkij's geistlichen Werken zehn Jahre Lagerhaft einbringen konnte. Solche Aufarbeitung war ein mühsames, auch riskantes und persönliches Engagement, wenn nicht gar Mut forderndes Unterfangen über Jahrzehnte bis zum faktischen Ende des Sowjetregimes, und russische Kollegen begegneten bei ihrem ehrenvollen Bemühen, die Autonomie des Forschens und Denkens in der Musikwissenschaft ihres Landes wieder herzustellen, weiterhin verborgenen Widerständen und Behinderungen. Besonders die neu aufkommende sowjetische experimentierende Neue Musik, die weiterhin entschlossenen Behinderungen altstalinistischer Funktionäre im Komponistenverband ausgesetzt war, bildete kein störungsfreies Forschungsfeld. Wenn diese Schatten der jüngeren Vergangenheit inzwischen wirklich vergangen sind (und dieses Buch liefert den dinglichen Beweis dafür), ist es das Verdienst von Kämpfern wie dem unlängst verstorbenen Autor Cholopov

und der Generation seiner Schüler und Schülerinnen, darunter seine Coautorin und spätere Nachlassverwalterin Valeria Cenova. Cholopov, der seit 1960 am Moskauer Konservatorium lehrte, arbeitete über *Zeitgenössische Züge in der Harmonik Prokof'evs* und zeitgenössische Harmonik überhaupt, die er u. a. bei Paul Hindemith, Olivier Messiaen und Anton Webern untersuchte. Über Webern schrieb er die erste sowjetische Monographie und untersuchte dessen „Spiegelsymmetrien in den Variationen“ op. 27 im *Archiv für Musikwissenschaft* 1973 (30. Jg., S. 26–43); in der *Musikforschung* veröffentlichte er 1975 Erkenntnisse über „Symmetrische Leitern in der Russischen Musik“ (28. Jg., S. 379–407), doch es dauerte dann zehn Jahre, bis er einer Einladung nach dem Westen folgen durfte: zum Šostakovič-Symposion Köln 1985. Gleichfalls dann am Prokof'ev-Symposion Köln 1991 beteiligt, zog er mit einem programmatischen Beitrag „Sowjetische Musik vor der ‚Perestroika‘ und ‚Perestroika‘ in der sowjetischen Musik“ im Sammelband *Sowjetische Musik im Licht der Perestrojka* (Laaber 1990, S. 19–38) eine Quintessenz dieser weiterhin ausstehenden Vergangenheitsbewältigung.

Wenn mit dieser Denisov-Monographie nun leider die letzte Publikation Jurij Cholopovs vorliegt, berührt sich diese in vielem mit der geschilderten Biographie des Autors. Auch Denisov galt unter den Komponisten der sowjetischen Tauwetter-Generation nicht nur als Hoffnungsträger und Kämpfer für die Autonomie der Musik, er war es in besonderem Maße. Kein Geringerer als Šostakovič hatte das kompositorische Talent des ursprünglichen Mathematikstudenten aus dem sibirischen Tomsk erkannt und – obschon derzeit selber unter Berufsverbot! – wirksam gefördert. Diese Tatsache unterlag in der nachstalinischen „Eiszeit“ („Zastoj“) offiziellem Erwähnungstabu, wie denn der Briefwechsel mit Šostakovič bislang nur in Deutschland veröffentlicht werden konnte, und der Komponist, der nicht nur im Westen mit seiner Pierre Boulez gewidmeten *Sonne der Inkas* in Avantgardekreisen bekannt wurde, sondern wirksamer noch ins Konzertleben der DDR Eingang fand (mit seinem von der Ostberliner Staatsoper beauftragten *Geschichten vom Herrn Keuner* 1968 nach Bertolt Brecht und seinem vom VEB Peters Leipzig beauftragten *Cellokonzert* 1973) unterlag in seiner sowjetischen Heimat Behin-

derungen und Zurücksetzungen, wie man sie im Westen als „Mobbing“ bezeichnen würde, in besonders krasser und niederträchtiger Weise. Im Westen kam daher mancher Entspannungsfreund zu der Meinung, Denisov sei bekanntlich unerwünscht, also sollte man seinen Namen nicht erwähnen. Eifersüchte von Komponistenverbandsfunktionären, die schon Šostakovič ideologisch verfolgt hatten, tobten sich an Denisov (im Kreis der in Russland dann inoffiziell benannten „Chrennikovschen Sieben“ der diesem Komponistenverbandssekretär besonders missliebigen Konkurrenten Elena Firsova, Dmitrij Smirnov, Aleksandr Knajfel', Viktor Suslin, Vjačeslav Artemev und Sofia Gubajdulina, hier S. 33) besonders dramatisch aus. Als eine Chronologie dieser Maßnahmen aus der Feder des Komponisten in der Dezembernummer 1986 der Zeitschrift *Das Orchester* veröffentlicht wurde, musste dieses Heft aus dem Lesesaal der Ostberliner Staatsbibliothek ferngehalten werden – hier nun findet sich auf S. 29 eben diese Aufzählung. Diese Dezembernummer hatte u. a. vom Opernerstling und – gewissermaßen – Lebenswerk Denisovs anlässlich seiner Uraufführung in Paris berichtet: *L'Écume des jours* – nach Boris Vian, der bei Cholopov/Cenova zum Thema ausführlicher Analyse wird – und daneben auch über eine Vielzahl seiner Bühnenwerke, Konzerte, Sinfonien und Kammermusikkompositionen und nicht zuletzt über seine im Zwölftonfeld undogmatisch doch systematisch angesiedelte Harmonik und seine Rhythmik. Denisov war als gesuchter Kompositionslehrer im westlichen Gespräch, doch am Moskauer Konservatorium blieb er auf untergeordnete Fächer festgelegt, ungeachtet glänzender theoretischer Arbeiten zu Debussy, Stravinskij, Bartók, Lutosławski, Schönberg, Bernd Alois Zimmermann, Dallapiccola, zu Schlaginstrumenten und zeitgenössischem Tonsatz – umso begehrt waren als heimliche Kompositions- seine Instrumentationsseminare. An Emigrieren dachte er nie, blieb aber „ein Fels“, wie Freunde sagen, inmitten von Anpassung. Im Zuge der „Perestroika“ Gorbatschovs konnte er Positionen auch gegen und schließlich im bisher feindlichen Komponistenverband behaupten und konnte sogar die 1932 verbotene „Assoziation für zeitgenössische Musik“ mit einem eigenen, alsbald international reussierenden Ensemble wieder gründen.

Nachdem über Denisov eine französische

Monographie von Jean-Pierre Armengaud (Paris 1993) vorliegt und die russischsprachige eben von Cholopov und Cenova in erster Fassung Moskau 1993, macht diese aktualisierte, von Romela Kochanovskaja ins Englische übersetzte Fassung den Mangel an einer vielleicht noch aktuelleren deutschsprachigen Denisov-Monographie besonders fühlbar, denn vieles von seinem Werk gelangte gerade in Deutschland zum Durchbruch.

(Juli 2003)

Detlef Gojowy

*Schlesisches Musiklexikon. Institut für deutsche Musik im Osten. Hrsg. von Lothar HOFFMANN-ERBRECHT. Augsburg: Wißner 2001. XIX, 915 S.*

Nach dem *Lexikon zur deutschen Musikkultur in Böhmen, Mähren, Sudetenschlesien*, das 2000 mit Unterstützung der Stadt Regensburg und eines Förderkreises in zwei Bänden erscheinen konnte, ist nun – im Ergebnis derselben jahrzehntelangen Arbeit (seit 1945) – das von Fritz Feldmann geplante, von Gotthard Speer fortgeführte und im Bergisch Gladbacher Institut für Ostdeutsche Musik bis zu dessen Schließung betreute *Schlesische Musiklexikon* mit 1205 Artikeln zu Komponisten, Musikern, Instrumentenbauern und Musikpädagogen aus der 700-jährigen Geschichte des deutschen Schlesiens endlich erschienen. Die Arbeit besagten Instituts war ursprünglich vom Bundesinnenministerium und dem Land Nordrhein-Westfalen gefördert worden, zusammen mit entsprechenden Forschungen zu Pommern, Danzig, Ostbrandenburg und den deutschen Siedlungsgebieten in Südosteuropa und Russland, und hatte in Zusammenarbeit mit dem WDR bemerkenswerte Schallplatteneinspielungen ergeben, bis sich 1998 der politische Wind drehte und man dergleichen Musikgeschichte entbehrlich fand. Das Institut wurde abgewickelt, sein Erbe trat mit weithin ungesicherten Rechten das Bonner Institut für Deutsche Musik im Osten an, während das Inventar des Bergisch Gladbacher Instituts „samt aller Unterlagen [...] provisorisch in einem Schuppen, wo es noch heute liegt“ (S. VII) untergebracht wurde. In diesem Chaos waren „Teile der Vorarbeiten unauffindbar; der Hauptteil musste revidiert und die umfangreichen Register von neuem begonnen werden“ (ebd.). Eine



Handvoll ehrenamtlicher Helfer führte das Vorhaben zur nun vorliegenden Vollendung. Wie sagte doch Lenin? „Die Kader entscheiden alles.“

So wie das *Sudetendeutsche Musiklexikon* in produktiver Zusammenarbeit mit tschechischen und österreichischen Forschern entstand – das Sudetendeutsche Musikinstitut und die Universität Brunn tauschten dabei ihre Ergebnisse aus – sind auch am *Schlesischen Musiklexikon* polnische Musikwissenschaftler mit aktuellen Ergebnissen ihrer Arbeit beteiligt, desgleichen englische, tschechische und österreichische.

Schlesien als östliche Grenzlandschaft des Heiligen Römischen Reiches war ja in dieser Eigenschaft immer eine europäische Brücke zum slawischen Nachbarn gewesen. Ein prominentes Beispiel böte der 1769 in Grottkau geborene, 1854 in Warschau gestorbene Joseph Elsner, der in Brunn und Lemberg wirkte, Warschau zu seiner Wahlheimat machte, wo er zusammen mit E. T. A. Hoffmann die Konzertunternehmung „Musikalische Ressource“ gründete und Kompositionslehrer Chopins war. Sein Lebenswerk, zu dem theoretische Abhandlungen über Metrik und Rhythmik der polnischen Sprache gehören, beleuchtet hier unter Berücksichtigung jüngster polnischer Forschungen Klaus-Peter Koch.

Schlesien in der Musikgeschichte, oftmals als solche kaum wahrgenommen, waren etwa die „New Yorker“ Dirigenten Walter Damrosch, Otto Klemperer und Kurt Masur, Kirchenmusiker wie Arnold Mendelssohn oder Bachs Schwiegersohn Johann Christoph Altnikol. Breslau war dank Theodor Mosewius und seiner Breslauer Singakademie ein frühes Zentrum der Bachpflege, aber auch – was weniger geläufig sein mag – als drittgrößte Israelitische Gemeinde Deutschlands nach Berlin und Frankfurt ein Zentrum jüdischen Musiklebens. Von hier kam u. a. der Gründer des weit nach Osteuropa hineinwirkenden Stern'schen Konservatoriums in Berlin, Julius Stern (1820–1883), auch der Kritiker Alfred Kerr. Der Artikel „Breslau“ enthält Namen von 137 jüdischen Musikern, die zumeist dem Holocaust zum Opfer fielen. Stadtartikel wie „Breslau“ und „Neiße“ aus der Feder von Rudolf Walter, „Görlitz“ und „Kattowitz“ vom Herausgeber, „Brieg“ (Friedrich Kudell) oder Sachartikel wie

„Oper“ von Hubert Unverricht oder „Klavierlied“ (Hrsg.) und „Klaviermusik“ (Lucian Schiwietz) kommen eigenen Monographien nahe.

Während das Lexikon für Österreichisch-Schlesien bewusste Zurückhaltung übt, weil nämlich dieser Bereich im sudetendeutschen Schwesterwerk berücksichtigt ist, ruft es andererseits jenes Stück Schlesien in Erinnerung, das 1945 bei Deutschland verblieb – obschon nicht mehr dem Namen nach, denn im Unterschied zu Mecklenburg-Vorpommern gibt es einen Freistaat Sachsen-Schlesien seit 1990 zwar faktisch, aber nicht nominell. Dazu gehören also Hoyerswerda, Muskau mit seinen Fürst-Pücklerschen Traditionen, Finsterwalde mit seinen Sängern und selbstverständlich Görlitz – die Grenze der berücksichtigten Lausitzen ist durch Preußisch-Schlesien nach dem Stand von 1914 gezogen. Dankbar zu vermerken ist, dass die Musik ihre so oft tonangebende Schwester „Literatur“ nicht vergaß: Nicht nur, wie sich's gehört, Joseph Freiherr von Eichendorff, auch die das 17. Jahrhundert inspirierende „Schlesische Schule“ mit Martin Opitz, Friedrich von Logau und Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau sind in Artikeln berücksichtigt. Dass auch Jochen Klepper (1903–1942), der Verfasser von *Unter dem Schatten deiner Flügel*, der mit seiner jüdischen Frau in den Freitod ging, aus Beuthen stammte, erfährt man hier.

Wie finanziert sich die Drucklegung eines solchen Jahrhundertwerks? Der Laie wird mutmaßen: wie andere wissenschaftliche Arbeiten auch, aus öffentlichen Mitteln des Bundes, der Länder oder Städte und ihren Forschungsfonds, Kulturstiftungen auch der Industrie. Aber der Laie irrt. „Der Druck wurde ausschließlich von privater Seite gefördert. Den größten Teil des Druckkostenzuschusses spendete der Herausgeber. Folgende Sponsoren unterstützten dankenswerterweise die Finanzierung [folgt eine Liste von 24 Privatpersonen, zum Teil der Autoren des Bandes]“ (S. III, Vorwort).

Lexikonarbeit ist mühselig und zeitraubend, ihr sichtbares Ergebnis steht oft in keinem Verhältnis zum vorangegangenen Aufwand. Auf begrenztem Raum Wichtiges und Unwichtiges gegeneinander abzuwägen, Daten und Verweise immer wieder zu überprüfen und schließlich Kompliziertes übersichtlich zu formulieren, bedingen ein endloses Hin und Her. Mit sol-

cher Arbeit befinden sich nun Autoren von derlei Historiographie außerhalb der Zeitgeist-Moden sozusagen in der ehrbaren Gesellschaft junger Poeten, die den Druck ihrer ersten Liebes- und Weltschmerzgedichte nur in eigener Finanzierung ermöglichen können.

(Februar 2002)

Detlef Gojowy

*Nineteenth-Century British Music Studies. Volume 2. Edited by Jeremy DIBBLE and Bennett ZON. Aldershot u. a.: Ashgate 2002. XVI, 325 S., Abb., Notenbeisp. (Music in Nineteenth-Century Britain.)*

Über die Second Biennial Conference on Music in Nineteenth-Century Britain in Durham wurde bereits an anderem Ort berichtet (*Mf* 52, 1999, S. 487). Nun liegt endlich ein Band mit aus diesem Kongress hervorgegangenen Beiträgen vor. Von den ursprünglich knapp sechzig Beiträgen wurde ein Drittel ausgewählt. Wie schon auf der Tagung, liegt auch in diesem Band der Schwerpunkt auf der Kirchenmusik, von der Wiederbelebung des „Plainchant“ in britischen Klöstern über die Rolle der „Barrel Organ“ (d. h. kirchlich genutzten Drehorgel) im anglikanischen Gottesdienst bis hin zu Fragen des Repertoires und der Aufführungspraxis an Westminster Abbey. Leider wurden einige dieser Themengruppe zugehörigen Beiträge (jener von Suzanne Cole über Quellen von Tallis' *Spem in alium* des 18. und 19. Jahrhunderts, jener von Duncan James Barker über Mackenzies *The Rose of Sharon*, aber auch jener von Peter Horton, dessen Hauptthema Samuel Wesley nicht einmal im Titel seines Beitrages aufscheint) nicht dieser inkorporiert und stehen nun etwas problematisch unverbunden neben anderen disparat gesammelten Beiträgen. So steht Walter A. Clarks Aufsatz zu Albéniz' *King Arthur*-Trilogie (leider findet sich in diesem Beitrag der vergleichsweise geringe Fehler, dass *Merlin* 1999 wieder aufgeführt wurde [S. 124]; tatsächlich fand diese Aufführung im Juni 1998 statt) ebenfalls weit entfernt von den beiden anderen Beiträgen, die sich mit nicht-britischen Komponisten befassen – jenem über Mendelssohn (in dem die „revolutions of 1848“ in gänzlich ungewohntem Licht angesprochen werden; dieser Gedanke wird jedoch nicht schlüssig fortgeführt [S. 140]) und jenem über die Londoner

Aufführungen von Klavierkonzerten Mozarts und Beethovens im 19. Jahrhundert.

Auf manche Bereiche, die auf dem Kongress durchaus große Prominenz einnahmen, etwa die britische Bach-Pflege, wurde vollständig verzichtet. Andere sind nur mit einem Beitrag vertreten; diese reichen allerdings von Betrachtungen zur Entwicklung des Konzertprogrammbeleitexts (leider kann Catherine Dale in ihrem Beitrag nur einen An Schub geben zu zukünftiger Forschung) bis hin zu komparatistischen Untersuchungen zu diversen Variationszyklen für Orchester (der Beitrag von Jeremy Dibble ist auch für die vergleichende Betrachtung der Gattung in anderen Ländern sehr aufschlussreich). Dorothy de Vals Beitrag über Pianisten im London des späten 19. Jahrhunderts erweist sich als ausgesprochen aussagekräftig für das Londoner Musikleben jener Zeit überhaupt.

