
BESPRECHUNGEN

FRANK HENTSCHEL: *Sinnlichkeit und Vernunft in der mittelalterlichen Musiktheorie. Strategien der Konsonanzwertung und der Gegenstand der ‚musica sonora‘ um 1300.* Stuttgart: Steiner-Verlag 2000. 368 S., Abb., Notenbeisp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XLVII.)

Was haben eine Proportion 3:2 und die uns wohlklingend erscheinende Klanglichkeit einer reinen Quinte miteinander gemeinsam? Zunächst einmal, und das bestätigt jeder Versuch, in einer Einführung diesen Zusammenhang aufzeigen zu wollen, recht wenig. Warum aber soll man dann noch mittelalterliche Traktate zur „musica“ lesen, zumal sie fast ausschließlich in lateinischer Sprache formuliert wurden? Häufig genug wurden diese Texte als Steinbruch für vergangenheitsorientierte Sehnsüchte missbraucht, etwa um im Mittelalter eine „Idee der Ordnung“ festmachen zu können, die offensichtlich in der eigenen Gegenwart verloren gegangen war. Schnell kam und kommt man leider immer noch von der „quadriivialen Musikanschauung“ (Martin Zenck) zur Musik etwa eines Organum oder einer Dufay-Motette, die als tönendes Denkmal einer solchen Ordnung fungieren sollten. Nicht nur vor diesem Hintergrund kann diese Arbeit als eine kritische Einführung in den Umgang mit mittelalterlichen Texten zur Musiklehre gelesen werden, die es erlaubt, allen ideologischen Ballast getrost abzuwerfen. Mit Thomas Kuhn fragt Frank Hentschel dagegen angesichts der Texte von Johannes de Muris oder Jacobus von Lüttich, wie angesichts moderner Theoriestellungen „ein vernünftiger Mensch so etwas [absurdes] geschrieben haben könnte“ (S. 213). Aus dieser Frage erst kann die Erkenntnis erwachsen, dass nicht die Texte absurd sind, sondern dass die ursprüngliche Frage des modernen Lesers angesichts dieser Texte zu sinnlosen Ergebnissen führen muss. Nun erst entwickelt Frank Hentschel, wie man im Rückblick gut nachvollziehen kann, seine Fragestellung neu, passt sie den veränderten Gegebenheiten an und führt den Leser auf diese Weise an ein neues Verständnis der Texte heran.

Klar stellt Frank Hentschel heraus, dass es

zwei völlig unterschiedliche Textsorten gibt. Auf der einen Seite stehen die universitären Schriften zur „musica theorica“, die sich in der Nachfolge der *Institutio de musica* des Boethius mit der Ordnung des Tonsystems auseinandersetzen und Musiklehre als eine angewandte Mathematik betreiben, wobei der Bezug zur klanglichen Realität weitgehend ausgeblendet wird. Zugleich führt diese „Theorie“ aber zu Ergebnissen, die unanfechtbar und zu allen Zeiten gültig sein müssen, weil sie auf mathematischem Wege erzielt worden sind. Ihre Konkretisierungen finden sie in Ton-Verhältnissen, die sich als „consonantiae“ manifestieren. Vor diesem Hintergrund sind die Zahlenverhältnisse, die in diesem Zusammenhang untersucht werden, keine Erklärungen für sinnlich wahrnehmbare Phänomene, „sondern sie selbst sind das, was untersucht werden soll“ (S. 214). Demgegenüber rückt um 1300 die sinnliche Qualität der Klänge selbst und damit die „concordantiae“ in den Blick der Theorie. Daraus entwickelt sich eine neue Art der Fragestellung, die auch von den Erfahrungen der musikalischen Praxis ausgeht und vor diesem Hintergrund die ästhetische Qualität von Zusammenklängen nach ganz anderen Kriterien zu beurteilen sucht.

Eine wichtige Rolle im Argumentationsgang Hentschels spielt die Darstellung der Pythagoras-Legende. Sie wird im Mittelalter dazu genutzt, um dem Leser deutlich zu machen, wie eine wissenschaftliche Argumentation erst dann zu ihrem Ziel kommt, wenn sie den diffusen sinnlichen Eindruck hinter sich lässt und zu einer vernunfthaften Erkenntnis übergeht. Diese ist dann nicht mehr der Materie, sondern den Gesetzen der Mathematik verhaftet. Die Mythen um diese „Legende“ reichen noch weiter, wenn man bedenkt, dass schon ihre Entstehung in der Antike auf einem Missverständnis beruhte (vgl. Leonid Zhmud: *Wissenschaft, Philosophie und Religion im frühen Pythagorismus* [= Antike in der Moderne (7)], Berlin 1997, S. 192).

Die Arbeit besticht dadurch, dass in ihr komplizierte Sachverhalte mittelalterlicher Philosophie, Mathematik und Musiklehre auf eina-

che und verständliche Weise in ihrem Zusammenwirken dargestellt werden. Dazu trägt nicht zuletzt die durchgehende deutsche Übersetzung der lateinischen Belegstellen bei, die allein schon eine bewundernswerte Leistung darstellt. So kann auch der im Entziffern mittelalterlicher Traktate ungeübte Leser die Scharfsinnigkeit und Subtilität mancher Argumentationen genau verfolgen, die sonst häufig nur unter Verwendung des bloßen Zitats behauptet wird. Am Ende der Lektüre steht die durchaus überraschende Beobachtung, geradezu neugierig auf ein eigenes, weiterführendes Studium der Texte geworden zu sein. Gibt es ein schöneres Lob für eine wissenschaftliche Arbeit?

(März 2002)

Christian Berger

RUTH STEINER: *Studies in Gregorian Chant. Aldershot u. a.: Ashgate 1999. XI, 312 S., Abb., Notenbeisp. (Variorum Collected Studies Series CS651.)*

Monumenta Monodica Medii Aevi. Band V: Antiphonen. Hrsg. von László DOBSZAY und Janka SZENDREI. Institut der Ungarischen Akademie der Wissenschaften. 3 Bände. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. 225, 1348 S.*

Der anzuzeigende Band mit Aufsätzen von Ruth Steiner, einer der profiliertesten unter den Choralforschern unserer Zeit, aus den letzten 30 Jahren dokumentiert einen ertragreichen Abschnitt dieser musikwissenschaftlichen Disziplin. Zwar sind die Texte hier nach sachlichen, also vor allem liturgischen Gesichtspunkten angeordnet, in der Folge dokumentieren sie aber die atemberaubende Entwicklung, die die Choralforschung in diesem Zeitraum genommen hat. Wie meistens in der Mediävistik kommen dabei die wichtigsten Anregungen aus der Diskussion mit den Nachbarfächern. So speziell die einzelnen Themen auf den ersten Blick anmuten, zeigen sie eine Spannweite, die sich bei der Lektüre zu einem dichten und kontrastreichen Bild der historischen Entwicklung zusammenfügen. Ergänzt wurde die verdienstvolle Zusammenstellung durch ein ausführliches Register, das eigentlich erst die Gesamtschau, die durch diese Texte möglich wird, greifbar macht.

Nicht zuletzt auf Ruth Steiners Initiative geht die Gründung der Chant Study Group in-

nerhalb der IMS zurück, die ein weltweites Netz von Forschern zusammenführte. Einer der von Anfang an aktivsten Mitstreiter dieser Forschergruppe ist László Dobsay, der in Budapest ein Zentrum der Choralforschung gründete. Aus dieser Arbeit ist mit der Hilfe von Janka Szendrei die Edition der Antiphonen hervorgegangen, die das zentrale römische Repertoire bewusst in einem umgrenzten lokalen Kontext der ungarischen Überlieferung vorstellt, die auf die Gründung des Bistums Esztergom um die Jahrtausendwende zurückgeht und die durch die franziskanische Liturgie Ungarns ergänzt wird, die ihrerseits auf die italienische Tradition zurückgeht. Daraus allerdings den Anspruch des Titels herzuleiten, mit dieser Edition das Repertoire der Antiphonen darzustellen, scheint mir doch recht vermissen. Die meisten Quellen stammen aus dem 15. Jahrhundert, ihre Übereinstimmung mit Quellen des 13. Jahrhunderts lässt aber auf eine ungebrochene Tradition seit mindestens dem 12. Jahrhundert schließen. Die Anordnung der Stücke folgt einer musikalischen Klassifikation, die ausführlich im Vorwort erläutert und kommentiert wird. Es geht dabei um die qualitative Beschreibung modaler Melodiemodelle, die die Kommentierung dieser Anordnung zu einem praktischen Lehrbuch modaler Melodiebildung werden lässt, zumal die in dieser Reihe neue Übertragungsweise sehr klar die originale Ligaturschreibweise erkennen lässt. Ein einziger Kritikpunkt betrifft die Behandlung der Akzidentien. Wegen der geringen Übereinstimmung der Quellen dieses Zeichen einfach ganz wegzulassen (S. 40), ist genauso wenig eine Lösung wie die Ansicht, das b-molle als Bestandteil des c-Schlüssels ohne alterierende Bedeutung aufzufassen (S. 36). Bei einem sicher extremen Beispiel wie der Marien-Antiphon des 6. Modus „Ave regina caelorum“ (Nr. 6194), die nach Ausweis anderer Quellen zwischen dem 8. und 6. Modus vagiert und deshalb meist auf die finalis c hin ausgerichtet ist, hätte man genauer gewusst, wo das b-molle in der (einzig) Quelle eingezeichnet ist. Abgesehen davon, dass ein in Hexachorden denkender Sänger „caelorum“ sicher mit *b-fa* solmisiert hätte, geht es dabei um die Frage, ob der übliche Wechsel zwischen *es* und *e* (vgl. GB-WO F 160, p. 360, und AM 175) in Ungarn nicht aufgenommen wurde. Es

lässt sich vermuten, aber aufgrund des pauschalen Verzichts auf die Akzidentien nicht belegen. Oder spricht hier der Praktiker, der selbstverständlich aus seiner Vertrautheit mit dem Repertoire die richtigen Zeichen zu ergänzen weiß (vgl. etwa Nr. 5135 „Palma sacratis“ bei den Worten „...amictum / Antonium...“)? Zumindest ein entsprechender Hinweis im Vorwort wäre angesichts der Tatsache, dass dieses Repertoire einer vergangenen Welt angehört, angebracht gewesen. Denn es geht heute nicht mehr allein um das Bewahren, zu dem diese Edition einen vorzüglichen Beitrag leistet, sondern auch darum, den praktischen Umgang mit diesen Aufzeichnungen zu vermitteln. Und gerade dazu kann diese vorzügliche Ausgabe eine wichtige Hilfe darstellen, zumal auch die jeweils passenden Differenzen als auch ein liturgischer Kalender beigegeben sind. (Februar 2001) Christian Berger

English Manuscript Studies 1100–1700. Volume 8: Seventeenth-Century Poetry, Music and Drama. Edited by Peter BEAL. London: The British Library 2000. 340 S., Abb.

DIETRICH HELMS: *Heinrich VIII. und die Musik. Überlieferung, musikalische Bildung des Adels und Kompositionstechniken eines Königs. Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1998. XIII, 475 S., Notenbeisp. (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster. Band 11.)*

Die *English Manuscript Studies 1100–1700* erscheinen seit 1989 fast jährlich und richten sich hauptsächlich an Literaturwissenschaftler und Philologen der Anglistik. Vergleichende kulturwissenschaftliche und interdisziplinäre Forschungsansätze fließen zwar ein – und die Handschriftenstudien gewinnen dadurch, sie sind zumeist angenehm lesbare kulturhistorische Exkurse –, jedoch der vorliegende achte Band scheint eher zufällig in die Liste der hier zu rezensierenden Bücher geraten zu sein. Immerhin ist im Titel auf Musik verwiesen und wenigstens in einem Beitrag (von insgesamt sieben längeren Aufsätzen) wird eine musikalische Quelle vorgestellt. Richard Charteris, Professor für Musikwissenschaft und ARC Senior Research Fellow an der Universität Sydney, gibt eine detaillierte Beschreibung der in der Biblioteka Jagiellonska in

Krakau aufbewahrten und offenbar von ihm vor Jahren entdeckten englischen Liedsammlung („Songbook“) Mus. ant. pract. P 970, darin „Select Ayres and Dialogues for One, Two, and Three Voyces...“. Wie Charteris anmerkt, hatte sich H. Diack Johnstone (University of Oxford) in seinem Aufsatz „Ayres and Arias: A Hitherto Unknown Seventeenth-Century English Songbook“ (in *Early Music History* 16, 1997, S. 167–201) auf die gleiche Quelle bezogen, ohne dass es allerdings zwischen den beiden Autoren im Verlauf ihrer Forschungen zu einem Austausch gekommen wäre. Charteris stellt nun viele ergänzende Informationen bereit, die sich Johnstone am Ende seines Aufsatzes nur erhoffen konnte.

Mus. ant. pract. P 970 (entstanden um 1660) besteht aus drei in London gedruckten Sammelbänden sowie einer handschriftlich gefertigten Sammlung von Vokalstücken (überwiegend weltliche Lieder mit einfacher Generalbassbegleitung), wobei im ersten Druck ebenfalls handschriftliche Eintragungen bzw. Ergänzungen zu finden sind und der Manuskriptteil drei zuvor unbekannte englische Stücke enthält. Beim zweiten und dritten Druck handelt es sich um den zweiten und dritten Teil der *Ayres and Dialogues* des um 1650 für diese Gattung berühmtesten englischen Komponisten Henry Lawes, von dem auch im Handschriftenteil einige Werke stammen. Kultur- ebenso wie musikhistorisch von besonderem Interesse ist jedoch die Sammlung – und hauptsächlich der Teil der Manuskripte – vor allem deshalb, weil der englische Kopist, den Charteris – anders als Johnstone, der dies noch offen lassen musste – als den Geistlichen John Patrick (1632–1695) identifizieren konnte, neben den englischen Werken auch französische und italienische in seine Zusammenstellung aufnahm. Insofern ist Mus. ant. pract. P 970 eine seltene repräsentative Quelle für das weitverbreitete Interesse englischer Musikliebhaber am damaligen italienischen Liedrepertoire (einige italienische Komponisten, die mit Werken in der Sammlung vertreten sind, hatten sich deshalb auch in London niedergelassen, etwa Pietro Reggio oder Vincenzo Albrici). Dies spiegelt sich nicht zuletzt aber auch in Folgendem: „The Kraków source is the only known early English manuscript with Monteverdi's *lettere amorose* [„due lettere

amorose in genere rappresentativo“ aus Monteverdis siebtem Madrigalbuch], and their appearance here is as much a testament to the copyist's own interest in this composer as it is to the durability of Monteverdi's reputation in Restoration England“ (S. 235).

Ganz abgesehen von ihrer Bedeutung für die europäische Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts gehört die Auffindung dieser Sammlung aber auch in ein Kapitel Musikgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts. Die Quelle wurde kurz nach der Jahrhundertwende von der Berliner Staatsbibliothek erworben und galt auf Grund des Zweiten Weltkriegs lange Jahre als verloren.

Im Bereich der englischen Literatur werden in diesem Band der *English Manuscript Studies 1100–1700* ebenfalls einige Neuentdeckungen vorgestellt, die möglicherweise auch für Musikhistoriker von Interesse sein können. Hinzuweisen ist etwa auf James Knowles' Präsentation und sozio-historischer sowie auf-führungspraktischer Kontextualisierung einer so genannten „running masque“ (British Library Add. Ms. 23229), einer Sonderform der englischen „masques“, die in bestimmten Adelshäusern kursierte und sich sowohl von der höfischen als auch von der privaten Spielart solcher Theatervergnügungen abhob.

Bei den Quellenstudien zu Ben Jonson, John Ford und Thomas Carew – allesamt unter den Schlüsselfiguren der Poetik und Dramatik Englands im 17. Jahrhundert – geht es hauptsächlich um die Fassungsproblematik zwischen Manuskripten (Autographen oder Abschriften, die unter Aufsicht des Autors entstanden) und Erstdrucken bzw. Drucken, die bislang als gültige Fassungen „letzter Hand“ betrachtet wurden. Die Auffindung der Manuskripte verändert zum Teil die gesamte Quellensituation (so im Falle Carews das sogenannte „Gower Manuscript“) oder führt zu einer völligen Neubewertung der Entstehungsgeschichte eines Poems (Ben Jonsons erste Ode) und wirkt sich nicht zuletzt auf aktuelle Editionsprojekte aus.

Die Akribie, mit der in diesen Studien Quellenkritik und Kulturgeschichte verbunden werden, ist auch der zweiten vorliegenden Publikation zu bescheinigen. Möglicherweise bewirken Studienaufenthalte in England nicht nur verbesserte Sprachkenntnisse und gute Arbeits-

erfahrungen in einer reichen, altehrwürdigen Bibliothekslandschaft, in der Benutzern in der Regel mit einem mehr als optimalen Service zugearbeitet wird, sondern auch eine Zusatz-Vermittlung von angemessenen Arbeitsmethoden, gerade im Bereich der Heuristik und Quellenkritik. Für Dietrich Helms, dessen Buch über *Heinrich VIII. und die Musik* auf seine Dissertation zurückgeht (Promotion 1995 in Münster), trifft das oben Gesagte mit Sicherheit zu.

Seine sorgfältig ausgearbeitete Untersuchung ist weit mehr als ein Einblick in die Werkstatt des komponierenden Königs – die ohnehin nicht leicht zu rekonstruieren war –, sondern eine umfassende Beleuchtung des weltlichen Liedrepertoires in England während der frühen Tudor-Regentschaft. So befasst sich Helms zunächst mit der Überlieferung weltlicher Kompositionen um 1500 und stellt der Beschreibung des höfischen Musiklebens ausgedehnte Quellenstudien voran. Dabei konzentriert er sich auf die drei wichtigsten, in der British Library aufbewahrten Liedsammlungen, die so genannte „Handschrift Heinrichs VIII.“ (Add. Ms. 31922), das Fayfax-Manuskript (Add. Ms. 5465) sowie das Ritson-Manuskript (Add. Ms. 5665). Zusätzlich zu diesen Chorbüchern werden Stimmbücher, Einzelblätter und Drucke sowie fragmentarisch überlieferte Handschriften herangezogen, um ein möglichst umfassendes Bild von der Überlieferung weltlicher Musik des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts zu geben und daneben wichtige Konkordanzen aufzuzeigen. Kompositionen Heinrichs VIII. (oder wenigstens ihm zugeschriebene Stücke) finden sich lediglich in der kostbar ausgestatteten „Handschrift Heinrichs VIII.“, die zwischen 1509 (Krönung des Königs) und 1523 hergestellt wurde, nicht aber in königlichem Besitz gewesen sein dürfte. Sie enthält 33 Stücke des Monarchen, die Helms zusammen mit der Motette *Quam Pulchra es* (aus einer späteren Quelle, dem so genannten *Baldwin Commonplace Book*) im zweiten Teil seines Buches im Kapitel über die Kompositionstechniken Heinrichs VIII. analysiert (die Motette wird im Anhang durch Helms abgedruckt).

Bevor der Leser also in die Kompositionstheorie und Kompositionstechnik um 1500 eingeführt wird und sodann etwas über die Musik-

praxis des Adels und Königs erfährt, wird er gewissermaßen über die Quellenstudien in die Problematik und Komplexität der Forschungen „eingeweiht“, die den Rahmen für diese Untersuchung bildeten. Dies ist kein leichter Einstieg in das Thema, die Lektüre lohnt sich jedoch, um die Darstellung vieler Aspekte der höfischen Musikpraxis und vor allem die Beurteilung der Kompositionen Heinrichs sowie seiner Ausbildung nachvollziehen zu können. Vorstellbar wäre es jedoch, mit dem zweiten, eher musikhistorisch und -soziologisch ausgerichteten Teil von Helms Arbeit zu beginnen, dann je nach Kontext auf seine Quellenstudien zurückzugehen.

An die Befassung mit den Werken des komponierenden und musizierenden Tudor-Monarchen sollte man allerdings keine großen Erwartungen knüpfen. Wie Helms darlegt, sind seine Stücke zumeist Kompositionsübungen im Stil des französischen Chanson, Jugendwerke aus der Zeit bis 1519, mit Ausnahme der Motette zeigen sie kaum den Ansatz von kontrapunktischer Unterweisung (falls die Motette von Heinrich stammt), „die Stücke [...] repräsentieren das größte bekannte ‚Werk‘ eines Komponisten, der nie über das Stadium eines fortgeschrittenen Anfängers hinaus kam“ (S. 290). Für Helms bildete jedoch gerade diese Ausgangslage einen besonderen Reiz, und seine Studie zeigt, dass sich speziell aus der Frage, an welchen Kompositionen sich der König orientiert hat oder sich möglicherweise orientieren konnte, ein vielverzweigtes Netz musikalischer Beziehungen in der damaligen Musikwelt entwickeln lässt.

Die Arbeit von Helms knüpft an John Stevens' Standardwerke aus den 1960er- und 1970er-Jahren (die für ein Werkverzeichnis Heinrichs VIII. zu konsultieren sind) und an neuere Studien von David Fallows an; als deutschsprachige Untersuchung zu diesem Thema ist sie außerordentlich zu begrüßen. (Januar 2002) Christa Brüstle

Choralhandschriften in Regensburger Bibliotheken. Katalog zur Ausstellung in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg 27.9. bis 5.11.1999. Regensburg: Verlag Schnell & Steiner 1999. 147 S., Abb., Notenbsp.

Regensburg ist traditionell eine Hochburg der

katholischen Kirchenmusik, insbesondere des Chorals. Von hier aus leitete Carl Prose im 19. Jahrhundert sein Lebensprojekt der Reform und Vereinheitlichung des Chorals ein; hier nahm die Wiederentdeckung der Musik des Mittelalters und der Renaissance in Franz Xaver Haberl einen ihrer Ausgangspunkte; hier wirkte mit Bruno Stäblein einer der Pioniere der modernen Chorforschung, der eine akademische Tradition begründete, die bis heute in David Hiley fortlebt. Und die Bibliotheken – allen voran die Bischöfliche Zentralbibliothek – beherbergen ihrerseits entsprechende Schätze, die zwar nicht mehr der Entdeckung, aber doch der gründlichen Bearbeitung noch weitgehend harren. Ein bedeutender Schritt zur Präsentation und Aufarbeitung der Regensburger Choralhandschriften ist der vorliegende Katalog einer Ausstellung, die 1999 eine Auswahl aus den reichen Schätzen nicht nur der Bischöflichen Zentralbibliothek (bzw. der dort aufbewahrten Sammlung Prose), sondern auch der Staatlichen Bibliothek, des Klosters Heilig Kreuz und vor allem der Hofbibliothek der Fürsten Thurn und Taxis dem Publikum zugänglich machte. Der Katalog enthält zunächst natürlich eine Aufstellung der Exponate, jeweils mit einer knappen, aber alles Nötige in übersichtlicher Form enthaltenden Beschreibung durch Raymond Dittrich, sowie entsprechenden Abbildungen, deren Format man sich allerdings (im Rahmen eines ohnehin recht kleinen Buchformats) oftmals größer gewünscht hätte – viele Lesefelder werden in einem kaum noch zu entziffernden „Miniaturformat“ von ca. 5 × 7 cm reproduziert. Den Katalog begleiten insgesamt sieben Aufsätze unterschiedlicher Länge, die sich mit Herkunft, Zusammensetzung und musikalischer Beschaffenheit des Repertoires befassen. Den weitesten Bogen schlägt David Hiley im einleitenden Beitrag, in dem er die in Text und Musik sehr verschiedenen Repertoires der aus Regensburg stammenden Quellen einerseits und der beiden schwäbischen Klöster Obermarchtal und Neresheim (aus dem Fundus der Thurn-und-Taxis-Sammlung) andererseits beschreibt. Vor allem anhand des ohnehin regionalen und historischen Schwankungen weit stärker als andere Choralgattungen unterworfenen Sequenzenrepertoires kann Hiley Vielfalt und Reichtum des spätmittelalterlichen oberdeutschen Chorals eindrucksvoll demonstrieren. Hinsichtlich

Obermarchtal und Neresheim erläutert Hugo Angerer in seinem stärker historisch orientierten Beitrag, wie beide Institutionen im Rahmen der Säkularisation 1802 an die Fürsten von Thurn und Taxis übergangen und ihre Quellen somit in der Hofbibliothek landeten; aus Obermarchtal sind nur vier Kodizes erhalten (darunter allerdings zwei großformatige Prachthandschriften), aus Neresheim nicht weniger als 49! Spezifischere Fragestellungen behandeln die übrigen Beiträge: David Bucknum, Roman Deutinger und Randolph Jeschek befassen sich mit den Prozessionsgesängen der beiden Dominikanerklöster St. Blasius und Heilig Kreuz; Randolph Jeschek zudem mit dem Graduale (mit Sequentiar) D-Rs 4° Liturg. 19, das er nach gründlichen Repertoireuntersuchungen der zum Damenstift Niedermünster gehörigen Pfarrkirche St. Paul in Regensburg zuordnen kann (entgegen Stäbleins älterer Zuordnung zum Stift Mittelmünster). Keith Falconer steuert eine Beschreibung und Transkription eines zweistimmigen Liedes bei, das auf einer in das Prozessionar D-Rs 4° Liturg. 94 eingeschobenen Seite notiert ist, und Roman Hankeln stellt in dem wohl gewichtigsten Beitrag des Bandes Ergebnisse seiner Untersuchungen zum Offizium des Regensburger Stadtheiligen Erhard dar. Hankeln kann nicht nur nachweisen, dass die Erhard-Historia von dem Regensburger Gelehrten und Geistlichen Konrad von Megenberg (1309–1374) verfasst wurde, sondern auch, dass der musikalisch gebildete Konrad selbst für die Kontrafaktur der Melodien aus dem Offizium für die Heilige Elisabeth sowie wahrscheinlich für die Neukomposition zumindest einiger Melodien verantwortlich ist. Die Beiträge demonstrieren – sowohl einzeln als auch kollektiv – das bemerkenswert hohe Niveau, auf dem in Regensburg Choralforschung sowohl in historischer als auch in analytischer Hinsicht betrieben wird (alle Autoren sind aktuelle oder Ex-Regensburger), ein Sachverhalt, der in Deutschland Seltenheitswert hat. Und doch zeigt gerade die Untersuchung der hier zur Debatte stehenden Quellen – die einer traditionellen, auf Früh- und Hochmittelalter fixierten Choralforschung sämtlich als ‚peripher‘ gelten würden – welche Schätze hier noch zu heben sind und welch weites Feld sich dem Forscher auftut.

(April 2001)

Thomas Schmidt-Beste

Tim CARTER: *Music, Patronage and Printing in Late Renaissance Florence*. Aldershot u. a.: Ashgate 2000. XII, 282 S., Abb., Notenbeisp. (Variorum Collected Studies Series CS682.)

Tim CARTER: *Monteverdi and his Contemporaries*. Aldershot u. a.: Ashgate 2000. XII, 256 S., Notenbeisp. (Variorum Collected Studies Series CS690.)

Diese beiden Bände vereinen Aufsätze, die zwischen 1978 und 1997 erstmals veröffentlicht worden sind und in dieser konzentrierten Zusammenstellung nicht nur einen Einblick in die wissenschaftliche Vita Tim Carters erlauben, sondern auch einen guten Eindruck von den wechselnden Akzentuierungen geben, mit denen in der englischsprachigen Forschung der vergangenen zwei Jahrzehnte die italienische Musik um 1600 betrachtet worden ist. Im ersten Band finden sich zunächst Beiträge zu Leben und Werk Jacopo Peris und anderer Florentiner Komponisten der Jahre um 1600, auf die einige Studien zum Musikaliendruck und -handel in dieser Zeit folgen. Der zweite Band ist annähernd zweigeteilt: Am Beginn stehen Aufsätze zur solistischen Vokalmusik um 1600, auf die, verbunden durch einen Essay zur kompositorischen Konzeption der Aria in dieser Zeit, verschiedene analytische Annäherungen an Kompositionen Claudio Monteverdis folgen.

Die Aufsätze, zum weitaus überwiegenden Teil in gut zugänglichen Zeitschriften oder Sammelbänden enthalten, werden in diesen Büchern faksimiliert. Einen Mehrwert gegenüber den einzelnen Publikationen stellen vor allem die enthaltenen detaillierten Register dar, die neben den in den Aufsätzen genannten Personen auch die zitierten Kompositionen ausweisen.

(September 2001)

Andreas Waczkat

Rezeption alter Musik. Kolloquium anlässlich des 325. Todestages von Heinrich Schütz vom 1. bis 3. Oktober 1997. Protokollband. Hrsg. von Ingeborg STEIN. Bad Köstritz: Forschungs- und Gedenkstätte Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz 1999. 223 S., Abb., Notenbeisp. (Sonderreihe Monographien. Band VI.)

Die Texte des Sammelbandes sind in drei Blöcke gegliedert. Beim ersten geht es allgemein um Themen zur Musik des Barock (vor

allem der Schütz-Zeit) sowie ihre Wiederentdeckung und Aufführung im 19. Jahrhundert, der zweite ist der Schütz-Rezeption in Osteuropa gewidmet, und im Zentrum des dritten stehen Betrachtungen zur Musik Schützs' und seiner Zeit im 20. Jahrhundert. Ein Beitrag der Herausgeberin, „Heinrich Schütz in der bildenden Kunst dokumentiert–präsentiert–meditiert“, der vor allem durch zahlreiche, auch farbige Abbildungen beeindruckt, schließt den Band ab.

Den ersten Block eröffnet Hermann Max mit seiner Interpretation der brahmsschen Einrichtung von Bachs Kantate 4 („Zur Wiederbelebung Alter Musik im 19. Jahrhundert durch Johannes Brahms“), die allerdings von der Überzeugung des Verfassers, dynamische Einzzeichnungen seien als Insignien des „Romantischen“ zu verstehen und schwächten die „musikalisch-rhetorische“ Wiedergabe von Bachs Musik, nicht unbedingt profitiert. Gewichtiger fallen die Beiträge von Ullrich Scheideler und Michael Märker aus. Jener exemplifiziert den „Kompositorischen Historismus im Umkreis der Berliner Singakademie in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts“ an Werken von Mendelssohn und Bernhard Klein, dieser informiert über „Carl Riedel und die Leipziger Schütz-Rezeption im 19. Jahrhundert“. Holger Eichhorn schließlich geht in einem ausführlichen, gründlich kommentierten Beitrag dem Verhältnis zwischen der Musik Giovanni Gabrielis und Heinrich Schützens nach. Kürzer die folgenden Texte: von Gregory Johnston über die Bedeutung von Michael Praetorius' *Syntagma musicum* als Quelle zur Aufführungspraxis schützscher Musik, von Helmut Lauterwasser zur Position von Christoph Bernhards Kompositionslehre in der zeitgenössischen deutschen und italienischen Musiktheorie und schließlich von Eberhard Möller über einen bislang unbekanntes Schütz-Schüler, den in Narva tätigen Michael Hahn.