Das im Aufbau befindliche Großprojekt der Concert Life in Nineteenth-Century London Database, auf dem Kongress in einer interaktiven Präsentation vorgestellt, erweist, auf Papier gebannt, ihren Modellcharakter einer Sammlung von Daten zur Konzertpromotion und -durchführung im 19. Jahrhundert, die auch außerhalb des spezifischen Bereiches des Londoner Musiklebens im 19. Jahrhundert von großem Interesse ist, sowohl von der Methodologie als auch von der Kooperation verschiedener Universitäten her. Leider werden in der Druckform auch die möglichen Defizite der derzeitigen Form dieser Datenbank (ihr Schwerpunkt liegt u. a. auf der Auswertung aller nachweisbaren Konzerte bezüglich teilnehmender Persönlichkeiten, Subskriptionsverhalten und Preisentwicklung) klar; die Beschränkung auf die Auswertung von Zeitungen und Zeitschriften mag mittelfristig die einzige praktikable Möglichkeit sein, wird aber auf lange Sicht durch andere Quellentypen ergänzt werden müssen. Das Layout der Datenbank ist hierauf bereits angelegt. Sehr spannend kann die Auswertung dieser Datenbank werden, z. B. in Bezug auf bereits bekannte weitgehend vollständig erfasste Konzertreihen wie solche der Philharmonic Society – sollten denn die erfassten Dokumente über genügend Aussagewert verfügen.

Die letzten drei Beiträge des Bandes sind interdisziplinär und verknüpfen Kunstgeschichte bzw. Literaturwissenschaft und Musikwissen-

schaft. Der Beitrag von Suzanne Fagence Cooper zieht enge Parallelen zwischen der musikalischen und der malerischen Entwicklung im victorianischen/edwardianischen Britannien, zum beiderseitigen äußerst fruchtbaren Nutzen. Das Wechselverhältnis zwischen Dichtung und Musik wird in den Beiträgen Christopher R. Wilsons und Michael Allis' wechselseitig beleuchtet – einmal hinsichtlich des Einflusses der Musik auf die Theorien eines Dichters (Gerard Manley Hopkins), einmal hinsichtlich des Einflusses der Dichtung und der hinter dieser stehenden Theorien auf die Musik (die *Invocation* Hubert Parrys).

So überzeugend der Schluss des Bandes gestaltet ist – im Verlauf des Ganzen fragt sich der Leser vielfach nach den Konzeptionsvorstellungen der Herausgeber. Den Rezensenten haben sie nicht überzeugt. Da aber die einzelnen Beiträge in ihrer Unabhängigkeit durchaus fast alle sehr hohe Qualität besitzen, fallen diese möglicherweise zu sehenden Mängel kaum ins Gewicht. Ein (in seinem Umfang diesmal ausgesprochen moderates) Register schließt einen wichtigen Band zur Musik in Großbritannien im 19. Jahrhundert.

(November 2002) Jürgen Scharwächter

„Entre Denges et Denezzy ...“. *Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900–2000*. Hrsg. von Ulrich MOSCH in Zusammenarbeit mit Matthias KASSEL. Eine Publikation der Paul Sacher Stiftung, Basel. Mainz u. a.: Schott 2000. 480 S., Abb.

Festzustellen, dass der Versuch, Kriterien oder Konturen für eine Schweizer Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts zu formulieren, Verlegenheiten produziere, ist zwar eine Banalität. Zugleich trifft es aber auch zu, dass die Geschichtsschreibung über den geographischen (und politischen) Raum Schweiz mit seinen vier Sprachregionen und – was wichtiger ist – deren jeweiligen, über die politischen Grenzen hinausweisenden Orientierungsräumen immer aus einer mitteleuropäischen Optik operieren muss, unabhängig davon, welcher Gegenstand im Zentrum der Debatte steht. Für die Musikgeschichte drängt sich dieser weite Blickwinkel in besonderem Maße auf. Insofern war der Titel der Ausstellung und des hier besprochenen Begleitbandes zum „2. Fest der

Künste/100 Jahre Schweizerischer Tonkünstlerverein“ Programm. In anderen Nationen könnte die Kennzeichnung, Strawinskys *Histoire du Soldat* sei ein „Schlüsselwerk der Schweizer Musikgeschichte, das gleichwohl nicht von einem Schweizer stammt“ (S. 14), für Verwirrung sorgen. Die in doppelter Hinsicht gewichtige Textsammlung dokumentiert darum nur partiell die Schweizer Musik, sondern vielmehr „die Geschichte der Musik in der Schweiz“. Die fünfzehn Studien zu Institutionen und allgemeinen Entwicklungen („Kraftfelder“), zu kompositorischen und gattungsspezifischen Tendenzen („Komponieren der Schweiz“), zu Komponisten, die in der Schweiz eine Arbeitsstätte fanden, und ihrer Musik („Die Schweiz als Zufluchtsort“) und – bezeichnenderweise als kleinstes Kapitel – zu Werken, in denen das Land selber zu einem Identifikationsobjekt wurde („Beschworene Schweiz“), können, etwas überspitzt gesagt, darum auch als generelle Studiensammlung zur Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts gelesen werden. Fünfundzwanzig Aufsätze zu Institutionen und Analysen von Einzelwerken oder Werkgruppen konkretisieren und ergänzen die allgemeinen Beobachtungen. Außerdem berichten Komponisten in 17 eingestreuten Statements über ihre „Schweiz-bezogenen Erfahrungen“. Im „Komponieren der Schweiz“ zeichnen sich Beobachtungen und Entwicklungszüge wie beispielsweise das besondere Gewicht des Oratoriums ab, deren spezifisch schweizerische Ausprägung schon früher verschiedentlich angedeutet, in der konkreten Form aber noch kaum diskutiert worden ist. Lässt sich am Beispiel der Schweiz auf der einen Seite beinahe die gesamte europäische Entwicklung des Komponierens im 20. Jahrhundert wie in einem Brennpunkt nachweisen, macht sich zugleich auch immer wieder die Ängstlichkeit und das Misstrauen der republikanisch geprägten Institutionen gegenüber Interpreten wie beispielsweise dem Dirigenten Hermann Scherchen oder dem Schönberg-Schüler Erich Schmid bemerkbar. Kosmopoliten wie Rolf Liebermann, Klaus Huber oder Heinz Holliger vermochten sich nur spät und nur punktuell in der Schweiz Gehör zu verschaffen. Wie nachhaltig Komponisten wie Wladimir Vogel oder Sándor Veress die junge Schweizer Komponistengeneration der fünfziger bis siebziger Jahre zu prägen ver-



mochten, mag Holligers Beschreibung seiner eigenen Situation demonstrieren, wenn er an anderer Stelle, fasziniert von Veress' Werken, treffend bemerkt, wie Letztere „alle so himmelweit von der damals üblichen, etwas ‚griesgrämigen‘, meist fugierten, quartenfreudigen Schweizer Musik entfernt“ gewesen seien.

Die zahlreichen Illustrationen (in herausragender Wiedergabe), Beispiele aus der genannten gleichnamigen Ausstellung der Paul Sacher Stiftung in St. Moritz, dokumentieren einmal mehr die – auch inhaltlich weitreichende – Fülle der Basler Stiftung. Die Mehrsprachigkeit der Schweiz äußert sich schließlich auch im überaus seltenen Umstand, dass vom besprochenen Band auch eine französische (Verlag Contrechamps, Genf) und eine italienische Ausgabe (Verlag LIM editrice srl, Lucca) vorliegen.  
(September 2002) Hanspeter Renggli

*WOLFRAM STEUDE: Annäherung durch Distanz. Texte zur älteren mitteldeutschen Musik und Musikgeschichte. Hrsg. von Matthias HERRMANN. Altenburg: Verlag Klaus-Jürgen Kamp-rad 2001. 272 S., Notenbeisp.*

Der Band enthält 27 Texte, mit deren Wiederabdruck der Verfasser zu seinem 70. Geburtstag geehrt wurde, und gibt einen repräsentativen Querschnitt durch Steudes Forschungen der letzten Jahrzehnte. Das Motto, das der Herausgeber als Titel des Bandes gewählt hat, soll zunächst eine wissenschaftliche Methodik charakterisieren, die sich dem Gegenstand nicht aufdrängt, sondern ihn mit abwägendem Blick erfasst. In „Distanz“ geht Steude aber auch immer zunächst einmal zu allem, was als *opinio communis* im Schwange ist, um sich unvoreingenommen den Quellen und Dokumenten zuzuwenden und durch sie die „Annäherung“ an die Phänomene zu suchen. Eine solche Art des Forschens spricht aus allen hier vorgelegten Texten. Sie bestechen durch ihre Genauigkeit, ohne dass über dem Detail die großen Linien verloren gehen. Überraschende Neubewertungen stellen sich dabei wie von selbst ein, ohne dass es dem Autor darum ginge, seine Leser zu verblüffen. – Im Mittelpunkt steht die Dresdner Musikgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts; doch findet man auch gewichtige Beiträge zu allgemeineren Themen wie der historisch orientierten Auf-

führungspraxis (Nr. 1 und 2), dem Umgang mit „Kleinmeistern“ der älteren Musikgeschichte (Nr. 3) sowie Ausflüge in die Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts (Nr. 23–25).

Da die in den *Schütz-Jahrbüchern* publizierten Texte ihrer leichten Erreichbarkeit wegen nicht mit abgedruckt wurden, ist die Schütz-Forschung, für die der Verfasser mit zahlreichen Beiträgen neue Maßstäbe gesetzt hat, unterrepräsentiert. Dennoch bilden die hier vorliegenden acht Beiträge zu Leben, Umwelt und Schaffen des Sagittarius (Nr. 13–20) einen deutlichen Akzent. Der letzte von ihnen, eine Werkeinführung zum sogenannten *Schwanengesang*, erinnert zugleich an einen Glanzpunkt von Steudes Schütz-Forschungen, nämlich die Wiederauffindung, Rekonstruktion und Herausgabe von Schützens lange verschollenem monumentalen Spätwerk *Königs und Propheten Davids Hundert und Neunzehender Psalm* (SWV 482–494). Hervorgehoben sei außerdem noch der 1991 erstmals erschienene Beitrag „Heinrich Schütz und die erste deutsche Oper“ (Nr. 16), in dem der Verfasser die Bedeutung des verschollenen Bühnenwerkes *Dafne* als Initialereignis für die Geschichte der deutschen Oper in Frage stellt. (Die damit angestoßene Diskussion um ein fast legendäres Ereignis der deutschen Musikgeschichte wurde übrigens inzwischen von Elisabeth Rothmund im *Schütz-Jahrbuch* 1998 [20. Jg., S. 123 ff.] fortgesetzt.)

Steudes Bereitschaft, sich auch aktuellen Problemen im Umgang mit alter Musik und Kirchenmusik zuzuwenden, erweist sich in seiner Denkschrift zum Wiederaufbau der Schlosskapelle im Dresdner Residenzschloss von 1998 (Nr. 10) und seinem Beitrag zur Fünfzigjahrfeier der Dresdner Hochschule für Kirchenmusik („Kirchenmusik – heute und morgen“, Nr. 27). Als Besonderheit sei schließlich ein familiengeschichtlicher Beitrag über Steudes Großvater Martin Pietzsch erwähnt. Pietzsch ist der Erbauer des „Künstlerhauses“ in Dresden-Loschwitz (1897/98), das seit seiner Restauration im Jahre 1998 zu den architektonischen Sehenswürdigkeiten Dresdens zählt. Eine willkommene Ergänzung bildet das Verzeichnis der Publikationen von Wolfram Steude; ein sorgfältig gearbeitetes Register erleichtert die Orientierung.  
(Oktober 2002) Werner Breig

MICHAEL TALBOT: *The Finale in Western Instrumental Music*. New York u. a.: Oxford University Press 2001. XI, 249 S., Notenbeisp.

*The Finale in Western Instrumental Music*: Dieser Buchtitel verkündet einen großen Anspruch, den Michael Talbot gleich im Vorwort relativiert. Die Funktion und Form der Finalsätze in mehrsätzigen Instrumentalzyklen ist, wie er richtig anmerkt, bis jetzt nur in wenigen Schriften einer detaillierten wissenschaftlichen Untersuchung unterzogen worden, und das vor allem im deutschen Sprachraum. Talbot will diese Lücke nicht schließen. Er wendet sich mit seinem Buch, das einige Gedanken zum Thema Finalsatzentwicklung enthält, an ein hochdifferenziertes Publikum – den Musikwissenschaftler genauso wie den Komponisten und interessierten Laien. Dass eine Betrachtung in einem derart weit gespannten Rahmen oberflächlich bleiben muss, ist einleuchtend. Für Talbot selbst ist das Buch der erste Schritt außerhalb seines Fachgebiets, des italienischen Barock.

Viele wichtige Diskussionen reißt Talbot nur an, zum Beispiel die Frage nach der Entstehung der viersätzigen Sinfonie-Form. Ob in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein Menuett-Satz in die dreisätzige Sinfonie eingefügt wurde, oder – wie andere überzeugend argumentiert haben – ein vierter Satz angehängt wurde, ist zentral für die Charakterisierung der Finalsätze. Talbot lässt diese Frage offen.

Als konzeptionellen Rahmen seiner differenzierten, in ihrer Kürze präzisen und sorgfältigen musikalischen Analysen verwendet Talbot die simple Kategorisierung der Finalsätze in spannende („relaxant“), zusammenfassende, übersteigernde („summative“) und Abschied nehmende, sterbende Sätze („valedictory“). Damit arbeitet er mit einem sehr groben Raster, durch das zwangsläufig viele Details fallen. Auch leuchtet nicht ein, warum ausblendende, sterbende letzte Sätze, die in der Musikgeschichte die Rolle der extremen Ausnahme spielen, einer eigenen Kategorie bedürfen, während zum Beispiel die Sonatenrondi Haydns nicht weiter unterschieden werden.

An manchen Stellen führt die ungeheuer breite Diskussion dazu, dass spannende Aspekte fehlen. So diskutiert Talbot zwar auf mehreren Seiten die Rondo-Mode im 18. Jahrhundert, die Entwicklung der Form durch die Ein-

fügung sonatenähnlicher Elemente und die verwirrende Analyse dieser Hybridformen mancher Zeitgenossen. Doch die theoretische Erörterung des Finalsatzes in den Schriften der Zeit fehlt, dadurch auch ein hochinteressantes Detail in Gustav Schillings *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften* (1835–38). Dort wird unterschieden zwischen den Eigenarten eines letzten Satzes mit dem Titel „Finale“ und dem eines letzten Satzes mit dem Titel „Rondo“ – beide Begriffe werden also nicht nur technisch verstanden, sondern auch als Charakterisierung.

Michael Talbot trägt zur Diskussion um die Finalsatz-Entwicklung neue Aspekte bei, thematisiert vor allem die Problematik wertender Terminologie. Eine ausführliche Geschichte des Finalsatzes der westlichen Instrumentalmusik ist sein Buch aber nicht.

(Juni 2003)

Sandra Binder

*Musiktheorie. Festschrift für Heinrich Deppert zum 65. Geburtstag. (Eine Publikation der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart.) Hrsg. von Wolfgang BUDDAY. Tutzing: Hans Schneider 2000. 330 S., Abb., Notenbeisp.*

Mit der vorliegenden Festschrift wird ein Hochschullehrer geehrt, der – seltener Fall in Deutschland – die Lehrgebiete Musiktheorie und Musikwissenschaft in Personalunion verkörpert. Der Gefeierte steht also für die seit einiger Zeit immer mehr angestrebte Emanzipation der Musiktheorie zu einer der Musikwissenschaft ebenbürtigen Disziplin: Tonsatzlehrer und Komponisten sollen stärker als bisher die im direkten, kreativ-praktischen Umgang mit Musik erworbene Kompetenz der wissenschaftlichen Öffentlichkeit zugänglich machen. Dass dies eindrucksvoll gelingen kann, zeigt die Deppert-Festschrift genauso wie die Probleme, die mit dem Projekt einer Weiterentwicklung der Musiktheorie noch verbunden sind.

Beispielhaft zeigt sich dies in Peter Beyers Aufsatz über Stockhausens *Gruppen für drei Orchester*, dem mit 52 Seiten umfangreichsten des Bandes. Beyers Arbeit nimmt die vom Komponisten selbst aufgestellte ‚Theorie‘ zum Ausgangspunkt, zeigt aber dann, dass die ‚Werkstatt‘ nicht mit dem ‚Werk‘ identisch ist. Damit löst er sich von traditionell in der Musiktheorie

vorherrschenden Positionen. Nur geht der Aufsatz darin nicht weit genug: Die Untersuchung deckt zwar zahlreiche ‚Lizenzen‘ gegenüber dem seriellen Grundprinzip auf, bleibt aber bei ihrer Konstatierung stehen. Zwar wird deutlich, wie ‚löchrig‘ das Regelwerk Stockhausens ist, aber der Schritt von der Aufdeckung des ‚unsichtbaren‘, technischen Ordnungsgefüges zur Analyse der konkreten, in der sinnlichen Erscheinung fassbaren musikalischen Logik wird nicht vollzogen. Parallelen hierzu gibt es in anderen Aufsätzen, etwa in Christian Ruffs (im Übrigen sehr interessanten) Beitrag über die musikalische Übertragung der literarischen Akrostichon-Technik in Werken der Schönberg-Schule („Der Zusammenhang wird zum abstrakten, ideellen. Seine Logik wirkt im Hintergrund“ [S. 159]), Matthias Hermanns Artikel über Zeitstrukturen im IV. Satz aus Nonos *Canto sospeso* und Georg Wötzers Bericht „Über neues kompositorisches Denken bei Algorhythmischer Strukturanalyse“. (Dies ist der einzige Beitrag, in dem demonstriert wird, wie Wissenschaft zur Produktion von Musik führen kann.)

In Erhard Karkoschkas Aufsatz über seine eigenen *Variationen mit Celan-Gedichten I* wird das Problem explizit thematisiert. Die Einsicht in die Notwendigkeit, über die strukturelle Analyse hinauszugehen, führt bei Karkoschka zum Versuch, die Musik als „verständliche Sprache“ darzustellen, also auf die sinnlich-unmittelbare Schicht ihres Gefüges einzugehen, wenn auch eingeständenermaßen mit Unbehagen. Der Versuch wirkt dennoch gelungen. Dazu trägt freilich das faszinierende Kompositionsprinzip bei, das Karkoschkas Werk zugrunde liegt: Die Celan-Texte werden stets mehrfach vorgetragen und dabei musikalisch tiefgreifend variiert. Karkoschka leitet diese Besonderheit aus der Art und Weise ab, in der sich die Aneignung großer Lyrik vollzieht: durch mehrfach wiederholendes, den Gegenstand nach allen Richtungen ‚abtastendes‘ Lesen.

Viele Beiträge des Bandes fallen durch den großen Anteil von Graphiken, Tabellen und Notenbeispielen auf, wohingegen der Text selbst einen kleineren Raum einnimmt. Das ist einerseits als Stärke und Besonderheit der Musiktheorie zu akzeptieren, wirkt aber andererseits als Beschränkung, besonders dann,

wenn die Diagramme und Zeichen kommentarbedürftig bleiben (vgl. S. 274 f. des Nono-Beitrags). Man spürt, dass viele Analysen auf die Demonstration in situ, im Einzel- und Kleingruppenunterricht der Hochschulen hin zugeschnitten sind.

Die meisten Autoren des Bandes sind Tonsetzlehrer und gleichzeitig Komponisten (dementsprechend liegt der Schwerpunkt bei der Neuen bzw. Neuesten Musik). Eine eigene Gruppe bilden demgegenüber die Beiträge der ‚gestandenen‘ Musikwissenschaftler. Die beiden Gruppen verbindet teilweise die Dokumentation und Analyse des Entstehungsprozesses musikalischer Werke. Reinald Ziegler und Wolfgang Budday vergleichen verschiedene Fassungen (Motetten von Melchior Vulpius, Mozarts *Klaversonate* KV 284), Walther Dürr zeigt faszinierend, wie sich die wesentlichen Besonderheiten der schubertschen *h-moll-Sinfonie* über die Vorstadien der Komposition erschließen. Das Notenbild von Earl Browns *December* wird von Dörte Schmidt nicht – wie üblich – Darstellungsprinzipien der bildenden Kunst zugeordnet, sondern als logischer Endpunkt einer Entwicklung musikalischer Notation interpretiert, die sich im Verlauf des Zyklus *Folio* herausbildete und auf zunehmende Abstraktion zielt.

(Oktober 2001)

Hans-Ulrich Fuß

*Handbuch Orgelmusik. Komponisten, Werke, Interpretation. Hrsg. von Rudolf FABER und Philip HARTMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter/Stuttgart: Metzler 2002. XV, 712 S.*

Dieses Nachschlagewerk stellt eine herausgeberische Meisterleistung dar, die die Literatur über Orgelmusik in entscheidenden Punkten komplettiert. Das Buch behandelt in siebenunddreißig Artikeln, verfasst von zwanzig anerkannten Spezialisten, die Orgelmusik vom 15. bis zum 20. Jahrhundert anhand von geschichtlichen Überblicken, biographischen Übersichten zu den wichtigsten Komponisten und einzelnen Werkbesprechungen besonders wichtiger oder charakteristischer Einzelkompositionen.

Übersichtlich gegliedert ist das Buch in drei große geschichtliche Abschnitte, die die Musik des 15. bis 18. Jahrhunderts, des 19. und 20. Jahrhunderts und die Orgelmusik nach



1960 behandeln. Innerhalb der ersten beiden Abschnitte wird nach geographischer Ordnung gegliedert. Jeder Länderartikel beginnt mit einer knappen Einleitung zur musikgeschichtlichen Entwicklung, zu Orgelbau und Orgelspiel. Hier erhält der praktizierende Organist ebenso wie der Orgellehrer oder interessierte Liebhaber eine Zusammenfassung der wichtigsten Informationen, die zum Verständnis und zur Interpretation der jeweiligen Musik wichtige und erhellende Anregungen bieten. In seinem Artikel über die Orgelmusik seit 1960 beschränkt sich Martin Herchenröder auf die Besprechung von Werken, denen schon heute ein geschichtlicher Rang zugesprochen werden kann.

Ohne eine Geschichtsschreibung der Orgelmusik sein zu wollen, bieten die Herausgeber eine längst überfällige, aktualisierte Gesamtschau auf die Geschichte der Orgelmusik, die den zahlreichen Neueditionen ebenso Rechnung trägt wie den Erkenntnissen aus der historischen Aufführungspraxis und des Orgelbaus der letzten Jahrzehnte. Den inhaltlichen Schwerpunkt bilden die über 1500 Werkbesprechungen, in denen alle Autoren auf knappem Raum wesentliche Aspekte zu Entstehung, Aufbau und Ästhetik der besprochenen Stücke anführen.

Das enge Verhältnis der Autoren zum Instrument sorgt spürbar für einen unmittelbaren Bezug zum Spiel- und Hörerlebnis. Dieser Praxisbezug findet sich auch in den Angaben zum Schwierigkeitsgrad und den kommentierten Hinweisen auf gebräuchliche oder besonders empfehlenswerte Ausgaben. Man wird beides als subjektive Äußerungen der Autoren verstehen, die nicht immer unzweifelhaft sind, z. B. in Bezug auf das editorisch äußerst heikle Gebiet der norddeutschen Barockmusik. Dennoch ist gerade der Mut der Autoren und Herausgeber, Ausgaben und Literaturangaben kommentiert anzuführen, ein besonderes Verdienst dieses Kompendiums. Das *Handbuch Orgelmusik* als neues Standardwerk zur Orgelmusik, darf zusammen mit dem *Repertorium Orgelmusik* (hrsg. von Klaus Beckmann, Mainz <sup>3</sup>2001) als unentbehrlicher Grundstock der Bibliothek eines jeden konzertierenden Organisten und Orgellehrers bezeichnet werden.

(April 2003)

Thomas Berning

*Mitteleuropäische Aspekte des Orgelbaus und der geistlichen Musik in Prag und den böhmischen Ländern. Konferenzbericht Prag 17.–22. September 2000. Hrsg. von Jaromír ČERNÝ und Klaus-Peter KOCH. Sinzig: Studio 2002. 322 S., Abb., Notenbeisp. (Edition IME. Reihe 1: Schriften. Band 8.)*

Die Teynkirche in Prag verfügt über eine stattliche Orgel des Kölner Orgelbauers Hermann Mundt aus dem Jahre 1673, deren Restaurierung durch die Bonner Orgelbauwerkstatt Klais 1999 abgeschlossen wurde. Aus diesem Anlass fand eine Konferenz zu Themen statt, die mit dem näheren und weiteren Umkreis des Instruments und seiner Bau- und Gebrauchsgeschichte in Beziehung stehen. 29 Referate sind im Berichtsband publiziert. Die Restaurierungskonzeption der Teynkirchenorgel referiert Hans Wolfgang Theobald, Václav Syrový stellt die Ergebnisse der akustischen Vermessung des Instruments vor und nach der Restaurierung dar, Martin Horyna und Pavel Černý berichten über seinen Erbauer, Jan Hora und Jiří Matl über zwei namhafte Organisten der Teynkirche: J. F. N. Seeger und Th. B. Janowka. Auf die Musikaliensammlung dieser Kirche macht Josef Šebesta aufmerksam. Jürgen Eppelsheim nimmt die Restaurierung zum Anlass, Bedenkenswertes über „Historische Orgeln – Realität und Anspruch“ zu äußern. Weitere Beiträge behandeln die Orgelbaugeschichte Böhmens und benachbarter Regionen (Karl Schütz, Hermann Fischer, Petr Koukal, Roland Götz, Vít Honys, Torsten Fuchs). Böhmisches Orgel- und Kirchenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts und ihr liturgischer Kontext wird in den Beiträgen von Jiří Mikuláš, Petr Daněk, Robert Hugo, Markéta Kabelková, Friedrich W. Riedel, Lucian Schiwietz, Peter Tenhaef und Marc Niubò behandelt, höfische und jesuitische Musikpflege in den Texten von Christof Stadelmann und Jaroslav Bužga. Musikalische Beziehungen zwischen Böhmen und Nachbarregionen thematisieren Klaus Wolfgang Niemöller und Klaus-Peter Koch. „Die Orgel als europäisches Kulturgut“ heißt eine Initiative, die 2000 in Varaždin ins Leben gerufen wurde und die Orgeldenkmalpflege in gesamteuropäischer Perspektive proklamiert, worüber Adam Viktora berichtet. Fazit: ein stattlicher Band mit breit gefächelter Thematik.

(Juli 2003)

Hermann J. Busch

HANS UWE HIELSCHER: *Berühmte Orgeln der USA*. Köln: Verlag Dohr 2002. 364 S., Abb.

Zunächst einmal ist Hans Uwe Hielschers Arbeit ein faszinierendes Lese- und Bilderbuch, ideal als Geschenk für Orgelfreunde unterschiedlichster Couleur. 53 Kirchen, Konzerthallen, Synagogen und andere Locations werden im Hauptabschnitt mit detaillierten Beschreibungen der Orgeln (samt Dispositionen) vorgestellt, dazu gibt es zahlreiche Bilder, schwarz-weiß – und nicht immer von bester Qualität. Für Kenner und Liebhaber von dergleichen Sachen hält der Autor – als Konzertorganist seit Jahren mit der Orgelszene USA vertraut – aber noch weit mehr an Informationen bereit. Die prägnante dreiteilige Einleitung („Zur Geschichte des amerikanischen Orgelbaus“; „Die Orgelbauer des 19. und 20. Jahrhunderts“; „Die Orgelstadt Boston“) gehört zum Besten, was mir in dieser Kürze bekannt ist; der Anhang enthält neben Anekdotisch-Biographischem (Reiseberichte von E. M. Skinner und H. W. Willis) wertvolle Hinweise zur instrumentenbaulichen Terminologie, Firmenlisten mit Anschriften und einem sehr brauchbaren Literaturverzeichnis. To be recommended!

(April 2003)

Martin Weyer

*Der Streichbogen. Entwicklung – Herstellung – Funktion*. 16. Musikinstrumentenbau-Symposium in Michaelstein am 3. und 4. November 1995. Michaelstein: Stiftung Kloster Michaelstein 1998. 144 S., Abb. (Michaelsteiner Konferenzberichte. Band 54.)

*Streichbogen. Katalog. Sammlung alter Musikinstrumente und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien/Kunsthistorisches Museum Wien*. Hrsg. von Rudolf HOPFNER. Tutzing: Hans Schneider 1998. 257 S., Abb., Beilage: Planzeichnungen.

Mit diesen Bänden liegen zwei Publikationen vor, die sich mit dem vernachlässigten Thema des Streichbogens und seiner Geschichte auseinandersetzen. Die 13 Beiträge des Michaelsteiner Symposiums umfassen Themen von der Frühgeschichte des Bogens, Berichten aus Instrumentensammlungen – mit der ganzen Breite der Schwierigkeiten zeitlicher Einordnung –, Regionalstudien (sehr nützlich, da diese Beiträge die konkretesten in dem Band

sind), allein 4 Beiträge zur Akustik des Bogens und 3 über modernen Bogenbau.

Leider fehlen Beiträge zur Konstruktion und Spielweise der Bögen zwischen 1500 und 1780, womit die wichtigste Epoche der Entwicklung der Streichertechnik in der europäischen Musikgeschichte unter den Tisch fällt. Diese Lücke ist altbekannt, denn in der Literatur bildet der Bogen einen Seitenaspekt in der Literatur zur Violine und beginnt grundsätzlich erst mit François-Xavier Tourte (1747–1835), wobei stets außer Acht gelassen wird, dass z. B. Komponisten wie Biber, Corelli oder Bach ganz andere Bögen verwendet hatten. Umso bedauerlicher ist es, dass das einzige Referat, das diese Epoche betraf – Klaus Grünkens „Zur Entwicklung des Violinbogens vom 17. bis 19. Jahrhundert“ – nicht in den Band aufgenommen wurde. (Diese Lücke findet sich leider auch im Artikel „Bogen“ in der neuen Ausgabe der MGG.) Seit Werner Bachmanns Arbeit über die Frühgeschichte des Bogens ist es Mode geworden, sich auch diesem Aspekt zuzuwenden, der jedoch mangels Material immer spekulativ bleiben wird. Hier ist noch sehr viel aufzuholen. Immerhin ist es hilfreich, den Band zu besitzen, wengleich als eine nützliche Halbheit, und es ist zu hoffen, dass die Lücke sich mit der Zeit schließen wird.

Rudolf Hopfner hat in seinem Katalog der Streichbögen der Wiener Sammlungen ein Pionierwerk geschaffen, denn ein solcher Katalog existiert bisher überhaupt nicht. Jede Pioniertat leidet an Kinderkrankheiten, wobei es bemerkenswert ist, wie geringfügig diese im vorliegenden Fall sind. Eine sehr nützliche historische Einleitung mit den Katalogisierungskriterien und detaillierten Beschreibungen verschiedener Bogentypen führt in das Thema ein. (Es fehlt allerdings ein Hinweis darauf, dass in der Geschichte der Cataio-Sammlung, auf der die Wiener Sammlung nicht unerheblich beruht, 60 Jahre fehlen, und damit keine Kontinuität der Evidenz gewährleistet ist.)

Die zeitliche Einordnung von Streichbögen ist und bleibt ein Problem, solange die Forschung hier nicht mit mehr wissenschaftlich fundierter Kritik betrieben wird; entsprechend vorsichtig äußert sich Hopfner zu den Datierungen (man kann zuweilen darüber unterschiedlicher Meinung sein, aber zukünftige Erkenntnisse sind hoffentlich im Bereich des Möglichen).

Ein paar Nachbesserungen wären allerdings wünschenswert. So fehlen in den grundsätzlich sehr guten technischen Zeichnungen, die dem Band in einer Sondermappe beigegeben sind, viele Detailmaße zu Spitzen, Fröschen, Haarbahnen, Kästchen oder der Position dieser Kästchen. Es fehlen auch Angaben zum Gewicht der Bogenstangen allein, was insbesondere für die Steckfroschbögen mit ihren verschiedenen Froschmaterialien (z. T. moderne Ergänzungen) wichtig ist. Die ausgedruckten Zeichnungen weichen insbesondere in den Längenmaßen von den angegebenen Maßen teilweise erheblich ab, was Vergleiche des Stangenschnittes durch Auflegen von Nachbauten nur sehr bedingt möglich macht. Aber darf es wirklich nur um „Nachbau“ gehen? Hopfner schreibt: „Auch allfällige Reparaturen wurden in den Plänen nicht berücksichtigt, da sie zwar von historischem Interesse sein können, für den Nachbau jedoch bedeutungslos sind“ (S. 22). Das ist richtig, aber dennoch wäre eine genauere Dokumentation von Änderungen wünschenswert gewesen, und zwar für die „historisch Interessierten“, z. B. um ggf. einen ehrlichen Umbau, d. h. eine historische Veränderung zum Zweck der Anpassung und Weiterverwendung, von einer Fälschung unterscheiden zu lernen. Wir stehen hier in der Forschung noch am Anfang, und jedes Fragment ist wichtig.

Damit ist die Vermeidung ständigen Wiederholens der Vermessungen durch immer wieder neue Generationen von Instrumentenmachern nicht gewährleistet – doch u. a. ein sehr wichtiges Kriterium eines Museumskataloges bzw. einer Planzeichnung. Vielleicht könnte man hier nachbessern?

Insgesamt stellt dieser Band trotz der angemerktten und behebbaren Mängel eine immens wichtige Forschungsleistung dar, und es bleibt zu hoffen, dass der vergleichsweise hohe Preis seiner Verbreitung nicht allzu sehr im Wege stehen wird.

(Mai 2003)

Annette Otterstedt

*Apokalypse. Symposium 1999. Eine Veröffentlichung der Franz-Schmidt-Gesellschaft. Hrsg. von Carmen OTTNER. Wien: Doblinger 2001. XI, 383 S., Notenbeisp. (Studien zu Franz Schmidt. Band XIII.)*

Die Endzeitvisionen des Johannes sind verknüpft mit prägnanten akustischen Aktionen und Symbolen, wie dies ansonsten nur selten in der Bibel zu finden ist. Man könnte geradezu von einem „apokalyptischen soundscape“ sprechen, das hier entworfen wird. Signale und tosender Jubel, Lobpreis und schallendes Halleluja, daneben jene drei Instrumente, die seither eng mit apokalyptischem Denken verbunden sind: die „tuba“ (die Luther als Posaune übersetzte und damit eine nicht unbeträchtliche Irritation auslöste), die „cithara“, ein Leierinstrument, das Luther „Harfe“ nannte, und schließlich „aulos“/„tibia“, das oboenähnliche Instrument. Beim Lesen der Offenbarung tritt einem diese Klangwelt unmittelbar entgegen. Hinzu kommt eine „einzigartige Bildmächtigkeit“ (S. 21). Die Sprache ist derart kraftvoll, symbolhaft und gelegentlich sogar theatral, dass Martin Luther kritisch anmerkte, die Weissagungen des Johannes seien „ohn Wort oder Auslegung, mit bloßen Bildern und Figuren“ (zit. S. 5). Was Luther aus theologischer Sicht suspekt sein musste, war gleichwohl Nährboden für Künstler. Vor allem die Bildende Kunst nahm sich des Themas Apokalypse immer wieder an. Es würde daher auch nicht verwundern, „wenn sich dem Musikhistoriker eine breite Spur von Vertonungen der bildmächtigen Offenbarung des Johannes durch die Jahrhunderte hindurch darböte. Doch das Gegenteil ist der Fall“ (S. 32). Lediglich eine Hand voll tatsächlicher Apokalypse-Vertonungen sind auszumachen, dazu kommen noch weitere Kompositionen, die sich allgemein mit apokalyptischen oder eschatologischen Themen auseinandersetzen. Doch ist diese schmale Materiallage Grund genug für einen breitangelegten Kongress (5. Internationales Franz Schmidt-Symposium, 1999) und den nun vorliegenden Bericht? – Unbedingt, lautet die Antwort nach der Lektüre.