Am Anfang des zweiten Blocks steht eine Bestandsaufnahme von Schütz-Quellen im östlichen Europa aus der Feder des dafür wohl derzeit kompetentesten Experten, Klaus-Peter Koch. Ihm folgen einzelne Fallstudien: über die Schütz-Rezeption im slowakischen Levoča/Leutschau (Marta Hulková), im ebenfalls slowakischen Bardejov/Bartfeld (Róbert Murányi), in Polen zwischen den Weltkriegen (Magda-

lena Walter-Mazur) und in Russland (Wladimir Steingard). So knapp die Ausführungen gelegentlich geraten, sind sie dennoch stets informativ, weil der Leser vor allem über Bestand, Katalogisierung und Zugänglichkeit der jeweiligen Quellen zur Musik Schützens und seiner Zeit nützliche Auskünfte erhält.

Der dritte Themenblock besteht seinerseits aus zwei Hälften. Zum einen geht es, im Beitrag von Thomas Buchholz, um den Umgang mit Musik der Schütz-Zeit in Kompositionen des 20. Jahrhunderts, zum anderen wird die Frage nach der Aussage von Schützs' Musik in unserer Zeit zu beantworten versucht, sei es als Ausdruck einer utopischen „concordia“ (Karsten Erik Ose), als Vermittlung eines „Urvertrauens“ (Ingeborg Stein) oder als Botschaft eines geistlichen Gehalts (Martin Petzoldt, der Schützs' *Musikalische Exequien* mit Bachs Kantate 106 vergleicht).

Der Band besticht durch die übersichtliche Präsentation der Texte (die nicht geringer gewesen wäre, hätte man die Anmerkungen lesefreundlicher als Fußnoten statt als Endnoten gesetzt) sowie durch die schon erwähnte großzügige Beigabe von Abbildungen. Negativ zu Buche schlagen erstens das Fehlen von Kurzbiographien der Verfasser (die dem Rezensenten jedenfalls nicht alle bekannt sind) und zweitens ärgerliche redaktorische Nachlässigkeiten, die vor allem aus einer Unkenntnis der lateinischen Sprache und ihrer Syntax resultieren: Barbarismen wie „Stylus luxuriantes communi“ oder „Contrapunctus luxuriantes comicum“ (S. 110) haben in einem der Musik des 17. Jahrhunderts gewidmeten Band nichts zu suchen.

(März 2001)

Walter Werbeck

MARKUS RATHEY: *Johann Rudolph Ahle 1625–1673. Lebensweg und Schaffen. Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1999, 643 S., Notenbeisp.*

Der Verfasser hat sich mit seiner umfangreichen Arbeit (einer münsteraner Dissertation von 1998) ein ehrgeiziges Ziel gesetzt. Er will nicht nur das Leben, sondern auch das Werk des Mannes dokumentieren und beschreiben, der in Mühlhausen Vorvorgänger Johann Sebastian Bachs als Blasius-Organist tätig war, zum Bürgermeister aufstieg und darüber hinaus zahllo-

se Drucke vor allem geistlicher Vokalwerke publizierte. Das Vorhaben ist Rathey mit einer imponierenden Arbeitsleistung fraglos gelungen. Ahle, so die Quintessenz des Buches, zählt zu den wichtigsten und interessantesten mitteleuropäischen Komponisten um die Mitte des 17. Jahrhunderts, der weit mehr konnte als geistliche Arien zu komponieren.

Im Zentrum des ersten Teils der Arbeit stehen biographische und sozialhistorische Untersuchungen. Da die Musik Ahles, so die Überzeugung des Verfassers, nicht ohne den Lebensweg ihres Schöpfers und die gesellschaftlichen bzw. musikalischen Verhältnisse seiner Umgebung verständlich sei, begibt Rathey sich in zwei Kapiteln daran, diese Voraussetzungen zu erhellen. Zunächst stehen die Strukturen des Mühlhäuser Musiklebens im 17. Jahrhundert auf dem Prüfstand. Rathey schildert sie umfassend und detailliert; von einer konzentriert dargebotenen Musikgeschichte Mühlhausens in dieser Zeit zu sprechen wäre, auch wenn Rathey darauf nicht den Anspruch erhebt, kaum übertrieben. Auf der Basis gründlicher Literatur- und vor allem Archivrecherchen behandelt Rathey nicht nur die einzelnen Musikergruppen, er informiert auch über die in Mühlhäuser Kirchen gebräuchlichen Liturgien, über das nachweisbare Musikalienrepertoire (in diesem Zusammenhang zitiert er aus bislang unbekanntem Briefen von Michael Praetorius an den Mühlhäuser Rat), über Orgeln und Orgelspiel an der Blasiuskirche sowie speziell über das Mühlhäuser Musikleben während des 30-jährigen Krieges. Dem schließt sich eine ebenso gründliche Darstellung von Ahles Vita an; auch hier kann der Verfasser von Archivstudien (in Mühlhausen, Göttingen und Erfurt) profitieren.

Im 4. Kapitel („Komponieren zwischen Autonomie und Ökonomie“) zeigt Rathey, dass Ahle einerseits durchaus kritisch sein Schaffen zu reflektieren vermochte, andererseits aber bei seinem Komponieren in nicht geringem Maße von ökonomischen Zwängen abhängig war. Einem weiteren Faktor, der Ahles Schreiben beeinflusste, nämlich den jeweiligen Texten und Ahles Umgang mit ihnen, ist das 5. Kapitel gewidmet, ihm schließen sich Übersichten über Ahles einzig erhaltenes theoretisches Werk sowie über seine Tanzstücke für instrumentale Ensembles an. Bei der Behandlung von Ahles

Orgelkompositionen im 8. Kapitel kann der Verfasser falsche Zuschreibungen berichtigen.

Der zweite Teil – der eigentliche Hauptteil – ist Ahles geistlicher Vokalmusik gewidmet: Motetten, Geistliche Konzerte, Messen, Geistliche Arien werden auf immerhin fast 250 Seiten abgehandelt. Der Modus procedendi ist jeweils ähnlich: Nach einleitenden Ausführungen zu Fragen der Terminologie, zum historischen Kontext der jeweiligen Gattung und ihrer Position im Werk Ahles folgen Analysen ausgewählter Beispiele und abschließend eine Diskussion „systematischer Aspekte“: vor allem zur Harmonik, Motivik, Formbildung und zur Verwendung und Funktion von Instrumenten. Rathey stützt sich dabei nicht nur auf die wenigen in Neudrucken (vor allem in *DDT* 5) vorliegenden Werke, sondern auf Ahles geistliches Œuvre insgesamt. Er kann daher in seinem Buch einen Überblick über das Werk Ahles vorlegen, wie es ihn bisher nicht gegeben hat. Anhand zahlreicher Beispiele werden wichtige Merkmale der einzelnen Gattungen, aber auch deren Relationen zueinander herausgearbeitet. Die zentrale Position nehmen, auch für Ahle selbst, seine Geistlichen Konzerte ein, während er in seinen Motetten, erst recht aber in seinen zahllosen Arien, wie Rathey betont, einem „Postulat der Einfachheit“ folgte, „das eine künstlerische Entfaltung nicht nur kaum zuließ, sondern bewußt vernachlässigte“ (S. 321). Kein Wunder also, dass Ahle, wenn er 1663 den Aufwand für die Komposition eines Concertos höher veranschlagt als für das Schreiben einer Motette, eine diametrale Gegenposition zu Heinrich Schütz einnimmt, der 15 Jahre zuvor im Vorwort zu seiner *Geistlichen Chormusik* diejenigen kritisierte, die vor der schwierigen Motette ins leichte Concerto auswichen. Rathey macht allerdings deutlich, dass auch Ahles Motetten und Arien ein lohnender Gegenstand der Analyse sein können, weil sich hinter der „einfachen“ Fassade Unterschiede nicht allein im Umgang mit den Texten, sondern auch in den harmonischen und formalen Dispositionen aufspüren lassen, an denen Entwicklungen im Œuvre Ahles abzulesen sind.

Den gewichtigen Schluss des Buches bildet ein Verzeichnis sämtlicher erhaltener oder bibliographisch nachweisbarer Kompositionen und theoretischer Werke Ahles (inklusive Nachweis von Neudrucken), und neben einem

Quellen- und Literaturverzeichnis fehlt auch ein Personenregister nicht.

Es sind Umfang und Anspruch von Ratheys Buch, die neben viel Licht auch einigen Schatten zu verantworten haben. So verständlich der Ehrgeiz ist, über alle Gattungen Ahles ausführlich zu informieren, so unvermeidlich sind die Nachteile für die Analysen: Wären sie so erschöpfend, wie man sie sich wünschte, wäre die Arbeit ins Uferlose ausgewachsen. Zwar beschränkt sich Rathey jeweils auf einzelne Beispiele (unvermeidlich bei über 260 erhaltenen Vokalstücken). Dennoch ist die Zahl der untersuchten Kompositionen beachtlich, weniger indessen der dafür zur Verfügung stehende Raum. Beispielsweise werden insgesamt 18 Motetten Ahles auf 46 Seiten behandelt, und bei den Geistlichen Konzerten ist das Verhältnis mit 28 Stücken auf etwa 74 Seiten kaum besser. Eine weitere Schwierigkeit besteht darin, dass die von Rathey analysierten Werke keineswegs alle im Neudruck vorliegen. Zwar geizt Rathey nicht mit Notenbeispielen, dennoch ergibt sich nur allzu oft die Crux, dass sich weder die Evidenz der Kriterien, die er wählt – beispielsweise zur Beurteilung einer angemessenen oder unangemessenen Textvertonung (die er gerne vom Vorhandensein bzw. Fehlen herkömmlicher Figuren abhängig macht) –, noch seine Ergebnisse wirklich nachprüfen lassen. Man muss Rathey glauben, was er sagt, weil man ohne den vollständigen Notentext zu keinen anderen Schlüssen kommen kann. Dass Raumknappheit und das Bemühen um Vollständigkeit gelegentlich zu eher nichts sagenden Phrasen wie: „Der Schluß der Motette ist geprägt von der Vertonung der letzten Textzeile [...]“ (S. 279) führen, sei nur am Rande erwähnt; ähnlich inhaltsarm ist eine Formulierung wie „Verarbeitung“, die der Verfasser immer wieder gerne benutzt (vgl. nur S. 381). Zu kurz kommt auch die Reflexion der Analysekriterien. Besonders deutlich zeigt sich diese Aporie, wenn Rathey Ausführungen zur Harmonik der Stücke macht. Gerne möchte man seine These vom Schwinden modaler Verhältnisse und der Dominanz der neuen Dur-Moll-Tonalität im Werk Ahles glauben. Doch V-I-Kadenzfolgen, schon im Zeitalter der klassischen Vokalpolyphonie gang und gäbe, sind als isoliertes Indiz für die neue Tonalität schlicht untauglich (S. 275, S. 282, S. 312 u. ö.),

ebenso wie umgekehrt die phrygische Kadenz allein nichts über die Dominanz modaler Verhältnisse aussagt. Interessantere Indizien für das Neue hingegen wie etwa die Abkehr von der traditionellen Praxis, im Cantus durus oder mollis zu notieren, oder der Umgang mit bestimmten Akkordformen (Septakkorden) bleiben weitgehend unkommentiert.

Ungeachtet solcher Einschränkungen steht außer Zweifel, dass Rathey die wohl für lange Zeit maßgebliche Arbeit über Ahle vorgelegt hat. An seinem Buch wird niemand, der sich mit der mitteldeutschen Musik der Generation nach Schütz im Allgemeinen und den Verhältnissen im Mühlhausen im Besonderen befassen will, vorbeikommen.

(März 2001)

Walter Werbeck

Peter Tenhaef: Gelegenheitsmusik in den Vitae Pomeranorum. Historische Grundlagen, ausgewählte Werke, Kommentar und Katalog. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 2000. 217 S., Abb., Notenbsp. (Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 8.)

Führt man sich einmal die statistische Streuung der Musikalienproduktion im 17. und frühen 18. Jahrhundert vor Augen, so ist unschwer die große Bedeutung der Gelegenheitskompositionen, vor allem im deutschen protestantischen Raum, zu erkennen. Dass von diesen Werken nur ein Bruchteil bekannt ist, liegt in ihrer engen Situationsbindung und der weitgehenden Standardisierung begründet. Die Musik zum Begräbnis war kaum der Ort für avancierte kompositorische Experimente, und die entsprechenden Stücke für eine als Kompositionsgeschichte verstandene Musikhistoriographie mithin kaum von Interesse. Hinzu kam, dass zahlreiche der Gelegenheitswerke auch von Gelegenheitskomponisten verfasst wurden: oft handwerklich sauber, aber doch simpel in ihrer Faktur. Dennoch bildet die kaum überschaubare Menge an Kasualkompositionen einen gewichtigen Teil der musikalischen Alltagskultur, die vor allem unter musiksoziologischem Aspekt ein ergiebiges Forschungsfeld bietet.

Peter Tenhaefs Studie zu den Gelegenheitsmusiken in den *Vitae Pomeranorum* befasst sich mit einer in der UB Greifswald befindlichen Sammlung von biographischen Dokumenten

vor allem pommerscher Persönlichkeiten des 16. bis 19. Jahrhunderts, die auch eine größere Anzahl an Kasualkompositionen enthält. Der Autor verfolgt mit seiner Untersuchung mehrere Ziele. Den ersten Teil bildet eine historische und musikalische Einordnung der Kompositionen. Im zweiten Teil sind 17 Werke ediert, die einen Überblick über die stilistische Breite der Musikalien in der Greifswalder Sammlung geben. Den Abschluss bildet dann ein thematischer Katalog sämtlicher in den *Vitae* enthaltenen Musikwerke, der auch jene ohne Noten (also reine Librettodrucke) einschließt. Der Katalog ergänzt zwei ältere Publikationen aus den 1960er-Jahren: Der 1965 von Friedrich Giese vorgelegte Katalog der Musik in den *Vitae Pomeranorum* war unvollständig und bot keine, für die Identifizierung der Werke unverzichtbaren Incipits. Zudem vervollständigt die Übersicht Wolfgang Reichs Katalog der Musik in Leichenpredigten (1966), der zahlreiche Vertonungen in den *Vitae* nicht erfasst hatte.

Tenhaefs Katalog schließt also eine musikbibliographische Lücke. Das Verzeichnis wäre allerdings besser zu nutzen, wenn der Satz übersichtlicher gestaltet worden wäre. Zudem sind die Notenbeispiele sehr klein und der ihnen unterlegte Text daher kaum zu lesen. Eine großzügigere Seitengestaltung und ein differenzierteres Satzbild hätten die Benutzerfreundlichkeit des Katalog beträchtlich erhöht.

Die 17 im Mittelteil des Bandes vollständig edierten Stücke bilden einen historisch wie auch gattungsgeschichtlich guten Querschnitt durch die Kompositionen in den *Vitae*. Problematisch ist jedoch Tenhaefs Rekonstruktion einer Aria von Petrus Brunnemann von 1620 (S. 41 ff.), in der die fehlende Oberstimme durch den Herausgeber ergänzt wurde. Auch wenn davon auszugehen ist, dass die fehlende Stimme häufig in Terzparallelen mit der Mittelstimme verlaufen sein wird, so bleibt doch die Nachkomposition der Hauptstimme in dem oberstimmenbetonten Satz zu spekulativ. Zudem dürften auch einige satztechnische Unzulänglichkeiten (wie etwa die angesprungene Dissonanz in T. 21) kaum der ursprünglichen Fassung entsprochen haben.

Der schwächste Teil des Bandes ist die historisch-musikalische Einordnung der Kompositionen. Bereits im Vorwort weist der Verfasser darauf hin, dass sozialgeschichtliche und lite-

rarische Aspekte nur am Rande behandelt würden – doch sie wären zu einer wirklichen Einordnung der Kasualkompositionen von größter Wichtigkeit gewesen. Diese Chance vergeblich der Autor. Statt dessen bemüht er recht antiquierte Ansichten von der musikalischen Figurenlehre und macht sich auf die Suche nach musikalisch-rhetorischen Figuren. Nicht nur, dass Tenhaef ein bis ins späte 18. Jahrhundert geltendes etabliertes Figurensystem postuliert (S. 19), das es so niemals gegeben hat, er schießt bei seinen figürlichen Deutungen auch des öfteren über das Ziel hinaus, wenn er etwa (S. 145) in einer „circulatio“ auf dem Wort „Erden“ eine Beschreibung von „deren Kugelgestalt“ zu erkennen glaubt.

Das Verdienst von Tenhaefs Studie liegt in dem ausführlichen Katalog und in den Beispielditionen, die, sieht man einmal von den genannten optischen Abstrichen ab, ein zuverlässiges Arbeitsinstrumentarium darstellen und zu einer weiteren Beschäftigung mit den Musikalien in der *Vitae Pomeranorum* anregen, dies dann allerdings unter Einbeziehung musiksoziologischer Methoden.

(März 2002)

Markus Rathey

ULRICH ETSCHKEIT: *Händels „Rodelinda“. Libretto, Komposition, Rezeption, Kassel u. a.: Bärenreiter 1998. 350 S., Notenbeisp. (Bärenreiter Hochschulschriften.)*

Georg Friedrich Händels *Rodelinda* ist für die Wiederentdeckung seines Operschaffens im 20. Jahrhundert von zentraler Bedeutung, steht sie doch im Mittelpunkt der ersten Göttinger Händel-Festspiele von 1920. In Ulrich Etschkeits Werkmonographie, einer Heidelberger Dissertation, nehmen rezeptionsgeschichtliche Aspekte folglich mit Recht einen breiten Raum ein; die drei im Untertitel der Studie genannten Teile der Monographie erweisen sich dabei als ein konzises Ganzes. Nach der Untersuchung des Librettos und seiner Quellen folgt, vermittelt durch ein Kapitel über Versarten, Metrik und Textdeklamation eine nach den sechs auftretenden Personen gegliederte musikalisch-dramaturgische Analyse. Mit prominenter Berücksichtigung der Göttinger Händel-Renaissance und ihres Initiators Oskar Hagen stehen rezeptionsgeschichtliche Aspekte von der Londoner Uraufführung

1725 bis hin zu fünf ausgewählten Inszenierungen des 20. Jahrhunderts am Schluss.

Diese Monographie überzeugt indes nicht nur mit der sinnvollen Ordnung des Stoffes, sondern auch mit der Fülle des untersuchten und aufbereiteten Materials, mit der Etschkeit der einer Werkmonographie impliziten Gefahr einer allzu isolierten Wertung wirksam begegnet. So resultieren beispielsweise schon aus der vergleichenden Untersuchung des Librettos von Nicola Francesco Haym mit seinem Vorläufer von Antonio Salvi und dem französischen Modell von Pierre Corneille wichtige Einsichten in den Aufbau des Librettos wie auch zu Händels erheblichem Anteil an dessen schließlicher Gestalt. Darin liegt bereits der Kern der Charakterzeichnung, die Etschkeit in der sich anschließenden musikalisch-dramaturgischen Analyse ausführlich untersucht. Diese Analyse, methodisch häufig auf dem Instrumentarium der musikalischen Figurenlehre fußend, verweist ihrerseits auch auf die stimmlichen Möglichkeiten und Grenzen der an der Uraufführung mitwirkenden Sängern und Sänger und zeigt damit, wie unmittelbar ihnen Händel auf die Stimmbänder komponiert hat. Das rezeptionsgeschichtliche Kapitel schließlich stellt nicht nur umfangreiches und sehr sorgfältig recherchiertes Material zur Biographie Hagens und zur frühen Geschichte der Göttinger Händel-Festspiele vor, sondern umfasst auch ein detailliertes Verzeichnis von *Rodelinda*-Inszenierungen zwischen 1920 und 1998. Zwar wäre auch eine weitgehende Konzentration der Forschungsgeschichte an Händels *Rodelinda* auf dieses Kapitel denkbar gewesen; dass Etschkeit für diesen Teil seiner Monographie neben dem Nachlass Hagens und zahlreichen Verlags- und Theaterarchiven auch die zeitgenössischen Feuilletons ausgewertet hat, unterstreicht gleichwohl das Gewicht der rezeptionsgeschichtlichen Untersuchung. Redundanzen sowohl zwischen dem ersten und zweiten wie auch innerhalb des dritten Teils halten sich in Grenzen; schmerzlich vermisst man jedoch angesichts des so wertvollen Materials ein Register, das dieses Material auch leicht verfügbar macht.

In der ausführlichen Arbeit am Libretto sowie in der dramaturgischen Analyse geht Etschkeit einen Weg, der sich von Reinhold Kubiks ebenfalls monographischer Arbeit über

Händels *Rinaldo* (Neuhausen-Stuttgart 1982) erheblich unterscheidet. Einige Fragen bleiben dabei offen: etwa die, ob die Rezitative, deren jeweilige Funktion im *Rinaldo* bei Kubik noch eingehend untersucht wird, in der *Rodelinda* tatsächlich „kaum Ansatzpunkte für eine Interpretation, die mit neuen Erkenntnissen aufwarten kann“ bieten (S. 10). Nicht nur wünschte man sich hierfür einen Beleg, auch die Frageperspektive wird ohne Not unscharf: Die Rezitative einerseits auszusparen, andererseits „die Musiknummern [...] keineswegs nur unter dem Blickwinkel der Personencharakteristik“ zu betrachten, sondern auch „Harmonik und Rhythmik, Melodiebildung und Instrumentation“ (ebda.) zu untersuchen, zeitigt Ergebnisse unterschiedlicher Relevanz und dient bisweilen auch unangemessener Apologetik. In Rodelindas Arie „Se'l mio duol“ etwa bewertet Etschkeit eine Quintfallsequenz, in deren Bassstimme aber drei Quartanstiege von zwei Quintfällen gefolgt werden, als Beispiel für Händels kompositorische Überlegenheit: „Wo Komponisten wie Hasse Sequenzformeln bis zum Überdruß repetieren, kaschiert, modifiziert und variiert der ‚Caro Sassone‘“ (S. 185). Diese umfassende Aussage mit der – überdies fragwürdigen – Analyse einer Sequenzformel zu belegen, erscheint dann doch recht gewagt.

Überhaupt fallen namentlich bei der harmonischen Analyse nicht wenige Unstimmigkeiten auf. So bezeichnet Etschkeit eine einfache Sequenz als hochexpressive Modulation (S. 179) und spricht von einem „regelrechten Vorhaltsgeschiebe“ zwischen den Singstimmen eines Duettts (ebd.), wo Händel lediglich eine formelhafte Folge von Syncopationes über einem Orgelpunkt im Continuo komponiert hat. In dem analysierten Abschnitt aus Bertaridos Arie „Chi di voi“ (S. 211 f.) wird mit den Tönen *des-f-h* nicht ein neapolitanischer Sextakkord als Trugschluss eingeführt – was in der auf *f*-moll zielenden Kadenz der *Ges-Dur*-Sextakkord wäre und satztechnisch kaum lösbar scheint –, sondern vielmehr ein übermäßiger Sextakkord mit doppeldominantischer Funktion. Mag man sich Etschkeits Interpretation dieser Trugschlüsse als Text ausdeutend dennoch anschließen können, liegt der Fall bei Rodelindas Aufttrittsarie „Ho perduto il caro sposo“ schwieriger. Entgegen Etschkeits Ansicht (S. 153) wird am Ende des ersten Gesangsabschnittes nicht „mit

der Doppeldominante *D-Dur* [...] die von der Grundtonart *c-moll* am weitesten entfernte Tonart erreicht“, um „die hohe Spannung noch weiter zu steigern“. Vielmehr moduliert Händel an dieser Stelle nicht übermäßig kunstvoll nach *G-Dur* und nimmt – nebenbei bemerkt: auch auf rhythmischer Ebene – die zuvor aufgebaute Spannung recht deutlich zurück, wie es vor einem formalen Einschnitt nicht weiter verwunderlich ist.

Der Wert dieser Monographie, die das Wissen um ein zentrales Werk des händelschen Operschaffens maßgeblich bereichert, wird von diesen Unstimmigkeiten nicht wesentlich geschmälert. Gerade das aber gibt Anlass, erneut über die methodische Unschärfe des analytischen Teil der Arbeit nachzudenken: In seiner Ordnung nach den auftretenden Personen hat dieser Teil fraglos ein sinnvolles Untersuchungsziel, dem sich aber längst nicht alle Einzelbeobachtungen auch unterordnen. (September 2001) Andreas Waczkat

THOMAS EMMERIG: *Regensburger Verlagsbuchhandlungen als Musikverlage (1750–1850)*. Tutzing: Hans Schneider 2000. 288 S., Abb. (Quellen und Abhandlungen zur Geschichte des Musikverlagswesens. Band 1.)

Seit Musikwerke gedruckt werden, haben die Musikverleger eine entscheidende Rolle bei der Verbreitung und durchaus bei der Entwicklung der Musik selbst gespielt. Der weitgestreckte Aufgabenbereich der Unternehmen erforderte schon im 16. Jahrhundert die Trennung zwischen Notendruck und Notenverlag. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts gewannen dann neben den italienischen und französischen auch die deutschen und österreichischen Verlagshäuser mehr an Bedeutung. Das Studium der Beziehungen zwischen Komponisten und Verlegern ist nach wie vor eine ergiebige Quelle für die Musiksoziologie, denn mehr und mehr suchten diese die Gunst und Protektion der großen Verleger, die ihrerseits die populärsten Komponisten an ihr Haus zu ziehen vermochten.

Aber nicht nur das; auch die Beschäftigung mit den Verlagen an sich nimmt mehr und mehr zu, erschienen jüngst ernst zu nehmende Studien, etwa zum Musikverlag Johann André (1999) oder zum Augsburger Verlagswesen

(1997). Die Geschichte der Musikverlage in der süddeutschen Stadt Regensburg galt bislang als unerforscht, gab es dort ja keine riesigen Musikverlage. Jedoch gründeten sich zwischen der Mitte des 18. und Mitte des 19. Jahrhunderts (die Daten sind flexibel zu verstehen) eine Reihe von Regensburger Verlagsbuchhandlungen, die neben ihrem Buch-Sortiment auch Musikalien verlegten. Der Geschichte dieser acht Verleger geht Emmerig in seiner knapp 300-seitigen Publikation, die – so etwas ist im Hause Hans Schneiders in Tutzing selbstverständlich – hervorragend lektoriert wurde, chronologisch nach. Zunächst bringt er die Biographie der Verleger, danach, und das macht den Hauptteil aus, liefert er die vollständig aufgeführten Verlagskataloge, die persönlich eingesehen wurden. Emmerig versieht seine Aufstellung der einzelnen Eintragungen mit Titel, Katalognummer, dem Erscheinungsjahr – soweit feststellbar –, dem vollständigen Text der ersten Seite sowie dem fallweisen Hinweis auf einen anderen Drucker. Nun folgen Angaben zu Umfang und Format, zu Verleger, zur Datierung sowie zu Zeitungsanzeigen, zu Bibliotheksnachweisen nach *RISM*, zu Verweisen auf die Kataloge der Einzeldrucke (bzw. zu Musikbüchern des *RISM*) sowie zu Sekundärliteratur.

Aufgewertet wird das Buch durch eine Vielzahl an optisch anspruchsvollen Stichen, etwa zu den Liedern von J. Simon Mayr (Johann Leopold Montag), zu der Overtüre aus der Oper *Die Geisterinsel* von Johann Rudolf Zumstegg (Klavierfassung, Franz Anton Niedermayr) oder der *Missa de Requiem* von Wolfgang Joseph Emmerig (Pustet). (November 2001) Beate Hennenberg

JOËLLE-ELMYRE DOUSSOT: *Musique et société à Dijon au siècle des Lumières*. Paris: Honoré Champion Éditeur 1999., 240 S., Abb. (*Le Dix-Huitième Siècle* 30.)

Noch heute wird hierzulande die musikgeschichtliche Bedeutung regionaler Zentren im Frankreich des späten Ancien Régime oftmals leichtfertig unterschätzt. Dabei gedieh abseits der alles beherrschenden Kapitale Paris auch in zahlreichen anderen Städten wie Lyon, Strasbourg, Rouen oder Bordeaux mit ihrer

schon damals vergleichsweise hoch entwickelten bürgerlichen Kultur und wirtschaftlichen Prosperität ein intensives musikalisches Leben, das keineswegs nur für den Lokalhistoriker von Interesse ist. Und auch kleinere Städte wie Dijon (das bei einer Erhebung aus dem Jahre 1759 exakt 21 254 Einwohner zählte und in den folgenden 25 Jahren nur geringfügig auf 22 786 anwuchs) verfügten über eine Vielzahl musikalischer Institutionen und Aktivitäten, deren Untersuchung sich nicht zuletzt aus einer sozialgeschichtlichen Perspektive anbietet. Hierfür bestehen in Frankreich im Unterschied zu vielen anderen europäischen Ländern generell besonders günstige Voraussetzungen, weil zum einen aufgrund der langen nationalstaatlichen Geschlossenheit und eines bereits in der frühen Neuzeit entwickelten flächendeckenden Verwaltungssystems besonders zahlreiche und aussagekräftige Quellen verfügbar sind, zum anderen, weil dank der breiten und richtungweisenden Leistungen der französischen Geschichtswissenschaft auf substanziellen Vorarbeiten aufgebaut werden kann. Dies gilt ganz besonders für die Sozialgeschichte, einer Wissenschaftsdisziplin, deren Ansätze und Methoden vor allem in Frankreich entwickelt worden sind.

Auch Joëlle-Elmyre Doussot kann in ihrer Untersuchung zur musikalischen Sozialgeschichte Dijons im 18. Jahrhundert auf reiches empirisches Material zurückgreifen, mit dessen Hilfe sie die Strukturen des gesellschaftlichen und musikalischen Lebens plastisch herausarbeitet. Zunächst skizziert sie ein prägnantes Porträt einer französischen Provinzhauptstadt im 18. Jahrhundert, ihrer Institutionen, ihrer Bauten, ihrer Infrastruktur und ihrer Bewohner. Aus den Akten der Volkszählung von 1784 kennen wir das soziale Profil eines jeden einzelnen. In der Stadt wohnten damals 948 Geistliche, Kirchenbedienstete und Angehörige derselben sowie immerhin 760 Aristokraten. Den Bourgeois ersten, zweiten und dritten Ranges (letztere sind auch als „petits bourgeois“ aktenkundig) waren unterschiedliche Berufsgruppen gleichgestellt. Nur 373 Arbeiter gab es in den Manufakturen, rund zehn mal so viele waren im Weinbau tätig, dem wichtigsten Wirtschaftszweig der Region. Am unteren Ende der hierarchischen Skala standen Wohlfahrtsempfänger, Gebrechliche, „Hospitalisierte“,

ganz zuletzt die große Bevölkerungsgruppe der mehr als dreitausend Domestiken. Dass beinahe alle in der einen oder anderen Weise an musikalischen Ereignissen teilnahmen, zeigt das nächste Kapitel, das den großen Festivitäten mit Feuerwerk und Umzügen gewidmet ist, die in der Regel mit einem „Te Deum“ begannen und in ausgelassenen Gelagen endeten, bei denen eine reiche Chansonkultur im regionalen „patois“ gepflegt und zum Tanz aufgespielt wurde. Sodann zeichnet die Verfasserin die Entwicklung von öffentlichen und privaten Opern- und Konzertaufführungen nach, untersucht die Ursachen für das rasche Scheitern der von Claude Rameau gegründeten „Académie de Concerts“ und widmet sich dem 1717 gegründeten ersten städtischen Theater im Hôtel des Barres, das bis zur Einweihung des heutigen Stadttheaters im Jahre 1828 bespielt wurde. Unter der Überschrift „Les goûts réunis“ endet der erste Teil des Buches mit einer Darstellung des intellektuellen Lebens und der Auswirkungen der Pariser musikästhetischen Debatten in der Heimat eines ihrer Protagonisten (Jean-Philippe Rameau).