Denn hinter der Auseinandersetzung mit der Apokalypse verbirgt sich weit mehr als eine beliebig sujetgebundene Musik: Es geht um Visionäres und Endzeitliches, um Tod und Sühne, um das Ich und seine Position in der Gegenwart und der Zukunft, nicht zuletzt auch um Reflexe auf reale Ereignisse. Apokalyptisches Denken tritt vor allem dann in Erscheinung, wenn im persönlichen oder gesellschaftlichen Erleben Endzeitliches zum Thema wird. Auffällig etwa, wie Wolf-



gang Dömling am Beispiel von Friedrich Schneider beschreibt, während der Restauration („ein Einstürzen in einem Ausmaß, das die europäischen Erschütterungen der Kriege unseres Jahrhunderts vorwegnimmt“, S. 113) und besonders dann nach 1945, nachdem apokalyptische Szenarien erschreckend nahe an die Realität herangerückt waren. Entsprechend lässt Ulrich Konrad die Frage im Raum stehen, ob etwa „erst die Musik des 20. Jahrhunderts das Arsenal der Mittel aus ihrer Geschichte und Gegenwart gewonnen [habe], mit der sie der visionären Bildkraft der apokalyptischen Sprache adäquate Klangimaginationen gegenüberzustellen vermag?“ (S. 38). In der Tat setzen sich 14 der Beiträge des vorliegenden Bandes mit Musik des 20. Jahrhunderts auseinander, wobei – neben dem Hauptschwerpunkt auf Franz Schmidts *Buch mit sieben Siegeln* – vor allem die Kompositionen nach 1945 ins Gewicht fallen: Krzysztof Penderecki *Dies irae* (Peter Revers), Klaus Hubers ...*inwendig voller Figur* (Wolfgang Gratzer), Wolfgang Rihms *DIES* (Siegfried Mauser), *Patmos. Azione musicale* von Wolfgang von Schweinitz (Susanne Rode-Breymann), *Apokalypsis, Offenbarung des Johannes* von René Clemencic (Gerold W. Gruber) und abschließend Michael Webers Überlegungen zur „Apokalyp- tik in Heavy Metal“.

Um den Tiefendimensionen der Apokalypse auf die Spur zu kommen, wird der Band übrigens durch religionswissenschaftliche (überzeugend: Jürgen Roloff) und literaturhistorische Gedanken (Rolf-Peter Janz) eröffnet. Damit gewinnt das Thema an kulturhistorischer Breite, die den folgenden Beiträgen (und auch den abgedruckten Diskussionen) sehr zugute kommt. Nach Texten, die einen musikhistorischen Überblick verschaffen (hier besonders erhellend Ulrich Konrads und Reinhard Kapps Darstellungen) sowie Überlegungen zu dem wichtigsten Instrument der Apokalypse überhaupt (Gernot Gruber: „Die apokalyptischen Posaunen“), gelten weitere Beiträge den Kompositionen von Louis Spohr (Wolfram Steinbeck), Friedrich Schneider (Wolfgang Dömling), Johannes Brahms (Robert Pascall, Philip Weller, Thomas Leibnitz) und Joachim Raff (Gerhard J. Winkler). So ist das eigentliche Hauptthema des Bandes, Franz Schmidts monumentales Werk *Das Buch mit sieben Siegeln*, in einen kultur- und musikhistorischen Rah-

men eingebettet, der nicht nur sinnvoll ist, sondern auch Lust aufs Lesen macht. Ein ungemein anregendes Buch, das an vielen Stellen zum weiteren Nachdenken und -forschen einlädt. (Juli 2003) Melanie Unseld

*EERO TARASTI: Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics. Berlin/New York: Mouton de Gruyter 2002. VIII, 224 S., Notenbeisp. (Approaches to Applied Semiotics. Volume 3.)*

Die Musiksemiotik ist auf dem besten Weg, sich im 21. Jahrhundert neben der historischen Musikwissenschaft als eigenständige Disziplin zu etablieren. Diese Tatsache lässt sich durch unterschiedliche Entwicklungen erklären. Ein wichtiger Aspekt ist hier ohne Zweifel die Veränderung unseres musikalischen Verständnisses. Durch die technische Reproduktion ist uns die Musikgeschichte zugänglicher geworden: Wir hören Musikstücke aus unterschiedlichen Epochen und erleben sie durch immer neue Interpretationen, die den „Sinn“ der musikalischen Werke und Stile immer neu aktualisieren.

Unsere Begeisterung hinsichtlich der Musikgeschichte ist ein Beweis dafür, dass es bei den Werken vom Mittelalter bis zum späten 20. Jahrhundert noch einiges zu entdecken gibt. Wir haben sozusagen die Tradition noch nicht verdaut. Aber mit jeder neuen Interpretation, jeder neuen Entdeckung in Konzertsälen und beim Hören einer CD, taucht die Frage der Bedeutung der Musik erneut auf. Es stellt sich nicht nur die Frage, was die einzelnen Stücke selbst bedeuten, wie und unter welchen Umständen sie damals komponiert wurden und welche Ästhetik sie vertreten, sondern auch die nach der Bedeutung der heutigen musikalischen Kommunikation und nach den Werten, die in diesem Prozess vermittelt werden. Und noch etwas: Wir erleben nicht nur die Gegenwart der musikalischen Tradition, sondern auch andere Phänomene wie z. B. die Kommerzialisierung der Musikproduktion, das Hervortreten neuer musikalischer Formen (Techno, Hip-Hop, Elektronik usw.) und die Beschleunigung des Austauschs zwischen Kulturen in der globalen Gesellschaft, – also alles, was heute unter die Kategorie „Weltmusik“ fällt.

Der Untersuchung solcher Tendenzen und Entwicklungen widmet sich die Musiksemio-

tik, ein vielfältiges wissenschaftliches Feld, das als „Studium der Musik als Zeichen und Kommunikation“ bezeichnet wird. Diese Definition stammt aus dem Vorwort des Bandes *Signs of music* des Finnen Eero Tarasti. Tarasti ist Leiter des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Helsinki und einer der wichtigsten Mentoren des International Project in Musical Signification, das 1985 in Paris gegründet wurde und dem sich weltweit mehr als 300 Wissenschaftler angeschlossen haben. Unter der Leitung von Tarasti bietet die Universität Helsinki ein internationales Programm für Doktoranden und Post-Doktoranden in Musiksemiotik an. Dazu gehört die Realisation eines jährlichen internationalen Seminars, dessen Beiträge in den Reihen *Musical Semiotics in Growth* und *Musical Semiotics Revisited* veröffentlicht werden. Das International Semiotics Institute in der finnischen Kleinstadt Imatra organisiert regelmäßig Seminare und Symposien zur Semiotik und Musiksemiotik.

*Signs of music* ist eine Sammlung von Essays und Artikeln, mit denen Tarasti den Leser allmählich in die Materie einführt. Die einladenden und anschaulichen Beiträge wurden nach der Veröffentlichung von Tarastis *Theory of Musical Semiotics* (Bloomington u. a. 1994) geschrieben. Sie enthalten sowohl eine kommentierte Geschichte der Musiksemiotik als auch einen Überblick über neue Themen und Gebiete der semiotischen Forschung, wie sie von Tarasti selbst und anderen Autoren betrieben werden. Beim Lesen des Buches verfolgt man den Prozess der Entstehung, Entwicklung und Diversifizierung eines neuen Diskurses über Musik als Zeichen und Praxis der Kommunikation.

Das Buch ist in drei Teile gegliedert. Im ersten Teil („Musik als Zeichen“) präsentiert Tarasti in drei Kapiteln die Grundlagen und Perspektiven der Musiksemiotik. Er beginnt im ersten Kapitel mit ihren zwei wichtigen Referenzen, der Linguistik des Schweizer Ferdinand de Saussure (1857–1913) und der Philosophie des Amerikaners Charles S. Peirce (1839–1914). Die Sprachwissenschaft, der von der Linguistik geprägte Strukturalismus und die Zeichenlehre von Peirce sind Ausgangspunkte der ersten theoretischen Auseinandersetzung mit Musik und Zeichen in Europa und Nordamerika, die im ersten Kapitel kommentiert werden. Tarastis Musiksemiotik wurde z. B.

von dem litauischen Linguistiker A. J. Greimas (1917–1992) beeinflusst, bei dem er in Paris studierte. Eine interessante Überlegung bezieht sich auf das Verständnis/Missverständnis von musikalischen Zeichen. Dazu stellt Tarasti vierzehn Thesen über Prozesse des musikalischen Verständnisses auf, um die vielfältige Beziehung zwischen Musik und Zeichen zu verdeutlichen.

Im zweiten Kapitel wird die Entwicklung der Musik von der Renaissance bis zur zeitgenössischen Musik aus der semiotischen Perspektive analysiert. Die Romantik hat ein besonderes Gewicht, wie auch in Tarastis *Theory of Musical Semiotics*. Die meisten Beispiele stammen aus der Musik von Beethoven, Wagner, Chopin, Mahler, Skrjabin, Schumann, Berlioz u. a. – und natürlich auch von Sibelius, dem finnischen Komponisten und Nationalsymbol Finnlands schlechthin.

Tarasti zeigt auch, wie semiotische Ansätze in der historischen Musikwissenschaft zu finden sind, wie z. B. bei dem Österreicher Heinrich Schenker (1868–1935), dem Schweizer Ernst Kurth (1886–1946), dem Deutschen Hugo Riemann (1849–1919) und dem Russen Boris V. Asaf'jev (1884–1948). Die Zusammenhänge zwischen Musikwissenschaft und Semiotik werden verdeutlicht, und es wird klar, wie und warum die Frage der musikalischen Bedeutung so wichtig wurde. Das Kapitel präsentiert schließlich einen historischen Überblick über die Tendenzen und die Entwicklung der Musiksemiotik in der ganzen Welt mit Referenzen der Autoren und Publikationen.

Die Musiksemiotik hat sich bis vor kurzem an der allgemeinen Semiotik orientiert und versucht, die Beziehung von musikalischen Zeichen mit Regeln, Normen und Theorien zu definieren. Jetzt tendiert die Forschung in eine andere Richtung, indem sie sich einzelnen Phänomenen widmet, wie Tarasti im dritten Kapitel erklärt. Er selber hat sich z. B. in seinem vorherigen Buch *Existential Semiotics* (Bloomington u. a. 2001) mit dem Thema von „Situation“ beschäftigt, eine Vorstellung, die sich auf Heideggers Begriffe von „Dasein“ und „In-der-Welt-sein“ bezieht. Tarasti stellt drei Modelle für die Analyse der musikalischen Situation vor: als Kommunikations- und Bedeutungsprozess, als Aktion und Ereignis und als Intertextualität.

Nachdem die Grundlagen und die Perspektiven des Forschungsfeldes im ersten Teil dargestellt wurden, vertieft Eero Tarasti im Folgenden einige Themen seines semiotischen Denkens.

Im zweiten Teil werden ästhetische Fragen gestellt und anhand semiotischer Analysen untersucht. Es sind Fragen wie: Was ist das „Organische“ in der Musik? Wie organisch oder unorganisch sind die Symphonien von Sibelius und Mahler? Was ist eine musikalische Geste? Welche Gesten und Bezüge zur Körperlichkeit vermittelt die Musik von Chopin? Die semiotischen Untersuchungen, die solche Fragen beantworten, bewegen sich durch ein subtiles Netzwerk von Referenzen und Hinweisen auf „klassische“ Autoren der Musikwissenschaft (z. B. Dahlhaus), Philosophen (z. B. Adorno, Merleau-Ponty, Husserl) oder Künstler (z. B. Proust, Kandinsky). Tarasti überzeugt nicht nur durch die hergestellten Verbindungen zwischen verschiedenen Ansätzen und wissenschaftlichen Bereichen, sondern auch durch die kommentierten Beispiele aus der Musik von Beethoven, Sibelius, Chopin, Strauss, Wagner, Mozart, Webern, Stravinskij usw.

Im dritten Teil werden schließlich Aspekte der musikalischen und sozialen Praxis behandelt. Ein ganzes Kapitel widmet sich der Stimme, z. B. der Bedeutung der individuellen Stimme als Ausdruck des Daseins, der Funktion der Oralität in der Musik, dem Singen als soziale und nationale Identität und der Stimme unter dem Aspekt des Geschlechts und der Erziehung.

Das pluralistische Denken Tarastis und die Bestrebung der Musiksemiotik, eine offene und integrierende Wissenschaft zu sein, zeigen sich deutlich im letzten Kapitel über musikalische Improvisation. Die Beobachtungen verbinden Richard Wagners *Meistersinger* mit der Musik der brasilianischen Bororo-Indianer. Tarasti zitiert Umberto Eco, der die Semiotik in zwei Bereiche teilt, die Semiotik der Kommunikation und die der Bedeutung. Die erste untersucht die Kommunikation als Ganzes in allen ihren Dimensionen, die zweite dagegen die Möglichkeit der Bedeutung und die Struktur der Zeichen. Die Improvisation z. B. ist das Zeichen einer Existenz-Situation, die sowohl als Kommunikations- als auch als Bedeutungsprozess zu verstehen ist.

Mit dem Situationsaspekt weist Tarasti auf seine neue Theorie der existentiellen Semiotik hin: „Existentielle Semiotik lehnt eine gewaltsame Analyse ab, die das Phänomen beschädigt (ein ethisch-moralisches Prinzip); die Universalität der Phänomene besteht darin, dass sie als etwas zu sehen sind, und in irgendeinem Licht; was gesagt und ausgedrückt wird, kann weniger wichtiger sein als die Art und Weise, wie es gesagt wird; am Beispiel Temporalität: die Bedeutung verdichtet sich während der Zeit und wird in dem Augenblick vollständig, in dem wir wissen, dass wir sie aufgeben sollen“.

*Signs of music* ist ein Buch, das sein Versprechen erfüllt. Es ist eine motivierende Lektüre sowohl für diejenigen, die zum ersten Mal mit dieser neuen Disziplin in Berührung kommen, als auch für die in diese Materie bereits Eingeweihten. Das faszinierende Feld der Musiksemiotik ist ein vielfältiger und komplexer Diskurs und Metadiskurs über Musik und Zeichen in Bezug auf Ästhetik, Geschichte, Komposition, Interpretation, Kommunikation, Praxis usw. Eero Tarasti verbindet wissenschaftliche Genauigkeit mit Offenheit und bietet hier eine Grundlage für weitere Entwicklungen.

(März 2003)

Paulo C. Chagas

ANSELM C. KREUZER: *Filmmusik. Geschichte und Analyse*. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2001. 266 S., Abb., Notenbeisp. (Studien zum Theater, Film und Fernsehen. Band 33.)

Die vorliegende Studie wirkt wie ein Zwitter. Sie scheint eine Dissertation zu sein, doch ohne wirklich einen Forschungsgegenstand ins Zentrum zu stellen. Sie erscheint wie ein zusammenfassendes Buch, das sich am Ende aber in Details verliert.

Dargestellt wird bis Seite 112 die Geschichte der Filmmusik. Man bemerkt das Bemühen des Autors, alles Wichtige zu berühren. An einzelnen Stellen (z. B. bei dem Film *Birth of a Nation*) gelingt dem Autor gegenüber den schon vorhandenen Überblicken eine Vertiefung. In anderen Fällen hätte man sich eine genauere Zusammenstellung zumindest allen publizierten Wissens gewünscht. Dies betrifft zum Beispiel Bernhard Hermann, dessen Filmmusik durch seine Berührung mit der musikalischen Avantgarde sicherlich wichtige Anregungen erhalten hat.



Der zweite Teil von Kreuzers Studien bringt eine aufwändige und arbeitsreiche Analyse der Musik von Jerry Goldsmith zu dem Film *Basic Instinct*. Sie zeigt, wie sehr die Musik die dramatische Wirkung eines Films steigern kann. Wer diese Analyse liest, wird sich vielleicht stimuliert finden, umfassender über Jerry Goldsmith zu arbeiten, der seinerseits ein Meister darin war, maximale Wirkung mit minimalen Mitteln zu erzeugen (vgl. S. 178 f.). Vor allem diese Analyse wird dankbare Leser finden.

(Oktober 2002) Helga de la Motte-Haber

*Das Populäre in der Musik des 20. Jahrhunderts. Wesenszüge und Erscheinungsformen. Hrsg. von Claudia BULLERJAHN und Hans-Joachim ERWE. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2001. 466 S., Abb., Notenbeisp. (Musik-Kultur-Wissenschaft. Band 1.)*

Mit dem vorliegenden Band eröffnen die Herausgeber eine neue Editionsreihe, die sie zusammen mit Wolfgang Löffler und Rudolf Weber betreuen. Ihr Anliegen ist es, aktuelle Phänomene der Gegenwartskultur im Rahmen eines interdisziplinären Ansatzes, aber mit musikwissenschaftlichem Schwerpunkt zu thematisieren, um der „Komplexität menschlichen Denkens“ (laut Verlagsinformation) gerecht zu werden. In der fächerverbindenden Perspektive soll sich zugleich eine Entsprechung zu den Intentionen der Struktur kulturbezogener Studiengänge an der Universität Hildesheim artikulieren.