Im zweiten Teil befasst sich die Autorin zunächst mit den Programmen und Institutionen der Musikausbildung (collèges, maîtrises, Privatunterricht), sodann mit der Zusammensetzung der in Dijon gastierenden Ensembles. Besonders wertvoll sind die namentlichen Listen aller zu verschiedenen Zeiten in Dijon lebenden Berufsmusiker (15 im Jahre 1725, 19 1766 und 33 1786, einschließlich Tätigkeitsmerkmalen sowie Wohnadresse), ein Quellenmaterial, das die Verfasserin noch umfassender hätte auswerten können. Exemplarisch wendet sie sich hingegen dem Schicksal einzelner Musikerpersönlichkeiten zu, darunter insbesondere dem Komponisten Claude Balbastre sowie den weniger bekannten Mitgliedern der Familie Rameau. Die Untersuchung endet mit einem Blick auf die Veränderungen durch die Revolution sowie einem knappen Resümee. Ein Anhang mit wichtigen Dokumenten, Quellen- und Literaturverzeichnis sowie einem Personenregister runden den relativ schmalen Band ab, der mit elf Abbildungstabellen und sieben Faksimiles hervorragend ausgestattet ist und im gegebenen Rahmen einen äußerst wertvollen und zuverlässigen Abriss bietet.

(März 2001)

Arnold Jacobshagen

ANKE SONNEK: *Emanuel Schikaneder. Theaterprinzipal, Schauspieler und Stückeschreiber*. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. 445 S. (Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Band 11.)

Die Studie ist dem vor allem durch seine Zusammenarbeit mit Mozart in die Annalen der Musikgeschichte eingegangenen Theatermann Emanuel Schikaneder gewidmet. Dass es sich um eine Heidelberger Dissertation (1996; betreut von Ludwig Finscher) handelt, wird im einleitenden Kapitel verschwiegen, möglicherweise aufgrund des insgesamt problematischen Zugriffs oder wegen des fehlenden musikwissenschaftlichen Bezugs der Thematik. Ansatz, Problemstellung und Methode sind vielmehr theaterwissenschaftlichen Ursprungs, was jedoch nicht heißt, dass die Arbeit nicht auch das Erkenntnisinteresse der modernen Musiktheaterwissenschaft mit dem zunehmenden Interesse an rezeptions- und repertoiresgeschichtlichen Fragen berühren würde.

Erklärtes Ziel der Untersuchungen ist das „Auffinden und Zusammenstellen eines möglichst umfangreichen Quellenmaterials zu Schikaneder“ (S. 11). Dabei konnte sich die Autorin auf die grundlegende Schikaneder-Literatur (u. a. Egon Komorzynski, Kurt Honolka, Max Kammermayer) stützen, fand dort freilich nicht den gebotenen kritischen Umgang mit Quellen vor, wodurch eine erneute Auseinandersetzung nur wenige Jahre nach der zuletzt erschienenen Abhandlung von Kammermayer (1992) als durchaus gerechtfertigt erscheint.

Die Arbeit ist in drei große Abschnitte gegliedert: Biographie (S. 14–132), Werke (S. 133–247), Quellen (S. 248–420). Im ersten Teil wird die Biographie des 1751 geborenen Schikaneder resümiert von seinen Anfängen als Schauspieler (1773) und Theaterdichter (1775) über die Jahre als Prinzipal einer Wandertruppe (1778–1789) bis zu seiner Wiener Zeit als Direktor des Freihaus-Theaters auf der Wieden (1789–1801) bzw. des neu erbauten Theaters an der Wien (1801–1806), der letzten Theater-Direktion in Brünn (1807–1809) und dem Tod in geistiger Umnachtung 1812. Aufgrund der Neuauswertung der Quellen können einige Irrtümer richtig gestellt werden wie auch nun zwei verloren geglaubte Stücke nachgewiesen werden konnten; eines davon (*Der Löwenbrunn*, S. 191 ff.) wird einer genaueren

Analyse unterworfen. Während die Sprechstücke summarisch abgehandelt werden (S. 133–158), geht die Autorin auf die Singspiele, Opern und Schauspiele mit Musik (S. 159–223) genauer ein, unter Angabe der aufgefundenen Textbücher (jeweils unter der Rubrik „Quellen“), des Personariums („Personen“), der „Handlung“ und eines kurzen „Kommentars“, in dem auf Besonderheiten wie Verwandlungen, Fassungen etc. eingegangen wird. Für die weitere Forschung teilweise wertlos sind diese auf den ersten Blick hilfreichen Kurzinformationen allein schon deshalb, weil stets mehrere Quellen angegeben werden, dann jedoch oft nicht klar wird, welche die Autorin ausgewertet hat (vgl. z. B. die verwirrenden Angaben zu *Alexander*, S. 160; *Die zween Anton*, S. 163 f. usw.). Gelegentlich werden Komorzynskis Handlungsbeschreibungen verkürzt wiedergegeben (z. B. S. 173 ff.). Wird hierin unschwer ein laxer Umgang mit Quellen erkennbar, so zeigt der Abdruck der Quellentexte im „Anhang“ gravierende methodische Mängel. Dieser Abschnitt teilt sich in drei Teile auf. Der erste (S. 248–278) gibt eine Auswahl von Kritiken über die Aufführungen am Wiedner Theater sowie am Theater an der Wien wieder, die Schikaneders eigene Werke besprechen beziehungsweise die Bühnentechnik und Dekorationen beschreiben. Da es sich um Texte höchst unterschiedlicher Provenienz (Mannheim, Berlin, Wien etc.) handelt, hätte man gerne gewusst, wie die Autorin bei der Suche nach Kritiken vorgegangen und nach welchen Kriterien die Auswahl erfolgt ist. Für den Fall, dass in der bestehenden Literatur bereits auf diese Quellen hingewiesen worden ist, hätte ein entsprechender Rückverweis erfolgen müssen! Der zweite Abschnitt (S. 279–349) bietet den Spielplan des Freihaustheaters und des Theaters an der Wien von 1795–1806. Laut Einleitung (S. 12) wurden hierzu Veröffentlichungen u. a. von O. E. Deutsch und Anton Bauer ausgewertet bzw. zum Wiederabdruck gebracht, allerdings wird auf eine genaue Spezifizierung und Kennzeichnung der übernommenen Daten verzichtet, so dass der Eigenanteil der Autorin am Forschungsertrag nicht zu bestimmen ist. Auch wird nicht klar, ob es sich beim Abdruck des *Seyfried-Journals* um eine Erstveröffentlichung handelt, oder ob die Verfasserin auch hier auf bestehende Sekun-

därliteratur zurückgreift. Ähnlich verhält es sich mit dem dritten Abschnitt („Stückekataloge“, S. 350–420), da nicht angegeben wird, worauf die Angaben basieren.

Die erheblichen Defizite der Quelldokumentation setzen sich in der Bibliographie fort, die eine Vielzahl von Ungenauigkeiten oder mangelnden Spezifizierungen enthält, was vor allem anhand des Quellenverzeichnisses (S. 421–423) deutlich wird (z. B. Fehlen von Fundorten, vollständigen Erscheinungsdaten, Ortsangaben).

Die Erwartungen, die man an eine in wesentlichen Teilen dokumentatorische Arbeit stellt, werden nur beschränkt erfüllt, der Forschungsertrag ist im Vergleich zu den bestehenden Schikaneder-Monographien marginal.

(Februar 2002)

Julia Liebscher

Mendelssohn Studien. Beiträge zur neueren deutschen Kultur- und Wirtschaftsgeschichte. Band 11. Hrsg. für die Mendelssohn-Gesellschaft von Rudolf ELVERS und Hans-Günter KLEIN. Berlin: Duncker & Humblot 1999. 231 Seiten, Abb., Notenbeisp.

Zum elften Male präsentiert die in Berlin beheimatete Mendelssohn-Gesellschaft unter der bewährten Herausgabe von Rudolf Elvers und Hans-Günter Klein einen Sammelband; und ebenfalls zum elften Mal bewährt sich die Maxime sowohl der Gesellschaft als auch der „Studien“, ein Forum zur Erforschung nicht nur der berühmtesten Abkömmlinge (d. h. Felix Mendelssohn Bartholdy, Fanny Hensel geb. Mendelssohn und deren Großvater Moses Mendelssohn) zu sein, sondern, alle Generationen und alle Aspekte dieser ebenso weit verzweigten wie faszinierenden Familie zu berücksichtigen. So lesen wir in dem Beitrag von Helga-Maria Kühn über die Freuden und Leiden, die die Berufung des Mathematikers Gustav Lejeune Dirichlet an die Universität Göttingen und die damit verbundene Umstellung vom metropolitanen Berliner Leben auf die akademisch-kleinstädtische Provinz bedeutete, gesehen hauptsächlich mit den Augen seiner Frau, Rebecka geb. Mendelssohn (der Schwester von Felix und Fanny); Hans-Günter Klein informiert über biographische Details zu den Bankiers Ernst und Paul von Mendelssohn-Bartholdy; Eva J. Engel beschreibt die erste Ver-

öffentlichung Moses Mendelssohns, den Beginn eines Wochenblattes mit dem Titel *Qohelet Musar* („Der Sittenprediger“) aus dem Jahr 1750, das allerdings nach zwei Nummern sein Erscheinen wieder einstellte.

Die übrigen Beiträge befassen sich, wenn auch nicht ausschließlich mit Felix und Fanny, so doch mit Musik. Daniel Krochmalnik geht den Überlegungen Moses Mendelssohns zur affektiven Kraft der biblischen Poesie nach, deren Wirkungsmacht – ganz im Sinne der zeitgenössischen Affektenlehre – durch den dazugehörigen Gesang noch verstärkt und überhöht werde. Chronologisch am anderen Ende stehen die Untersuchungen Michael Kubes zum Verhältnis Paul Hindemiths zu seinem Lehrer Arnold Mendelssohn; Kube wertet die nicht allzu reichlichen Quellen ebenso klug wie behutsam aus, kommt aber – wie so oft bei entsprechenden Lehrer-Schüler-Verhältnissen – zu dem Schluss, dass jenseits eines tiefen gegenseitigen Respekts echte Einflüsse kaum festzustellen sind. Ein zwar in der Musikpraxis mittlerweile durchaus verbreitetes, jedoch kaum untersuchtes Repertoire sind die (fast allesamt späten) Chorlieder von Fanny Hensel, das Thema von Willi Gundlachs Aufsatz; sein Text ist überblicksartig intendiert und dementsprechend auch von Gemeinplätzen nicht frei, zeigt aber auf, wie lohnend eine eingehendere Beschäftigung gerade mit diesem Teil des henselschen Œuvres wäre.

Ein erheblicher Teil der Beiträge befasst sich dann gleichwohl mit Felix Mendelssohn Bartholdy, seinem Umfeld und seiner Rezeption. Über ein fast vergessenes und lange als verschollen geltendes Werk, den *Festgesang* („Möge das Siegeszeichen“), den der Komponist 1838 für Anton Christanell (aus Schwaz in Tirol) verfasste, informiert Christoph Hellmundt; der Autor, dem auch die Erstausgabe der Komposition zu verdanken ist (Wiesbaden/Leipzig 1997), informiert kompetent und erschöpfend über Entstehung und musikalische Faktur des Gelegenheitswerkes (dessen Melodik unter anderem auf den *Lobgesang* vorausweist). Eine gute Tradition der *Mendelssohn Studien* ist weiterhin die Veröffentlichung kleiner, oft wenig bekannter Quellen aus dem Umfeld des Komponisten; und Hans Günter Klein stellt auch in diesem Band mit den Briefen von Abraham Mendelssohn, die dieser über das von sei-

nem Sohn geleitete Niederrheinische Musikfest 1833 aus Düsseldorf nach Hause schrieb, Entsprechendes vor. Die Briefe sind nicht nur inhaltlich von großem Interesse, als sie – aus der Sicht des Nichtmusikers – in ebenso detaillierter wie amüsanter Weise den Trubel schildern, den das Fest sowie seinen jungen Leiter umgaben; sie demonstrieren auch nachdrücklich, wem Felix Mendelssohn (ebenso wie seine Schwester) die scharfe Beobachtungsgabe und den feinen Witz zu verdanken hat, die in seinen Briefen zu Recht gerühmt werden.

Um scharfe Beobachtungsgabe und Quellen (weniger allerdings um Witz) geht es auch in den Kommentaren von Rudolf Elvers zu der Ausgabe des wohl wichtigsten Briefwechsels aus dem Familienkreis, den zwischen Fanny und Felix, durch Eva Weissweiler (Berlin 1997). Abgesehen von dem berechtigten Bedauern darüber, dass der Briefwechsel (nach der Edition der Fanny-Briefe durch Marcia Citron, Stuyvesant 1987) hier wieder nur in Auswahl und auch mit zahlreichen (nicht immer gekennzeichneten) Auslassungen publiziert ist, zählt Elvers hier der Herausgeberin genüsslich – wenn auch vielleicht etwas zu sehr ad personam – Versäumnis nach Versäumnis, Fehler nach Fehler auf; was zurückbleibt, ist ein schales Gefühl und der Ärger, dass die Musikforschung immer noch ohne brauchbare Ausgabe ist. Etwas zu sehr an der Oberfläche verbleibt schließlich der Beitrag von Thomas Schinköth zu „Felix Mendelssohn Bartholdy im NS-Staat“: Der Autor schneidet auf 27 Seiten sieben Themengebiete an (darunter so schwierige wie der Umgang der NS-Musikwissenschaft mit Mendelssohn), mit dem erklärten Ziel, eine „Grundlage für künftige Untersuchungen“ zu bieten, ohne aber selbst mehr als eine Zusammenfassung von größtenteils hinlänglich Bekanntem beizusteuern. (April 2001) Thomas Schmidt-Beste

HELLA BROCK: Edvard Grieg als Musikschriststeller. Altenmedingen: Hildegard-Junker-Verlag 1999. 316 S., Abb.

Hella Brock, dem musikalischen Fach- und Laienpublikum hauptsächlich als Verfasserin einer deutschsprachigen Standardbiographie über Edvard Grieg (Leipzig 1990, geänderte Neuauflage 1998) vertraut, erfüllt – nach zwei

weiteren Arbeiten: *Edvard Grieg im Musikunterricht* (1995) und *Edvard Grieg – Briefwechsel mit dem Musikverlag C. F. Peters 1863–1907* (1997, in Zusammenarbeit mit Finn Benestad) – nunmehr eines der letzten großen Desiderate auf ihrem gut ausgebauten Forschungsgebiet zum norwegischen Komponisten. Mit behutsam redigierender Hand ordnet Hella Brock ein hochinteressantes Repertoire an Dokumenten, die Grieg als aufmerksamen Beobachter und Kenner der wesentlichen Musikströmungen seiner Zeit ausweisen. In zahlreichen Aufsätzen über die erste Aufführung von Richard Wagners *Ring des Nibelungen* 1876 in Bayreuth sowie über Griegs Idole Robert Schumann und Wolfgang Amadeus Mozart, in der autobiographischen Skizze *Mein erster Erfolg* (verdienstvollerweise hier nicht als Neuabdruck der gekürzten Peters-Fassung von 1910, sondern als Übersetzung des norwegischen Originalmanuskripts von *Min förste Succes* wiedergegeben), in zwei Nekrologen zu Giuseppe Verdi und Antonín Dvořák, in einem Brief an den amerikanischen Grieg-Biographen Henry T. Finck und in Briefzeugnissen über Griegs Beziehungen zu Franz Liszt und Johannes Brahms entsteht ein musikhistorisch wie biographisch gleichermaßen spannendes Panorama musikalischen Denkens im 19. Jahrhundert. Nicht zuletzt gewährt die umfassende Dokumentation von Verlegerkorrespondenz im Fall von musikliterarischen Auftragsarbeiten Einblick in editorische Konflikte, die allein schon hohen dokumentarischen Wert beanspruchen.

Die musikschriftstellerische Tätigkeit Griegs ist in ihrer Gesamtheit bisher kaum gewürdigt worden. Umso begrüßenswerter, dass jetzt eine souverän in biographisch sinnvolle Abschnitte gegliederte Abhandlung vorliegt, die kapitelweise strukturiert und dabei didaktisch diskret genug gestaltet ist, um den Eindruck gewaltsam fusionierter Materialmasse in dieser immer noch disparaten Dokumentenfülle zu vermeiden. Der Versuchung, durch übertriebene Analogiebildung zwischen Griegs und Schumanns musikliterarischer Produktion eine Schiefelage zu erzeugen, hat Brock ebenfalls erfolgreich widerstanden. Statt dessen flankiert die Autorin alle Originaltöne Griegs themengerecht mit stets umfassend erläuternden biographischen Randkommentaren, innerhalb und

außerhalb der Dokumente zusätzlich auch mit nützlichen Anmerkungen, wodurch oft das Leserverständnis wesentlich vertieft wird. Zahlreiche Abbildungen, darunter Ablichtungen originaler Konzertprogramme, Autographe und Personenportraits mit den obligatorischen Quellenhinweisen im Abbildungsverzeichnis steigern den bibliophilen Charakter der ihrem Gegenstand liebevoll, aber nicht unkritisch distanzlos zugewandten Abhandlung beträchtlich. Aufschlussreich für Griegs offenbar neutrale Position gegenüber dem musikästhetischen Zankapfel Neudeutsche Schule sind einerseits seine rigorosen Entgegnungen auf unappetitliche Schumann-Verrisse in den berühmten *Bayreuther Blättern* von 1879 („Über die schumannsche Musik“, unterzeichnet durch den Wagner-Adepten Joseph Rubinstein, spekulative Autorenschaft Wagners auch durch Grieg vermutet), andererseits die in Griegs differenzierter Besprechung des ersten Bayreuther Rings von 1876 dokumentierte Bewunderung des wagnerschen Bühnenkunstwerks sowie uneingeschränkte Anerkennung so verschiedener Künstlerpersönlichkeiten wie Liszt und Brahms.

Im Kapitel über Robert Schumann stört ein wenig der vorausseilende Gehorsam, mit dem Hella Brock auffällig intensiv im Anmerkungs- teil Felix Mendelssohn Bartholdy gegen jede distanziertere Äußerung Griegs verteidigt, um der Darstellung etwaiger Schattenseiten im Verhältnis von Schumann zu Mendelssohn entgegenzutreten. Eines derartigen Maßes an politischer Korrektheit hätte es bei Griegs unverhohlener Bewunderung von Mendelssohns kompositorischer Meisterschaft nicht nur in besagtem Aufsatz – ganz zu schweigen vom bekannten Eklat, den Griegs demonstrativ anti-rassistisch begründete öffentliche Auftritts- verweigerung in Frankreich während der Dreyfus-Affäre von 1899 auslöste – kaum bedurft.

Eher schon hätte man sich ein Wort zur Richtigstellung der romantisch verklärenden Sichtweise gewünscht, mit der sich Grieg in seinem Mozart-Aufsatz über das zutiefst gestörte Vater-Sohn-Verhältnis wie folgt äußert: „Wenn wir sehen, wie der junge Mozart in einem Brief schreibt: ‚Nach Gott kommt gleich der Papa‘, erkennen wir, wie hoch er diesen Vater schätzte; und in der rührenden Liebe zu seinem Vater

finden wir einen der Pfeiler, auf dem die Reinheit in seiner Kunst beruht.“

Hella Brock verweist zwar darauf, dass Grieg das Zitat fälschlicherweise einem Brief Mozarts zuordnet, während es in Wahrheit (unter Berufung auf Abert) einem Brief Andreas Schachtners an das „Nannerl“ entstammt, wo er den kindlichen Spruch als „Lieblingwort des Knaben“ bezeichnet (eher marginal dort einer der wenigen Druckfehler: Statt „1892“ müsste hier natürlich „1792“ stehen).

Wieviel fröhlicher aber wäre hier die Wissenschaft geworden, hätte sich Brock womöglich noch auf Wolfgang Hildesheimers Mozart-Biographie (Frankfurt 1977, rev. Ausgabe 1979) bezogen und auf Mozarts im 19. Jahrhundert unbekannt oder unwillkommene Erziehungs-Traumata verwiesen (S. 149), die nicht zuletzt im makabren Umstand zutage treten, dass Mozarts erstes Werk nach dem Tod seines Vaters ein in diesem Licht zynisch anmutender *Musikalischer Spaß* (KV 522) war. (Von der *Vogel-Star-Elegie*, die Mozart am 4. Juni 1787, also zwei Tage nach Benachrichtigung seiner Schwester vom Tod des Vaters schreibt, soll hier lieber nicht die Rede sein.)

Ausführliches Personenregister, Verzeichnis der erwähnten Kompositionen Griegs und angenehm auf gehaltvolle Publikationen reduziertes Literaturverzeichnis runden den virtuos- en und über jeden Populismusverdacht erhabenen Balanceakt zwischen Laienpädagogik und akademischer Wissenschaft würdig ab. Den schönsten Gewinn dieses Buches trägt am Ende der geistesgeschichtlich bereicherte Leser davon.

(August 2000)

Peer Findeisen

LUCINDE BRAUN: Studien zur russischen Oper im späten 19. Jahrhundert. Mainz u. a.: Schott 1999. 419 S. Notenbeisp. (Čajkovskij-Studien. Band 4.)

Ein Buch, wie man es nicht alle Tage liest, auch wenn der Titel kaum nichts sagender sein könnte. Lucinde Braun, die (unter ihrem Mädchennamen Lauer) bereits eine respektable Zahl von Aufsätzen veröffentlicht hat, ist Gründungsmitglied der Čajkovskij-Gesellschaft Klin-Tübingen. Nunmehr legt sie in der prestigeträchtigen Reihe *Čajkovskij-Studien*

ihre Dissertation vor – die erste Darstellung der russischen Operngeschichte des späten 19. Jahrhunderts aus institutionsgeschichtlicher Sicht. Als zeitlicher Rahmen dient die von 1881 bis 1899 dauernde Amtszeit des St. Petersburger Theaterdirektors Ivan Aleksandrovič Vsevoložskij (1835–1909), die sich zufällig ungefähr mit der Regierungszeit des Zaren Aleksandr III. (1882–1894) deckt. Dies war eine Epoche, in der es in der St. Petersburger Theaterwelt zunächst zu bedeutenden Umwälzungen (etwa Auflösung der italienischen Operntruppe 1885), dann aber zu einer Konsolidierung kam – die russische Oper wurde als repräsentatives Hoftheater etabliert. Als ästhetisches Modell galt fortan nicht mehr die italienische Oper, erst recht nicht die experimentelle russische der 1870er-Jahre, sondern die Pariser Grand Opéra.

Es ist unmöglich, die Fülle neuer Erkenntnisse in diesem Buch kurz zusammenzufassen. Man kann nur raten, es zu lesen. Auf eine kurze Einleitung folgen zwei Hauptteile. Der erste davon, betitelt „Die Oper in Rußland 1881–1899: Institution und Aufführungspraxis“, ist das Ergebnis umfangreicher Archivistudien und zugleich das Glanzstück des Buches. Faszinierend, zum Teil auch befremdlich, was man über die Kulturpolitik jener Jahre erfährt. Vsevoložskij erscheint als getreuer Lakai seines Zaren, dieser aber wiederum als Spielball der Kirche und anderer Kräfte. Aleksandr III. befahl, Anton Rubinstejns (Rubinsteins) *Kupec Kalašnikov* und Nikolaj Rimskij-Korsakovs *Pskovitjanka* zu inszenieren – man wusste es zu verhindern (S. 168–169). Nikolaj II. erlaubte Rimskij-Korsakov gar, eine Gestalt aus der Romanov-Dynastie auf der Opernbühne erscheinen zu lassen (Katharina II. in der *Nacht vor Weihnachten – Noč' pered roždestvom*) – zwei Großfürsten ließen es nicht dazu kommen (S. 184). Eine absolute Monarchie? Ein Peter I. hätte sich solche Einmischung nicht bieten lassen (ein Stalin auch nicht).

Im zweiten Hauptteil, „Künstlerische Antworten“, beleuchtet Braun die russische Opernproduktion der Zeit. Beeindruckend die Reper-toirekenntnis der Autorin: Selbst obskure Werke von Pavel Blaramberg, Valentina Serova oder Nikolaj Solov'ev, die auch dem Spezialisten sonst höchstens dem Namen nach ein Begriff sind, erscheinen bei ihr als bekannte Größen.

Charakteristisch für Braun ist das Denken in festen Kategorien und Gattungen. „Die Ballade“, „das Duett“, „das Libretto“, „die Zauberoper“ sind für sie an formale Konventionen gebunden, die aus den westeuropäischen Operntraditionen übernommen werden. Lucinde Braun kennt auch diese Traditionen in- und auswendig, was unter Freunden der russischen Oper eher selten ist, da diese häufig – im Einklang mit ihren Idolen vom „Mächtigen Häuflein“ – speziell der italienischen Tradition wenig Sympathie entgegenbringen und entsprechend dafür kein Interesse entwickeln können. Ein großartiger Gedanke ist es, Michail Glinkas Oper *Ruslan i Ljudmila* als Ausläufer der Wiener Zauberoper-Tradition zu entlarven (S. 303–304) und auf diese Weise die eigenartige Dramaturgie des Werkes schlüssig zu begründen.

Brauns Sympathien für die an den westeuropäischen Traditionen geschulten Komponisten Čajkovskij und Sergej Taneev sind unverkennbar, während sie Rimskij-Korsakov etwas reserviert gegenüber steht. Allerdings wird auch dieser Komponist, bei dem die erwähnten westeuropäischen Form- und Gattungsmodelle kaum greifen, angemessen gewürdigt und nicht offen herabgesetzt. Problematischer ist die Aussparung von Aleksandr Borodins *Knjaz' Igor'*. Zwar trifft zu, dass diese Oper „in einer sehr viel älteren Ästhetik wurzelt“ (S. 12), doch wünscht man sich eine Erklärung dafür, weshalb gerade dieses anachronistische Werk zu einer Zeit, als Modest Musorgskij komplett vom Spielplan der Kaiserlichen Theater verschwunden war (desgleichen Aleksandr Dargomyžskij und Cezar' Kjuj [Cui]) und sogar Rimskij-Korsakov alle Mühe hatte, seine Opern auf die Bühne zu bringen, auf Anhieb zu einem Repertoirestück aufsteigen konnte. Lag es vielleicht gerade an der altmodischen, an Glinka gemahnenden Ästhetik – oder aber daran, dass Kjuis *Saracin* (1898) doch nicht die einzige „offen monarchistische“ (S. 338 und 383) Oper der Epoche war? Im Übrigen zeitigte *Knjaz' Igor'* sogar in der produktiven Rezeption – man denke an Rachmaninovs *Aleko* – wesentlich größere Wirkung als Taneevs glücklose *Oresteja*.

Lucinde Brauns Dissertation wurde bereits im September 1995 eingereicht. Seither sind eine ganze Reihe von groß angelegten Studien erschienen, die ebenfalls versuchen, die russische Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts all-

gemein und Čajkovskijs Opernschaffen im Besonderen neu zu bewerten, angefangen von Taruskins *Defining Russia Musically* (Princeton 1997). Auch wenn Braun ihr Buch noch bis 1998 in Details ergänzte, versteht sich, dass ein Eingehen auf diese Arbeiten nicht mehr möglich war. Unverständlich ist jedoch, weshalb Braun Taruskins Beiträge zu *The New Grove Dictionary of Opera* (1992) ignoriert. Nun ist das sicherlich kein Zufall, denn Braun zitiert mit einer einzigen, als historische Quelle zu verstehenden Ausnahme (*Dr. Vollmer's Wörterbuch der Mythologie aller Völker*, auf S. 283) keinerlei Nachschlagewerke. Im Hinblick auf Taruskins Artikel ist diese Grundsatzentscheidung zu bedauern, denn diese fassen nicht einfach den Wissensstand von 1992 zusammen, sondern bilden in ihrer Gesamtheit einen ersten Versuch der auch von Braun angestrebten Neubewertung der russischen Operngeschichte. Wenn Braun z. B. in ihrer ausführlichen Abhandlung des von ihr als Resultat einer Auseinandersetzung mit Giacomo Meyerbeers *Les Huguenots* aufgefassten Schlussduetts aus *Evgenij Onegin* (S. 278–288) mit keinem Wort auf Taruskins nicht minder vehement verfochtene Auffassung eingeht, dieses sei ein Abkömmling des Duetts aus dem 3. Akt von Rubinštejns *Demon*, darf man doch ein wenig enttäuscht sein. (Umgekehrt taucht bei Taruskin hier der Name Meyerbeer nicht auf.)

Dass die Retransliterierung von ursprünglich lateinisch geschriebenen Namen aus dem Kyrrillischen ein Problem darstellt, wird von Braun anerkannt, indem sie Vsevoložskijs Amtsvorgänger von der Transliteration ausnimmt und nicht „Kister“, sondern „Küster“ schreibt. Doch bleibt es bei dieser einen Ausnahme, die überdies nicht begründet wird; Braun hält sogar an „fon-Mekk“ fest, der Lieblingsperversion der neueren deutschen Čajkovskij-Forschung (hätte sich die arme Frau etwa kyrillisch – treudeutsch transkribiert – „won Mezk“ schreiben sollen, nur damit die Adepten einer damals noch gar nicht erfundenen Transliteration dereinst ihren Namen etymologisch richtig wiedergeben würden?). Es bleibt zu konstatieren, dass hier die Historizität einer vermeintlich wissenschaftlichen Stringenz geopfert wird. Dies ist freilich kein individuelles Problem dieses einen Buches. Eine „Retransliterationsdebatte“ ist überfällig.

Derlei kann Lucinde Brauns Leistung nicht schmälern. Ihr Buch verdient es, neben Taruskins *Opera and Drama as Preached and Practised in the 1860s* (Ann Arbor 1981) gestellt zu werden. Nebenbei bemerkt: Auch dies war die überarbeitete Fassung einer Dissertation. Um eine ähnliche Wirkung zu erzielen, müsste Brauns Buch allerdings auf Englisch vorliegen.

Zuletzt noch eine Kritik an die Adresse des Verlags: Der von Schott für die *Čajkovskij-Studien* verwandte Zeichensatz kennt zwar *accent aigu* und *circumflex*, aber keinen *accent grave*. Die *accents graves* sind alle von Hand nachgetragen, was in seltsamem Kontrast zu der soliden Aufmachung mit Hardcover und säurefreiem Papier steht.

(April 2001)

Albrecht Gaub

Nikolai Rimsky-Korsakov: Zugänge zu Leben und Werk. Monographien – Schriften – Tagebücher – Verzeichnisse. Aus dem Russischen übersetzt und hrsg. von Ernst KUHN. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2000. XXIX, 437 S. (musik konkret. Quellentexte und Abhandlungen zur russischen Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. Band. 12.)

Wenn Nikolaj Rimskij-Korsakov im Westen eher als penibler Korrektor von Modest Musorgskijs Opernschaffen denn als fruchtbarer Komponist, hochgeachteter Lehrer, international tätiger Dirigent, gewissenhafter Theoretiker und eigenständiger Denker wahrgenommen wird, mag dies auch eine Folge der einseitigen Quellenlage sein. Denn Rimskij-Korsakov ist ein Mann der Bühne und – notgedrungen – ein Mann des reflektierenden und erläuternden Wortes. Viele seiner Schriften liegen aber nicht oder nicht mehr in deutscher Sprache vor.

Dem kann nun eine Sammlung von historischen Texten abhelfen, die der rührige Berliner Verlag Ernst Kuhn zusammengestellt, übersetzt und durch aktuelle Beiträge ergänzt hat. Neben privaten Zeugnissen wie den Tagebüchern aus den Jahren 1904 und 1907 sind Skizzen zu Rimskij-Korsakovs (nie vollendeter) Musikästhetik sowie Vorworte zu seinem *Praktischen Lehrbuch der Harmonie*, den *Grundlagen der Orchestration*, der *Chronik meines musikalischen Lebens* und einigen Opernpartituren abgedruckt.

Dieser Einblick in Rimskij-Korsakovs musikalische und ethische Grundhaltung wird ergänzt durch Untersuchungen seines Werks. Sie stammen aus höchst unterschiedlichen Zeiten und setzen folglich jeweils andersartige Schwerpunkte. Ivan Korsuchin verfasste 1922 eine Abhandlung über Rimskij-Korsakov und Richard Wagner. Boris Asaf'ev beschäftigte sich 1923 mit zentralen Aspekten der aus dem Werk herausgefilterten Weltsicht Rimskij-Korsakovs (*Die Anrufung des Frühlings, Der Kult des Feuers, Die Lyrik der weiblichen Seele ...*) und verfasste 1930 Anmerkungen zu den Klavierliedern und den Orchesterwerken. Ivan Lapšin versuchte 1945 eine Gesamtdarstellung von Leben und Werk und widmete sich dabei vorrangig musikalisch-systematischen Phänomenen (Melos, Polyphonie, Instrumentierung, Tonmalerei...). Sigrid Neef deutete Rimskij-Korsakovs Operschaffen 1999 als „Teil des klingenden Weltalls“. Und Andreas Wehrmeyer stellte den Komponisten ebenfalls 1999 in den Kontext der St. Petersburger Komponistenschule.

Ein nach Besetzungen geordnetes Werkverzeichnis, eine hochinteressante Zusammenstellung der Schüler sowie eine thematisch gegliederte „Internationale Auswahlbibliographie“ runden den Band ab. Gerade die Auswahlbibliographie (die sich mittlerweile zu einem Markenzeichen der neueren Publikationen des Kuhn-Verlags zu entwickeln scheint) erweist sich als eine unschätzbare Hilfe für die weitere Recherche.

(Januar 2002)

Kadja Grönke

ANTONIN V. PREOBRAŽENSKIJ: *Die Kirchenmusik in Rußland. Von den Anfängen bis zum Anbruch des 20. Jahrhunderts.* Hrsg. und mit Essay eingeleitet von Andreas WEHRMEYER. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 1999. XV, 206 S., Notenbeisp. (*studia slavica musicologica. Band 14.*)

Infolge der sowjetischen Politik ist Russlands reiche Kirchenmusiktradition abgerissen und mehr als ein halbes Jahrhundert lang gründlich totgeschwiegen worden. Wer die verschütteten Pfade wieder entdecken will (und nebenbei die künstlerischen Ergebnisse der reichlich durch die Lande reisenden russischen Mönchs-Chöre angemessen beurteilen möchte), wird mit Ge-

winn Antonin Preobraženskij's Abhandlung über *Die Kirchenmusik in Rußland* lesen, die der Kuhn-Verlag jetzt in deutscher Übersetzung vorlegt.

Erstmals erschien dieser Text 1924 in der Sowjetunion während einer kurzen Phase der Gedankenfreiheit und der Forschungseuphorie und war, da er kein zweites Mal aufgelegt wurde, schon bald ein gesuchtes Standardwerk. Antonin Preobraženskij (1870–1929), Geistlicher und Wissenschaftler zugleich, hat die religiöse Musik Russlands an den Quellen studiert, das immense Material mit kundiger Hand geordnet und sich in der Darstellung souverän auf die Kernpunkte beschränkt. Somit ist sein Text bis heute nicht überaltert. Auch wenn die damals zeitgenössische Kirchenmusik etwa von Sergej Rachmaninow oder Aleksandr Grečaninow ausgespart bleibt, finden neben originären Kirchenkomponisten auch Namen wie Pëtr Čajkovskij, Nikolaj Rimskij-Korsakov oder Milij Balakirev ihren Platz. Preobraženskij's zentrales Interesse liegt aber zeitlich früher: Seinem Mentor und Kollegen Stepan Smolenskij zum Trotz konnte er enge Bezüge zwischen slawischen und byzantinischen Gesangshandschriften nachweisen und daraus seine unbequeme These ableiten, die russische Musik sei von der byzantinischen abhängig. Mit Hilfe der komparatistischen Methode fand er außerdem die Voraussetzungen für die Entzifferung historischer Notationsformen.

Dass ein solcher Text nicht unkommentiert herausgegeben werden kann, versteht sich von selbst. Der Kuhn-Verlag hat hier in bewährter Informationsfülle einen reichhaltigen, sachlich begründeten Anmerkungsapparat beigefügt, welcher den Wandel der historischen und kulturellen Gegebenheiten berücksichtigt sowie sinnvolle Erläuterungen zur russisch-orthodoxen Liturgie enthält. Da Preobraženskij's Ausführungen weniger historisch als vielmehr nach Problemkreisen angeordnet sind, gibt es neben dem Personenregister auch ein Sachregister. Ein informatives Vorwort des Herausgebers und eine außerordentlich umfangreiche „Internationale Auswahlbibliographie zu Theorie und Geschichte der Kirchenmusik in Rußland“ runden den Band ab.

(Januar 2002)

Kadja Grönke

SERGEJ TANEEV: *Kleinere musiktheoretische Schriften und Fragmente*. Hrsg. von Andreas WEHRMEYER. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2000. XIV, 209 S., Notenbeisp. (*studia slavica musicologica*. Band 4.)

Nach der *Lehre vom Kanon* (Berlin 1994) hat Andreas Wehrmeyer nun auch weitere musiktheoretische Schriften und Fragmente aus der Feder des russischen Komponisten, Pianisten, Musikpädagogen und Theoretikers Sergej Taneev ediert und in deutscher Sprache zugänglich gemacht. Im Mittelpunkt der neuen Quellensammlung stehen zentrale Auszüge und Varianten der Schrift *Der bewegbare Kontrapunkt des strengen Stils*. Den vollständigen Text hat Wehrmeyer bereits in dem von ihm herausgegebenen Sammelband *Sergej Taneev – Musikgelehrter und Komponist* (Berlin 1996) zusammengefasst, so dass nun die Möglichkeit besteht, sich mit der theoretischen Basis von Taneevs Lehr- und Kompositionstätigkeit noch umfassender vertraut zu machen. Einige theoretische Details hat Taneev gegenüber seinen Schriften zudem in Briefen präzisiert, welche ebenfalls in Wehrmeyers Publikation Eingang gefunden haben.

Zum optimalen Verständnis der Diskurse tragen das Vorwort und die reichhaltigen Textkommentare des Herausgebers wesentlich bei. Sie verdeutlichen auch, von welchem hohen Interesse Taneevs besondere Auffassungen von Funktionsharmonik und kompositorischer Form sind. Die von Wehrmeyer zusammengetragenen Analysen von Werken Bachs und Beethovens zeigen, dass Taneev offenbar eine Theorie der musikalischen Form vorschwebte, welche kein abstraktes Gedankengebäude darstellen, sondern anhand von konkreten Werkbeispielen entstehen sollte. Somit bieten die im vorliegenden Band veröffentlichten Texte nicht nur Einblicke in Taneevs Art zu denken und zu unterrichten, sondern sind vor allem ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Analyse.

Einem ganz anderen Thema widmet sich Taneevs Aufsatz „Über die Musik der Bergtataren“, der 1885 als Resultat einer Reise durch den Kaukasus entstand. Ergänzt durch Anmerkungen von Viktor Beljaev, bietet dieser Beitrag eine Fülle sowohl analytisch wie volkswissenschaftlich ergiebiger Detailinformationen zur Musikpraxis der kaukasischen Bergvölker.

(Januar 2002)

Kadja Grönke

Gustav Mahler – Durchgesetzt! Hrsg. von Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN. München: edition text+kritik 1999. 122 S., Notenbeisp. (*Musik-Konzepte* 106.)

Ob der Musik-Konzepte-Band „Gustav Mahler – Durchgesetzt!“ die im Titel enthaltene Frage zu Recht trägt oder ob diese eine bloße Verlegenheit darstellt, ist nicht so entscheidend wie die Tatsache, dass die Mehrzahl der in diesem Band versammelten Beiträge sich über die aufgeworfene brisante Frage ausschweigen. Dieser Umstand lässt zumindest vermuten, dass entweder die Popularität und der Rang der Musik des einst international geachteten Komponisten (sieht man einmal von den tatsächlich wenigen Ausnahmen ab, die aber letztlich doch nur die Regel bestätigen) heute nicht mehr der Rechtfertigung bedarf – auch wenn der Umschlag von Schimpf in Ruhm anlässlich der Jubiläumsjahre 1960/61 mit Theodor W. Adornos Studie *Mahler. Eine musikalische Physiognomik* und dem 1972 von Carl Dahlhaus verfassten Essay „Die rätselhafte Popularität Gustav Mahlers“ noch längst nicht erschöpfend analysiert ist – oder dass die Popularität und der Rang von Mahlers Musik noch immer zweifelhaft sind, worüber man (aus verständlichem Respekt vor den Untiefen rezeptionsästhetischer und musiksoziologischer Analyse) besser nicht verhandelt. Angesichts der Tatsache allerdings, dass Mahler sich als Symphoniker im Konzertrepertoire neben Beethoven und Brahms und gegen Bruckner durchgesetzt hat und heutzutage „Mahlerwonnen“ aus Stereoanlagen bei Liebhabern der Symphonik des 19. Jahrhunderts eher die Regel als die Ausnahme bilden, wird man der Frage, welcher Mahler sich (wenn überhaupt) durchgesetzt hat, immer weniger ausweichen können.

Der eingangs erwähnte Essay von Carl Dahlhaus mit dem nicht unwichtigen, die programmatische Dimension des Essays statuierenden Untertitel „Zuflucht vor der Moderne oder der Anfang der Neuen Musik?“ bietet in diesem Zusammenhang viel Brauchbares und noch immer Überlegenswertes, auch wenn man der These von Dahlhaus, dass Mahlers Musik zu Recht als absolute Musik und nicht als „tönende Biographie“ gehört werden wolle, heute kaum mehr ohne gewisse Vorbehalte zustimmen mag. Dazu führt die ebenfalls in diesem

Konzepte-Band erschienene Studie *Wann entstand Mahlers Zehnte Symphonie?* von Jörg Rothkamm einen Gegenbeweis an. Nicht nur gelingt es Rothkamm durch philologisch saubere Analyse und unter Beizug der bis vor kurzem der Öffentlichkeit nicht zugänglichen Korrespondenz zwischen Alma Mahler und Walter Gropius der Nachweis, dass Mahler in drei Arbeitsphasen zwischen dem 6. Juli und 3. September 1910 an der *Zehnten Symphonie* gearbeitet hatte, sondern er liefert auch eine neue Deutung des berühmten Neuntonklangs, der in einer reichlich späten Arbeitsphase und unter einer insgesamt krisenhaften biographischen Konstellation entstand (bekanntlich hatte die Liaison zwischen Alma Mahler und Walter Gropius im Sommer 1910 Gustav Mahler in eine tiefe Lebenskrise gestürzt). Vor diesem Hintergrund ist Rothkamms Fazit durchaus plausibel und überlegenswert, dass nämlich vieles an den Entwürfen und Skizzen zur *Zehnten Symphonie*, das Mahler als einen Wegbereiter der Neuen Musik ausweist, „einem spontanen Ausdrucksbedürfnis“ entsprungen sei und „wenig Anzeichen dafür“ biete, „dass Mahler seine Tonsprache grundsätzlich ändern wollte“. Dafür spricht auch, dass Mahler bekanntlich zugab, Arnold Schönbergs atonale Musik nicht zu verstehen, und dass er dessen Idee einer Klangfarbenmelodie ablehnte.

Oliver Fürbeths Beitrag „Zu Mahlers zweitem ‚Kindertotenlied‘“ ist ein Beispiel dafür, wie man (zum Schaden Adornos) mit post-adornianischem Gerede viel schwatzen, aber wenig Neues sagen kann. Als sei ihm gerade in Adorno der Messias der Mahler-Analyse erschienen, rankt sich „Blumenstück“ um „Blumenstück“ um die reichlich lapidare Erkenntnis, dass Mahlers Vertonung des zweiten *Kindertotenlieds* „die immanente Arbeit an einem harmonischen Topos“ sei, und zwar an der Doppeldominant-Tonika-Sukzession. Demgegenüber führt Berthold Tuercke mit seiner breitangelegten Studie „Konzentrische Kreise. Mahlers materiales Komponieren als Kompendium einer neuen Musik“ zum letzten Satz des *Liedes von der Erde* sachkundig und vielschichtig vor Augen, wie Mahler-Analyse, ohne einem leeren Adorno-Apologetentum zu verfallen oder sich in platter Adorno-Kritik zu ergötzen, aufgrund eines durch Adorno hindurch reflektierten Denkens mit und nach Adorno

überzeugend stattfinden kann und wie dabei historisch-semantische und in die Zukunft weisende musikstilistische Zusammenhänge aufgedeckt werden können, so dass das von Adorno beschworene „Gestische“ an Mahlers Musik durch die Analyse als „Nicht mehr“ sich zu „Konstellationen eines Noch nicht“ musikalisch disponiert. Abschied gleichsam als immanente Metapher der Musik von Mahler schlechthin.

Janina Klassen schließlich deutet in ihrem Beitrag „Märchenerzählung“ auf nachvollziehbare und einsichtige Weise *Das Klagende Lied* im Kontext märchenpoetischer und -theoretischer Prämissen als eine für Mahler charakteristische Form musikalischen Erzählens, das primär durch musikalisch-klangliche und nicht textdramaturgische Überlegungen geleitet sei. Für Eingeweihte indes sind in diesem Zusammenhang die von Klassen erörterten Einflüsse von Robert Schumanns Chorbaldaden kaum überraschend, zumal bereits Reinhard Kapp in einem Aufsatz im Musik-Konzepte-Sonderband *Gustav Mahler* (München 1989) auf Schumann-Reminiszenzen bei Mahler hingewiesen hat. Allerdings realisierte Mahler im *Klagenden Lied* eine ambivalente Märchenwelt, so dass trotz des im Hintergrund als formale Basis wirkenden und von der Chorbaldade abgeleiteten Strophengerüsts keine Orientierung mehr gewährleistet ist. Denn Mahler, musikhistorisch in einer Zeit verankert, in welcher, wie Klassen ausführt, „die Verbindlichkeit logischer Strukturen längst ins Wanken geraten, emphatisches Formempfinden stückweise zerbröselte war und am Ende auch die Vorstellung von Musik als Ausdruck eines kompositorischen Subjekts nicht mehr widerspruchsflos funktionierte“, durchkreuzt die eindeutige Orientierung permanent durch Mehrschichtigkeit von Klängen und Tonarten, satztechnische Vielfalt und durch das Aufbrechen einer eindeutigen Semantisierung musikalischer Themen und Motive. Damit wird weniger der Stoff der Märchenerzählung zum Anlass der Komposition als „vielmehr der Akt des Erzählens selbst“, der sich im Rekurs auf die literarische Form des Märchens, für welche Offenheit, Wandlungsfähigkeit und die Vermittlerrolle des erzählenden Subjekts charakteristisch sind, ästhetisch legitimiert.

Die Frage, warum sich Mahlers Musik

durchgesetzt hat, bleibt trotz der vielschichtigen und anregenden Beiträge dieses Konzeptbands unbeantwortet; dass sie sich durchgesetzt hat, scheint allerdings unbestritten zu sein.
(August 2001) Antonio Baldassarre

JOHANN PETER VOGEL: *Hans Pfitzner. Leben, Werke, Dokumente. Zürich-Mainz: Atlantis Musikbuch-Verlag 1999. 356 S., Abb., Notenbsp.*

Johann Peter Vogel, Rechtswissenschaftler und in der Komposition Enkelschüler Pfitzners (durch Gerhard Frommel) versuchte ein neuerliches Herantasten an die in der Musikgeschichtsschreibung noch immer „querständige“ (Wolfgang Rihm) Musikerpersönlichkeit Hans Pfitzner durch den dreigeteilten Zugang Leben, Werk und Dokumentation.

Schwierig gestaltet sich der Zugang zum „weit in die Vergangenheit zurückreichenden Bewahrer der Tradition und Schöpfer neuer musikalischer Werte“ (Frommel) dadurch, dass das Bild Pfitzners durch Klischees wie „nationaler Kämpfer“, „letzter Romantiker“ oder „weltenthobener Einzelgänger“ überlagert ist. Schwierig aber auch dadurch, dass seine Werke nur noch teilweise im Konzert- und Publikationswesen präsent sind (obwohl ein grosser Teil der Briefe gedruckt vorliegt und der Nachlass in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien eingesehen werden kann) und somit nicht zur Auseinandersetzung provozieren.

Vogel gliedert sein Buch, das mehr ist als eine Erweiterung seiner 1989 im Rowohlt Verlag herausgegebenen Biographie, in einen biographischen (ca. 150 Seiten), einen seine Musik beschreibenden Teil (ca. 100 Seiten) sowie einen dokumentarischen (ca. 30 Seiten). Hier geht es speziell um das dritte Kapitel aus *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz* (München 1920), das – mit einer kurzen Einleitung Vogels versehen und leicht redigiert – nochmals abgedruckt und somit neuerlich zur Diskussion gestellt wurde. Zu Recht, denn nach wie vor sind viele von Pfitzners Gedanken (die sich keinesfalls nur gegen Busonis Ästhetik richten) scharfsinnig, brilliant und aktuell.

Vogels Verdienst ist es, das Wissen um Pfitzner als umfassende und differenzierte Komponistenpersönlichkeit in eine geschlossene Buchform gegossen zu haben und dessen selt-

sam zeitentrückte und dicht komponierte Musik einer übersättigten Hörergeneration von heute – schon analysiert – anzubieten. Der Autor liefert zu Beginn eine ausführliche Zeittafel, und im Anhang finden sich Werkregister, Auswahlbiographie und Personenregister.
(Juni 2000) Beate Hennenberg

NILS GROSCH: *Die Musik der Neuen Sachlichkeit. Stuttgart-Weimar: Metzler 1999. 288 S., Notenbeisp.*

Es ist nicht zu bestreiten: (westdeutsche) historische Musikwissenschaft hat die Neue Musik der 1920er-Jahre jenseits der Schönberg-Schule lange als eine „des reduzierten Kunstanspruchs“ wahrgenommen, der „Realität“ zu-, vom „Idealen“ abgewandt (Rudolf Stephan). Zur Reihe jüngerer Autoren, die sich mit „vorurteilslosem Blick“ der entsprechend abqualifizierten musikalischen Strömungen angenommen haben (dass dabei ältere Positionen verworfen werden, markiert hoffentlich nicht bloß einen punktuellen Perspektivwechsel, sondern einen Aufbruch im Fach), gehört auch Nils Grosch, unter Kurt-Weill-Forschern inzwischen eine bekannte Größe. Groschs Freiburger, für den Druck überarbeitete Dissertation von 1997 – im gleichen Jahr erschien sein Artikel „Neue Sachlichkeit“ in der *MGG-Neuausgabe* – beschreibt eine der wesentlichen Tendenzen der musikalischen Moderne der Weimarer Republik. Viele ihrer Vertreter rückten vom „individualistischen Kunstprinzip“ (Weill) ab, das zu einer Entfremdung zwischen zeitgenössischer Musik und Öffentlichkeit geführt habe, und suchten nach Wegen, kompositorisch „zum Leben zurückzukehren“ (Ernst Krenek). Rezeptionsästhetische Prämissen wurden bei der Werkkonzeption mehr und mehr bestimmend. Der Wille, ein breiteres Publikum anzusprechen, bedeutete in der Konsequenz „innere und äußere Unkompliziertheit (im Stoff und in den Ausdrucksmitteln), wie sie der naiveren Einstellung des neuen Hörers entspricht“ (Krenek). Ohrenfälliges Merkmal solchen Ideen verpflichteter Werke ist eine Orientierung an musikalischer Massenkultur, die auf zwei Ebenen ihren Niederschlag finden konnte: Mittelhaft integriert wurden einerseits gebrauchts- und unterhaltungsmusikalische Elemente (die vielfach auszumachenden Jazz-

allusionen waren eine Form kompositorischer Ankoppelung an einen öffentlichen Diskurs, in dem „Amerika“ als Chiffre für den Zeitgeist der Gegenwart und die Errungenschaften der Moderne fungierte); eine Reihe von Kompositionen war andererseits auf die spezifischen (auch Übertragungstechnischen) Anforderungen der neuen Apparate medialer Massenkommunikation hin zugeschnitten oder bezog jene (wie Weill das Grammophon in *Der Zar läßt sich photographieren*, Krenek das Radio in *Jonny spielt auf*) in nicht bloß requisitenhafter, sondern werkprägender Weise ein. Die Ersetzung des autonomen Anspruchs des Kunstwerks durch einen „medialen“ charakterisierte im Kern die Musik der Neuen Sachlichkeit – diese terminologische Kennzeichnung legitimiert Grosch, indem er die im Zusammenhang mit den dargestellten Entwicklungen stehenden ästhetischen Debatten nachzeichnet. Eingeräumt wird dabei, dass seinerzeit in der Sache größere Einigkeit herrschte als bei der Begriffsverwendung, die zudem ziemliche Unschärfen aufweise (Neue Sachlichkeit konnte so bis in die Gegenwart als oft diffuse musikalische Stil- und Epochenbezeichnung dienen). Dass darauf nur ein passant eingegangen wird, läuft dem klärenden Anspruch, den schon der knappe Titel des vorliegenden Buchs verheißt, durchaus nicht zuwider. Keine Darstellung finden in Programmatik und künstlerischer Umsetzung parallele musikgeschichtliche Erscheinungen außerhalb Deutschlands, die die Vertreter der Neuen Sachlichkeit z. T. beeinflussen bzw. auf sie sich bezogen.

Im ersten von drei großen thematischen Abschnitten widmet Grosch sich den Komponisten der Novembergruppe (die damit erstmals überhaupt so umfänglich Behandlung findet) und beschreibt deren Entwicklungsweg von den Abstraktionen des Expressionismus hin zu einer auf breitere Wirkung zielenden Musik. Zugleich ging man auf zunehmende Distanz zum traditionellen Konzertbetrieb (manifest wurde diese Distanz an den von Hans Heinz Stuckenschmidt 1926/27 initiierten Novembergruppenabenden mit „stehender“ und „mechanischer“ Musik). Das Platzkonzertprogramm zum „Berlin-im-Licht“-Fest im Oktober 1928, zu dem Max Butting (*Blues* und *Marsch* für Bläserorchester), Heinz Tiessen (*Foxtrott* und *Boston* für Bläserorchester) und Kurt

Weill (*Berlin im Licht-Song*) mit Auftragswerken beitrugen, wird als in dieser Form zwar einmaliger, doch idealtypischer Versuch gewertet, Neue Musik für öffentlichen Gebrauch zu konzipieren.

Der zweite Abschnitt nimmt die „Zeitoper“ in den Blick. Vor allem an Kreneks *Jonny* wird das komplexe und vielschichtige Referenzsystem exemplifiziert, das Werke der Neuen Sachlichkeit in ihrer künstlerischen Textur prägte. Stoff und Stil der Zeitoper gehörten einem „kulturellen Diskurs“ zu, die ihm entnommenen musikalischen Fragmente seien „dekontextualisiert“ und zu Darstellungsmitteln funktionalisiert worden. Dabei war stets auch ein Ziel, „eine wirkliche Beziehung zur Masse zu gewinnen“ (Weill). Im „Übergang vom musikalischen Kunstwerk zum populären Medium“ liege, so Grosch, das „Spezifikum der Musik der Neuen Sachlichkeit im allgemeinen und der Zeitoper im besonderen“ (S. 104).

Mit Kompositionen für den Rundfunk beschäftigt sich schließlich der dritte Abschnitt. Indem Musik mit Hilfe des 1923 eingeführten und alsbald rasche Verbreitung findenden Radios zum „Privileg der Gesamtheit“ wurde (wie Hanns Eisler es formulierte), bemühten sich Vertreter der musikalischen Moderne, wenn sie für diesen Verbreitungskanal schrieben, um breitere Verständlichkeit. Butting etwa intendierte mit seiner fürs Radio komponierten *Sinfonietta mit Banjo*, eine „frohe, aber doch inhaltvolle Unterhaltung zu geben“. In der Tendenz zu Klarheit und Durchsichtigkeit der Satzweise, die Werke der Zeit für den Rundfunk kennzeichnet, zeigt sich zugleich das Bemühen, sich auf die (nach heutigen Maßstäben mangelhaften) aufnahme- und übertragungstechnischen Gegebenheiten einzustellen. Im doppelten Sinn auf Medieneignung hin geschrieben, wurden die entsprechenden Kompositionen bislang eher mit dem Stempel künstlerischer Mediokrität versehen. Sie ernst zu nehmen – wie es hier geschieht – bedeutet einen Zugewinn unserer Kenntnisse der Musikgeschichte der 1920er-Jahre.

(März 2001)

Tobias Widmaier

Exilmusik. Komposition während der NS-Zeit. Hrsg. von Friedrich GEIGER und Thomas SCHÄFER. Hamburg: von Bockel Verlag 1999. 376 S., Notenbeisp. (Musik im „Dritten Reich“ und im Exil. Band 3.)

In die Forschung zum Schaffen und Wirken der vom nationalsozialistischen Deutschland verfolgten, verdrängten oder ermordeten Musiker ist Bewegung gekommen. Hatte Claudia Maurer Zenck 1980 in ihrer Krenek-Monographie gefordert, Exilforschung müsse sich letztlich selbst aufheben, so bedeutete dies für die Musikwissenschaft, Exilmusik-Forschung müsse irgendwann in problembewusster Musikforschung aufgehen. Konturen dieses Fernzieles zeichnen sich inzwischen ab. Noch allerdings ist die Re-Integration von Musik, die im „Dritten Reich“ rassistisch-ästhetisch stigmatisiert wurde, nicht erreicht. Eine rasche, nachhaltige Entstigmatisierung beschränkte sich auf wenige Fälle. Die Erklärung, Musikbetrieb und Musikwissenschaft hätten eben die Vergangenheit so weit wie möglich unter den Teppich gekehrt, trifft einerseits zu, erfasst die Situation andererseits sicherlich nicht vollständig. Eine differenziertere Aufarbeitung, die etwa auch ästhetische Generationenkonflikte oder die Rolle des Rundfunks berücksichtigen müsste, steht noch aus. Und natürlich muss die Frage gestellt werden, welche Werke einer Re-Integration ästhetisch letztlich standhalten.

Kernbestand des Sammelbandes sind acht Beiträge, die 1998 bei einem Symposium des Dresdner „Forschungs- und Informationszentrums für verfemte Musik“ vorgestellt wurden. Ihr Profil wird durch ein programmatisches Vorwort der beiden Herausgeber geschärft sowie durch fünf weitere Aufsätze zum Teil maßgeblich bereichert und erweitert. Nach dem prägnanten autobiographischen Beitrag des 1936 nach Holland geflohenen, dort im Untergrund überlebenden Pianisten und Musikwissenschaftlers Eberhard Rebling, der in das Plädoyer mündet, Musikwissenschaft müsse die „extreme psychische Belastung“ von Komponisten durch das Exil berücksichtigen, behandeln die drei Beiträge des ersten Teiles „Rahmenbedingungen“: Berthold Türckes Referat „Die Wiener Schule — ihr symbiotisches Verhältnis von Komposition und Interpretation im Exil“ setzt bei Rudolf Kolischs Schwierigkeiten an, seine interpretatorischen Vorstellungen ins Musikleben des Exillandes USA einzubringen, und endet mit der analytischen Erörterung einiger im Exil entstandener Werke Arnold Schönbergs. Stringenter wirken die beiden folgenden Aufsätze: Claudia Maurer Zenck pointiert und differenziert ihre Überlegungen zu Igor Strawinskys ersten Jahren in den USA („Leben und Überleben als Komponist im Exil“) durch Vergleiche mit den entsprechenden Assimilationsphasen Schönbergs und Ernst Kreneks. Hermann Danusers gewichtiger Beitrag, der anfangs reizvoll an Maurer Zencks Erörterungen anzuknüpfen scheint, fragt mit Blick auf „Komposition im Exil“, ob hier von „Identität oder Identitäten“ zu sprechen sei. (Zumindest indirekt nehmen einige weitere Beiträge des Bandes zu dieser Frage auf unterschiedliche Weise Stellung.) Die Fragen, die Danuser anhand der Fallbeispiele Strawinsky, Weill, Hindemith und Schönberg/Eisler sowie einiger Grundsatzüberlegungen aufwirft, sind ebenso symptomatisch wie fruchtbar für Exilmusikforschung und Musikgeschichtsschreibung. Seine Lösungsansätze verzichten auf Simplifizierungen (und sparen im Kapitel „Autonome Musik versus artifizielle Funktionsmusik“ den von Danuser früher stark propagierten Terminus einer „mittleren Musik“ konsequent aus).