Das Buch enthält 13 z. T. wesentlich erweiterte Vorträge, die im Wintersemester 1998/99 im Rahmen einer Ringvorlesung am Institut für Musik und Musikwissenschaft der Universität Hildesheim gehalten wurden. In ihnen werden mit höchst unterschiedlichen Interessen und Methoden – und damit äußerst facettenreich – Probleme und Phänomene, die im Felde des im weitesten Sinne musikalisch Populären auftreten, im Zusammenhang mit verschiedensten Erscheinungsformen erörtert. Dabei zeichnen sich Divergenzen vor allem im theoretischen Ansatz ab, die nicht nur durch den institutionellen Bedingungsrahmen, sondern auch durch grundlegende Unterschiede in der Auffassung der Begriffsbedeutung des Populären zu erklären sind. Nicht das geringste Verdienst der Veröffentlichung ist es, darauf aufmerksam zu

machen und Perspektiven für die weitere Erschließung des Problemzusammenhangs zu öffnen.

Von den genannten Differenzen sind bereits die drei Beiträge des ersten Kapitels, „Grundlagen“, geprägt. Eine höchst aufschlussreiche und weiterführende Explikation der „Wort- und Begriffsgeschichte von ‚populär‘“ ist Hans-Otto Hügel zu danken. Ergebnis seiner Ausführungen ist die Einsicht, dass eine Ästhetik des Populären nur durch die Kategorie des Unterhaltenden fundiert werden könne, die dieses in besonderer Weise auszeichne. Zu einem vergleichbaren Ergebnis kommt Helmut Rösing durch eine Sichtung von primär musikwissenschaftlichen und musikpädagogischen Definitionsversuchen zu Begriffen wie „Populäre Musik“, „Populärmusik“ oder „Popmusik“ sowie durch eine empirische Annäherung. Sein Beitrag macht auf die Notwendigkeit aufmerksam, insbesondere im Zusammenhang mit dem thematisierten Gegenstand objektorientierte Ansätze zugunsten konstruktivistischer Positionen zu verabschieden. Die Frage nach dem Subjekt gerät in dem Beitrag von Peter Wicke über den „Zusammenhang von Klang und Körper“ in den Blick. An historischen und aktuellen Beispielen weist er die Körperpraxis als konstitutives Moment von Musik schlechthin, insbesondere aber von populärer Musik aus, ohne dessen Berücksichtigung der kunstwissenschaftliche Diskurs seinem Gegenstand nicht gerecht werden könne.

„Regionale und globale Ausprägungen“ populärer Musik thematisieren Rudolf Weber mit einem Beitrag über den Zusammenhang zwischen Popularität und nationaler Bewusstheit am Beispiel amerikanischer Musik, Barbara Hornberger mit einer sehr gründlichen Untersuchung zur Geschichte der Neuen Deutschen Welle und deren Auswirkung auf die aktuelle deutsche Popmusik, Gerd Gruppe mit methodisch maßstabsetzenden, äußerst kenntnisreichen und differenzierten, die Komplexität der Mischungen, aus denen schwarzafrikanische Gegenwartskultur heute besteht, herausstellenden Explikationen zur gegenwärtigen „Populärmusik im subsaharanischen Afrika“ (S. 161) und Claudia Bullerjahn mit breit angelegten, Biographie, Erscheinungsformen, Ästhetik und Rezeption berücksichtigenden Ausführungen zu den Musikvideos von Madonna.

Aus den Beiträgen, die den Themen „Gesichtspunkte des Komponierens“ und „Grenzüberschreitungen: Neue Musik – Jazz – Popmusik“ gewidmet sind, ragen die Texte von Werner Keil, Hans-Joachim Erwe und Jürgen Arndt heraus. Insbesondere Keils Untersuchungen öffnen weitergehende Perspektiven, da sie eine überraschende Nähe zwischen der Ästhetik, die Kagels Umgang mit Elementen populärer Musik prägte, und jener Divergenz zwischen Person und Hervorbringung bei Madonna, auf die Claudia Bullerjahn hinweist, aufscheinen lassen. Erwe zeigt umfassend aus produktions- und rezeptionsorientierter Sicht die ästhetischen Hintergründe, die Kompositions- und Produktionsbedingungen und Produktionsprozesse sowie die intertextuellen Bezüge jener kompositorischen Versuche insbesondere der fünfziger Jahre, die Neue Musik durch Rekurs einem breiteren Publikum zugänglich zu machen. Auch Arndts Beitrag wendet sich dem Jazz zu. Er lässt die „Überwindung der Unterscheidung zwischen musikalischer Kunst und Popmusik bei Miles Davis und Ornette Coleman“ als Ergebnis einer Grenzüberschreitung erkennen, die sich einer durch Veränderungen der Materialkonfiguration bedingten Wahrnehmung verdankt. Die informationstheoretisch fundierten Ausführungen Wolfgang Löfflers zum Zusammenhang zwischen Entropie, Humor und Musik sind der Frage gewidmet, inwieweit sich Popularität durch Berechenbarkeit von Wirkungen erreichen lässt, und Jörg Langner legt den (nicht unproblematischen) Versuch vor, in der Popmusik und im Schlager seit den achtziger Jahren ein charakteristisches Merkmal der Kunstmusik des 20. Jahrhunderts, nämlich die „Destabilisierung von Tonalität und Emanzipation der Dissonanz“ (S. 306) nachzuweisen. Dabei wendet er eine von ihm entwickelte neuartige Analyse- und Interpretationsmethode an.

Der Band wird durch einen kenntnisreichen Abriss der technischen Entwicklung von der Schallplatte zur CD aus der Feder Andreas Hoppes beschlossen, der allerdings die Frage nach Zusammenhängen zwischen dieser Entwicklung und der Popularität von Musik nur am Rande berührt. Ein angehängtes Register und biographische Hinweise zu den Autorinnen und Autoren sind ebenso hilfreich und informativ wie die ausführlichen Bibliographien und Ton- bzw. Bildträgerverzeichnisse.

Insgesamt ist hier eine Veröffentlichung gelungen, die nicht nur inhaltlich für die unterschiedlichsten Gegenstandsbereiche der populären Musik ergiebig ist, sondern auch die Fruchtbarkeit eines interdisziplinären bzw. fächerverbindenden Ansatzes deutlich werden lässt. Von hier drängt sich der Gedanke auf, aus einem Defizit, das u. a. durch den Charakter einer Vorlesungsdokumentation bedingt ist, notwendige Konsequenzen zu ziehen und für weitere Forschungen verstärkt nach einer Perspektive für eine gemeinsame Fundierung des Nachdenkens zu suchen: Vor allem die Tatsache, dass in einer Reihe von Beiträgen das Verhältnis von Objekt- und Rezeptionsästhetik unscharf bleibt – so erscheint z. B. das Populäre als Rezeptions-, aber auch als Gattungsbegriff –, mag als Indiz dafür gelten, dass es – worauf die Beiträge des „Grundlagen“-Kapitels hindeuten – gewinnbringend sein dürfte, bei der einschlägigen Diskussion künftig konstruktivistische Ansätze konsequenter zu berücksichtigen.

(September 2002)

Peter W. Schatt

*Pop & Mythos. Pop-Kultur, Pop-Ästhetik, Pop-Musik. Hrsg. von Heinz GEUEN und Michael RAPPE. Schliengen: Edition Argus 2001. 215 S., Abb.*

Abgesehen von der empirischen Soziologie beschäftigen sich die Geisteswissenschaften erst seit etwas über zwei Jahrzehnten verstärkt mit dem wohl massenkompatibelsten Phänomen der sogenannten „Postmoderne“. Neben dem von Jochen Bonz herausgegebenen *Sound Signatures* (Frankfurt am Main 2001) stellt dieser von den Kasseler Musikwissenschaftlern Heinz Geuen und Michael Rappe herausgegebene Band eine neuere Annäherung an Pop dar, die der das Gebiet maßgeblich konstituierenden Intertextualität nicht nur thematisch-inhaltlich, sondern auch strukturell-formal Rechnung trägt. Netzwerkartig verweben sich die verschiedensten Beobachterpositionen der einzelnen Autorinnen und Autoren zu einem synchronen Zwischenbericht im besten Sinne: Im Kulturzentrum Schlachthof in Kassel fand zwischen 1996 und 2000 unter dem Titel „Pop & Mythos“ eine Veranstaltungsreihe statt, in deren Verlauf Pop-Phänomenologen aus den Bereichen Musik, Kulturwissenschaft, Publizis-

tik, Literatur sowie Veranstaltung/Medien aufeinander trafen. Zwar können die insgesamt 17 Beiträge nur ein fixiertes Destillat der Veranstaltungsdynamik und des Informationsaustausches wiedergeben; nichtsdestoweniger spannt die Auswahl der Artikel einen Bogen von wissenschaftlichen Aufsätzen über Essays und Interviews bis hin zu fiktional-allegorischer Kurzprosa – Imran Ayata und Feridun Zaimoglu schaffen so zwei Augenblicke der Entspannung –, der exemplarisch die Praxis-Ebene des Pop-(Er)lebens in die akademische Theorie zurückstrahlt: Denn wie Dietrich Diederichsen anmerkte, bedeutet der Rückzug auf eine reine Meta-Ebene im Diskurs um Pop immer einen zumindest partiellen Verlust seiner Greifbarkeit.

Dem notwendigen Stimmenpluralismus entspricht die angewandte Theorie- und Methodenvielfalt. Neben Soziologie (Gabriele Klein, Matthias Muth und Rolf Schwendter), Cultural (bei Günther Jakob) und Gender Studies (Tine Plesch) spielen poststrukturalistische Semiotik (Geuen/Rappe) und dekonstruktivistische Ansätze (u. a. bei Martin Büsser, Michael Niessner) sowie hermeneutisch-interpretative Verfahren (Geuen/Hiemke), subjektivistische Introspektion (Steffen Hallaschka, Patricia Dittmar-Dahnke) und praktische Erfahrung (speziell Klaus Walter, auch Dittmar-Dahnke) eine wichtige Rolle zur Konstruktion einer impliziten Leser-vorstellung von Pop. Historisch rekonstruierend verfolgt Robert Lug analoge Populärmusik-Entwicklungen durch das letzte Jahrtausend. Leider wird die Selbstreproduktion von Pop durch Rekursion auf kulturelle Mythen als – semiotisch gesprochen – Ur-Codes bei sinnkonstruierender Produktion und Rezeption nur im einleitenden Beitrag der Herausgeber und bei Janina Jentz (zu Lady Di und Madonna) explizit thematisiert; allerdings bieten die Beiträge der anderen oben genannten Autorinnen und Autoren durch textinhärente Anschlussoperationen der beiden Titel-Konzepte ein vernetztes Feld von Antwortmöglichkeiten auf die die Popmusikforschung antreibende Frage, was Pop sei. So stellen diese auf den Sozialraum Deutschland beschränkten Beobachtungen eine höchst aktuelle Theorie- und Ideenfundgrube sowohl für die interessierte Lektüre zu Hause als auch im forschenden und lehrenden Wissenschaftsbetrieb dar.

(Juli 2002)

Udo Kirfel

*Nocturnale Romanum: Antiphonale Sacrosanc-tæ Romanæ Ecclesiæ pro nocturnis horis. Editio princeps. Hrsg. von Holger Peter SANDHOFE. Heidelberg: Hartker Verlag 2002. LXXX, 622, 399\*, [226], «30» S.*

Diese liturgische Privatausgabe füllt eine Lücke der *Editio Vaticana* und damit zugleich eine Lücke in der Edition der gregorianischen Melodien. Sie enthält die Gesänge für die nächtlichen Gebetszeiten der römischen Liturgie nach vorkonziliarem Ritus. Für die Musikwissenschaft interessant sind hier vor allem die über 700 Responsoria proluxa.

Der Melodieedition liegt der um das Jahr 1000 entstandene Hartker-Codex (St. Gallen 390/391) zugrunde. Da diese Handschrift keine direkten Rückschlüsse auf die Tonhöhen zulässt, besteht die editorische Aufgabe darin, aus dem Vergleich späterer Handschriften mit Liniennotation einen Melodieverlauf zu rekonstruieren, der zu der Notation Hartkers passt. Dem nahe liegenden (und häufig angewandten) Prinzip, die jeweils am engsten verwandte Linienhandschrift heranzuziehen, stehen hier Schwierigkeiten im Wege: Es gibt zwar Handschriften des 12. Jahrhunderts und aus späterer Zeit, die im „Neumentext“ mit den St. Galler Handschriften des 10./11. Jahrhunderts ziemlich genau übereinstimmen (für das Offizium z. B. Utrecht UB 604, Karlsruhe Aug. LX); dazwischen liegen aber Verschiebungen in der Diastematik, vor allem im Halbtonbereich. Die stellenweise möglichen indirekten Rückschlüsse aus der St. Galler Notation weisen dagegen auf eine ältere Fassung der Diastematik, die in Handschriften aus Benevent und Aquitanien/ Spanien greifbar ist. Während bei den Gesängen der Messe die Abweichungen dieser peripheren Traditionen gegenüber dem St. Galler Neumentext gering sind, treten bei den Gesängen des Offiziums größere Melodievarianten auf. Die Rekonstruktion muss daher häufig auf dem Weg der Konjektur vorgehen, unter Berücksichtigung der genannten Handschriften-gruppen.

Dass sich ein Einzelner an diese umfangreiche Aufgabe herangewagt hat, ist bewundernswert. Kaum vermeidbar sind in dieser Situation die zahlreichen Kinderkrankheiten des Buches: Neben Druckfehlern, die nicht immer als solche erkennbar sind, sind Inkonsistenzen, Lesefehler und misslungene Rekonstruktionen zu



beobachten. Bis zum Erscheinen des angekündigten Kritischen Berichts bleibt zur Kontrolle des Notentextes nur der Vergleich mit den Handschriften. Der Herausgeber möchte sein Werk nicht als abschließend verstanden wissen, sondern als Anregung zur weiteren Erforschung der Melodien und ihrer Überlieferung. Für Kritik und Verbesserungsvorschläge ist unter [www.nocturnale.de](http://www.nocturnale.de) ein Diskussionsforum eingerichtet. Es bleibt zu hoffen, dass die Musikwissenschaft den Anstoß aufnimmt und sich dieses Repertoires annimmt, das unser Bild des gregorianischen Chorals bedeutend erweitern kann.

(Dezember 2002)

Andreas Pfisterer

*JOHN JENKINS: Fantasia-Suites: I. Transcribed and edited by Andrew ASHBEE. London: Stainer & Bell 2001. XXXIV, 151 S. (Musica Britannica. Volume LXXVIII.)*

John Jenkins' (1592–1678) beschauliches Leben spielte sich die meiste Zeit in der ländlichen Ruhe im Osten Englands ab. Als Hausmusiker wohlhabender Adeliger in der Grafschaft Norfolk spielte er auf Laute und Violen, unterrichtete, stand der Hausmusik vor, komponierte fleißig und fertigte Musikabschriften an.

Aufgewachsen war Jenkins im gleichen ländlichen Umfeld. Musikalisch geprägt wurde er von den musikalischen Ereignissen und bestimmten Künstlern in den großen, wohlhabenden und kunstbeflissenen Häusern. Little Johns jugendliche Ohren nahmen gewinnbringend auf, was in Kammer und Kirche erklang. Es war die Zeit eines sich verändernden musikalischen Marktes und Geschmacks, als im frühen 17. Jahrhundert die Violen-Consortmusik das Madrigal als führende höfische und häusliche Kammermusikform allmählich ablöste.

Generationen vor Jenkins hatten u. a. William Byrd, Alfonso Ferrabosco d. J., John Ward und Thomas Tomkins ein vielseitiges Repertoire an Violenmusik mit verschiedenen Tänzen und „airs“ aufgebaut. Führende Form war die Fantasia, die Jenkins besonders inspirierte. Seine Fantasia-Sammlungen zu 3, 4 und 6 Stimmen füllen die Bände XXVI, XXXIX und LXX der *Musica Britannica*.

John Coprario (gest. 1626) und sein bedeutender Schüler William Lawes (gest. 1645) begannen im höfischen Londoner Umfeld mit Vi-

olinen zu experimentieren. Vielleicht inspirierte sie der (neue) Violinenklang, mit der Kombination von einer (kurzen) Fantasia mit einem oder zwei Tanzsätzen eine neue Form zu kreieren, die heute als Fantasia-Suite bekannt ist. Doch der profilierteste Komponist dieser Form wurde Jenkins, der zwischen 1630 und 1670 ungefähr 80 Fantasia-Suiten schrieb, die je nach ihrer Besetzung in 8 Gruppen unterteilt werden (S. XXII).

Band LXXVIII der *Musica Britannica* stellt uns Jenkins als Komponist dieser Form vor. Zuerst mit seinen frühesten Beiträgen (Nr. 1–10), die sich noch stark an Coprarios Formmodell orientieren. Musikalisch geht er eigene Wege: Seine Kadenzen strukturieren deutlich die Fantasias, so dass sie einen architektonischen Eindruck vermitteln. Dagegen tendiert Coprario zu einem ‚madrigalen‘ Formtyp mit kontrastreichen musikalischen Ideen.