Der umfangreiche zweite Teil des Bandes mit neun „Analysen“ ausgewählter Werke ist heterogener – nicht zuletzt sprachlich (so nimmt der neudeutsche Trend zu separaten Anhangsätzen ohne Verb hier merklich zu). Dennoch überwiegen auch hier Beiträge mit sorgsamer Argumentation, die den exilspezifischen Schaffenskontext jeweils angemessen entfalten. Das gilt beispielsweise für die detaillierten Ausführungen Peter Petersens zu Paul Dessaus dodekaphonem *126. Psalm* für Gesang und Orgel, der im Anhang dankenswerterweise gleich ediert wird, und Juan Allende Blins Aufsatz, der die verzweigten werkgenetischen Wurzeln und die satztechnische Konzeption von Erich Itor Kahns *Ciaccona dei Tempo di Guerra* herausarbeitet. Thomas Schäfers Beitrag über Stefan Wolpes Klavierkomposition *Battle Piece* ist über die analytischen Bemerkungen hinaus nicht zuletzt deshalb bedeutsam, weil er neuere An-

Der umfangreiche zweite Teil des Bandes mit neun „Analysen“ ausgewählter Werke ist heterogener – nicht zuletzt sprachlich (so nimmt der neudeutsche Trend zu separaten Anhangsätzen ohne Verb hier merklich zu). Dennoch überwiegen auch hier Beiträge mit sorgsamer Argumentation, die den exilspezifischen Schaffenskontext jeweils angemessen entfalten. Das gilt beispielsweise für die detaillierten Ausführungen Peter Petersens zu Paul Dessaus dodekaphonem *126. Psalm* für Gesang und Orgel, der im Anhang dankenswerterweise gleich ediert wird, und Juan Allende Blins Aufsatz, der die verzweigten werkgenetischen Wurzeln und die satztechnische Konzeption von Erich Itor Kahns *Ciaccona dei Tempo di Guerra* herausarbeitet. Thomas Schäfers Beitrag über Stefan Wolpes Klavierkomposition *Battle Piece* ist über die analytischen Bemerkungen hinaus nicht zuletzt deshalb bedeutsam, weil er neuere An-

sätze der Exilforschung aufgreift: Mit Verweis auf Vilém Flusser sucht er die Exilsituation als „Herausforderung für schöpferische Handlung“ zu interpretieren und stellt in Konsequenz dieser Kreativitätsthese die Behauptung auf, der neue Lebens- und Schaffensmittelpunkt New York sei für Wolpe „zum Synonym für die Befreiung aus biographischen und ästhetischen Zwängen“ geworden (S. 232 f., 237). Ingo Schulz' „Quellenkritische Anmerkungen zum Autograph der Oper *Der Kaiser von Atlantis* von Viktor Ulmann“ zeigen höchst eindrucksvoll, dass dem Grauen am nachhaltigsten mit unbeirrbarer Sachlichkeit zu begegnen ist. Indem Schulz die Quellen-situation der in Theresienstadt komponierten und einstudierten, aufgrund der nationalsozialistischen Liquidierungstransporte aber nicht mehr aufgeführten Oper philologisch umsichtig aufarbeitet, treten die pervertierten Bedingungen der Entstehung und Umarbeitung schonungslos hervor. (Zu Recht verweist Schulz allerdings darauf, dass sein Beitrag nur bedingt dem Generalthema „Komposition im Exil“ zuzuordnen sei.) Das Resultat seiner Untersuchungen mutet zunächst ernüchternd, ja deprimierend an, müsste aber gerade deshalb ein Ansporn für die weitere Aufarbeitung des Werkes sein: Die bisherige Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte leide massiv darunter, dass „nicht erkannte Versatzstücke aus der Theresienstädter Probenversion die authentische Werkgestalt“ überlagerten. Die verfügbare Druckausgabe habe dieses Problem keineswegs bewältigt, sondern sei wissenschaftlich unzureichend. (Immerhin wäre wohl zu bedenken, dass in der Gattung Oper authentische Konzeption und mehr oder minder autorisierte Aufführungspraxis oft genug in einem besonderen Spannungsverhältnis gestanden haben, das dann stets editorische Probleme aufwirft; dies zeigt sich nun auch im *Kaiser von Atlantis* – freilich in einer unvergleichlichen Extremsituation).

Ferdinand Zehentreiters Untersuchungen zum Verhältnis von ästhetischer Autonomie und biographischer Krise in Schönbergs *Ode to Napoleon Buonaparte* und Thomas Phleps' ausufernde Ausführungen zu Hanns Eislers 3. *Klaviersonate* erreichen die Schlüssigkeit der zuvor genannten Beiträge nicht. Phleps' Eifer, in Eislers Sonate zahlreiche Eigen- und

Fremdzitate nachzuweisen, geht so weit, dass er die formal-expressive Struktur des Werkes vor lauter Zitat-Glühlämpchen beinahe aus den Augen verliert und ihm etliche Stilblüten unterlaufen (S. 227: „Und die Wiederkehr des eingeseiften *Mariechens* am Ende von A' [...] verschärft das resignative Erfahren der Vergleichenheit eigenen Tuns zum suizidalen Gedanken trostlosen Vergehens.“). Gezielte Vorüberlegungen zur Relation und Differenz von Zitat, Typus, Topos und Idiomatik wären da geboten. Das gilt in eingeschränktem Maße auch für Christian Kuhnts eingehende Beschäftigung mit Kurt Weills 2. *Sinfonie* und Friedrich Geigers anregende Auseinandersetzung mit „Aspekten des Exils von Béla Bartók im Spiegel des *Concerto for Orchestra*“: Ist nicht im *Intermezzo interrotto* des *Concerto* das Wechselverhältnis der verschiedenen Themen und ihres pointierten Formulierungsniveaus enthüllend genug? Und desavouiert nicht die These, Bartók habe mit besagtem Thema ganz gezielt Dmitrij Schostakowitschs *Leningrader Sinfonie* parodistisch-kritisch zitieren wollen, den Komponisten Bartók und die Idee seines geistvollen elegisch-ironischen Satzes? Mit großem Engagement und einer gewissen wissenschaftlichen Bitterkeit geht Vladimir Karbusicky Entstehungshintergrund und Anlage der *Feldmesse (Polní mše)* nach, die Bohuslav Martinů Ende 1939 in Frankreich für die tschechische Exilarmee schrieb.

Unverkennbar zeigt der (leider registerlose) Band, dass die wissenschaftliche Aufarbeitung von „Musik im Exil“ ein Work in progress bleibt. Ebenso unverkennbar aber markiert er selbst einen erheblichen „progress“ innerhalb dieses Forschungsbereiches.

(Dezember 2001)

Michael Struck

ESTI SHEINBERG: Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich. A Theory of Musical Incongruities. Aldershot u. a.: Ashgate 2001. XII, 390 S., Abb., Notenbeisp.

Vehement vertritt Esti Sheinberg, Dozentin an der Universität Edinburgh, die Ansicht, die Musik des sowjetischen Komponisten Dmitrij Šostakovič enthalte eine semantisch fassbare Aussage, die sich nicht in der Reflexion politi-

scher oder biographischer Umstände erschöpfe: „Shostakovich was, first and foremost, an artist“ (S. 318). Wenn sie seine Musik daher in einen weitreichenden kulturellen Kontext einbettet, knüpft sie an die russische und sowjetische Tradition an, derzufolge eine Wechselbeziehung zwischen künstlerischen Techniken einerseits und „ideological content“ andererseits als ästhetisches Hauptkriterium von Kunst anzusehen sei (S. IX). Ihr Ansatz ist strukturell, semiotisch und interdisziplinär.

Die im Titel des Buchs genannten vier Unterformen des Komischen gelten Sheinberg „as philosophical approaches, as creative principles, and as artistic techniques“ (S. IX). Sheinberg untersucht sie systematisch mit dem Ziel, eine „correlative structure of musical ambiguities“ herauszufiltern (S. IX). Im Kapitel zur Groteske wird dann endgültig klar, dass diese „ambiguities“, diese Mehrdeutigkeiten also, auf der Verwendung von Inkongruenzen basieren, so dass der Untertitel des Buches das Hauptziel der Untersuchung benennt.

Ausgehend von der Erkenntnis, dass künstlerische Mehrdeutigkeiten in der russischen Kultur einen besonderen Stellenwert einnehmen, da sie sowohl unter politischen als auch unter ästhetischen Aspekten wahrgenommen werden (S. 4), sucht Sheinberg nach historischen, politischen, kulturellen und ästhetischen, schließlich auch nach ethischen und persönlichen Gründen für die Häufung von ironischen, satirischen, parodistischen und grotesken Verfahren in Šostakovičs Musik. Dabei ist es außerordentlich dankenswert, dass die Autorin die titelgebenden Begriffe, welche in der Šostakovič-Literatur immer wieder gebraucht, aber nur selten trennscharf verwendet werden, in Entstehung und Bedeutung klar voneinander abgrenzt und musikalisch präzisiert. Sheinberg beginnt stets mit einer philosophischen, literarischen bzw. literaturtheoretischen und historischen Herleitung, stellt dann die Deutungsmöglichkeiten der jeweiligen Verfahren vor, ergänzt diese (zumal im Kapitel zur Groteske) durch die spezifisch russische Ausprägung des jeweiligen Phänomens und überträgt dieses dann auf die Musik. Dabei arbeitet sie zunächst mit Beispielen aus der Kunst oder der russischen Literatur und Literaturtheorie. (Dass Sheinberg die Grundsätze der Russischen Formalen

Schule um Viktor Šklovskij und Boris Ejchenbaum als „Formalismus“ bezeichnet, darf keinesfalls mit der pejorativen Verwendung des Formalismus-Begriffs in der Sowjetunion verwechselt werden!) Dann werden zahlreiche Beispiele aus der allgemeinen Musikgeschichte herangezogen, über die immer wieder die Verbindung zu Šostakovič und seiner Musik hergestellt wird. Trotz aller Theorie bleiben die Werke dieses Komponisten letztlich das Gravitationszentrum der Ausführungen, und ihre Einbettung in einen kulturellen, vor allem literaturtheoretischen Kontext überzeugt nicht zuletzt deshalb, weil Šostakovičs Schaffen überwiegend textbezogen und programmatisch ist (vgl. S. 153).

In der Definition der titelgebenden Termini geht Sheinberg sehr weit (schon Wiederholung gilt ihr als parodistisches Verfahren, vgl. S. 190), stützt dies aber stets durch entsprechende Zitate. Auch wenn die musikalischen Analysen theoretisch und literarisch aufwendig hinterfüttert sind, ergibt sich, aufs Ganze gesehen, ein ausgewogenes Gleichgewicht zwischen Systematik und Werkanalyse, und die Gesamtheit der Darstellung überzeugt auch da, wo das einzelne Musikbeispiel vielleicht noch Skepsis weckt (z. B. der Mozart-Beleg auf S. 190). Über der Prägnanz ihrer strukturellen Beziehungen kann es Sheinberg allerdings passieren, dass sie alternative, einfachere Erklärungsmöglichkeiten aus dem Blick verliert. So deutet sie das *Wilhelm-Tell*-Zitat aus der 15. *Symphonie* im Endergebnis zwar überzeugend, aber die postulierten Vorläufer dieses Zitats in Werken wie der Oper *Die Nase* oder dem *Siebten Streichquartett* wirken arg bemüht angesichts der Tatsache, dass hier lediglich eine allgemeine, repetitive Beschleunigungsgeste militärischen Charakters vorliegt.

In seiner Breite geht Sheinbergs Ansatz über Šostakovič weit hinaus; die einzelnen Aspekte lassen sich problemlos auch in anderen musikalischen Kontexten fruchtbar anwenden. Gleichzeitig überzeugt die Entscheidung, die Theoriebildung explizit am Schaffen Dmitrij Šostakovičs festzumachen, denn seine Musik ist einer semiotischen und semantischen Analyse auf besondere Weise zugänglich und lässt durch die Betrachtungsweise Sheinbergs durchaus neue Facetten erkennen.

(Februar 2002)

Kadja Grönke

JULIAN CHRISTOPH TÖLLE: *Olivier Messiaen: 'Éclairs sur l'Au-Delà ...' Die christlich-eschatologische Dimension des Opus ultimum. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 1999. 341 S. (Europäische Hochschulschriften XXXVI, 191.)*

Selten war wohl der zeitliche Abstand zwischen der Vollendung einer Komposition und dem Erscheinen der ersten ihr gewidmeten Monographie so gering wie im Fall von Olivier Messiaens *Éclairs sur l'Au-Delà* („Streiflichter über das Jenseits“) und der nur sieben Jahre später vorgelegten Wiener Dissertation von Julian Christoph Tölle. Das damit verbundene Wagnis wird in diesem Fall indes dadurch relativiert, dass das etwa einstündige Orchesterwerk stark retrospektive Züge aufweist. Tatsächlich gelingt es dem Autor, überzeugend darzulegen, dass Messiaen sein letztes vollendetes Werk bewusst als „Opus ultimum“ konzipierte, das die wichtigsten stilistischen und inhaltlichen Merkmale seiner im Zeitraum von mehr als 60 Jahren entwickelten musikalischen Sprache brennpunktartig zusammenfasst. Im Rahmen dieser These erweist sich die auf den ersten Blick konzertführerhaft anmutende Gliederung der Dissertation als zweckmäßig: Jedem der elf Sätze ist ein Kapitel gewidmet, in dem die Werkanalyse mit der exemplarischen Erörterung eines charakteristischen Aspektes der messiaenschen Musik verbunden wird (Verwendung gregorianischer Choräle, Vogelgesang, Harmonik etc.).

Zuvor unternimmt Tölle eine theologische Annäherung an den Jenseitsbegriff, der der Komposition zugrunde liegt. Dieser wird nicht von apokalyptischen Ängsten vor einem „Dies Irae“ bestimmt, sondern von eschatologischer Hoffnung. Der Autor zeigt auf, dass Messiaen zwar in einer spezifisch katholischen Tradition steht, die das Jenseits als eine zeitgleich zum Diesseits existierende „andere Wirklichkeit“ begreift, diesem Konzept jedoch in seiner Musik eine sehr persönliche Gestalt verleiht, die stark von seinen eigenen irdischen Vorlieben geprägt ist. Ob diese Art von Weltverbundenheit ausreicht, um Messiaen von jener „überzogenen Jenseitsorientiertheit“ freizusprechen, die Tölle im Anschluss an neuere deutsche Theologen kritisiert, erscheint allerdings fraglich. Tatsächlich war Messiaens künstlerisches Interesse am Diesseits recht selektiv und pri-

mär auf Objekte aus dem Bereich des Wunderbaren ausgerichtet (wie etwa Himmelskörper, Extremlandschaften oder Vogelgesang), die er – anknüpfend an mittelalterliches Analogiedenken – als zeichenhaften Abglanz der jenseitigen Herrlichkeit Gottes betrachtete. Gerade in den *Éclairs* erscheint das Diesseits nahezu ausschließlich unter diesem Aspekt (den Tölle selbst am Beispiel der Metapher der im Lebensbaum singenden Vögel treffend beschreibt).

Tölles Ausführungen zu den einzelnen Sätzen des Werkes zeichnen sich durch ein gelungenes Gleichgewicht von Analyse und Interpretation aus. Bei der hermeneutischen Deutung werden die vielfältigen theologischen, literarischen und biographischen Einflüsse behutsam gegeneinander abgewogen. Besonders hervorzuheben sind der Vergleich der Engelkonzeptionen von Messiaen und Rainer Maria Rilke sowie die biographischen Passagen zur christlichen und weltlichen Liebes- und Leidens-thematik, bei denen der Verfasser auf Aussagen aus Gesprächen mit Yvonne Loriod zurückgreifen konnte, der Witwe und Nachlassverwalterin des Komponisten. Die Analysen gewinnen vor allem durch die konsequente Heranziehung von Messiaens seit 1994 postum in sieben Bänden erscheinendem, in Deutschland bislang kaum beachtetem *Traité de rythme*: sowohl bei der symbolischen Deutung indischer Rhythmen als auch bei der Skizzierung von Messiaens Zeitkonzeption. Zu letzterer wäre zu ergänzen, dass es Messiaen nicht nur um die figürliche Darstellung von Zeitstrukturen geht, sondern auch um die Beeinflussung des Zeitbewusstseins der Hörer seiner Musik. Problematisch erscheint Tölles Verfahren, Melodien, die weder zwölftönig sind noch einem der ersten sechs messiaenschen Modi entsprechen, pauschal dem 7. Modus zuzuordnen. Dies ist nur dann sinnvoll, wenn alle zehn Töne oder zumindest ein charakteristischer Skalenausschnitt dieses Modus erklingen; andernfalls handelt es sich um freie Atonalität. Bedauerlich ist auch, dass Beziehungen zwischen den elf Sätzen des Werkes (wie etwa zwischen den Themen des 5. und 11. Satzes) kaum zur Sprache kommen. Im übrigen hätte ein Hinweis auf die Zitate des *Boris Godunow*-Motivs (das in Messiaens Werken der 30er- und 40er-Jahre eine wesentliche Rolle spielt) im

2. Satz und des „Entscheidungsthemas“ (aus der Franziskus-Oper) im 10. Satz Tölles These vom retrospektiv-diesseitigen Charakter des Werkes noch mehr Gewicht verliehen. Aufschlussreich sind die Bemerkungen zur Werkgenese, einem Desiderat der bisherigen Messiaen-Forschung. Dass der Komponist aus Zeit- und Krankheitsgründen auf die Ausarbeitung eines mittleren der ursprünglich zwölf vorgesehenen Sätze verzichtete und diesen auch später nicht nachreichte (obwohl er noch mit der Komposition eines weiteren Werkes begann), macht deutlich, dass Zahlensymbolik zumindest für die Großform seiner Musik nicht so wesentlich ist, wie vielfach angenommen wurde.

Insgesamt bereichert Tölles klar und flüssig geschriebenes Buch die Messiaen-Literatur um eine Monographie, die nicht nur ein anschauliches Bild vom letzten vollendeten Werk des Komponisten vermittelt, sondern auch gut zur Einführung in sein Leben und seine musikalische Sprache geeignet ist.

(Juli 1999)

Stefan Keym

CAROLINE RAE: *The Music of Maurice Ohana*. Alderhot und Burlington: Ashgate 2000. 311 S., Notenbeisp., Abb.

Ein Buch über Ohana (1913–1992), den großen Einzelgänger der französischen Musik nach 1945, hat einfach gefehlt! Caroline Rae, Pianistin und Dozentin am Music Department der Cardiff University of Wales, mit dem Komponisten seit über zehn Jahren im persönlichen Austausch verbunden, hat es geschrieben. Schon lange hatte man sich über den Komponisten ja vor allem durch ihre Beiträge informieren können. Rae ist Autorin nahezu der gesamten neueren Ohana-Literatur, einschließlich des umfassenden Artikels der *Second Edition* des *New Grove* (zurechtgerückt werden konnte bereits hier das Geburtsjahr 1914 auf 1913, ein vom Komponisten selbst in Furcht vor der Zahl „13“ gestreuter Irrtum ...; ausgeräumt aus der Bibliographie ist endlich auch die Arbeit von N. Quist, die im *New Grove* des Jahres 1981 noch den einzigen [!] Literaturtitel darstellte, ein Dissertationsprojekt an der Universität Heidelberg von 1973 [!], das freilich nie abgeschlossen wurde) Eine größere Studie über Ohana hat es bisher lediglich mit der nicht ver-

öffentlichten Untersuchung von Christine Prost gegeben (*Formes et thèmes. Essai sur les structures profondes du langage musical de Maurice Ohana*, Thèse, Université de Provence, Aix-en-Provence 1981). Auch die hier vorgelegte Monographie ist aus einer unveröffentlichten Arbeit hervorgegangen, der zweibändigen Dissertation der Verfasserin an der Universität Oxford (*The music of Maurice Ohana*, 1989).

Es ist zwar längst zur allgemeinen Einsicht geworden, darf aber im Einzelfall immer neu gesagt werden: In der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts ist auch jenseits von Darmstadt und des *Domaine musical* neue Musik geschrieben wurde. Frei vom Serialismus hatte sie einstmals als ‚reaktionär‘ zu gelten (Schönberg selbst war bekanntlich von Boulez für „tot“ erklärt worden ...). Wenig später schon haben die Serialisten selbst das strenge Prinzip als vergangen, ‚gealtert‘ angesehen. Seitdem inzwischen die sinfonischen Heimwerkerbastelarbeiten der postmodernen Altötöner in den Konzertsälen heimisch geworden sind, hat die Perspektive abermals gewechselt. Raum also für einen dritten Weg? Das zumindest. Und einen vierten, fünften und sechsten Weg.

Einen dieser Wege ist Maurice Ohana gegangen. Caroline Rae hat ihn nachgezeichnet. Freilich erschreckt ihr Vorwort sogleich mit jenem apologetischen Tonfall, den ‚verkannte‘ oder ‚vergessene‘ Komponisten offenbar unvermeidbar evozieren. Die Etikettierung als „one of the leading composers of his generation“ (S. 1) bleibt also auch Ohana nicht erspart. Den Weg solcher Phrasen verlässt die Autorin indes sogleich wieder. Störend bleibt allerdings (das nur am Rande) die verbreitete Unsitte, den ‚Helden‘ in der Darstellung seiner Kindheit und Jugend vertraulich mit Vornamen anzureden („Maurice“ nach Art „der kleine Wolferl Amadé“ ...).

Den Werkanalysen (Part 2: „The mature music: technique, style and structure“) vorangestellt ist ein Teil (Part 1: „From the garden of the Hesperides“), der den biographischen und kulturellen Kontext von Ohanas musikalischer Identität beleuchtet (Kap. 1), die symbolistischen Quellen seiner Werkkonzepte aufgreift (Kap. 2) und seine frühe kompositorische Entwicklung nachzeichnet (Kap. 3). Geboren wur-

de Ohana als Sohn spanischer Eltern im damals französischen Protektorat Marokko (Casablanca). Vom Vater, gebürtig in Gibraltar, erbte er die britische Staatsbürgerschaft. Ohana hatte zunächst in Paris Architektur studiert, zugleich und im Anschluss an der Schola cantorum (Kontrapunkt bei Daniel-Lesur; hier beschäftigte er sich auch mit mozarabischen Formen liturgischer Einstimmigkeit) sowie, 1944/1945, in Alfredo Casellas Klavierklasse in Rom. Seit 1946 lebte Ohana in Paris. Debussy, Ravel und de Falla haben ihn geprägt, spanische und vor allem vorislamische nordafrikanische Volksmusiktraditionen (Ohana hat bis 1965 mehrere Reisen durch Afrika unternommen) sowie der Jazz seine Arbeit mit Mikrintervallen, rhythmischen Modellen und Schlagzeugklängen beeinflusst. Die 1947 gegründete „Groupe musical „Le Zodiaque““ (neben Ohana Alain Bermat und Pierre de la Forest-Divonne, beide gleichfalls Schüler von Daniel-Lesur, sowie ab 1948 auch Sergio de Castro, ehemals Schüler de Fallas, und Stanislaw Skrowaczewski, damals Student bei Nadia Boulanger) hat sich nicht primär, wie viel geschrieben, dem wachsenden Einfluss der musikalischen Syntax und der Ästhetik von Dodekaphonie und Serialismus zu entziehen gesucht (das Zodiakalzeichen impliziert ironischerweise ausgerechnet den Bezug zur Zwölfelderwissenschaft der antiken Astrologie). Im Blick stand vielmehr, neben der generellen Ablehnung vorgedachter Dogmen, eine allgemeine hispano-mediterrane Orientierung jenseits der deutsch-österreichischen Musiktraditionen (so gilt die Distanz neben dem Serialismus ebenso dem Schaffen Beethovens wie den zeitgenössischen neoromantischen Tendenzen der Gruppe „La Jeune France“ um Ohanas Lehrer Daniel-Lesur). Zu den bevorzugten Textdichtern der Vokalwerke Ohanas gehört denn auch früh Federico García Lorca (*Deux mélodies*, 1947; *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, 1950; *Le guignol au gourdin*, 1956).

Raes Buch ist im Hauptteil eine Werkstudie. Ins Zentrum der Untersuchung wird ein einzelnes Werk gestellt (Kap. 4), als Repräsentant der stilistischen Entwicklungen des Komponisten seit Beginn der sechziger Jahre: *Signes* (1965) für Flöte (Piccolo), zwei Konzertzithern (chromatisch und in Dritteltonen), Klavier und Schlagzeug (zu vier Spielern). Neben die natur-

symbolischen Assoziationen der Klangfarben in den einzelnen Sätzen („Night“, „Birds“, „Rain“, „Spiders' webs“, „Wind“ und „Sun“) tritt deren formale Disposition über Klangaspekte wie Stimmlage, Rhythmus, Tondauer, Tondichte (bis hin zum Cluster) oder Harmonik als ein sich wandelndes Kontinuum. *Signes* ist das erste Werk einer Reihe von elf Kompositionen unterschiedlicher Genres (vom Solostück für Oboe bis zur Kammeroper) der Jahre bis 1970 („The sigma series“), welche in Instrumentierung und Textur die afrikanischen und spanischen Hintergründe der Musiksprache Ohanas ebenso spiegelt wie die Orientierung an ritueller Musik und – auch in den Werktiteln – eine esoterisch-symbolistische Geneigtheit. Hinzu tritt der Einfluss der rhythmisch geformten Klangarchitekturen Edgard Varèses (*Synaxis*, 1966). Neue Vokaltechniken in der Arbeit mit onomatopoetischen Phonemen reflektiert die Kammeroper *Syllabaire pour Phèdre* (1967).

Immer wieder integrierte Ohana auch experimentelle Strömungen der Neuen Musik in sein Schaffen, so der „Musique concrète“ Pierre Schaeffers (*Sibylle*, 1968, gleichfalls ein Werk der „Sigma series“) oder Bereiche der Aleatorik (in Reflexion auch afrikanischer Improvisationspraktiken) und der elektronischen Musik (*Cris*, 1968 und *Autodafé*, 1971). Diesen einzelnen Seiten seiner Musik gehen die folgenden Kapitel nach: „The role of monody“ (Kap. 5), „Harmony as colour and timbre“ (Kap. 6), „Rhythm and aleatorism“ (Kap. 7), „Symmetrical structures and approaches to form“ (Kap. 8). Ausdrücklich nicht gedacht ist das Buch als eine Art Zusammenschau, vielmehr als Einblick und Anregung für künftige analytische Studien. Kapitel 9 reflektiert die Ohana-Rezeption aus französischem und britischem Blickwinkel (von einer deutschen Ohana-Rezeption kann wohl ohnedies nicht die Rede sein; die beiden deutschen markt gängigen Kompendien der Musik nach 1945, die Handbücher von Hans Vogt und Ulrich Dibelius kennen den Komponisten nicht einmal dem Namen nach, ebenso wenig auch der Band des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft* von Hermann Danuser. Im *KdG* fehlt gleichfalls noch der Eintrag).

An Beigaben enthält das Buch von Caroline Rae alles, was seiner praktischen Nutzbarkeit dient: ein gründlicher Anmerkungsapparat zu

jedem Kapitel, eine detaillierte Listung der Kompositionen Ohanas von 1938 an, also auch der wieder vernichteten Werke (mit Angaben zu Besetzung, Widmungsträgern, Erstaufführung, Spieldauer, Verlag und auch zu bisherigen Tonträgerinspielungen), eine umfassende Bibliographie (Schriften, Interviews, Sekundärliteratur und Rundfunksendungen), einen übersichtlich gegliederten Index (mit Schlagwörtern, Personennamen und musikalischen Werken). Dazu finden sich einige illustrierende Photos. Und die Fülle der Analysetabellen und Notenbeispiele eröffnet die Möglichkeit, den eigengeprägten Werken Ohanas ansatzweise auch im Detail nachzuspüren. Caroline Rae sei Dank.

(April 2002)

Thomas Schipperges

PIERRE BOULEZ: Leitlinien. Gedankengänge eines Komponisten. Aus dem Französischen von Josef HÄUSLER. Mit einem Vorwort des Übersetzers. Kassel: Bärenreiter/Stuttgart-Weimar: Metzler 2000. 450 S.

Denken als Aktivität des Geistes hat mit Ruhe zu tun. Dem musikalischen Hören scheint es wenig adäquat. „Das Gesicht ist ein aktiver, das Gehör ein passiver Sinn“, schreibt Arthur Schopenhauer in der *Welt als Wille und Vorstellung* unter konkreter Bezugnahme auf die Musik (1818/ 31859): „Daher wirken Töne störend und feindlich in unsern Geist ein, und zwar um so mehr, je tätiger und entwickelter dieser ist [...]. Demzufolge lebt der denkende Geist mit dem Auge in ewigem Frieden, mit dem Ohr in ewigem Krieg“. Ein alter Topos: Töne zerreißen die Gedanken, zerrütten die Denkkraft. Dem entspricht die Vorstellung von der Musik als der gesellschaftlichsten und geselligsten der Künste. Und selbst noch Anton Weberns apologetisches Diktum, „daß sich durch Töne etwas nur durch Töne Sagbares ausdrücken läßt“, reflektiert das Leitmotiv einer Kunst der schönen ‚Inhaltslosigkeit‘.

Das Lebenswerk von Pierre Boulez scheint sich dem konsequent entgegen zu stellen. Boulez hat immer den Geist wach halten wollen, die Gesellschaft wecken wollen, mehr sagen wollen, als das nur das in Tönen Sagbare, als Komponist, als Dirigent, als Denker und Schreiber: „Musikdenken“. Auf eigentümliche Weise freilich hat sich auch über die Figur die-

ses exemplarisch Reflektierten der angesprochene Topos wieder zurück ins Licht gesetzt. Denn der kompromisslose Impetus einer universalen Intelligenz hat, hierauf hat Claus-Steffen Mahnkopf einmal aufmerksam gemacht, den Künstler, den Musiker Boulez zunehmend ins Abseits gerückt: „trotz“ – schreibt Mahnkopf (warum nur: „trotz“?) – „Frankfurter Ehrendoktorwürde und Adorno-Preis ist die kompositorische Substanz seit gut zwei Dezennien versiegt und die musikpraktische nicht ohne Fragwürdigkeit“ (in: *Musik-Konzepte* 89/ 90, 1995, S. 16).

Boulez, so sehr er sich selbst immer der Geschichte zu entziehen suchte, ist heute eine historische Figur. 1976 bis 1995 lehrte der Komponist als Honorarprofessor am traditionsreichen Collège de France und mit ihm erstmals ein Musiker an diesem exemplarischen Ort des Geistes und des Denkens in Frankreich. Es hätte niemand Repräsentativeren, niemand Respektableren seines Faches hier geben können. Die Vorlesungen des Dezenniums zwischen 1978 und 1988 sind von Jean-Jacques Nattiez 1989, also noch während der Lehrzeit Boulez', in Buchform vorgelegt worden, nicht als Protokolle dieser Vorlesungen, vielmehr als Kompilationen ihrer Essenz. Die Verlage Bärenreiter und Metzler haben nun eine Übersetzung des Buches durch den bekannt-bewährten Josef Häusler vorgelegt. Es ist ein fünfter Band mit Schriften von Boulez in deutscher Sprache, nach den Texten zu Darmstädter Kursen (*Musikdenken heute*, Mainz 1963 und 1985), den *Werkstatt-Texten* (Frankfurt am Main und Berlin 1972) und dem Essayband *Anhaltspunkte* (Stuttgart und Zürich 1975).

Drei Leitlinien bilden den inhaltlichen Kern des Buches, formieren Boulez' Theorie des musikalischen Schaffens: „Erfindung“, „Technik“, „Sprache in der Musik“.

Die „Erfindung“ wird beleuchtet als Entwicklungsstufe zwischen einer voraufgehenden „Idee“ als Gestaltungsimpuls und der sie ins Werk setzenden Realisation. Es ist denn auch das ‚Warum‘ der Erfindung, dem die musikalische Analyse nachzuspüren hat, will sie nicht in Konstruktionskategorien festfahren oder in poetischen Analogien abheben. Dieses ‚Warum‘ bewegt sich zwischen der Grundlegung des Materials und dem „System“, das bereits

am Ursprung der Idee steht (und mit der Idee, das ist Boulez Forderung nach historischer Adäquanz, „phasengleich“ zu sein hat; S. 323), zwischen individueller Geste auch und gesellschaftlicher Vermittlung. Derart allgemeine Fragen aber verfestigen sich bei Boulez immer wieder im Konkreten (und oft über Seiten hinweg) und exemplifizieren damit zugleich den zuvor theoretisierend aufgestellten Analyseanspruch am analytischen Detail selbst (etwa S. 22 ff.). Das ist fabelhaft durchgeführt.

„Technik“ umgreift den Bereich der Übertragungsmittel, die dem Komponisten bei der Realisierung der Idee zur Verfügung stehen und sie damit fassbar macht, Technik umgreift die Überprüfung des musikalischen Materials als Mittel der Erfindung, umgreift die Bindung des Materials an adäquate Möglichkeiten der klanglichen Realisierung, umgreift die Regeln der musikalischen Grammatik: „Wir wissen also, dass ohne das Zusammenwirken einer bestimmten Anzahl von mehr oder weniger kodifizierten Verfahren die Erfindung nicht ‚läuft‘. Wir wissen ebenso gut, dass jedes System, so begründet es auch sein mag, nicht ausreicht, die Erfindung hervorzubringen, ich meine eine Erfindung, die zwingend ist und die Bestand hat“ (S. 60).

Die „Sprache“ ist das Ziel der Erfindung. Die Prüfung des Materials als Realisierungsgrund der Erfindung, als Sprachelement, und der Technik als Realisierungsweg zwischen den Koordinaten Organisation, Entscheidung und Auswahl richtet sich an diesem Ziel aus. Die musikalische Sprache ist individuell gegeben. In dieser unmittelbaren Individualität löst sie sich vom System. Dennoch ist die Definition des Materials, Boulez spricht von „Umschreibung“, zur Herstellung einer wirklichen Beziehung zwischen Objekt und Sprache unumgänglich, einer Verantwortung der einzelnen Sprachelemente füreinander. „Es kommt zur Spaltung der ‚Komposition‘ in zwei vollkommen verschiedene und unabhängig nebeneinander existierende Teile. Auf der einen Seite also verfertigt man das, was man Diagramme nennen könnte: äußerst minutiös und detailliert ausgearbeitete Diagramme der Zeit, der Dichte, des Ablaufs, der formalen Hüllkurven, Diagramme, die sich nur auf sich selbst beziehen. Diese Diagramme besitzen eine interne und autonome, von jeder Realität losgelöste Lo-

gik [...]. Auf der anderen Seite verzichtet man freiwillig auf jede Beziehung solcher Diagramme und definiert ein Material durch willkürliche Entscheidung oder durch Verzicht auf eine Entscheidung“ (S. 67).

Eine vierte (und offenbar für Boulez unvermeidliche) Leitlinie bildet die Polemik. Zu den großen Diskursen der frühen Darmstädter Jahre (konkret: 1948 bis 1955) gehörte die Abwägung und bald auch Abgrenzung des seriell gewendeten Webern gegen die authentische Überlieferung des Lehrers der Wiener Schule. Zu den Adepten des Ersteren gehörte von Anfang an Boulez. Zu den Vermittlern des Letzteren Adorno, Kolisch, Steuermann, Scherchen oder auch (1955 zum letzten Mal in Darmstadt) René Leibowitz. Von Schönberg hatte sich Boulez schon 1951 radikal distanziert, mit Leibowitz ebenso gründlich überworfen. Und das Unverständnis für die Musik Schönbergs schlägt immer noch befremdend rasch in Polemik um (Passagen wie S. 322 f. oder 335 ff. lesen sich wenig anders als etwa *Moment de Jean-Sébastien Bach*, 1951, oder *Schönberg est mort*, 1952). Den eigenen Lehrer Leibowitz erwähnt auch der Lehrer Boulez (wie schon stets in seinen Schriften) nicht ein einziges Mal. Nachdem aber auch Boulez jenseits dieser Leitlinien über Holzwege gehen und Rückwege einschlagen musste, erscheint das Werk des einstmaligen „Traditionalisten“ geschmähten Leibowitz heute wieder aktueller. Und Schönberg, der „Ungeliebte“, lebt. Man glaubte (so hat es Ludwig Fischer einmal zu Haydn formuliert) über ihn hinweg zu sein: „Dabei hat man ihn bis heute nicht wieder eingeholt“.

Die weite Verbreitung dieser gedanklich dichten Vorträge jedenfalls ist unbedingt zu wünschen. Und um dieser Verbreitung willen kann man ja zur Not auch mit verlagstechnisch begründbaren Kürzungen in der deutschen Ausgabe des französischen Bandes von 1989 leben, der Auslassung einzelner (kurzer) Texte (4. „L'in(dé)fini et l'instant“ oder 13. „La vestale et le voleur de feu“; der dort als postumes Vorwort gedruckte Text von Michel Foucault erschien zuerst 1982 im *Nouvel Observateur*, in Übersetzung liegt er vor in dem Berliner Magazin *Dry*, 1982, und im Boulez-Band *Musik-Konzepte* 89/90, 1995) ebenso wie der Eliminierung von Textpassagen innerhalb der übernommenen Kapitel, sei es ganzer Ab-

sätze (etwa S. 328 gegenüber Originalausgabe S. 328 f.) oder einzelner Sätze (etwa S. 362, Z. 14 ff. gegenüber S. 360, Z. 20 ff.). Mit dem Verzicht auf jedweden Hinweis auf derlei Lücken und Kürzungen entfernt sich die vorgelegte Ausgabe indes unnötig von dem nötigen wissenschaftlichen Standard. Und so mag das schöne Buch eine anregende Lektüre für Komponisten und Musikwissenschaftler sein, etwa als gedankenreicher und geisterhaltender Begleiter beim sommerlichen Strandurlaub. ‚Zitierfähig‘ innerhalb der Disziplin sind derlei Sach- und Fachbücher nun einmal nur eingeschränkt. (Die französische Originalausgabe ist: *Jalons [pour une décennie]. Dix ans d'enseignement au Collège de France [1978–1988]. Textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez. Préface posthume de Michel Foucault*, Paris: Christian Bourgeois 1989, 435 S.) (April 2002) Thomas Schipperges

PHILIP GLASS: *Musik: Philip Glass*. Hrsg. von Robert T. JONES. Übersetzt von Dhanya Helmi Komarek und Raffael Boriés. Berlin: Sargos Verlag 1998. 336 S., Abb., Notenbeisp.

Minimalisms. Rezeptionsformen der 90er Jahre. Hrsg. von Sabine SANIO, Nina MÖNTMANN und Christoph METZGER. Ostfildern: Cantz Verlag 1998. 223 S., Abb. (Katalog zum Festival der Berliner Gesellschaft für Neue Musik 1998.)

Die „Fülle der Publikationen über Minimal Music“ – um an den Titel eines 20 Jahre zurückliegenden Essays von Ulrich Schreiber („Die wiedergewonnene Fülle des Wohllauts“, in: *Merkur* 35, 1981) über dasselbe Thema zu erinnern – wird gerade im deutschsprachigen Raum nach etlichen Aufsätzen in jüngerer Zeit zunehmend durch selbstständige und umfangreichere Studien bereichert; verwiesen sei auf Fabian R. Lovisas 1996 bei der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft erschienene Schrift *minimal-music. Entwicklung, Komponisten, Werke*.

Das Buch über Philip Glass, der laut Klappentext zu den „populärsten und erfolgreichsten Komponisten der Gegenwart“ zählt, stellt einen – wie Raffael Boriés im Vorwort zur deutschen Ausgabe eingesteht – „längst überfälligen Beitrag“ (S. 11) dar; ist er doch die Übersetzung eines 1987 in New York erschienenen Buches, das sich auf Glass als Opernkomponisten und

dabei namentlich auf seine drei – wie er selber sie nennt – „Porträtoper“ (S. 32) konzentriert, die Glass von Mitte der 1970er- bis in die 1980er-Jahre komponierte: *Einstein on the Beach*, *Satyagraha* und *Echnaton*. Eingangs berichtet Robert T. Jones über die Entstehung des Buches, wonach sich der Text vorwiegend aus Glass' eigenen Worten zusammensetzt (wobei Jones' Einfluss nicht zu gering veranschlagt werden dürfte). Im Anschluss an das Kapitel „Eine Art Lehrzeit“ folgen die einzelnen Kapitel über die drei Opern, zunächst jeweils mit einem ausführlichen Bericht über Entstehung und Aufführung, während die Ausführungen über musikalische Aspekte eher knapp gehalten sind. (Sollte da vielleicht doch ein wenig die Bezeichnung [Minimal...] abfärben?) Die Abschnitte über Libretto und Handlung sind wieder reichhaltiger. Das alles wird locker erzählt, und die Lektüre zeigt eindringlich, wie eng Glass die drei Opern in ihrer musikalischen und gestalterischen Konzeption miteinander verweben hat. Teilweise sind dabei seine Äußerungen von entwandfender Ehrlichkeit: Die Aussage von Achim Freyer (Regisseur der Stuttgarter Aufführung von *Satyagraha*), er habe „es einfach so gemacht, wie du [Glass] es geschrieben hast“, kommentiert dieser mit: „Darüber habe ich sehr lange nachgedacht“ (S. 177). Die Übersetzung selbst scheint im Allgemeinen sehr genau und zuverlässig zu sein, auch wenn etwa die Wiedergabe des im Sinne von Kompositionen gebrauchten „items“ mit „Notationen“ (S. 17) einen (unverständlichen) Schnitzer darstellt. In der deutschen Ausgabe ist Glass' Werkliste ebenso wie die Diskographie seit 1987 fortgeführt, während die Literaturliste neu erstellt wurde.

Der andere Band bildet den Katalog zu einem interdisziplinären Festival, das 1998/99 in Berlin stattfand und Musik, Bildende Kunst und Film umfasste; der Plural im Titel erklärt sich durch die primäre begriffliche Unterscheidung zwischen „minimalism“ als Bezeichnung für die „historische Minimal Art“ (S. 6) und „minimalisms“ für die verschiedenen Rezeptionsformen bis in die 1990er-Jahre. Der Katalog ist zweigegliedert. Nach einer kurzen Vorstellung der im Musikprogramm vertretenen Komponisten, bei deren Nennung die Diversität auffällt – hier arrivierte Namen wie Steve Reich, Morton Feldman, Walter Zimmermann,

dort zahlreiche unbekannt(e) Komponisten –, folgen im ersten Teil zwei nicht-musikspezifische Beiträge, zum einen über verschiedene Formen von „minimalism“ in der Kunst der 1990er-Jahre, für die allesamt die Frage nach der Einbeziehung des (Ausstellungs-)Raumes im Vordergrund steht (Nina Möntmann), zum anderen zu Tendenzen im Film, die sich besonders durch das „Streben nach einer neuen Formgebung und einer neuen Konzeption von Kino aus der Reflexion über Film selbst“ (S. 51) auszeichnen (Ulrich Gregor).

Der zweite Teil vereint zunächst mehrere Aufsätze zur Rezeption der Minimal Music. Nach Peter Kivys überblicksartiger Darstellung von zwei verschiedenen Arten von Codes und den zwei musikalischen Revolutionen im 20. Jahrhundert (Atonalität und Minimal Music) geht Peter Niklas Wilson auf die Rezeption der Minimal Music in Europa ein, die er als „Europäische Dialekte“ beschreibt (S. 79): seien sie früher durch die Ineinsetzung mit repetitiver (periodischer) Musik charakterisiert gewesen (S. 77), so später namentlich durch den Aspekt des Improvisatorischen (S. 83). Sabine Sanio erörtert die (gegenüber repetitiven Elementen vorerst in den Hintergrund gedrängten) reduktiven Verfahrensweisen, während sich Marion Saxer mit Feldman befasst, der nie als Minimalist bezeichnet werden wollte, und ihre Ausführungen auf drei gängige Argumente konzentriert, die dabei gerne in Anschlag gebracht werden: die räumliche Nähe (New York), die reduktiven und repetitiven Techniken sowie den den Kompositionen inhärenten meditativen Charakter. Es folgen Beiträge über den so genannten Postminimalismus etwa seit den 1980er-Jahren (Kyle Gann) und das Verhältnis von Minimal Music und Pop (Johannes Ullmaier), ehe Hans Peter Weber eine sehr komplexe und (leicht) abgehobene kulturanthropologische Annäherung an die Minimal Music versucht. Diesem ‚musikalischen‘ Part schließen sich verschiedene Aufsätze zur Minimal Art an: über deren kritisches Potenzial (Gregor Stemmerich), die Rezeption des Philosophen Maurice Merleau-Ponty und dessen 1945 publizierte *Phénoménologie de la perception* (James Meyer), die Vermittlung des Minimalismus seit den 1960er-Jahren in Gestalt des Post- und Anti- bzw. Neo-Minimalismus (Alexander Alberro), und die Ein-

beziehung serieller Verfahren (Elke Bippus). Im Anhang finden sich biographische Daten zu den bildenden Künstlern und den Autoren des Katalogs. Insgesamt vermittelt der Katalog einen umfassenden Einblick in die vielfältige Ausbreitung minimalistischen Komponierens heutzutage (während gleichzeitig die angelsächsische Musikforschung eher wieder bei den Basics angelangt zu sein scheint: Keith Potter, *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, Cambridge 2000).

Als Fazit: Das Erscheinungsbild beider Publikationen ist ohne Tadel, was sich bereits an der vergleichsweise geringen Zahl der im Computer-Zeitalter (wohl) unvermeidlichen Druckfehler ablesen lässt.

(Dezember 2001)

Michael Beiche

Frau Musica (nova). Komponieren heute. Symposium Köln 28.–30. Oktober 1998. Hrsg. von Martina HOMMA. Sinzig: Studio 2000. 367 S., Notenbeisp.

Hinter dem enigmatisch anmutenden Titel steht der Gedanke, zeitgenössische Komponistinnen und ihr Werk vorzustellen. Und dieses weite Feld wird von einem Kreis internationaler Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler ausgiebig und auch unter Berücksichtigung zahlreicher unbekannter Flächen bestellt: Neben prominenten Namen wie Sofija Gubajdulina und Adriana Hölszky werden auch unbekannte Komponistinnen, etwa aus Lateinamerika, Polen oder Aserbaidschan, dargestellt. Der zweite Themenbereich, den der Sammelband präsentiert, widmet sich soziokulturellen Kriterien weiblichen Komponierens und Reflexionen über den (musik)wissenschaftlichen Umgang mit dem „Phänomen Komponistin“. Dass die Texte über die Komponistinnen selbst, über die konkreten Arbeiten, Biographien und Hintergründe grosso modo weitaus aussagekräftiger sind, als jene, die darüber nachdenken, wie und unter welchen Prämissen man über Komponistinnen forschen und schreiben solle, ist auffällig.

Aus der Vielzahl der informativen Beiträge über Komponistinnen, seien nur zwei Beispiele kurz vorgestellt: Judith Ticks Text über Ruth Crawford Seeger geht der Frage nach, warum eine erfolgreiche und viel versprechende junge

Komponistin aufhört zu komponieren, wie sich das, was Crawford selbst als „career vs. love and children'-battle“ (S. 42) beschrieb, auf ihren Lebens- und Schaffensweg ausgewirkt hat. Tick gelingt dabei eine überzeugende Herangehensweise an die schwierige Biographie der Komponistin und Musikforscherin Crawford Seeger. In seinem umfangreichen, zuweilen sprachlich mäandernden Beitrag setzt sich Steffen Wittig mit dem Vorwurf des (Selbst-)Plagiats im Werk von Grazyna Bacewicz auseinander. Wittig erhellt – kritisch und ergebnisreich, nach allen Regeln der musikwissenschaftlichen und gender-geschulten Diskurskunst – ein zentrales Kriterium von Bacewiczs spätem Schaffen.

Aus der kleineren Gruppe jener Texte, die sich mit allgemein soziokulturellen und musikwissenschaftsimmanenten Phänomenen im Umkreis des Themas „Komponistinnen“ auseinandersetzen (Kapitel: „Blick zurück und nach vorn I“ und „II“), ragen die Beiträge von Eva Rieger und Eva Weissweiler heraus, zwei Wissenschaftlerinnen, deren Namen aufs Engste mit den Anfängen und der Entwicklung der Gender-Forschung innerhalb der (deutschen) Musikwissenschaft verbunden sind. So erschreckend Weissweilers persönlicher Bericht ist (etwa über die Gleichsetzung von faschistischer und feministischer „Ideologie“, S. 120), so entwaffnend ist die Offenheit der Autorin und auch ihre Selbstkritik: „Wenn wir [...] bloß etwas einiger untereinander wären, uns nicht in Borchardianer, Weissweilerianer und Riegerianer teilen, bloß, weil wir unterschiedliche Thesen vertreten“ (S. 122).

Eva Riegers Eröffnungstext beschäftigt sich mit der Frage, wie sich die Situation von Komponistinnen heute darstellt. Der Text ist Analyse und Appell gleichermaßen. Rieger geht es um „mentale Strukturen“ (S. 14), die noch „tief in unsere Kultur [...] eingegraben“ (S. 17) sind, und die – wie unterschwellig auch immer – Komponistinnen noch heute einen freien Zugang zu musikalischer Kreativität erschweren. Um diesen Missstand aufzubrechen, sieht Rieger die Aufgabe von zukünftiger Frauen- und Geschlechterforschung auch darin, „die Entstehung kultureller Werte in unserer Gesellschaft kritisch zu verfolgen, denn bereits hier fangen die Disproportionen an“ (S. 21).

Leider bleibt der Band, der so viele gedan-

kenreiche Beiträge zusammenfasst, im Ganzen disparat. Denn die Gliederung der Texte ist kaum nachvollziehbar. Warum die Zweiteilung des Kapitels „Blick zurück und nach vorn“? Was unterscheidet die Beiträge im Abschnitt „Individuelle Biographien“ von jenen im Kapitel „Werk, Person und Umfeld“? Kurzum: Die Struktur, die das Inhaltsverzeichnis vorgibt, erschließt sich beim Lesen nicht. Vielleicht hätte an dieser Stelle ein Erläutern des Vorwort Klärung gebracht.

(April 2002)

Melanie Unseld

„... das poetischste Thema der Welt“? *Der Tod einer schönen Frau in Musik, Literatur, Kunst, Religion und Tanz. 1. Interdisziplinäres Symposium der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt 1999.* Hrsg. von Ute JUNG-KAISER. Bern u. a.: Peter Lang 2000. 334 S., Notenbeisp., Abb.

Wenn Edgar Allan Poe 1846 in *The Philosophy of Composition* den Tod einer schönen Frau als das poetischste Thema der Welt bezeichnet hat, so fügen die Veranstalterinnen des mit diesem Zitat betitelten Frankfurter Symposions 1999 dieser Aussage zu Recht ein Fragezeichen an. Denn der Leichnam als greifbarer Beweis des Todes scheint jede Poesie zu verneinen und der Leben spendenden Seite der Weiblichkeit denkbar fernzustehen. Dennoch sind absolute Passivität und Todesnähe bzw. Krankheit zentrale Metaphern im Weiblichkeitsdiskurs des (nord-)westeuropäischen Kulturkreises von der Zeit der Empfindsamkeit bis hin zur Moderne (vgl. Elisabeth Bronfen, *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, München 1994). Damit verbunden ist eine radikale Ästhetisierung, der die Frau in ihrer realen Erziehung ebenso unterworfen wird wie in der fiktiven Welt der Kunst.

Aufgrund dieser Leben und Kunst gleichermaßen erfassenden Wirkung liegt es nahe, den künstlerisch gestalteten Tod einer Frau interdisziplinär zu beleuchten. Im Symposionsbericht sind Beiträge zu den Bereichen Musik, Literatur, bildende Kunst, Religion und Tanz nachzulesen. Musikwissenschaftlich ausgerichtet sind Werner Aderholds Überlegungen zu *Der Tod und das Mädchen* von Franz Schubert, Katja Schneiders Zusammenstellung „Zur Präsentation der toten Frau in ausgewähl-

ten Balletten des 19. Jahrhunderts“ und Monica Steegmanns Deutung von Strawinskys *Sacre du Printemps* als „sanktionierte Tötung einer schönen Frau“. Vera Funk untersucht die biographische Stilisierung der früh verstorbenen Komponistin Lili Boulanger, und Gudrun Kohn-Waechter problematisiert „Die Krise des Geschlechterverhältnisses“ in Texten von Arnold Schönberg. Melanie Unseld beschäftigt sich mit Undinen- und Melusinen-Motiven bei Schönberg und Alexander Zemlinsky, und Ute Jung-Kaiser setzt bildnerische und musikalische Interpretationen des Orpheus-Mythos zueinander in Beziehung. Die Salome-Skulpturen der Münchner Bildhauerin Antje Tesche-Mentzen illustrieren die Verbindungen von Musik, Literatur und bildender Kunst aus der Sicht der Praktikerin.

Sämtliche Beiträge des Symposiumsberichts tragen dazu bei, das Diktum von Edgar Allan Poe zu reflektieren und zu problematisieren und es aus der Sicht der einzelnen Disziplinen neu zu beleuchten. Dabei rücken sowohl die Frage nach Funktion und Intention von Kunst als auch die nach der Konstruktion von Geschlecht deutlich in den Vordergrund, so dass dieser Sammelband auch als Beitrag zur Gender-Forschung gelesen werden kann.

(Januar 2002) Kadja Grönke

MONIKA ELSNER: *Das vier-beinige Tier. Bewegungsdialo g und Diskurse des Tango argentino*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2000. 431 S., Abb. (Europäische Hochschulschriften Reihe XXIV: Ibero-romanische Sprachen und Literaturen. Band 59.)

Wissenschaftlich stichhaltige Auseinandersetzungen mit dem Phänomen des Argentinischen Tango sind im deutschen Sprachraum die Ausnahme. Was an Literatur greifbar ist, bezieht sich zumeist nur auf Ausschnitte dieses komplexen Themas – wobei die Musik noch am sparsamsten bedacht wird. Die Texte der „tango canciones“ lassen sich offenbar griffiger abhandeln, ebenso wie Informationen zu Tango-Interpreten, Tanz und Sozialgeschichte. Auch die Dissertation von Monika Elsner begreift den Tango erst in zweiter Linie als musikalisches Produkt zwischen authentischer Volksmusik und moderner Kunstmusik. Ansonsten aber kommt ihre material- und aspektreiche Arbeit

dem komplexen Gegenstand so nahe wie kaum eine zweite auf dem deutschen Büchermarkt und ist daher auch für den interdisziplinär interessierten Musikwissenschaftler ein Gewinn. Monika Elsner gelingt es, ein facettenreiches System zu entwerfen, bei dem Praxis und Ästhetik tänzerischen Tuns sprachlich einleuchtend zusammengeführt werden und der Tango als ritualisierte Kommunikationsweise aus mannigfachen Blickwinkeln beleuchtet wird. Dabei werden Körpergefühl und Körperkonzept überzeugend zueinander in Beziehung gesetzt, bis die Erlebniswelt der Tanzenden in ihrer philosophischen oder gar „mythischen Dimension“ (S. 11) auch dem Nicht-Argentinier nachvollziehbar ist.

Dass dabei auch der Mythos Großstadt eine nicht unbedeutende Rolle spielt, dass der Raum, den der Tanz einnimmt, gewissermaßen physisch manifest wird, dass schließlich auch die Musik zur „Verleiblichung“ des metaphysischen Tanz-Geschehens beiträgt, und dass nicht nur die Tanzenden, sondern auch die Zuschauer den Paartanz emotional und körperlich erleben, macht den Tango argentino zu einem idealen Objekt der Gender-Forschung, ohne dass die Autorin dies über die Maßen zu betonen braucht. Wie sehr sie disziplinenüberschreitend arbeitet, belegt exemplarisch das Kapitel über „Rudolpho Valentino, Vision und Begierde“, wo Elsner auch das Medium Film mit seiner spezifischen Mythenbildung heranzieht und die Funktion und Funktionalisierung der visuellen Inszenierung untersucht.

Dass der Film dabei eine ganz andere Art der Leiblichkeit und des Paarverhältnisses nutzt als der authentische argentinische Tango, verweist auf einen Wandel in der Tango-Rezeption, welcher ebenfalls zur Geschichte dieses Tanzes dazugehört. Daher bindet Monika Elsner ihren kunsttheoretischen Ansatz sinnvoll an eine historische und geographische Schwerpunktbildung („Tango vom Rio de la Plata 1895–1950“, „Paris 1907–1914“, „Berlin 1910–1914“, „Tango argentino der 20er Jahre in Paris und Berlin“, „Der Tango der 90er Jahre“), welche es ihr erlaubt, auch die europäische Tango-Rezeption konzeptuell zu erfassen und sie – vielleicht erstmals – in ihrem Status zwischen Eigenständigkeit und Abhängigkeit vom argentinischen Vorbild schlüssig darzustellen.

(Januar 2002)

Kadja Grönke

Gunter Kreutz: *Musikalische Phrasierung aus historischer und kognitionspsychologischer Sicht*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1998. 231 S., Notenbeisp. (Schriften zur Musikpsychologie und Musikästhetik. Band 10.)

Die historische Entwicklung des Begriffs Phrasierung als Element musikalischer Struktur und als strukturierendes Moment des Ausdrucks bildet den einen Pfeiler der theoretischen Betrachtungen von Gunter Kreutz. Den zweiten setzt er mit der kritischen Betrachtung musikalischer Phrasierung aus musikpsychologischer Sicht. Seine Ausführungen zur historischen Entwicklung des Begriffs Phrasierung und die Auswahl der Quellen orientieren sich an Frederick Neumanns Darstellung musikalischer Aufführungspraxis im 17. und 18. Jahrhundert, reichern diese aber doch an einigen Stellen deutlich an, da nämlich, wo Kreutz musikpsychologisch relevante Aspekte herausarbeitet. Daneben finden sämtliche in der Musikpsychologie besonders einflussreichen Theorien wie z. B. die *Generative Theory of Tonal Music* von Fred Lerdahl und Ray Jackendoff eine kritische Würdigung, die jeweils durch die kompetente Kompilation aktueller Untersuchungsergebnisse untermauert wird. Überzeugend widmet Kreutz aber auch Teilen der jüngeren Generation von Musikpsychologen, wie beispielsweise Reinhard Kopiez, Raum. Der Einfluss des Mentors Günter Kleinen scheint in den einleitenden Ausführungen zur Rolle von Metaphern im Musikverstehen zu Beginn des Buches deutlich durch, die letztlich darin münden, dass der Autor Phrase und Phrasierung ebenfalls als Metapher verstanden wissen will.

Den umfangreichen theoretischen Erwägungen folgen Fallstudien und Experimente, mit deren Hilfe nach Antworten auf Fragen gesucht wird, wie auf die, ob Interpretation ein wichtiger Faktor für die Formerkennung ist, oder welche Einflüsse musikalische Bildung auf die Formerkennung haben. Kreutz verzichtet im experimentellen Teil seiner Arbeit auf die Konstruktion eigener kurzlebiger Musikbeispiele und verwendet stattdessen Aufnahmen von Klaviermusik. Neben Frédéric Chopins *Walzer* op. 70,2, von dem zunächst zwei Einspielungen sorgfältig hinsichtlich Agogik, Dynamik und Artikulation analysiert werden, sind dies der erste Satz aus Ludwig van

Beethovens Sonate op. 90, aus den *Images* von Claude Debussy *Et la lune descent sur le temple qui fut* und Schönbergs Klavierstück op. 33a. Sehr gut werden Einflüsse musikalischer Bildung im letzten Experiment veranschaulicht, wenn verschiedene Ausschnitte aus *Et la lune descent sur le temple qui fut* von Musikern und Nichtmusikern auf einer Zeitachse eingeordnet werden sollen.

Die eigenen Fallstudien und Experimente mit ihrer Methodik, die weit über das gängige Methodenrepertoire der Musikpsychologie hinausgeht, runden ein ideenreiches Buch ab, das zahlreiche Quellen zur Aufführungspraxis aus musikpsychologischer Perspektive kommentiert, ein breites Spektrum musikpsychologischer Literatur rezipierbar macht und als vorbildlich hinsichtlich des Designs und der Auswertung der musikpsychologischen Experimente gelten darf.

Bedauerlicherweise häufen sich in der zweiten Hälfte des Buches die Druckfehler, ja an einigen Stellen sind einzelne Wörter so unglücklich vergessen worden, dass sich in manchen Fällen der Sinn des jeweiligen Satzes nicht sicher rekonstruieren lässt. Mängel, die ein funktionierendes Lektorat sicherlich aufgespürt hätte.

(August 2001)

Matthias Feldmann

WINFRIED PAPE/DIETMAR PICKERT: *Amateurmusiker: Von der klassischen bis zur populären Musik. Perspektiven musikalischer Sozialisation*. Frankfurt am Main Peter Lang 1999. 260 S.

„Die vielfältigen Tätigkeiten von Amateurmusikern bereichern in kaum zu unterschätzender Weise das Musikleben, das ohne ihr Engagement diesen Namen nicht verdiente.“ Dieser schlicht formulierte Satz verdeutlicht den eigentlichen Stellenwert eines Gegenstandes, der in der einschlägigen Forschungsszene seit eh und je eher ein Schattendasein fristet. Mit ihrer Studie betreten die Autoren inhaltlich zum Teil unbearbeitetes Neuland. Dabei gehen sie mit gründlicher Vorarbeit, erprobten Forschungsmethoden und ausgeprägter selbstkritischer Zurückhaltung vor: Kein Arbeitsschritt wird ohne ausreichende Begründung von ihnen vorgenommen, kein Befund, keine Interpretation wird dem bloßen Anschein oder

dem Zufall überlassen – ein Buch also, das nicht nur eine Lücke in der musiksoziologischen Forschung füllt, sondern auch den Leser mit methodischer und inhaltlicher Nachvollziehbarkeit und zugleich sympathischer Bescheidenheit besticht.

Die Autoren haben 1.500 Amateurmusiker in den Regionen Mittel- und Nordhessen auf dem schriftlichen Wege befragt. Die Stichprobe wurde nach einem Quotenverfahren zusammengestellt, in dem genrespezifische Ensemblebetätigungen, Geschlecht und Altersverteilung innerhalb der Alterszielgruppe 15–35 Jahre den Ausschlag gaben. Der Fragebogen war voll strukturiert, beinhaltete aber auch zahlreiche offene Fragen, die Meinungsäußerungen in ungebundener Form ermöglichten. Die Haupterhebung fand im Jahre 1995 bis Anfang 1996 statt.