Das Entstehen der zweiten Sammlung der aktuellen Edition, *The Fantasia-Air Sets For Two Trebles, Bass And Organ* (Nr. 11–27), ist mit Jenkins kurzem Wirken als Mitglied der „Private Musick“ Charles' II. nach 1660 in Verbindung zu bringen. Stilistisch nähert er sich hier der italienischen Triosonate dieser Zeit. Die großzügig-virtuos ausgelegten Treble-Stimmen lassen durchweg den Gedanken an Violinen zu, deren Klang als attraktiver galt als der der Violen. Und tatsächlich lernte Jenkins in der „Private Musick“ einige der besten Violinisten seiner Zeit kennen, an die er gedacht haben mag, als er seine *Fancy-Air Sets* schrieb.

Bemerkenswert ist, dass in der zweiten hier vorliegenden Sammlung die Bassstimme immer wieder eigene (virtuose) Passagen spielt und anders als in der frühen Sammlung nicht streng mit dem Orgelbass einher geht. Gerade in den Orgelstimmen zeigt sich ein offensichtlicher Unterschied: In der frühen Sammlung ist die Orgelstimme in zwei Systemen vollständig ausnotiert. Oft eröffnet die Orgel die Fantasias und tritt immer wieder mit selbständigen Zwischenspielen auf (Faksimiles, S. XXXI und XX-XIII). In der späteren Sammlung (Nr. 11–27) liegt nur noch eine (wenig bezifferte) manchmal zweistimmige Basslinie vor, die dem Organisten kaum mehr Platz für Zwischenspiele einräumt.

Ashbees Vorwort mit seinen knappen Sätzen, klaren Aussagen, schlüssigen Argumen-

ten, seiner gelungenen Synthese von biographischen, analytischen, musikgeschichtlichen und historischen Informationen Freude beim Lesen. Das übersichtliche Notenbild sowie der Quellenkommentar sind tadellos.

(Februar 2003)

Johannes Ring

*JOHN BLOW: Anthems IV: Anthems with instruments. Transcribed and edited by Bruce WOOD. London: Stainer & Bell 2002. XLV, 216 S. (Musica Britannica. Volume LXXIX.)*

John Blow, jener Zeitgenosse Henry Purcells, der diesem zwar zum Vorbild diente, stets aber in dessen Schatten blieb, war selbst in verschiedenen Gattungen ein profilierter Komponist. In der britischen Denkmälerausgabe *Musica Britannica* wurde nun der vierte Band mit „Symphony Anthems“ (S. XXVI), der dritte unter der Herausgeberschaft der Blow-Koryphäe Bruce Wood, vorgelegt – neben seinen Oden und Sologesängen fraglos das fruchtbarste Schaffensgebiet Blows. Während die Oden und auch die Sologesänge mittlerweile fast völlig vergessen sind, erfreuen sich seine Anthems immer noch relativ großer Beliebtheit. Wood, heute tätig an der University of Wales in Bangor, wurde 1977 an der Universität Cambridge mit einer Arbeit über John Blow promoviert, seine Äußerungen zu dem Themenbereich sind kontinuierlich von hoher Qualität. Entsprechend erhellend ist seine Einführung in die Materie, gleichermaßen das Schaffen Blows und die Positionierung der instrumentenbegleiteten Anthems in demselben, die Gattung selbst und auch die einzelnen Werke betreffend. Wie in der Reihe *Musica Britannica* üblich, nehmen „Notes on performance“ einen wichtigen Raum ein (S. XXXI–XXXVIII), während die Quellenbeschreibungen (S. 203–205) und das Lesartenverzeichnis (S. 206–216) wie in der Reihe ebenfalls üblich auf das Minimale beschränkt bleiben; überdies werden zahllose Aspekte der Originalquellen „modernized“ und „systematized“ (S. XXXIX) – mit teilweise ausgesprochen problematischen Ergebnissen, die den Geist des Originals nur höchst verfälscht widerspiegeln. Immerhin bietet Wood die eklatant abweichenden Lesarten aus einigen Oxforde Manuskripten als Anhang; leider sind diese Lesarten aber so weit von dem eigentlichen Kontext entfernt, dass man sich eine andere

Gestaltungsweise (etwa eine Ossia-Darstellung, die platztechnisch durchaus möglich gewesen wäre) gewünscht hätte. Manche Anmerkung (etwa die Fußnote S. 87 unten) ist nicht als editorische Hinzufügung kenntlich gemacht. Insgesamt ist zu sagen, dass die neun Anthems zwar exemplarische Editionen erfahren, mit sorgfältigstem Layout und sehr guter Lesbarkeit, diese aber wissenschaftlich-kritischen Ansprüchen kaum standhalten. Aber – und das muss wohl noch einmal betont werden – es handelt sich auch um Aufführungsausgaben, deren Nutzung wahrscheinlich vor allem britischen Chören anzuraten sein wird.

(Mai 2003)

Jürgen Schaarwächter

*CARL HEINRICH GRAUN / JOHANN SEBASTIAN BACH / GEORG PHILIPP TELEMANN / JOHANN CHRISTOPH ALTNICKOL [?]/ JOHANN KUHNAU [?]: Passionskantate „Wer ist der, so von Edom kömmt“ (Pasticcio). Hrsg. von Peter WOLLNY und Andreas GLÖCKNER. Leipzig: Friedrich Hofmeister Musikverlag 1997. XXI-II, 244 S. (Denkmäler mitteldeutscher Barockmusik. Serie II: Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts im mitteldeutschen Raum. Band 1.)*

Die geläufige Praxis der Pasticcio-Bearbeitung des späten 17. und des 18. Jahrhunderts ist eher aus dem Bereich der Oper bekannt. Aber auch in der protestantischen Kirchenmusik wurde das Verfahren der Liedinterpolation oder das Hinzufügen einzelner Arien in Passionsoratorien oder -kantaten angewendet.

Carl Heinrich Grauns revidierte Fassung der sogenannten „kleinen Passion“ diente als Grundlage für dieses Pasticcio. Die Passionskantate *Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld* des damaligen Braunschweiger Vizekapellmeisters war ein bekanntes und seinerzeit weitverbreitetes Werk. Für das Pasticcio wurde die Passionskantate in zwei Teile gegliedert und um elf Sätze erweitert, so dass die Komposition heute 42 Sätze umfasst. Der Bearbeiter stellte den ersten Satz sowie den ersten Choral der Kantate *Wer ist der so von Edom kömmt* von Georg Philipp Telemann (TVWV 1:1585) an den Anfang des Pasticcios. Dieser Eröffnungssatz gab dem Pasticcio gleichzeitig seinen Namen. Außer diesen beiden Hinzufügungen weist der erste Teil keine Veränderungen ge-

genüber dem graunschen Werk auf. Das Pasticcio beginnt mit den Worten des alttestamentlichen Propheten Jesaja, die Telemann in Soli- und Tuttiabschnitten auf engem Raum abwechseln lässt. Der Tradition mitteldeutscher Vertonungen der Vox Christi entsprechend wies Telemann dem Angesprochenen die Bassstimme zu. Der nachfolgende Choral „Christus, der uns selig macht“ leitet textlich zum eigentlichen Passionsgeschehen über. Der Gedanke der Erlösung durch den Opfertod Jesu bereitet den Gläubigen also von Anfang an auf die Passionszeit vor.

Der zweite Teil der graunschen Passionskantate wurde mit neun Sätzen anderer Komponisten wesentlich erweitert. Eröffnet wird der zweite Teil mit dem ersten Satz aus der Bach-Kantate *Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott* (BWV 127), gefolgt von einem nicht weiter nachweisbaren Bass-Arioso „So heb ich denn mein Auge sehnlich auf“, das aus stilistischen Gründen auch Bach zugeschrieben wird. Gegen Ende des Pasticcios wurde ein Johann Kuhnau zugeschriebener Chorsatz „Der Gerechte kommt um“ eingefügt. Außerdem weist der zweite Teil noch sechs vierstimmige Choralsätze über das Passionslied „Christus, der uns selig macht“ auf, zu denen bisher jegliche Konkordanzen fehlen. Die sechs Strophen stellen für sich genommen schon eine vollständige Erzählung des Passionsgeschehens dar. „Diese Choräle wirken in ihrer Satzstruktur sehr einheitlich und könnten auf Vorlagen aus der Feder J. S. Bachs zurückgehen“ (S. VI). Über die Person des Bearbeiters und seine Motivation lassen sich keine eindeutigen Aussagen machen. Eine Aufführung des Pasticcios – in abweichender Fassung – ist nach 1757 im thüringischen Franckenhausen durch den Thomaschüler Johann Wilhelm Cunis erfolgt. (Der Textdruck dazu liegt heute in der Stadt- und Universitätsbibliothek Göttingen).

Die Edition basiert im Wesentlichen auf einer Quelle: einer Partiturabschrift von Johann Christoph Altnickol und eines unter seiner Anleitung arbeitenden anonymen Kopisten, die um 1755 in Naumburg entstand und heute in der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, aufbewahrt wird.

Die fundierte Einleitung ist deutsch- und englischsprachig, der Kritische Bericht dagegen ist nur in deutscher Sprache verfasst. Ergän-

zend sind die Abbildungen des Titelblatts, der ersten Notenseite von der Hand Carl Philipp Emanuel Bachs als auch f. 40v eines unbekanntenen Schreibers sowie das Titelblatt und die erste Seite des Textdrucks (Frankenhausen nach 1757) abgedruckt. Die Wiedergabe des Textes – hier als Libretto überschrieben – enthält auch die Komponistenangaben zu den einzelnen Nummern und die Nennung der Herkunft des Textes (Bibelzitat, Kirchenlied etc.).

Die von der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt, Thüringen e. V. herausgegebene Publikationsreihe richtet sich in ihren Editionsgrundsätzen nach der *Neuen Bach-Ausgabe* (NBA) und weicht nur gelegentlich von deren Verfahrensweise ab (z. B. in der transponierenden Notierung für Blechblasinstrumente und Pauken). Peter Wollny edierte die Sätze 1–21 und Andreas Glöckner die Sätze 22–42.

Die CD-Aufnahme von EMI Classics mit der Rheinischen Kantorei und dem Kleinen Konzert unter Hermann Max ist leider nicht mehr lieferbar. Sie würde die vorzügliche Edition eines interessanten Werks aus dem überaus reichen Bestand der Barockmusik stilvoll abrunden.

(Juli 2003)

Martina Falletta

*JOHN MARSH: Symphonies. Edited by Ian GRAHAM-JONES. Middleton, Wisconsin: A-R Editions, Inc. 2001. Part 1: The Salisbury and Canterbury Symphonies (1778–1784). XVII, 255 S.; Part 2: The Chichester Symphonies and Finales (1788–1801). XIV, 213 S. (Recent Researches in the Music of the Classical Era. Volumes 62 and 63.)*

Die Sinfonik des 18. Jahrhunderts in Großbritannien wurde in der bisherigen Forschung lange auf die Sinfonik der Metropole London beschränkt. Es entwickelte sich jedoch bereits recht früh jeweils lokales Musikwesen, das durchaus nur gelegentlich aristokratisch geprägt war. In Oxford befindet sich das älteste erhaltene öffentliche Konzerthaus (der Holywell Music Room), ähnliche Konzerthäuser gab es in vielen Städten, etwa in Newcastle, Bath, Edinburgh oder Manchester. Das Konzertleben kaum einer dieser Städte ist bislang genügend untersucht, insbesondere Bath mit dem äußerst produktiven William Herschel (die Manu-



skripte von 24 „Sinfonie da Camera“ aus den Jahren 1760–1764 finden sich in der British Library) und der Familie Linley wird geradezu stiefmütterlich behandelt. Der wichtigste Komponist von Sinfonien in Großbritannien außerhalb Londons allerdings war John Marsh, dessen Tagebücher 1998 vorgelegt wurden: *The John Marsh Journals: The Life and Times of a Gentlemen Composer (1752–1828)*, edited, introduced and annotated by Brian Robins, Stuyvesant 1998 (*Sociology of Music*, No. 9). Auffallend sind zunächst zwei Dinge: Erstens, dass sich bis heute außer Robins und Graham-Jones kaum ein Autor mit Marsh befasst hat, und zweitens, dass alle auf ihn bezogenen Publikationen in den Vereinigten Staaten erschienen sind. Fakt ist, dass die Publikation der hier vorgelegten Partituren durch die ablehnende Haltung britischer Verlage jahrelang verzögert wurde.

1752 in Dorking (Surrey) geboren, war Marsh ältester Sohn eines Hauptmanns der britischen Marine. Nach erstem Schulunterricht in Greenwich erhielt er seinen ersten Violin- und Musiktheorieunterricht in der Nähe von Portsmouth. Kurze Zeit später begann er eine Ausbildung zum Anwaltsgehilfen in Romsey (Hampshire); in dem musikinteressierten Haushalt konnte er auch seine musikalischen Fertigkeiten vervollkommen. Nach seinem Anwaltsexamen zog er 1776 mit seiner jungen Familie in das nahe gelegene Salisbury, wo er seine mittlerweile *Siebte Sinfonie* schrieb (sie, wie zahlreiche andere, wurde nie gedruckt und ist heute verschollen). 1781 erbte Marsh den Familiensitz in Nethersole südlich von Canterbury und traf im selben Jahr mit Johann Christian Bach zusammen. Mit dem Umzug nach Canterbury 1783 beschloss Marsh seine juristische Karriere, seine erste gedruckte Sinfonie erschien 1784 unter dem Namen „Sharm“, einem Anagramm seines Namens. 1787 ging er nach Chichester, wo er bis zu seinem Tod 1828 lebte. Seine letzten Sinfonien entstanden 1816, drei Jahre nach seinem Rückzug aus dem städtischen Konzertleben.

Graham-Jones' Beschäftigung mit den Werken resultierte erst nach über zwanzig Jahren in diesen Editionen, die Graham-Jones selbst nach in Cambridge, Canterbury und London aufgefundenen zeitgenössischen gedruckten (teilweise vom Komponisten korrigierten und

erweiterten) Stimmen gesetzt hat. Der Notentext hat die Klarheit und Übersichtlichkeit vieler britischer Editionen, und von der Ausführung her entspricht die Ausgabe (die Papierqualität vielleicht ausgenommen) Editionen der *Musica Britannica*, einer Reihe, in der sie eigentlich hätte erscheinen müssen. Sie entspricht in jeder Hinsicht wissenschaftlichen und praktischen Erfordernissen, mit gut gegliederter Einleitung und überschaubarem Kritischen Bericht; nur die Würdigung der unterschiedlichen Quellen kommt etwas zu kurz. Graham-Jones hat schon 1989 fünf der nun vorgelegten Sinfonien in Chichester mit dem von ihm neu gegründeten Chichester Concert eingespielt (Olympia OCD 400).

Die Auflösung der komplizierten Nummerierung der Marsh-Sinfonien (vgl. die genannten *Journals*, S. 768–770) unterlässt Graham-Jones in dieser Ausgabe bewusst, sind doch von den 39 in den Jahren 1770–1816 entstandenen Sinfonien (in den Violinstimmen sind die Werke immer als „Sinfonia“ bezeichnet), die den ganzen Entwicklungsradius von der Mannheimer Sinfonie über Johann Christian Bach und Joseph Haydn aus Marshs Perspektive widerspiegeln, nur neun erhalten geblieben, davon eine für zwei Orchester. Sechs Sinfonien erschienen zu Marshs Lebzeiten in unregelmäßiger Folge als *Six Favourite Symphonies*, die erhaltene Sinfonie *La Chasse* als gezählte siebte. Nur die chronologisch zuerst komponierte Sinfonie ist in den Quellen nicht gezählt, wird von Graham-Jones aber in einem handschriftlichen Verzeichnis Marshs mit einer achten Sinfonie dieser Reihe gleichgesetzt (S. 249 in Part 1 bzw. S. 207 in Part 2). Die genutzten Nummerierungen werden leider erst im Kritischen Bericht erläutert und bleiben inkonsistent.

(Februar 2003) Jürgen Schaarwächter

*Das Husumer Orgelbuch von 1758. Sammlung Benedix Friedrich Zinck. Eingeleitet und hrsg. von Konrad KÜSTER. Stuttgart: Carus 2002. XXI, 136 S.*

Abseits der Hochburgen der „Norddeutschen Orgelschule“ und Orgelbaukunst, wie z. B. Hamburg, Lübeck, Lüneburg und Celle, die geprägt sind durch Musiker wie Heinrich Scheidemann, Jacob Prätorius, Georg Böhm, Franz

Tunder und Dietrich Buxtehude, hatte sich im nordfriesischen Husum der Buxtehude-Schüler Nicolaus Bruhns (1666–97) einen Namen als überragender Organist und Komponist gemacht.

Außer in der Marienkirche, wo Bruhns tätig war, gab es noch im Schloss zu Husum eine größere Orgel. Das Schloss, das damals der dänischen Krone gehörte, war gleichzeitig Dienstsitz des Husumer Amtmanns. 100 Jahre bevor Theodor Storm die graue Stadt am Meer in seinem literarischen Schaffen berühmt machte, wirkte dort einige Jahre (nebenberuflich) als Organist Benedix Friedrich Zinck (1715–99), der Verfasser des Orgelbuches von 1758, des Gegenstandes dieser Besprechung.

Ein genauer Anlass für das Entstehen der Handschrift ist nicht festzustellen. Der Titel *Das Husumer Orgelbuch von 1758* stammt nicht von Zinck. Auf dem Titelblatt der Sammlung (Faksimile S. XV) ist zu lesen: „Praeludien, Fugen und Concerten für die Orgel mit Pedal“. Autor und Datum sowie Vermerke späterer Besitzer bringen die Orgelsammlung nicht mit Husum in Verbindung. Die Eintragungen, alle aus der Feder Zincks, umfassen 17 Titel, davon sechs Musikstücke anonymer Komponisten, des Weiteren Werke von Christoph Wolfgang Druckenmüller (5) und Marx Philipp Zeyhold (4). Druckenmüller wirkte hauptsächlich in Stade und Verden (im heutigen Niedersachsen, ca. 200 km von Husum entfernt); Zeyhold in Drochtersen, das wie Verden damals zum schwedischen Herzogtum Bremen-Verden gehörte.