Eine aussagefähige Analyse ist durch den Rücklauf von 720 ausgefüllten Fragebögen ermöglicht worden: 48 Prozent gelten als eine hohe Ausschöpfung der Stichprobe bei vergleichbaren Projekten. Dementsprechend konnten auch Teilgruppen der untersuchten Amateurmusiker mit plastischen Zügen beschrieben werden. So wurde z. B. von den Autoren nachgewiesen, dass für das Erlernen von Streichinstrumenten vor allem familiäre Einflüsse maßgeblich sind, während für den Beginn des Lernens von rocktypischen Instrumenten der eigene Wunsch das ausschlaggebende Motiv darstellt. Oder dass bei den Unterrichtsformen sowohl für Haupt- als auch für Nebeninstrumente der Einzelunterricht dominiert, wobei sich nach Geschlecht, Instrumentengruppen und Ensemblearten unterschiedliche Schwerpunkte ergeben.

Die Themenpalette der Studie ist breit. Sie umfasst von der quantitativen Verteilung der gespielten Haupt- und Nebeninstrumente über Instrumentalunterricht, Ensembleaktivitäten, Fortbildung bis hin zu den musikalischen Präferenzen und Mediennutzung der Amateurmusiker ziemlich alles, was im Rahmen der Befragung möglich erschien. Die Autoren sind sich dabei über die Grenzen der Möglichkeiten einer schriftlichen Umfrage durchaus bewusst. Spezifische Aspekte von Lernprozessen beim Instrumentalspiel, Gruppeneinflüsse auf verschiedenen Altersstufen in der Ensemblepraxis, subjektive Beweggründe und besondere

Einflussgrößen musikalischen Verhaltens in bestimmten biographischen Phasen sind beispielsweise Gegenstände, die von den Autoren zu Recht in Forschungsprojekte anderer Art verwiesen werden.

Wer sich mit der Problematik der musikalischen Sozialisationsforschung befassen möchte, findet in dem Buch von Pape und Pickert nicht nur die detaillierten Ergebnisse einer empirischen Studie, sondern auch eine vorzügliche Kurzzusammenfassung der theoretischen Grundlagen des Sozialisationsprozesses sowie eine weiterführende Diskussion über weiße Flecken, die in diesem weiter gefassten Themenbereich weiterhin bestehen. So weisen die Autoren in ihren Schlussbetrachtungen beispielsweise auf die noch ausstehende Durchleuchtung der Schnittstellen hin, die zwischen Persönlichkeitsentwicklung und verschiedenen Bedingungen der sozialen Umwelt bestehen. Wie mit dem eindeutigen Befund, dass der Musikunterricht an allgemein bildenden Schulen so gut wie gar keinen Einfluss auf das Erlernen von Instrumenten hat, in der Musikpädagogik umgegangen wird, bleibt dahingestellt. Bei allen Einschränkungen, die für eine bundesweite Verallgemeinerung der eng regional begrenzten Studie geltend gemacht werden müssen, kann man sich des Eindrucks bei der Lektüre kaum erwehren, dass die Hinführung von jungen Menschen zum aktiven Musizieren in Deutschland zur Zeit eher außerhalb als im Rahmen des allgemeinen Schulbetriebs geschieht.

(September 2001)

Josef Eckhardt

GEOFFREY SELF: Light Music in Britain since 1870: A Survey. Aldershot: Ashgate 2001. 262 S., Abb., Notenbeisp.

Die Erforschung und Erschließung gelegentlich so genannter „gehobener Unterhaltungsmusik“ (vgl. etwa *Geschichte und Medien der „gehobenen Unterhaltungsmusik“*, hrsg. von Mathias Spohr, Zürich 1999) steckt in vielen Ländern noch in den Kinderschuhen. In den 1960er-Jahren in der Folge Theodor W. Adornos von Carl Dahlhaus noch als „Trivialmusik“ abgetan, hat sich mittlerweile punktuell eine Erforschung dieser Materie eingestellt – punktuell, wie gesagt, denn eine sinnvolle Definition des Themenbereiches wie auch eine

wirkliche Erschließung der relevanten Materialien findet bislang kaum statt. Dies ist fraglos bedingt durch die Unmengen Material, das oft als trivial bezeichnet werden kann. Einen gänzlich anderen Weg und auch eine gänzlich andere Einschätzung findet man in Großbritannien. Hier wird die quasi zum Ausgleich komponierte Miniatur des berühmten wie die berühmte Miniatur des ansonsten Vergessenen durchaus geschätzt, und selbst das Gros der ästhetisch gern abgewerteten Werke wird seit einiger Zeit in seriösen Forschungen gesichtet; hierzu haben sich verschiedene Gesellschaften gegründet, etwa die British Music Hall Society, die Cinema Organ Society oder die Light Music Society, ganz abgesehen von Gesellschaften, die sich mit einzelnen Komponisten befassen.

Nachdem Philip L. Scowcroft (*British Light Music – a personal gallery of 20th-century composers*, London 1997) nach Vorarbeiten u. a. von Ronald Pearsall, quasi einen Großteil des Materials gesichtet hatte, konzentriert sich Geoffrey Self, auch Autor von Büchern über die britischen Komponisten Julius Harrison, Eric Coates, Samuel Coleridge-Taylor und Ernest John Moeran, auf die sozio-historische Herleitung der britischen „Light Music“, die sich aus viktorianischen Salon-Kompositionen seit etwa 1870 entwickelnde und auch heute noch existente „gehobene Unterhaltungsmusik“. Der Begriff der „Light Music“ wird heute hauptsächlich für Orchesterwerke benutzt, da aber oft flexible Besetzungen gestattet werden (extrem bei Percy Grainger), ist eine Beschränkung auf Orchestermusik nicht möglich; im Gegenteil: Chormusik, Klavierwerke und Lieder müssen mit angesprochen werden (hierfür bietet Self eigene Kapitel). Problematisch ist die Zuordnung zu „ernster“ und „Light“ Musik, die in Britannien bewusst fließend war und die z. B. in der (auch in England gebräuchlichen) Nutzung des Terminus „Lied“ – im Gegensatz zu „song“ – eine Parallele findet.

Self diskutiert die komplexe Situation, etwa wo zunächst die orchestrale „Light Music“ aufgeführt wurde, welche Auswirkungen die Weltkriege auf die Kompositionen und ihre Rezeption hatten, woher die Komponisten kamen und welche Ausbildung sie hatten, bis hin zur Bedeutung der Filmmusik für ihre Entwicklung. Leider fehlt eine genügende Betrachtung der Bedeutung der Kinoorgel in Zeiten vor dem

Tonfilm, und es ist sehr bedauerlich, dass William Baines in dem gesamten Buch keinerlei Erwähnung findet, wo sich an ihm doch etwa der Einfluss der Kinoorgel, aber auch die Einschätzung vieler Klavierminiaturen der Zeit ab 1900 exemplarisch hätte darstellen lassen. Insgesamt aber handelt es sich, zusammen mit den bislang vorgelegten musiksoziologischen Arbeiten zur Situation in Großbritannien (von E. D. Mackerness und Dave Russell) um eine grundlegende Arbeit, die auch zur methodologischen Erforschung der „Trivialmusik“ in anderen Ländern nützlich sein kann.

(März 2002) Jürgen Schaarwächter

CLAUDIA BULLERJAHN: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. Augsburg: Wißner 2001. 362 S., Abb. (Forum Musikpädagogik. Band 43.)

Filmmusik ist ein gut erforschtes Gebiet, doch ist diese Tatsache keineswegs Allgemeingut“, da „sich Filmkomponisten insbesondere in Europa immer noch Rechtfertigungszwängen bezüglich ihres künstlerischen Status ausgesetzt glauben“ (S. 297) und Wirkungsforschung aus den unterschiedlichsten Perspektiven betrieben wird, „nahezu ohne Austausch zwischen den Disziplinen“ (S. 11). Diesem Übelstand will Claudia Bullerjahn mit der leicht überarbeiteten Fassung ihrer Hannoveraner Dissertationsschrift abhelfen, indem sie versucht, „die theoretischen Fundamente für eine empirische Filmmusikforschung zu legen, die sich nicht mit der willkürlichen Überprüfung von Einzelmutmaßungen begnügen muss, sondern in einen systemischen Gesamtkontext einordnen läßt“ (S. 7). Die Schrift besticht durch die Fähigkeit der Autorin, bestehende Theorien nachvollziehbar zu resümieren und kritisch zu kommentieren, um anschließend eine eigene Sicht der Dinge abzuleiten.

Bei der Auseinandersetzung mit der Theoriebildung führt Claudia Bullerjahn Beziehungen zum Gesamtkunstwerk und zur Programmmusik aus, differenziert die Kategorie der Funktionalität, geht auf filmtechnische Details ein und befragt die Wechselwirkungen zwischen Musik und Bild, Story, Sprache, Narration und vor allem zwischen Musik und Filmpublikum. Da hier kognitive, affektive, emotionale, persönlichkeitsbezogene, vorgeprägte und augenblicksverhaftete Aspekte

gleichermaßen die Wertung beeinflussen, rücken psychologische Fragestellungen fast von selbst in den Vordergrund. Die Differenzierung von alltäglichen Wahrnehmungsmechanismen, erlernten Filmkonventionen und situativen Besonderheiten wird zur Voraussetzung für das Verstehen der prozessualen Sinnsuche, welche bewusst oder unbewusst beim Betrachten eines Films abläuft. Dass Filmmusik dabei Struktur- und Wahrnehmungshilfe ist, welche ohne das Zusammenwirken von narrativem Wissen, generellem Weltwissen und dem Wissen über filmische Darbietungsformen unmöglich wäre, legt Claudia Bullerjahn schrittweise und nachvollziehbar dar. Im Schlusswort (das unerwarteterweise gleich zweimal nacheinander, nämlich einmal auf deutsch und einmal auf englisch das Textkorpus beschließt) betont die Autorin nochmals, wie sehr ihr daran liegt, der Filmmusik sowohl hinsichtlich ihrer Funktion für den Film als auch hinsichtlich des Rezipienten gerecht zu werden.

Da es in der Schrift um Theorie und Systematik geht, statt um den Nachvollzug ihrer Herleitung, sind konkrete Detailanalysen einzelner Filmmusiken naturgemäß nicht Gegenstand der Arbeit. An die Stelle von Notenbeispielen treten Schaubilder und Übersichten, welche die entsprechenden Argumentationszusammenhänge immer wieder komprimiert ins Bild rücken. Bei der Klarheit der verbalen Darstellung und der Komplexität (oder auch der Selbstverständlichkeit) der Sachverhalte kommt ihnen der Charakter von durchaus willkommenen Akzidenzien zu.

(Februar 2002)

Kadja Grönke

HILDEGARD HERRMANN-SCHNEIDER: Die Zithern der Sammlung Walter Schwienbacher im Südtiroler Landesmuseum für Volkskunde. Katalog. Dietenheim: Südtiroler Landesmuseum für Volkskunde 2000. 119 S., Abb.

Hildegard Herrmann-Schneider vom Institut für Tiroler Musikforschung, die den Katalog der Zithern der Sammlung Walter Schwienbacher im Südtiroler Landesmuseum für Volkskunde zusammengestellt hat, definiert und beschreibt darin mehr als 25 verschiedene Zithertypen (Kratzzither, Schlagzither, Luftresonanz-Zither, Gitarrenzither, Manualzither, Koto usw.). Der in England lebende

Sammler Walter Schwienbacher (*1935 in Meran) hat in vierzig Jahren annähernd zweihundert Zithern aus allen wichtigen Entwicklungsstufen zusammengetragen. Der Katalog macht die Zithersammlung Walter Schwienbacher – die größte Sammlung ihrer Art in Europa – erstmals in konzentrierter Form zugänglich. Die Zithern sind mehrheitlich aus dem 19. Jahrhundert, stammen hauptsächlich aus dem Alpenraum, der Tschechischen Republik, England und den USA und sind bis auf Weiteres im Volkskundemuseum in Dietenheim ausgestellt.

Im Katalogteil der Instrumententypen wird auf die Eigenheiten der einzelnen (über 200) Zithern, auf ihre Erbauer, Anzahl und Stimmung der Saiten, Maße des jeweiligen Instruments, die Ornamente, auf berühmte Musiker oder Händler und nach Möglichkeit chronologisch auf die Werkstattprovenienz und besondere Merkmale verwiesen. Im anschließenden Verzeichnis der Instrumentenmacher, Händler und Musiker sind die im Dietenheimer Zithernbestand vorkommenden Personen in alphabetischer Reihe und unter Angabe von biographischen Daten und ausgewählten Quellenangaben zu finden. Das Literaturverzeichnis enthält eine grundlegende Auswahl an Publikationen. Im Personen- und Ortsregister sind die im Katalog und im biographischen Teil sowie im Verzeichnis der Inventarnummern erscheinenden Namen berücksichtigt. In 28 farbigen Abbildungen werden die wichtigsten und schönsten Instrumente der Sammlung abgebildet.

Die historische Entwicklung des Instrumentes erliest man sich aus den einzelnen Kommentaren zu den Instrumententypen. Eine für die Zither entscheidende Wende stellte sich mit dem Auftreten von Johann Petzmayer (1803–1884), einem gebürtigen Wiener, ein. Er spielte auf einer 18-saitigen Zither mit drei Griffbrettsaiten *a'd'g*, hatte aber den Mut, sich damit 1830 nach Berlin auf Konzertreise zu begeben. Er hat 1837 in Bamberg den Herzog Max von Bayern für dieses Instrument begeistert.

Die Saitenanzahl wuchs in der Folge von 14 auf 26 an. Der Rheinpfälzer Nikolaus Weigel (1811–1878), Herausgeber einer ersten Zitherschule, führte eine Systematik der Besaitung in Quarten und Quinten ein, die als „Münchener Stimmung“ (Griffbrettstimmung *a'a'd'g c*, die Freisaitenbespannung beginnt mit *es*) bekannt

geworden ist. Anton Kiendl (1816–1871) war der bedeutendste Zitherbauer in Wien. Er baute jährlich 800 Instrumente. Seine „Wiener Stimmung“ (Griffbrettstimmung *a'd'g'g'c*; Freisaiten im ersten Quintenzirkel um eine Oktave höher, im zweiten um eine Oktave tiefer gestimmt) ging auf Carl Umlauf (1824–1902) zurück. Dem Instrumentenmacher Johann Jobst (1848–1924) gelang 1890 die Erfindung der Luftresonanzzither, einer Bauart, die den Ton bedeutend verbesserte und sich bis heute bewährt hat. Im Jahre 1902 baute er auf Anregung des Zithervirtuosen Ferdinand Kollmaneck die Ideal-Reformzither, welche einige über einen tiefer liegenden Steg verlaufende so genannte unterlegte Saiten aufweist. Eine bedeutende Zitherproduktion gab es in Schönbach im Egerland (Bräuer, Hannabach, Siebenhüner u. a.). Die Zithern der Tiroler Instrumentenbauer Josef Ennemoser aus Meran, Josef Gschwenter aus Innsbruck oder Josef Hornsteiner aus Hall in Tirol dürfen in der Sammlung ebenfalls nicht fehlen.

Die Zither erlebte ihre Hochblüte hinsichtlich Beliebtheit und Verbreitung um 1900, in der Zeit der Salonmusik, der Operettenblüte und des Virtuosenstils und dies nicht nur im deutschen Sprachraum.

Ergänzend sei bemerkt, dass im Raum Kärnten und Slowenien die Zither im Jahre 1691 (Janez Svetokriški) erstmals belegt ist. Aus Befragungen in den Jahren 1838 in Postojna, und 1846 in Hollenburg an der Drau bzw. Šmihel pri Mozirju ist dieses Instrument (*citre*) als Begleitinstrument zum Gesang wie auch beim Aufspielen zum Tanz im Gebrauch. Das Modeinstrument Zither (Konzertzither) eroberte breite Bevölkerungsschichten, besonders mit Ivan Kiferle und France Kimovec, die slowenisches Notenmaterial bereitstellten. Slowenien gab im Jahre 1993 eine Briefmarke mit einer Zithern-darstellung heraus. Als Anton Karas (1906–1985) vom Regisseur Caroll Reed 1948 in Wien entdeckt und für den Film *Der dritte Mann* engagiert wurde, ahnte niemand, dass diese Melodie weltberühmt werden sollte – und mit ihr dieses alte (Volksmusik-)Instrument, welches auf der ganzen Welt in verwandten Formen vorkommt. (März 2002)

Engelbert Logar

LUCIE RAULT: *Vom Klang der Welt. Vom Echo der Vorfahren zu den Musikinstrumenten der Neuzeit. Aus dem Französischen von Lisa FEHRENBACH. München: Frederking & Thaler 2000. 230 S., Abb.*

Wo liegen die Wurzeln der Musik, welche Bedeutung hatte und hat die Musik in den verschiedensten Kulturen der Menschheit? – Fragen, die sich immer wieder stellen und neue Antworten bzw. Antwortversuche herausfordern.

Lucie Rault spannt den Bogen von Muscheln zu Kronkorken, von Schildkrötenpanzern zu Blechkanistern, wenn sie den musikalischen Werdegang des Menschen und die ersten Beweggründe für die Suche nach Klängen neu überdenkt. Nach eigenem Bekunden ist ihre Betrachtungsweise eher instinktiv-natürlich als wissenschaftlich-methodisch, was zunächst nicht auffällt, wenn sie dem klingenden Potenzial der Natur seit prähistorischen Zeiten eine entscheidende Rolle für den Menschen zumisst und mit interessanten Beobachtungen untermauert. Ein Beispiel: Das Echo dürfte wohl eine der grundlegendsten und ältesten Klangerfahrungen des Menschen darstellen, Ausgangspunkt der Erforschung natürlicher Resonanzphänomene sein. Wen mag verwundern, wenn der Widerhall der Höhlen – Orte absoluter Stille und völliger Dunkelheit – diese zu Klangkörpern für die menschliche Stimme werden ließ, zu Musikinstrumenten vor der Hinwendung zu eigenen Klangschöpfungen? Der besonders spektakuläre Widerhall tiefer Stimmen scheint hier eine entscheidende Rolle gespielt zu haben für den Klangcharakter der ersten neu erfundenen Instrumente. (Im Gebirge dagegen übten die begünstigten hohen Frequenzen Einfluss auf die Entwicklung hoher Blasinstrumente aus.)

Bemerkenswert sind an dieser Stelle die Ausführungen über Zusammenhänge zwischen Höhlenresonanzen und Höhlenmalereien, denn an offenbar akustisch besonders günstigen Stellen finden sich Darstellungen von Tieren (Pferde, Hirsche, Ziegen, Eulen), deren Laute genau dort die beste Verstärkung erfahren würden.

Einige weitere Ausgangspunkte der Überlegungen sind dann noch die Frage der ersten Prägung durch die Gebärmutter-Klangkulisse hinsichtlich der Entwicklung des Klang-

ordnungssinns, die Beobachtung, dass als heilig geltende Orte meist Räume mit besonderer Resonanz sind, der Symbolwert der Instrumente in Zusammenhang mit der Entstehungsgeschichte von Instrumenten (Form, Material) wie auch gesellschaftlicher oder religiöser Kontext als Klärungshilfe für Instrumentenschicksale.

So weit ist Lucie Raults Buch eine durch eindrückliche Beispiele und ganz hervorragende, meist farbige Photographien illustrierte lesenswerte Dokumentation ihrer Feldforschung. Leider stößt man aber an einigen Stellen dann doch auf unwissenschaftliche, von Betriebsblindheit gezeichnete Wertungen, die in abgeschwächerter Form dem Gesamtbild angemessener gewesen wären, da sie z. T. sogar im Widerspruch zu anderen Aussagen der Autorin stehen: Ist es wirklich eine Verarmung der Stimme, wenn im Bereich der Kunst nur noch eine Auswahl und nicht mehr alle ihre Möglichkeiten wie Glucksen, Schnalzen, Schreien oder Pfeifen genutzt werden? Ist es wirklich eine Verarmung, wenn in einem (wie auch immer gearteten) temperierten Tonsystem eine Reduktion erlaubter Tonhöhen stattfindet, die doch Ausgangspunkt vielfältigster Entwicklungen war? Und ist der in diesem Zusammenhang von Rault so gescholtene Ethnozentrismus (Mitteleuropas) wirklich grundsätzlich schlecht, oder ist dieser als eine Art Konzentration in bestimmten Entwicklungsphasen nicht sogar notwendig für die Entstehung einer neuen Vielfalt – entgegen einem globalen Einheitsbrei? – Schön, dass die Autorin dann doch einräumt: „Jede Kultur besitzt eine eigene Stimme, eine eigene Aussprache, einen eigenen Zugang zur Musik.“

(Februar 2002)

Harald Buchta

JOACHIM BRAUN: Die Musikkultur Altisraels/Palästinas. Studien zu archäologischen, schriftlichen und vergleichenden Quellen. Freiburg/Schweiz: Universitätsverlag/Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999. 388 S., Abb. (Orbis Biblicus et Orientalis 164.)

Die „Musik der Bibel“ ist ein Faszinosum, das die Musikforschung immer wieder herausgefordert hat. Seit dem Humanismus und seinem Interesse an Zeugnissen der Antike und der Wiederherstellung ihrer Urgestalt wurde

auch die Musik des biblischen Israel Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchung, allerdings auch lebhafter Spekulationen; denn wie bei allen vergangenen Kulturen lässt sich seine ursprüngliche Sinnwelt nur indirekt erschließen, wobei die Frage nach zulässigen Quellen bis heute kontrovers diskutiert wird.

Lange Zeit galten als Primärquellen ausschließlich die Bibel und ihre Kommentare. Erst in jüngerer Zeit gewannen neben dem literarischen weitere Quellenbereiche an Bedeutung wie der archäologische, ikonographische, ethnologische, der vergleichende unter Hinzuziehen von Quellenmaterial der Nachbarkulturen des Alten Orient etc. So wandelte sich mit der Zeit auch die Vorstellung einer „Musik der Bibel“ zu einer „Musik des alten Israel“, eingebettet in den größeren Kontext der Musikgeschichte des Alten Orient.

An diesem Punkt ist die jüngste Studie des israelischen Musikwissenschaftlers zur Musikkultur Altisraels/Palästinas anzusiedeln, die dem Leser auf der Grundlage von archäologischen und ikonographischen Quellen eine breite Übersicht von der Steinzeit über Bronze- und Eisenzeit bis hin zur hellenistisch-römischen Periode vermittelt. Einem einleitenden Kapitel mit Diskussionen zu Forschungsstand, Quellenlage, musikgeschichtlicher Zusammenfassung und Standortbestimmung biblischer Instrumente und ihrer Terminologie folgt ein detaillierter Überblick über die musikalische Sachkultur, d. h. Musikinstrumente und ihre Entwicklung von der natufischen Kultur (ca. 12.000 v. Chr.) bis zur römischen Zeit (4. Jahrhundert n. Chr.), wie sie sich aufgrund von Bodenfunden und ikonographischen Quellen darstellt. Ein umfangreicher Anhang mit Abbildungen der besprochenen Funde, umfassendem Literaturverzeichnis, Stellen- und Sachregister runden den Band ab.

Was die Studie in besonderem Maße auszeichnet, ist das Problembewusstsein, eine Musikgeschichte Israels nach heutigem Kenntnisstand nicht mehr aufgrund ausschließlich biblischer Aussagen schreiben zu können. Braun, der sowohl die Forschungsgeschichte als auch die komplexe Quellenlage in ihrer Gesamtheit – ausführlich diskutiert in den einleitenden Kapiteln – im Blick hat, versteht es, dem Leser anhand seiner umfassenden Materialiensammlung den Wandel der Vorstellung einer

herkömmlichen „Musik der Bibel“ zu einer neuen „Musik Altisraels/Palästinas“ überzeugend vor Augen zu führen. So trägt dieser denn neben einem umfangreichen, wenn nicht gar vollständigen Materialienüberblick von nahezu enzyklopädischem Charakter auch einen reichen Zugewinn an Erkenntnissen heim, von denen neben einer Fülle von interessanten Details die Korrektur des althergebrachten Musikgeschichtsbildes Israels im Prisma der Bibel sicher die gewichtigste ist: Brauns Auswertung der Materialien legt einen kulturellen und kultischen Partikularismus der Region frei, der seinen Niederschlag auch in musikalischen Lokaltraditionen findet; das lineare, eindimensionale Bild einer in ihrer Umwelt einzigartigen monolithischen Musikkultur des Volkes Israel wird damit aufgebrochen und modifiziert zugunsten der Aufdeckung von Strömungen, Entwicklungen und dem Facettenreichtum einer musikalischen Kulturgeschichte der Region. Nicht unerwähnt bleiben soll Brauns Verdienst um terminologische Klärung der biblischen Instrumente und ihrer sich hinter den Begriffen verborgenden Anschauung – erstmalig hier unter Einbeziehen auch neutestamentlicher Termini –, die nicht selten durch syrische, griechische und lateinische Bibelübersetzung verschleiert wurde.

Die Erkenntnis, dass sich die materielle Komponente und ihr Niederschlag in den schriftlichen Quellen häufig nicht decken, dass die Vereinbarung von archäologischer Evidenz und traditionsgebundenen Texten der Bibel vor kaum lösbare Probleme stellt, hat Braun, insbesondere am Beispiel der babylonisch-persischen Epoche, unwiderlegbar dargelegt; offen bleibt damit immer noch die eigentliche Signifikanz der Bibel – eine Neubestimmung ihres Aussagewertes für die Musik Altisraels/Palästinas wäre noch zu leisten. Die Darstellung einer neuen Musikgeschichtsschreibung Altisraels/Palästinas zwischen literarhistorisch orientierter Bibelwissenschaft und materialbezogener Musikarchäologie ist in Brauns beeindruckender Studie aus dem Blickwinkel des Musikarchäologen zugunsten der Sachkultur gelöst worden; das Ausloten von Möglichkeiten vernetzender Arbeitsweisen im Schnittbereich beider Disziplinen bleibt zukünftiger Forschung vorbehalten.

(April 2002)

Regina Randhofer

KAY KAUFMANN SHELEMAY: *Let Jasmine Rain Down. Song and Remembrance among Syrian Jews.* Chicago-London: The University of Chicago Press 1998. XVI, 291 S., Abb., Notenbeisp., Compact Disc. (*Chicago Studies in Ethnomusicology.*)

K. Kaufmann Shelemay betrieb seit Herbst 1984 ein Studienprojekt in Brooklyn zur Erforschung des Liedguts der syrischen Juden aus Aleppo, einer Gruppe von Emigranten, die sich im frühen 20. Jahrhundert in Amerika niedergelassen haben. Studienobjekt war die judeo-syrische Gemeinde in Brooklyn, als Quelle dienten die sephardischen Archive in Brooklyn und zum Vergleich die Gemeinden in Mexico-City und in Jerusalem.

Gegenstand dieser Arbeit ist der judeo-arabische Liedkorpus der „pizmonim“; so bezeichnet man paraliturgische Hymnen in hebräischer Sprache, die in Melodien aus dem arabischen Vorderen Orient gesungen werden. Der Terminus „pizmon“ bezeichnet Lobpreisungen in so genannten „piyyutim“, in lyrischen Kompositionen, mit denen jüdische Gebete und religiöse Zeremonien des Mittelalters ausgeschmückt wurden. Piyyutim mit lobpreisendem Pizmon nannte man daher Pizmonim. Heute versteht man unter Pizmonim „Lieder“ ganz allgemein und im modernen Israel assoziiert man darunter „Schlager“. In Aleppo wurden die Pizmonim seit dem 19. Jahrhundert laufend aktualisiert; die judeo-syrische Pizmon-Tradition Brooklyns datiert aus dem 20. Jahrhundert Die Zahl der allgemein bekannten Pizmonim beläuft sich auf mehrere hundert; eine zeitgenössische Sammlung in Brooklyn umfasst über 500 Texte.

Kaufmann Shelemay verfolgt anhand der Pizmonim den (musikalischen) Diskurs der judeo-arabischen Gemeinde Amerikas, die sich – in ihrer Gegenwart – an der (vergangenen) levantinischen Tradition orientiert. Dabei handelt es sich um eine Gemeinde, die ihr kulturelles Selbstverständnis musikalisch tradiert, indem sie Texte, in denen historische Daten, Plätze, Personen und Geschehnisse genannt werden, mit allgemein geläufigen Melodien kombiniert und auf diese Weise eine große, (teilweise unbewusste) „Gedächtnisbank“ erschafft, worüber „kollektive Erinnerung“ musikalisch abgerufen wird. Dieses Erinnern bezieht sich, in den Texten der Pizmonim, auf die

Geschichte der Juden; in ihren Klangbildern auf die arabische Musik des Vorderen Orients. Die arabische Komponente wird im formalen Aufbau der Pizmonim konkretisiert, in ihrer Maqām-Struktur, ihrer Instrumentierung, ihrer Darbietung und im unverhohlenen Nachahmen, besonders ägyptischer Komponisten des 20. Jahrhunderts, wie beispielsweise Muhammad Abd al-Wahhab.

Kaufmann-Shelemay hat ihre Arbeit in sechs Kapitel gegliedert. Die Autorin gibt Hintergrundinformationen zur judeo-syrischen Migration im 19./20. Jahrhundert; zur (ethno-)kulturellen Szenerie in Amerika und dem internationalen musikalischen Netzwerk; zu Theorie und Praxis der Pizmonim-Tradition, zu ihrer musiksoziologischen Brisanz, zu ihrer Rezeption und Tradierung.

Jedem Kapitel ist ein inhaltlich entsprechendes Pizmonim vorangestellt, der hebräische Text wird analysiert, übersetzt und ggf. durch den arabischen Liedtext ergänzt; die musikalische Analyse durch Transkriptionen dokumentiert. Die einzelnen Pizmonim sind auf einer CD dem Buch beigelegt.

Diese informative, sorgfältig recherchierte Arbeit gibt nicht nur Aufschluss über die klingende Musik einer Randgruppe: Sie illustriert in eindrucksvoller Weise die Funktion von Musik als gruppenbildendem, gruppenstabilisierendem und identitätsstiftendem Faktor einer Gemeinschaft, deren historisches Experiment eines Zusammenlebens in Form einer musikalischen Symbiose überlebt hat.

(Oktober 2001)

Gabriele Braune

Echte Tiroler Lieder. Ergänzte und kommentierte Neuausgabe der Tiroler Liedersammlungen von Franz Friedrich KOHL. Reprint. Hrsg. vom Tiroler Volksmusikverein und dem Südtiroler Volksliedwerk, dem Institut für Musikerziehung in deutscher und ladinischer Sprache, Bozen (Referat Volksmusik), und dem Institut für Musikalische Volkskunde der Universität Salzburg. Wiss. Redaktion: Thomas NUSSBAUMER. Innsbruck-Wien: Tyrolia Verlag 1999. Band I: 415 S.; Band II: 400 S.; Band III: 688 S.

Franz Friedrich Kohl hat den im Jahre 1899 im Eigenverlag erschienenen ersten Band seiner Tiroler Liederausgabe „dem Deutschen Volke seiner lieben Heimat“ gewidmet. Es enthielt

„219 Gesänge der verschiedensten Gattung, religiöse und weltliche, musikalisch und verschiedenerlei – aber stets [in] volkstümlicher Bearbeitung“ (S. V). 123 Sätze sind für vierstimmigen Männergesang, 32 für gemischten Viergesang. 38 ein- und zweistimmige Sätze enthalten Akkordbuchstaben zwecks Begleitung mit der Laute (Gitarre). Die Sätze hat zum überwiegenden Teil Josef Reiter (1862–1939) beigelegt, einige sind von Franz Worresch, Karl Liebleitner und Vincenz Lavogler. Im Jahre 1913/15 erschien in ähnlichem Stil eine zweibändige erweiterte Neuausgabe der „Echten Tiroler Lieder“, im Jahre 1933 bei der Verlagsanstalt Tyrolia (Innsbruck-Wien-München) eine unveränderte 2. Auflage.