Mit einer einzigen Miniatur von 28 Takten (*Adagio in D*) von N. Bruhns und einem viersätzigen Gebilde (*Präludium, Fuge, Adagio und Chaconne in D*) von Hinrich Zinck (1677–1751, Benedix Friedrichs Onkel, der in Tönning, Itzehoe – Orgel aus der Arp Schnitger-Schule in St. Laurentii – und in Wilster wirkte), fällt die lokale Vertretung im Husumer Orgelbuch bescheiden aus. Als Komponist versucht Hinrich Zinck an die bedeutende norddeutsche Gattung des mehrteiligen Präludium (Toccata) und Fuge von Buxtehude und Bruhns anzuknüpfen. So auch das anonyme erste Werk der Sammlung *Präludium, Fuge, Allegro/Adagio und Chaconne*, das womöglich auch von Hinrich Zinck stammt oder gar ein Elaborat des Neffen ist. Letztere bleibt nach vier Takten ein Frag-

ment. Definitiv tritt Benedix Friedrich Zinck als Lieferant eines alternativen langsamen Satzes („Largo“) von 12 Takten anstelle des ursprünglichen Adagios im anonymen *Concerto in D* (Nr. 17 der Sammlung) in Erscheinung (S. 124 f.). Dieses Ersatzstück wurde 1788 eingetragen und steht im Widerspruch zur Äußerung im Vorwort „Die Entstehung seines Orgelbuches erstreckte sich kaum über längere Zeit, sondern dürfte eng mit der Datumsangabe auf der Titelseite ‚1758 Martij‘ zusammenhängen“ (S. IV). Auf der folgenden Seite ist zu lesen: „Zinck hat sich nach 1758 jahrzehntelang mit dem Band beschäftigt [...]“. Und 1788 war Zinck schon 17 Jahre lang Domorganist in Schleswig. Doch zeigt sich der Ausgabebetitel *Das Husumer Orgelbuch von 1758* als editorisch gelungene, marktwirksame Lösung, die vermutlich den einen oder anderen Sponsor und Käufer an der Nordseeküste angesprochen hat.

Verschiedene Komponisten legten Sammlungen mit kurzen Einzelstücken an, deren pädagogische Intention bekannt ist. Ein Paradebeispiel ist Johann Sebastian Bachs *Orgelbüchlein*, in dem in hoher Kunstfertigkeit und mit bemerkenswertem spieltechnischen Anspruch Kirchenlieder bearbeitet sind. In Zincks Orgelbuch fällt die Kürze der Sätze auf. Am besten gearbeitet sind die Sätze der Concerti von Druckenmüller, in denen thematische Ideen, formaler Aufbau und spieltechnischer Anspruch in einem niveaувollen Verhältnis zueinander stehen. Dies trifft auch auf Zeyhold und die anonymen Concerti zu. Durchschnittlich haben die schnellen Sätze 55 Takte, die langsamen Sätze 20 Takte, wobei diese durch ihr ruhiges Tempo länger dauern können als die schnellen Ecksätze der Concerti. Da fällt Druckenmüllers „Vivace“ des *Concerto in A* (14) mit genau 101 Takten zumindest quantitativ auf.

Ist die Kurzatmigkeit der von Zinck aufgezeichneten Sätze mit der wirtschaftlich angespannten Lage des Organisten begründet, der einem Kalkanten kaum Geld zahlen konnte? War es Mode, kleine Unterhaltungsstücke vorzutragen, losgelöst von liturgischen Zeiten, geeignet als Musik zur Marktzeit oder um Schlossbesucher zu unterhalten? Oder war gar der Blasebalg der Schlosskapellenorgel, die in Zincks Sterbejahr abgebaut und in Kopenhagen wieder aufgebaut wurde, undicht und lieferte nur Winddruck für kleine Sätze? Wir wissen es

nicht – wir freuen uns mit den Husumern, dass Zinck Noten lesen und schreiben konnte.

Das Besondere des „Husumer Orgelbuches von 1758 [bis 1788]“ sind die 12 Konzerte, die offenkundig keine Bearbeitungen sind, sondern Originalliteratur für die Orgel (S. IV). Sie bringen einen ganz neuen Aspekt in die norddeutsche Orgelmusik ein. (Orgelwerke Druckenmüllers erschienen 1996 als Erstausgabe im Strube Verlag, Berlin/München.) Das Orgelbuch Zincks bereichert durch Erstausgaben der Concerti von Zeyhold und anonymen Verfassern den besagten Aspekt. Die drucktechnisch und benutzerfreundlich gelungene wissenschaftlich-kritische Praktikerausgabe des *Husumer Orgelbuchs* im Carus-Verlag bemerkt auf den Anfangsseiten der 17 Orgelwerke, ob es sich um eine Erstausgabe handelt.

Ein Anliegen Zincks scheint es gewesen zu sein, die Tradition, in der N. Bruhns stand und an die sein Onkel mit einem mehrteiligen Präludium/Fuge-Komplex (Nr. 2, vielleicht sogar Nr. 1 des Manuskriptes) anzuknüpfen versuchte, mit der neuen (norddeutschen) Mode der Konzerte für Orgel in Verbindung zu bringen. Allerdings hat er die 28 Adagio-Takte von Bruhns später gestrichen. Das spieltechnische Niveau weist B. F. Zinck als passablen Orgelspieler mit rudimentärem Interesse am Pedalspiel aus. Wer Zincks Orgelsätze anschaut und spielt, wird wahrscheinlich jenseits aller Geschmacksstreitigkeiten gleichfalls zu dem Ergebnis kommen, dass man ohne jede Inspiration leider nur Akkorde, Sequenzketten und Figurenmuster aneinander reihen wollte und sich als Kontrapunktiker größter Zurückhaltung unterwarf. Musikalisch besonders traurig ist die *Fuga* des ersten Werkes der Sammlung Zinck, 55 Breventakte über die Tonfolge *g' as' f'* (immerhin mit Triller) *g' es' f'* (gleichfalls Triller) *g' c'* in der Qualität eines langweiligen Kantionalersatzes. Es stellt sich die Frage, wie der Musikant aus Husum zu der Stelle des Organisten am Dom zu Schleswig kam, „die traditionell bestbezahlte Organistenstelle im historischen Schleswig-Holstein“ (S. IV), und wie er dort seinen Dienst versehen konnte.

Das Vorwort beschreibt gut die geokulturelle Situation Husums sowie des Alten Landes und Kehdingens, wo Druckenmüller und Zeyhold, die mehr als die Hälfte der Sammlung Zincks komponierten, wirkten, und liefert gute Erklä-

rungen dafür, wie deren Kompositionen zu Benedix Friedrich Zinck (nach Husum) gelangten. (Februar 2003) Johannes Ring

ROBERT SCHUMANN: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Kammermusik, Werkgruppe 2: Werke für Streicher und Klavier, Band 3: 1. Sonate für Pianoforte und Violine op. 105, 2. Sonate für Violine und Pianoforte op. 121, F. A. E.-Sonate, 3. Violinsonate WoO 2.* Hrsg. von Ute BÄR. Mainz u. a.: Schott 2001. XVII, 471 S., *Faksimile-Beiheft*, 68 S.

Robert Schumanns Sonatenschaffen konzentriert sich auf zwei Bereiche mit je drei Beiträgen. Den Klaviersonaten aus den 1830er-Jahren steht die späte Trias der Violinsonaten gegenüber, deren Entstehung und Erprobung eng mit den Namen der Geiger Ferdinand David, Wilhelm Joseph von Wasielewski und Joseph Joachim verknüpft ist. Wurden die ersten beiden, zwischen September und November 1851 entstandenen *Violinsonaten a-Moll* op. 105 und *d-Moll* op. 121 noch zu Schumanns Lebzeiten publiziert, so hat die im Oktober 1853 komponierte 3. *Violinsonate* eine bezeichnend gespaltene, komplikationsreiche Geschichte: „Intermezzo“ und „Finale“ waren zunächst Bestandteile der sogenannten *F. A. E.-Sonate*, die Schumann gemeinsam mit Albert Dietrich und Johannes Brahms als Freundschafts- und Rätselwerk für Joseph Joachim schrieb. Nur wenige Tage später ersetzte er die Beiträge seiner Koautoren durch zwei eigene Sätze. Die Vorbehalte gegenüber Schumanns spätem Schaffen mussten die 3. *Sonate*, eines seiner letzten Werke überhaupt, in besonderem Maße treffen. Entsprechend gelangte sie mit Verzögerung in nicht eben überzeugenden Editionen an die Öffentlichkeit: Während „Intermezzo“ und „Finale“ 1935 in der Erstausgabe der *F. A. E.-Sonate* publiziert wurden, lag die 3. *Sonate* als Ganzes erst 100 Jahre nach Schumanns Tod gedruckt vor. Das hatte zur Folge, dass Schumann-Biographen und Musiker bis in jüngste Zeit vielfach nur von den ersten beiden Werken Notiz nahmen.

Der von Ute Bär im Rahmen der neuen *Schumann-Gesamtausgabe* vorgelegte Band mit den Violinsonaten dürfte solcher Partialwahrnehmung künftig qualitativ und quantitativ gewichtig entgegenwirken. Dass die Edition ne-



ben den drei Schumann-Sonaten auch die komplette *F. A. E.-Sonate* umfasst, ist aufgrund der entstehungsgeschichtlichen Zusammenhänge ebenso sinn- wie reizvoll (Schumanns „Intermezzo“ und „Finale“ werden dadurch in diesem Band zweimal wiedergegeben). Der Kritische Bericht, der viele unbekannte Quellen einbezieht, informiert reichhaltig und vielseitig über Entstehung, Drucklegung, Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte der Werke; hier wird der bisherige Forschungsstand zweifellos erheblich erweitert und optimiert. So wird die Publikationsgeschichte der ersten beiden Sonaten weit stärker als bisher ausgeleuchtet. Und ein in dieser Edition erstmals veröffentlichter Brief Clara Schumanns von Ende 1859, der ihre vorübergehende Absicht enthüllt, die Mittelsätze der 3. *Sonate* vom Hamburger Verleger Julius Schubert als „zwei Fantasiestücke“ oder „Andante und Scherzo aus einer noch unvollendeten (!) Sonate“ publizieren zu lassen, ist ein entscheidender Hinweis auf die – unter Forschern jahrzehntelang strittige – authentische Folge der Mittelsätze.

Bei der Edition des Notentextes wurde die Herausgeberin mit wechselnden Quellenkonstellationen konfrontiert: Fehlen für die 1. *Sonate* die editorisch entscheidenden abschriftlichen Stichvorlagen von Klavierpartitur und Violinstimme, so sind für die 2. *Sonate* alle relevanten Quellen überliefert (Korrekturabzüge beider Werke sind nicht mehr vorhanden). Am unbefriedigendsten bleibt die Quellenlage bei der 3. *Sonate*. Alle vier Sätze liegen zwar in Schumanns Niederschrift vor: „Intermezzo“ und „Finale“ sind im Sammelautograph der *F. A. E.-Sonate* enthalten, während ein weiteres, ziemlich flüchtig geschriebenes Manuskript die nachkomponierten Sätze (Kopf- und Scherzosatz) umfasst; hinzu kommt eine abschriftliche Violinstimme zur *F. A. E.-Sonate*, die Schumann in seinen Sätzen noch merklich überarbeitete. Doch die von ihm ebenfalls revidierten und somit editorisch entscheidenden abschriftlichen Klavierpartituren der *F. A. E.-Sonate* und der 3. *Sonate* sind verschollen. Da vor allem die Abschrift der 3. *Sonate* zahlreiche substantielle Präzisierungen, Korrekturen und Ergänzungen enthalten haben muss, ist für dieses Werk nur das vorletzte Werkstadium überliefert. Aus dieser Notsituation hat Ute Bär weithin das editorisch Beste gemacht, was zu

machen war. Die Reihenfolge der Mittelsätze wurde nach Auswertung der maßgeblichen Werk- und Briefquellen gegenüber der problematischen Erstausgabe von 1956 geändert: Das Intermezzo steht jetzt mit Recht an zweiter, das Scherzo an dritter Stelle. Korrigiert ist auch die Fehleinschätzung der Erstausgabe im Hinblick auf den Verlauf des Scherzosatzes. Derart gravierende Änderungen waren bei der Edition der beiden anderen Sonaten nicht notwendig, obgleich auch dort eine ganze Reihe von Emdationen und Konjekturen gegenüber den jeweiligen Hauptquellen (Originalausgaben von Partitur und Violinstimme) vorgenommen wurden.

Das editorische Konzept des Bandes, der mit Ausnahme der tabellarischen Revisionsberichte zweisprachig (deutsch-englisch) angelegt ist, wirkt weithin überzeugend. Dass die Revisionsberichte zwar in der Regel „alle Unterschiede zwischen den Quellen“ auflisten, doch frühere, von Schumann durch Korrektur verworfene Lesarten der Arbeitsmanuskripte nur dann dokumentieren, wenn diese im Erstdruck restituiert wurden (siehe S. 218, 298), mag man im Hinblick auf die Werkgenese bedauern. Doch das in den Band eingelegte Faksimile-Beiheft stellt erfreulich reiches Studienmaterial zum kompositorischen Arbeitsprozess zur Verfügung: Hier sind die autographen Manuskripte aller drei Sonaten abgebildet; zusätzlich gibt der Hauptband die beiden fremden *F. A. E.-Sätze* in Dietrichs und Brahms' eigenhändigen Niederschriften wieder (Beispielseiten aus den von Schumann korrigierten Abschriften bleiben dagegen ausgespart).

Der Violinsonaten-Band gewinnt durch die hilfreich kommentierten Schwarz-weiss-Faksimilia zugleich ein hohes Maß an philologischer Transparenz. Denn mit ihrer Hilfe lassen sich viele editorische Entscheidungen nachvollziehen, evaluieren – und gegebenenfalls auch kritisieren. Die folgenden Hinweise seien somit vor allem als dankbare Reaktion auf die Einladung zur aktiven Auseinandersetzung mit Ute Bär beeindruckender Edition verstanden.

Fragen könnte man beispielsweise, ob die Tendenz zur editorischen Angleichung tatsächlicher oder scheinbarer Parallelstellen dem historisch-kritischen Ansatz der Edition immer dienlich ist. Dabei wird in der Regel „der differenzierteren Variante der Vorzug ge-

geben“ (siehe S. 299, vgl. S. 218). Als strittiges Beispiel sei ein Eingriff der Herausgeberin in die rhythmische Orthographie des Hauptthemas aus dem Kopfsatz der 1. Sonate genannt: Schumann hatte in den vier eröffnenden Themenzeilen den jeweils zweiten Zeilentakt durch hemiolische Viertelnoten im 6/8-Metrum orthographisch akzentuiert (siehe T. 2, 7, 12, 17). Im Gegensatz zu Autograph und Originalausgabe sowie zu den drei ersten Themenzeilen ersetzt Bär in der vierten Zeile die Viertelnoten-Hemiolik von T. 17 durch übergebundene Achtelnoten (S. 2) und verweist im Revisionsbericht zur Begründung auf die Achtelnoten-Orthographie des Repräsentaktes 131 (S. 220, vgl. S. 225). Dieser Takt ist im Autograph jedoch nicht ausnotiert, während er in der Originalausgabe aus ungeklärten Gründen Schumanns anfängliches Differenzierungssystem durchbricht (die abschriftliche Stichvorlage ist, wie erwähnt, verschollen). Doch setzt Bär's editorische Entscheidung nicht an der falschen Stelle – das heißt am orthographisch stringenten Satzbeginn statt im problematischen Repräsentakt – an? Lässt sie nicht außer Acht, dass Schumann die anfangs gleichsam exterritorial notierte Hemiolik erst im weiteren Verlauf der Exposition zunehmend ins 6/8-Metrum integrierte? Verunklart der punktuell begründbare Eingriff nicht Schumanns anfangs geradezu ‚analytische‘ rhythmische Orthographie?

Weitere Beispiele für starke editorische Vereinheitlichungen und Modernisierungen ließen sich mühelos anführen, ob es um die Bogensetzung oder um die Verteilung des Klaviersatzes auf zwei Systeme geht. Vor allem in ihrem Bestreben, Schumanns Klaviernotation in puncto „stimmiger“ Pausensetzung zu vervollständigen, modernisiert die Herausgeberin in ihrer historisch-kritischen Ausgabe paradoxerweise stärker, als es gängige praktische Ausgaben des 20. Jahrhunderts taten. Ein Beispiel liefert der langsame Satz der 2. Sonate (vor allem die Schluss-Seiten 69–71). Dort wirkt Schumanns charakteristische changierende Stimmigkeit durch die pausenorthographischen Perfektionierungen im neuen Notenbild letztlich überladen – wobei die Ergänzungen im Einzelfall noch inkonsequent bleiben (vgl. auf S. 69 die Takte 106 und 111 im unteren Klaviersystem).

Dass sich für einen so umfangreichen, gehaltvollen Band im Detail Addenda und Corrigenda nennen lassen, kann kaum verwundern. Sie betreffen in den Worttexten überwiegend die Fußnoten, die wichtige Nachweise, Ergänzungen und Begründungen zum Haupttext liefern. Einige Corrigenda seien genannt: Joseph Joachims und Clara Schumanns private Düsseldorfer Aufführung einer laut Bär's Angaben nicht eindeutig identifizierbaren schumannschen Violinsonate am 18. Mai 1853 (S. 204, Anmerkung 78; S. 264, Anmerkung 86) betraf nachweislich die 1. Sonate (siehe Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben*, Bd. 2, Leipzig <sup>5</sup>1918, S. 278). Die Frage, ob beim Bonner Besuch Robert und Clara Schumanns am 15. November 1853 Teile der 2. oder 3. Sonate musiziert wurden, wird in den werkgeschichtlichen Kapiteln beider Werke inkonsistent diskutiert (S. 267 f. mit schiefer Darstellung, doch korrekter Literaturangabe zu Litzmann; S. 387 mit korrekter Darstellung, doch unzutreffendem Verweis auf Litzmanns Biographie). Mit dem auf S. 205 in Anmerkung 84 erwähnten „Andante“ der 1. Sonate war sicher nicht der Kopfsatz gemeint, wie Bär vermutet, sondern der Mittelsatz; der Rezensent verwies nach damaliger Gepflogenheit auf den Satz-Typus („Andante“ als langsamer Binnensatz). Auf S. 206 samt Anmerkung 90 geht es nicht um Georg, sondern um Joseph Hellmesberger (auf S. 205 zweimal korrekt angegeben – dort allerdings mit inkorrekt geschriebenen Nachnamen). Und auf S. 202 ist in Anmerkung 72 (Zeile 6) an Stelle des irrtümlichen Briefdatums „22. Januar 1854“ zu lesen: 22. Oktober 1853.

Gravierender für die musikalische Praxis sind einige Errata im Notentext, die hoffentlich noch korrigiert werden, wenn aus dem Gesamtausgaben-Band praktische Editionen abgeleitet werden. Genannt seien folgende, bei Stichproben entdeckte Fälle: S. 2 (Opus 105, 1. Satz), Takt 5, Klavier, unteres System: letzter Note fehlt Achtfahne; S. 9 (ebenda), T. 114, Kl., u. Sys.: letzte Note irrtümlich *F* statt *A*; S. 43 (op. 121, 1. Satz), T. 147, Kl., o. Sys.: erste übergebundene Unternoten irrtümlich *e-e* statt *g-g*; S. 50 (ebenda), T. 243, Kl., o. Sys.: letzte Note irrtümlich ohne Staccato; S. 133 (*F. A. E.-Sonate*, 4. Satz), T. 43, Violine: 3. Zählzeit ist zu korrigieren gemäß S. 173, T. 43.

Im Notentext der 3. *Sonate* finden sich einige durch Schumanns recht flüchtige Niederschrift der nachkomponierten Sätze provozierte Übertragungsirrtümer wieder, unter denen schon die Erstaussgabe von 1956 litt. So ist in T. 143 des 1. Satzes (S. 157) im Violinpart nach dem übergebundenen  $g^3$  statt der sinnwidrigen Folge von kleiner Vorschlagnote  $a^2$  und Sechzehntelnote  $d^3$  die Sechzehntelnote  $\#d^3$  zu lesen und zu spielen (vgl. auch Paralleltakte 31, 70, 104); das Faksimile-Beiheft (S. 63) zeigt, dass Schumanns leicht kryptisch, doch nicht untypisch geformtes #-Vorzeichen missdeutet wurde. Ebenso lässt das Beiheft (S. 66) vermuten, dass im 3. Satz beim Übergang T. 47/48 (Hauptband, S. 165) für den Klavierbass statt der Folge  $C/c-C/c$  mit frei ergänzten Haltebögen die Folge  $C/c-\#C/\#c$  zu lesen ist, die aus einer Korrektur hervorging und mit der Violinpartie reizvoll chromatisch dissoniert. Hinzu kommen neue Textprobleme: Im 3. Satz ist für die 3. Zählzeit von T. 8, 44 und 78 (S. 163, 165, 167) im oberen System des Klavierparts statt der Unternote  $a$  wohl  $d^1$  zu lesen (Beiheft, S. 64). Und in T. 57 des 1. Satzes notierte Schumann die 1. Zählzeit im Klavierbass zweifellos missverständlich (Beiheft, S. 60); doch die Übertragung, die zugleich den im Autograph nicht ausnotierten Repräsentakt 130 tangiert, überzeugt satztechnisch-klanglich nicht (Hauptband, S. 150, 156); eher war in T. 57<sup>1</sup> die Undezime  $C/f$  intendiert.

Auch über andere editorische Entscheidungen und Kommentierungen ließe sich anhand des Beiheftes trefflich diskutieren, etwa über die abschließenden Klavierpassagen im Finale der 1. *Sonate*. Dort bleibt für T. 207 eine Notendivergenz zwischen Autograph und Originalausgabe im Revisionsbericht unerwähnt (S. 242); eine weitere Divergenz in T. 209, die durchaus als Resultat einer klang- und spieltechnischen Korrektur interpretierbar wäre, wird zugunsten der autographen Lesart entschieden.

Zweifellos wird die Herausgeberin in einer praktischen Ausgabe der 3. *Sonate* in einigen Fällen praktikablere Spielvorschläge unterbreiten als in ihrer wissenschaftlichen Edition. Dies betrifft insbesondere Reprises- bzw. Wiederholungsteile, die Schumann im Autograph der nachkomponierten Sätze nicht ausnotierte. Seine verbalen Verlaufsangaben blieben hier

im Hinblick auf Details des Notentextes zu ungenau, so dass bei quellengetreuer Auflösung des Notentextes der Tonumfang der Violine gelegentlich unterschritten wird (siehe S. 156, T. 130–131 und 134) und ein Takt teilweise leer bleibt (S. 157, T. 139). Bei derartigen Notenversehen, die in der verschollenen Abschrift zweifellos bereinigt wurden, folgt die historisch-kritische Ausgabe der philologischen Reinheit zuliebe genau der fehlerhaften oder unvollständigen Quelle und beschränkt sich auf Lösungsvorschläge im Revisionsbericht. Dagegen wird Schumanns rhythmisches Versehen in T. 36 des Scherzosatzes schon im Notentext selbst korrigiert (siehe S. 165 und 430).

Ungeachtet solcher Fragen und Einwände aber bildet Ute Bärs Edition für die künftige wissenschaftliche und künstlerische Auseinandersetzung mit Schumanns Violinsonaten eine hochwillkommene Arbeitsbasis, auf die man keinesfalls mehr verzichten möchte.

(März 2003)

Michael Struck

*FERENC ERKEL: Bátori Mária. Opera két felvonásban/Opera in two acts. Szöveg/Text by Benjámín Egressy. Közreadja/Edited by Miklós DOLINSZKY, Katalin SZACSVAI-KIM. 2 Bände. XLV, 785 S. Budapest: Rózsavölgyi és Társa kiadása 2002 (Operák/Operas 1,1 and 1,2.)*

Der Komponist, Pianist, Dirigent und Musikpädagoge Ferenc Erkel (1810–1893) war zweifelsohne die bedeutendste Persönlichkeit im ungarischen Musikleben des 19. Jahrhunderts; er war an der Leitung bzw. Gründung fast aller wichtigen musikalischen Institutionen in Ungarn beteiligt. Zwischen 1838 und 1874 wirkte er als Dirigent des Opernvereins am Ungarischen Nationaltheater, war ab 1884 Generalmusikdirektor des Budapester Opernhauses, leitete von 1853 bis 1874 die Ungarische Philharmonische Gesellschaft und fungierte zwischen 1875 und 1887 als Direktor des Budapester Konservatoriums.

Über die Grenzen des nationalen Musiklebens hinaus machte sich Erkel u. a. als Komponist der bis heute gültigen ungarischen Nationalhymne, vor allem aber als Begründer der ungarischen Nationaloper einen Namen. Erkels zwischen 1840 und 1885 entstandenen,



insgesamt neun Opern, von denen die letzten z. T. in Zusammenarbeit mit seinen Söhnen entstanden sind, war zwar ein höchst unterschiedlicher Erfolg beschieden, die beiden Opern *Hunyadi László* (1844) und *Bánk bán* (1861) gehören allerdings bis heute zum festen Repertoire ungarischer Opernhäuser und erlebten auch im Ausland erfolgreiche Aufführungen. In ihnen, wie auch in den anderen weniger erfolgreichen Opern verbindet sich die nationale Thematik – als Sujets dienen zumeist dramatische Ereignisse aus der Vergangenheit des ungarischen Volkes – mit Vertonungen, die mehr oder weniger stark vom Verbunkos, der ungarischen Nationalmusik der Romantik, geprägt sind.

In Zusammenarbeit mit der Széchényi-Nationalbibliothek hat das Musikwissenschaftliche Institut der Ungarischen Akademie der Wissenschaften als Wiederaufnahme eines unvollendeten Projektes aus den 1960er-Jahren nun mit der Veröffentlichung einer wissenschaftlich-kritischen Gesamtausgabe der Opern Erkels begonnen. Als erstes wurde im vergangenen Jahr *Bátori Mária*, Erkels erste Oper, in zwei Bänden bei Rózsavölgyi herausgegeben. Nach ihrer ungeheuer erfolgreichen Uraufführung am 8. August 1840 im „Ungarischen Theater“ („Magyar Színház“) zu Pest wurde das Theater spontan in „Nationaltheater“ („Nemzeti Színház“) umgetauft, *Bátori Mária* selber wurde, obgleich ihre Arien und Rezitative an Bellini und Mozart erinnern und ihre formale Gestaltung meyerbeerschen Vorbildern entlehnt ist, bis zum Erscheinen des *Hunyadi László* im Jahre 1844 als erste ungarische Nationaloper gefeiert.

Bei ihrer Herausgabe der *Bátori Mária* konnten sich die Autoren nicht nur auf das Autograph, sondern auch auf ein recht umfangreich erhalten gebliebenes Vortragsmaterial (Orchester-, Chor-, Solostimmen) stützen. Veröffentlicht wurden in den vorliegenden Bänden im Wesentlichen der Notentext in seiner letzten vom Komponisten autorisierten Form inklusive aller vom Komponisten selbst angefertigten bzw. autorisierten Korrekturen sowie vollständig erhaltene musikalische Einlagen und Einschübe, durch welche die Oper im Verlaufe ihrer Aufführungsgeschichte ergänzt wurde. Die Bände sind mit einer umfangreichen ungarisch- und englischsprachigen Einführung in die ungarische Musiktheatergeschichte vor Erkel, über den historischen Hin-

tergrund der Handlung der Oper, ihre Rezeption und den Begriff der Nationalmusik in Ungarn versehen; abgerundet wird die Einführung mit Anmerkungen zu den musikalischen Einlagen, über die prominentesten Darsteller der Oper und ihre erfolgreichsten Inszenierungen. Darüber hinaus ist dem Partiturtext ein Faksimileteil vorangestellt, welcher u. a. aus der Originalpartitur, aus einer für eine Militärkapelle erstellten Suite, aus diversen Stimmheften, Chorpartituren und einem Souffleurbuch zitiert. Im Anhang zum zweiten Band finden sich schließlich noch Varianten zu Teilen der Originalpartitur (u. a. die erwähnte Suite für Militärkapelle), das ungarische Originallibretto inklusive einer englischen Prosaübersetzung sowie eine zeitgenössische Kunstübersetzung des Librettos in die deutsche Sprache.

Mit diesen ersten, sehr umfassend und auch äußerlich ansprechend gestalteten Bänden der kritischen Gesamtausgabe der Erkel-Opern leistet die ungarische Musikwissenschaft einen wertvollen und seit Jahrzehnten überfälligen Beitrag zur Bewahrung des nationalen kulturellen Erbes. Für die Musikforschung außerhalb Ungarns liefert die mit dieser Publikation in Angriff genommene Gesamtausgabe der Erkel-Opern eine unentbehrliche Grundlage für vergleichende Studien zur Geschichte der europäischen Nationaloper.

(Januar 2003)

Guido Elberfeld

LEOŠ JANÁČEK: *Amarus. Kantate für Soli, gemischten Chor und Orchester* (1897). Partitur. Hrsg. von Leoš FALTUS, Marie KUČEROVÁ und Miloš ŠTĚDRŮŇ. Praha: Editio Bärenreiter 2000. XVIII, 136 S. (Kritische Gesamtausgabe. Reihe B, Band 1.)

*Amarus* gehört zu jenen Werken Leoš Janáčeks, die hierzulande dringend wiederentdeckt werden sollten: Ein relativ früher, unbekannter Janáček tritt uns hier entgegen. Und wenn das Vorwort zur vorliegenden Edition noch fast entschuldigend meint, *Amarus* sei ein „Werk, das vielfach noch Spuren des Suchens trägt“ (S. XI), so hört man diesem Suchen – immerhin das „Suchen“ eines über 40-jährigen Komponisten – doch gerne zu. *Amarus* lässt uns mitverfolgen, welche Entwicklung Janáček als Komponist nahm, welche Wurzeln seiner Ästhetik zugrunde liegen: spätromantische Harmonik, in

die sich bereits Folkloristisch-Modales eingeschlichen hat, ein Lyrismus, der bereits auch die für Janáček so typischen Ausbrüche kennt, und nicht zuletzt der Blick auf die „arme Kreatur“. Hier ist es ein junger Mann, der „von Kindheit an“ im Kloster lebt, da er „in Sünde geboren ward“. Sein Name, Amarus, spricht Bände. Dieser blasse junge Mann, in dessen Figur man die Gesichtszüge des jungen Klosterschülers Janáček wieder zu erkennen glaubt, leidet sehr unter dem Makel, aufgrund seiner Herkunft nicht in die Gesellschaft integriert zu sein. Mit kompositorischem Feingefühl begleitet Janáček die Schlüsselszene jenes jungen Lebens: Amarus bittet Gott, ihm den Zeitpunkt seines Todes vorauszusagen. Da erscheint ein Engel und verkündet dem jungen Sinnsucher, dass er in jener Nacht sterben müsse, in der er versäumt, Öl in die Altarlampe nachzufüllen. Sein Weg ist damit vorgezeichnet: Im Frühling, Natur und Mensch erwachen zu lyrischem Liebesreigen, vergisst Amarus, beim Anblick eines Liebespaares, gepackt von seiner „sonderbaren Sehnsucht“, die Öllampe. Janáček widmet seinem Tod einen musikalisch eindrucksvollen Epilog („Tempo di marcia funebre“).

Wie Jiří Vysloužil im Vorwort beschreibt, ist *Amarus* einer jener exemplarischen Fälle in Janáčeks früher Schaffensphase, die von der Mühsal des Komponisten, von Brünn aus gehört zu werden, berichten können: Janáčeks Hoffnung, *Amarus* in Prag aufzuführen, zerschlug sich zunächst. Er versuchte es in Kroměříč (Kremsier). Dort waren Chor und Orchester allerdings mit der schwierigen Partitur überfordert und erst nach etlichen kompositorischen Konzessionen konnte die Uraufführung im Dezember 1900 stattfinden. Diese dann sei allerdings „nicht berühmt ausgefallen“, so Janáček. Erst 12 Jahre später kam *Amarus* auf eine Prager Bühne, jenes Sprungbrett für einen auch internationalen Erfolg, das Janáček, der Unangepasste aus der „Provinz“, nur selten betreten durfte – man denke etwa an die Schwierigkeiten, die er für eine Prager Premiere der *Jenufa* zu überwinden hatte. Die vorliegende, mit einem informativen Vorwort versehene, übersichtliche Ausgabe jedenfalls sollte als editorisches Sprungbrett genutzt werden, um *Amarus* auch außerhalb der tschechischen Konzertpodien bekannter zu machen.

(Juni 2003)

Melanie Unseld

## Diskussion

Zur Rezension von BEATE ANGELIKA KRAUS: *Beethoven-Rezeption in Frankreich. Von ihren Anfängen bis zum Untergang des Second Empire*. Bonn: Verlag Beethoven-Haus 2001. 368 S., Abb. (Schriften zur Beethoven-Forschung. Band 13.), durch Herbert Schneider in *Mf* 56 (2003), Heft 2, S. 204–206.

Eine wissenschaftliche Diskussion über Forschungsansatz und Ergebnisse des Buches ist auf Basis der Kritik von Herbert Schneider nicht möglich. Daher seien hier nur einige Punkte aufgeführt:

1. Angesichts so mancher in der Vergangenheit in Deutschland mit Polemik geführten Diskussion über Methoden rezeptionsgeschichtlicher Forschung ist diesem Thema ein eigenes Kapitel gewidmet, aus dem die Vorgehensweise (einschließlich Wahl der Quellen) sorgfältig begründet wird. Es ist zu bedauern, dass die Rezension in der *Musikforschung* dem keine Rechnung trägt, während französische Rezensenten diese „réflexion méthodologique“ als überzeugend gewürdigt und das Buch vor diesem Hintergrund beurteilt haben.

2. Es gibt keine rezeptionsgeschichtliche Studie, bei der man nicht anmerken könnte, es hätten noch weitere Quellen ausgewertet werden können. Deshalb ist die Auswahl des Materials begründet.

3. Dass der Titel des Buches *Beethoven-Rezeption in Frankreich. Von ihren Anfängen bis zum Untergang des Second Empire* lautet und nicht, wie vom Rezensenten gewünscht, wesentlich enger gefasst wurde, lag nicht nur durch dessen Inhalt nahe. Angesichts der Titelwahl anderer Autoren handelt es sich vielmehr um eine Präzisierung.

4. Bedauerlicherweise hat der Rezensent es unterlassen, Fragestellung und Argumentation innerhalb der Kapitel zu verfolgen: Beispielsweise war es – auch angesichts der Arbeiten von Joël-Marie Fauquet – gar nicht Anliegen des ‚Kammermusik-Kapitels‘, das französische Repertoire aufzulisten: Der Vorwurf, die Autorin habe die „in die Tausende gehenden Veröffentlichungen von Quartetten französischer und anderer Komponisten im 18. und frühen 19. Jahrhundert nicht zur Kenntnis genommen“, läuft daher ins Leere. Die eigentlichen Ergebnisse