Die vorliegenden Bände I und II sind Nachdrucke der Ausgaben von 1913/15. Hinzu trat noch ein dritter Band, der Reprints verschiedener weiterer Liedpublikationen Franz Friedrich Kohls, wie auch einige seiner Abhandlungen zum Tirolerlied enthält: Heitere Volksgesänge aus Tirol (1908) mit Tisch- und Gesellschaftsliedern (Nr. 1–102), Die Tiroler Bauernhochzeit (1908) mit religiösen Hochzeitsliedern (Nr. 1–38); Hochzeits-Tafelliedern (39–66), geistlichen Hochzeitsliedern (67–68), alten Hochzeitstänzen aus Kastellruth (1–10), Hochzeitsreimereien und Sprüchen und einige Nachlesen zu der Sammlung *Echte Tiroler Lieder*. Im Anhang zu Band III findet man die von Thomas Summerer aus Bozen verfassten biographischen Notizen zu Franz Friedrich Kohl samt Literaturverzeichnis, die Anmerkungen zur vorliegenden Edition und ihren Quellen von Thomas Nussbaumer, sowie ein Register der Liedanfänge und Liedtitel für alle drei Bände.

Zu den markantesten Merkmalen des Tiroler Volksliedes zählen nach Kohl „die Verbindung des eigentlichen Liedes mit dem Jodler“ (III, S. 566) und das „Vorherrschen der Kopfstimmelage“. Die 2. Stimme (2. Tenor) ist im Alpenliede sehr oft die „Trägerin der Melodie und soll vorherrschen“, ließt man (III, S. 567). Von Liedern „im Volksthone mit rein hochdeutschen Worten“ meint Kohl, dass sie fast „stets „unechte, werthlose Tauschware“ oder „minderwerthige Surrogatware“ (III, S. 573) sind, die man „in jüngerer Zeit dem Volke für sein gutes Eigenthum aufdrängen möchte“ (III, S. 571). Im Übrigen sind die Texte

der Lieder meist im Dialekt gehalten und berücksichtigen unter Zuhilfenahme einer eigenen Lautschrift die Nuancen der verschiedenen Talschaften.

Franz Friedrich Kohl hatte, wie Thomas Summerer (III, S. 649–659) schreibt, seine Volkslieder besonders im Zillertal, in der Wildschönau, im Unterinntal und im Pustertal mit seinen Seitentälern, im Leukental und im Leutaschtal gesammelt, weniger in seiner Geburtsheimat Vinschgau bzw. im Oberinntal. Typische Beispiele sind: „Es hat sich halt auftoan das himmlische Toar“, „Es wird scho glei dumpa“, „Deine Wangelan sein röselerot“, „Dort unten auf grüner Heiden“, „O du schöne süaße Nachtigall“, „Wia lustig is im Winta“, „Auf Tirolerischen Almen“, „Was schlägt denn da drobn auf'n Tannabam“, „Das Stoanalte Madl“, „Ja neuli habn mar Hochzeit g'habt“, „Das Kramerstandl“. Die Ausgabe von 1899 hatte am Umschlag außen das Melodieinzipit vom „Hos'n Lupf“ (Nr. 104, S. 155 bzw. I/252 Nr. 144). Dazu meinte Kohl: „Der Hosenlupf ist eines der vorbildlichsten, frischesten Tirolergesänge, in Tirol überall bekannt und beliebt; sein Wesen eignet ihn nicht für den mehrstimmigen Satz“ (S. 156 bzw. I/253).

Dass Kohls Aufzeichnungen der Liedweisen unverändert das wiedergeben, was er bei seinen Gewährsleuten hörte, wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts besonders von J. Pommer bezweifelt, worauf Kohl in einer polemischen Gegenschrift (Emil Karl Blüml/Josef Reiter/Franz Friedrich Kohl, *Die Volksliedbewegung in Deutschösterreich*, Wien 1910) antwortete. Im Geleitwort zum III. Band der Neuausgabe (1999) liest man – unter Berufung auf den Nefen und Kohl-Kenner Richard Wolfram – anerkennend, dass es Kohl gelungen war, den „Großteil dessen, was uns heute als gemeinsames Tiroler Volksliedgut ganz selbstverständlich zur Verfügung steht“ zusammenzutragen (P. Reitmeier/S. Mulser). Die vierstimmigen Liedsätze interessierten insbesondere die mit der Volksliedchorpraxis beschäftigten Musiker und Liebhaber, wobei die Ausgaben von Kohl selbst als „Singbuch“ – „im Volk gesammelt und für das Volk eingerichtet“ gedacht waren. Unbearbeitet (ein oder zweistimmig) sind im Band I ein Drittel, im Band II zwei Drittel der Lieder, weshalb sich Wolfram im Jahre 1978 dagegen ausgesprochen hatte, die Ausgabe

Kohls als Quelle für die Volksliedforschung als unbrauchbar zu verwerfen, wie dies einige postulierten (Wolfram 1978 S. 20). Auch A. Baragiola (Padua) würdigte aus italienischer Sicht Kohls volkskundliche Forschungen mit dem besonderen Verweis auf die „geistigen Zusammenhänge“ zwischen der Tiroler, Kärntner und oberitalienischen Volkskultur (Alois Egger, Hofrat F. F. Kohl, in: *Der Schlern*, 1925, H. 2, S. 33–37, hier S. 35).

Bei Durchsicht der Melodien sind mir etliche Gemeinsamkeiten mit dem deutsch- und slowenischkärntner Liedgut aufgefallen, z. B. „Da Summa is umma“ (III/136 Nr. 85), „Zwischen Berg und Tal“ (III/528 Nr. 51), „O du verbannta Kucku“ (III/548 Nr. 155), „Was schlägt denn“ (I/374 Nr. 253) oder die von Alban Berg im *Violinkonzert* zitierte „Kärntner“ Weise „A Vögale aufn Zwetschkenbam“ (I/278 Nr. 166). Mit den Salzburgern gemeinsam haben die Tiroler z. B. „s'Goldögga Liad“ von 1810 (II/384 Nr. 242 bzw. III/114 Nr. 66) mit der Textzeile „Daß's gaor a so zuageiht bei hiatzöga Zeit“, welches in: Vinzenz Maria Süß, *Salzburgische Volkslieder mit ihren Singweisen* (Salzburg 1865, S. 353, Nr. 37 Text S. 137) zu finden ist. Dieses Lied ist in slowenischer wie deutscher Sprache in Kärnten ebenfalls verbreitet. Ebenso hat die Weise des Liedes I/277 Nr. 165 („I laß ma koa Straß nid baun“) weite alpenländische Verbreitung gefunden. In Kärnten und Slowenien beginnt die erste Strophe meist mit dem Text „Po Koroškem po Kranjskem že ajda zori“. Der slowenische Text zur gleichfalls weit verbreiteten Melodie I/257 Nr. 149 stammt vom Lavantinschen Bischof Anton Martin Slomšek († 1861 Preljubo veselje). Ähnliche Verbreitung hat die Melodie („Hi! Ho!“) I/370 Nr. 250 (slowenisch: „V Pliberci v jormaci“), welche wohl aus einem Tanz hervorgegangen ist. Die Melodie des Liedes I/366 Nr. 248 geht auf einen dreisilbigen Achtsilbler zurück, welcher im slowenischen Volkslied eine alte Versform darstellt, im deutschen Sprachraum aber unbekannt ist (vgl. II/292 Nr. 148a und II/384 Nr. 240). Es handelt sich beim Lied II/151 Nr. 56 (welches auch bei Ziska-Schotky 1819 S. 140 zu finden ist) um eine slowenische Liedweise, die europaweite Verbreitung gefunden hat. Etliche weitere gemeinsame Melodien belegen die seit Jahrhunderten lebendigen Beziehungen zwischen

Kärnten und Tirol (I/276 Nr. 164, den Jodler I/284 Nr. 171 „Skuz gmajno sem stopu“, II/311 Nr. 166 „Sem pa v kamrico šel“, III/637 Nr. 21 „Das Häusl am Roan/V Šmihelu no kajžico imam“, I/293 Nr. 184 „Na prsi rožmarina hčem“, I/372 Nr. 251 „Sem se rajtov ženiti“). Einem Oberösterreicher oder einem Bayern würden sicherlich weitere bzw. andere Ähnlichkeiten mit dem von Kohl gesammelten Liedgut auffallen. Insgesamt ist dies ein Beleg für das lebendige Volkslied und auch dafür, dass es „echt“ ist.

Kohl vertritt als Forscher einige außergewöhnliche Standpunkte und belegt ungewöhnliche musikalische Gebilde. So haben sich die von ihm geäußerten Vermutungen und Vorahnungen bezüglich der Entwicklung des Volksgesanges und der Pflege des tirolerischen Volksliedes insofern erfüllt, als er vergeblich gegen das unechte Volksgut aufgetreten ist. Lied für Lied beurteilend hat er sich insbesondere gegen „Lieder im Volkstone“ oder die „volkstümlichen Lieder“ und die „Bänkelgesänge“ ausgesprochen. Über Gesangsvereine schrieb Kohl, dass sie „die Haupttriebfedern ihrer Tätigkeit leider in der Sucht nach Anerkennung und dem Bedürfnis nach Unterhaltung“ fänden (III, S. 563). Trotzdem wäre „für die eifrige Pflege des Volksliedes ein gemischter Chor fast unerlässlich“ (III, S. 565), was ihn in die Reihe der Bewahrer und Pfleger des tirolerisch-deutschen (altdeutschen) Volksliedes einreicht, die er als Bollwerk gegen schädliche, z. B. fremde, andersethnische Einflüsse sah. Unter „Schnaderhüpfel“ verstand er nicht – wie wir heute – einen vier oder fünfsilbigen meist auftaktigen Vierzeiler im 3/4-Takt, sondern zählte sogar Neunsilbler (I/260 Nr. 151) oder Melodien im 4/4-Takt (I/271 Nr. 159) dazu. Stimmkreuzungen (I/293 Nr. 181) und Oktavparallelen (I/372 Nr. 251), wären „Kärntner Einschlag“ (vgl. I/339 Nr. 228), meinte er. Markanterweise findet man in dieser Sammlung auch Melodien mit einem sehr kleinen Ambitus (II/597 Nr. 28 und II/42 Nr. 15 Terz) oder die Holzhackermarschmelodie (I/253 Nr. 145), die in Kärnten meist im geraden Takt steht (Kohl bringt einen etwas eigenwilligen Text dazu). Auch einige interessante rhythmische Gebilde sind zu erwähnen (z. B. I/304 Nr. 191–Kadenz, I/327 Nr. 215).

Der rechtzeitig zum 100-jährigen Jubiläum

der Erstausgabe realisierte Entschluss zur erweiterten Neuausgabe in drei Bänden ist lobenswert. Der Dank gilt dem Tiroler Volksmusikverein, dem Südtiroler Volksmusikreis, dem Tyrolia-Verlag sowie der wissenschaftlichen Redaktion (Thomas Nußbaumer u. a.). Bezüglich der wissenschaftlichen Aufarbeitung wird auf einen noch zu erstellenden vierten Band verwiesen (III, S. 674), in welchem die Auflistung der bei Kohl genannten Gewährleute, Tradierungsorte und Liedbearbeiter, wohl auch ein Melodienregister, ein vollständiges Verzeichnis der Textinzipits bzw. Liedtitel (das vorliegende ist noch ergänzungsbedürftig) und weitere, das Liedgut erschließende Angaben (metro-rhythmische Analysen, Landkarte, etc.) enthalten sein sollten. Da es keine durchgehende Nummerierung der Lieder gibt, wäre die von Kohl nicht konsequent durchgehaltene Auflistung der Lieder nach Gattungen wünschenswert. Schließlich wird sicher noch einiges über die heutige Relevanz und Lebendigkeit dieses Liedgutes in Tirol und anderen Bundesländern an der Wende zum 21. Jahrhundert zu sagen sein, wobei viele der hier publizierten Lieder durch ihre zeitlosen Inhalte und schlichten Melodien noch hundert Jahre nach ihrer Aufsammlung durch Franz Friedrich Kohl (weitere „rund tausend Lieder aus Tirol“ III, S. 659 sind leider seit dem 2. Weltkrieg verschollen) nichts an Aktualität verloren haben.

(März 2002)

Engelbert Logar

CHRISTOPH THOMAS WALLISER: *Ecclesiologiae. Strasbourg, 1614. Edité par Danielle GUERRIER KOEGLER. Strasbourg: Convivium musicum / Stuttgart: Carus-Verlag 1997. Volume I: Psalms I–XXIV. XXVII, 145 S., Volume II: XXV–L. V, 174 S. (Convivium musicum 3,1 und 3,2.)*

Wallisers Leben und Wirken ist hauptsächlich mit der Stadt Straßburg verbunden. Musikalische Impulse erhielt er u. a. von Melchior Vulpius, dem er 1588 rheinaufwärts in Speyer begegnete. Eine Bildungsreise führte ihn nach Bologna, womit er ganz im Trend einer modischen Italien-Reisewelle lag.

Straßburg hatte im 16. Jahrhundert in ökonomischer, kultureller, religionspolitischer (1518 wurde der reformierte Ritus im Münster

eingeführt) und politischer Hinsicht seine Blüte erreicht. Musik spielte im Bürgertum eine große Rolle. Über 20 Druckereien ermöglichten eine breite öffentliche Musikpflege. In Straßburger Druckereien wurden musikalische Werke von Neusidler, Sixt Kargel, Bernhard Schmid, Sebastian Virdung und Sixt Dietrich verlegt. Mit den Druckpublikationen seiner Werke und mit seiner Chorleitertätigkeit prägte in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts der Schulmann, „musicus ordinarius“ und Komponist Walliser das musikalische Leben der bedeutenden elsässischen Kulturstätte.

Als erstes seiner Werke erschienen die *Ecclesiodiae*. Dabei handelt es sich um 50 vier-, fünf- und sechsstimmige Kirchengesänge. Walliser vertonte „Die gebräuchlichsten Psalmen Davids / So nicht allein viva voce, sondern auch zu Musicalischen Instrumenten Christlich zu gebrauchen“ für die Verwendung in Kirchen und Schulen. Die Sätze haben lateinische Überschriften. Die Stimmen sind durchgehend mit den Texten der deutschen Umdichtungen unterlegt – wahrscheinlich eine Verbindung aus humanistischer Tradition und reformatorischem Sprachverständnis. In der Liturgie waren sie Bestandteil der Alternatimpraxis, dem stropheweisen Abwechseln von einstimmigem Gemeindegesang (mit oder ohne Begleitung der Orgel) und chorischem polypho-nem Vortrag.

Von einigen Melodien gibt es zwei oder drei Vertonungen. Diese begründet Walliser in seiner *Lectori Musico benevolo S. P.* ganz pragmatisch: „bissweilen auch ein Psalmen / weil die Orglen in unsern Kirchen nicht ein gleiche höhe haben / *ex diversis clavibus* gesetzt, ...“ (S. XXV). Doch es gibt zwei weitere Intentionen für Alternativsätze. 1. bietet Walliser Alternativen in der Stimmendisposition / Stimmenzahl an und 2. „eine andere Art und Melodie“ im Falle des 130. Psalms „De profundis clamavi“. (Zunächst zwei Fassungen über die Melodie Wolfgang Dachsteins und anschließend einen Satz über die Melodie Martin Luthers im 3. Modus.)

Bei den Kompositionen von 1614 handelt es sich um Kantionalmotetten, satztechnisch eine Mischung aus Kontrapunkt und Note gegen Note gesetzter Homophonie. Es gibt wenige, längere polyphon gestaltete Abschnitte. Kurze imitative Momente verarbeiten fast nur Melo-

dieteile der Kirchenlieder. Trotz einiger wirkungsvoller musikalischer Wortausdeutungen und madrigaler Satzmomente wirken die meisten der 50 Psalmvertonungen harmonisch etwas farblos und vom Spannungsverlauf her ziemlich langatmig. Die Sätze zeigen das Handwerk eines braven Schulmannes. Es sind weniger kunstvoll gestaltete Motetten als vielmehr Musik der gottesdienstlichen Verkündigung und der handfesten Chorschulung.

Die Gesellschaft „Convivium Musicum“, Strasbourg stellt bislang nicht gedruckte oder schwer zugängliche Vokal- und Instrumentalwerke des 16. und 17. Jahrhunderts aus dem deutschen Sprachraum vor. Als dritte Publikation (in zwei Teilbänden) veröffentlicht sie in der gleichnamigen Reihe des Carus-Verlages den Druck Wallisers von 1614. Die Reihe *Convivium Musicum* richtet sich an die Praktiker und die Wissenschaftler. Sinnvoll ist die Aufteilung des Notentextes auf zwei Teilbände. Das Format 32,5 × 24,5 cm ist gut zu handhaben und ähnelt in der Aufmachung den Noteneditionen der Reihen *Musica Britannica* und *Corpus Mensurabilis Musicae*. Der vorliegenden Edition ist zu bescheinigen, dass sie den Ansprüchen an eine wissenschaftliche Ausgabe, die praktisch gut verwendbar ist in vollem Umfang gerecht wird.

Ein ausführliches Vorwort (französisch, deutsch und englisch) im ersten Teilband informiert über Leben und Werk des Komponisten. Ein Faksimile zeigt die Titelseite des Bassus-Stimmbuches von 1614. Ein anderes Faksimile zeigt eine Abbildung des 57-jährigen Komponisten (1625). Leider ist keine Seite des originalen Notendruckes wiedergegeben. Ein gründlicher „Apparat critique“ informiert über die Quellen und die redaktionellen Eingriffe in Text und Notentext.

Im Jahr 2000 erschien in der Reihe *Convivium musicum* das nächste Opus, die *Ecclesiodiae novae* (1625) Wallisers, als Neuausgabe. Die Walliser-Forschung begann aber schon im Jahre 1985, als Édith Weber in ihrem Aufsatz „Christophe-Thomas Walliser (1568–1648) – musiciens strasbourgeois à redécouvrir“ (*Schütz-Jahrbuch* 7./8. Jahrgang 1985/86, S. 105–123) den Komponisten wiederentdeckte. Schade, dass dieser wichtige Beitrag von D. Guerrier Koegler nicht erwähnt wird.

(März 2002)

Johannes Ring

JOHANN & JOHANN PHILIPP KRIEGER: *Sämtliche Orgel- und Clavierwerke*. Hrsg. von Siegbert RAMPE & Helene LERCH. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. Band I: *Musicalische Partien (1697) & Anmuthige Clavier-Übung (1699)*: XLIV, 107 S., Band II: *Werke abschriftlicher Überlieferung*: LXXII, 110 S.

Schon 1917 hatte Max Seiffert in *DTB* (18. Jg., Bd. 30) einen Großteil der hier publizierten Werke veröffentlicht; neue Werkfunde sind hinzugekommen und der Notentext von 1917 wurde einer kritischen Revision unterzogen. Aber wie es so geht: Einerseits konnte Siegbert Rampe abschriftliches Quellenmaterial hinzuziehen, das Seiffert noch nicht kannte; andererseits stützte dieser sich auf Quellen, die heute verschollen sind. Rampe verfährt editionstechnisch nach denselben Grundsätzen, die er schon 1991 bei der Herausgabe der freien Orgel- und Clavierwerke von Matthias Weckmann sowie 1993 und 1995 bei Johann Jakob Frobergers sämtlichen Werken anwandte. So entstanden zwei Bände, die den wissenschaftlichen und musizierpraktischen Interessen gleichermaßen dienen wollen und die diesen Anspruch auch eindrucksvoll erfüllen. Das zweisprachige Vorwort des 1. Bandes (deutsch/englisch) umfasst denn auch 44 Seiten, gefolgt von 102 Seiten Notentext (einschließlich Faksimilia) und fünf Seiten Kritischem Bericht (vernünftigerweise nur in deutsch); beim zweiten Band (Werke aus abschriftlicher Überlieferung) gliedert sich das in 72 + 101 + 9 Seiten. Nicht ohne Nachdenklichkeit betrachtet man diese Proportionen und fragt sich, ob damit nicht eine verlegerische „Schmerzgrenze“ erreicht ist: Wird nicht der Praktiker zögern, einen (2.) Band zu kaufen, der ihm 101 Seiten Notentext (u.a. mit 24 fragmentarischen Choralvorspielen) bietet und 72+9 Seiten Information, die er nicht zur Kenntnis nehmen geneigt ist? Oder anders gefragt: Ist die Zahl der kompetenten Interpreten alter Musik, die Notentext und Kommentar gleichermaßen nutzen, so groß, dass eine Ausgabe dieser Art sich rechnet? Zum Glück sind das Fragen, die wir nicht beantworten müssen. Freuen wir uns vielmehr an dem informativen Vorwort, den schönen Faksimile-Abbildungen und einem nach neuestem Wissensstand abgeklopften und überdies wohltuend lesbaren Notentext. Eine solche Arbeit abzuliefern, be-

darf es der mehrfachen Kompetenz eines Herausgebers wie Rampe, der als Zögling so bedeutender „Clavieristen“ wie Kenneth Gilbert, Ton Koopman und Ludger Lohmann als Solist, Dirigent und Herausgeber ebenso ausgewiesen ist wie als edierender Musikwissenschaftler. Da die Gebrüder Krieger (mit Kuhnau und Fischer) zu den wenigen „vorbachschen“ Meistern zählten, für die bislang nur jene alten Editionen aus der Zeit um 1900 vorlagen, ist hier eine empfindliche Lücke geschlossen worden.

(März 2001)

Martin Weyer

JOHANN BERHARDT STAUDT (1654–1712): *Mulier Fortis. Drama des Wiener Jesuitenkollegium*. Veröffentlicht von Walter PASS und Fumiko NIYAMA-KALICKI. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 2000. LX, 64 S. (DTÖ 152.)

Diese Veröffentlichung von Johann Bernhardt Staudts 1698 in Wien erstmals aufgeführter *Mulier Fortis* ergänzt die 1981 erschienene Ausgabe des Schuldramas *Ferdinandus Quintus* (DTÖ 132) und erlaubt dank der kenntnisreichen Kommentare die Begegnung mit einem kulturgeschichtlich besonders bemerkenswerten Werk. Das von Johann Baptist Adolph SJ nach der 1678 gedruckten Kirchengeschichte des Cornelius Hazart SJ verfasste Drama nämlich handelt vom Leben der japanischen Märtyrerin Gratia Hosokawa und spiegelt ein wenig von dem Bild wider, das man sich im ausgehenden 17. Jahrhundert, vermittelt durch portugiesische Jesuiten, von dem Kaiserreich im Fernen Osten machte. Gratia Hosokawa, in Japan noch heute verehrt, empfing gegen Ende des 16. Jahrhunderts in einer Zeit strenger Christenverbote die Taufe und fand Anfang des 17. Jahrhunderts in politischen Wirren den Tod.

In den jesuitischen Dramen wird die Handlung in der Regel einer großen Anzahl mitwirkender Schauspieler übertragen, um möglichst vielen Schülern die Gelegenheit zur Mitwirkung zu geben. In der *Mulier Fortis* gibt es daher nicht weniger als 31 bezeichnete Sprechrollen. Von einem Chor des Volkes abgesehen, sind die von der eigentlichen Handlung abgehobenen Gesangspartien allegorischen Figuren zugeordnet, die vor allem im Prologus, in der Mitte des Stückes und im Epilogus die moralische

Botschaft der Handlung verkünden. Auch die Musik nimmt auf die Möglichkeiten der Schüler Rücksicht. Zwar ist von den Sängern vokale Geläufigkeit gefordert, doch harmonisch sind die einzelnen Stücke eher schlicht gehalten, die Periodik ist liedhaft und von vergleichsweise häufigen Sequenzierungen geprägt.

Während der lateinische Text des Dramas gut ediert und zuverlässig ins Deutsche übersetzt erscheint, zeigt die musikalische Edition der handschriftlichen Quelle aus der Österreichischen Nationalbibliothek einige nicht bereinigte Unstimmigkeiten, über die auch der sehr knappe kritische Bericht hinweggeht. Diese berühren auch die Aussetzung der Continuo-Stimme, bei der lediglich von Unstimmigkeiten zu sprechen aber eine gewisse Untertreibung wäre. Mag man im Interesse der Aufführbarkeit über den pianistisch gedachten und damit stilistisch unpassenden Satz der rechten Hand noch hinwegsehen, zeugen die zahlreichen offenen Quint- und Oktavparallelen, erst recht aber die fehlerhaft gedeuteten Harmonien von mangelhafter Arbeit.

(September 2001) Andreas Waczkat

HECTOR BERLIOZ: *New Edition of the Complete Works. Volume 20: Overtures.* Edited by Diana BICKLEY. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. XXXIX, 356 S.

Ein weiterer Band der Serie, die sich erfreulich schnell dem Abschluss zu nähern scheint, ist anzuzeigen, wobei die Overtüren sicher nicht zu den unbekannteren Werken des französischen Komponisten gehören. So vertraut sie denn auch zu sein scheinen, eröffnet der Band doch dank der Publikation früherer Lesarten die Möglichkeit, einen Blick in die Werkstatt des Komponisten zu werfen. Gerade am Beispiel der frühen Overtüre *Waverley* lässt sich zeigen, wie Berlioz, der bis dahin kaum Erfahrungen mit orchestralen Klangwelten sammeln konnte, sich an die Möglichkeiten herantastete, ein Orchester zum Klingen zu bringen (vgl. David Cairns faszinierende Darstellung in *Berlioz. The Making of an Artist [1803–1832]*, London 1989, S. 159 ff., insbes. S. 172). Noch extremer sind die Revisionen im Fall der *Overture du corsaire*, deren Erstfassung von 1844 gut 200 Takte mehr umfasste, deren Umrisse sich dank einer Violinstimme zumin-

dest erahnen lassen. Der Band bietet also eine Fülle an Material für weitergehende analytische Untersuchungen. Ärgerlich ist nur, dass die deutsche Übersetzung unnötigerweise auf die gekürzte Ausgabe der *Memoiren* von Wolf Rosenberg zurückgreift, sind doch die ungekürzten Original-Ausgaben der *Literarischen Werke* in jeder guten Bibliothek einzusehen.

(März 2002)

Christian Berger

FRANZ VON SUPPÉ: *Die schöne Galathée. Komisch-mythologische Oper in einem Akt. Kritisch revidierte Urtext-Ausgabe von HANS-JOACHIM WAGNER.* Köln: Verlag Dohr 2001. Partitur: XXIII, 272 S; Klavierauszug: VIII, 134 S.

Friedrich Nietzsche, in einem Brief an Peter Gast 1888, nannte die Texte der Offenbachiaden „wahrscheinlich das Einzige, was die Oper zu Gunsten der Poesie bisher bewirkt habe“. Operette also. Es ist von daher kein Zufall, dass maßgeblich ein Literaturhistoriker die Rezeption dieser musikdramatischen Gattung in jüngster Zeit bestimmt hat, Volker Klotz nämlich (etwa in der Quintessenz seiner vielen Detailstudien: *Operette. Handbuch einer unerhörten Kunst*, 1991). Die Operette ist unerhört, weil verkannt. Unerhört aber auch ihrem Anspruch nach. Operette, das ist eben nicht (um stellvertretend aus einem Artikel von 1922 zu zitieren) „wabbelige Puddings süßlichkeit“, „ranziges Oel“ und „gemein-derbe-Instrumentalwitzelei“, die sich „lähmend in Gehirn und Gemüt“ einnistet (Gustav Schüren, *Der „Siegeszug“ der Operette in der Kleinstadt*, in: *Signale für die musikalische Welt* 80, 1922, S. 48). Operette als Idee ist das Ersingen utopischer Glücksforderungen, das Löcken wider gängige Vorstellungen, die spielerische Umkehrung gesellschaftlicher Zwangsjacken. Wogender Liebesbrunst setzt die Gattung eine heitere musikalische Zärtlichkeit entgegen, der Entsagung die Beglückung, der Erlösung Gelöstheit. Dass sich aber auch die oft beschworene Antithese Pariser Operette versus Wiener Operette so, wie es noch die gestrenge Kunstmoral eines Adorno gerne gehabt hätte, nämlich Geist und Satire wider „Idiotie“ und „aufgeblasene[r] Schwachsinn“ (*Einleitung in die Musiksoziologie*, 1975, S. 36), so nicht aufrecht erhalten lässt, vermag exemplarisch Suppés *Die schöne Galathée* zu belegen.

Die Operette bedarf heute selbst als Objekt der Musikwissenschaft nicht mehr der Rechtfertigung. Wessen es freilich nach wie vor dringend bedarf, ist der Vorlage der authentischen, d. h. kritisch gesichteten Musiktexte. Für Offenbach ist inzwischen eine Kritische Partituredition (wenn auch nur als Teiledition) in Arbeit, der *Orpheus* bereits erschienen (*Offenbach Edition Keck*, Boosey & Hawkes/Bote & Bock). Mit der *Schönen Galathée* legt nun Hans-Joachim Wagner ein wesentliches Werk eines wichtigen Wiener Komponisten ebenfalls in Partitur vor (das Vorwort zitiert als Motto Anton Würz: „Mit den Werken Franz von Suppés beginnt die Geschichte der Wiener Operette“; die Originalbezeichnung ist hier, wie ja meist bei Offenbach, nicht Operette; dazu ließe sich vieles sagen und ist auch viel gesagt worden, terminologische ‚Schubladen‘ indes sind für die Geschichtsschreibung unverzichtbar ...). Wichtig ist das Werk für die Geschichte der Gattung. Für die Musikpraxis lassen sich andere Epitheta finden: erfindungsreich, geistvoll, vergnüglich, reizend, famos &c. &c., kurz: ein Spiel wider die größte der künstlerischen Sünden: die Langeweile. Suppé ist als Komponist namentlich durch die Ouvertüren seiner Operetten bekannt geblieben. Der Musikdramatiker ist dabei nicht erfahrbar. Suppés Bühnenschaffen (es umfasst rund zweihundert Werke) nahm seinen Ausgang über die Offenbach-Rezeption im Wien der ausgehenden fünfziger und sechziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts. Als Kapellmeister am Theater an der Wien, am Kai-Theater und seit Mitte der sechziger Jahre am Carl-Theater stand der Dirigent Suppé im Zentrum der Offenbach-Euphorie in Wien. 1860 legte er eine erste Wiener Antwort auf Offenbach vor: die komische Operette in einem Aufzug *Das Pensionat*.

Suppés *Die schöne Galathée* von 1865 ist, mit Grund, immer wieder (so auch im Vorwort der vorliegenden Edition) mit Offenbachs Mythenparodie *Die schöne Helena* in Verbindung gebracht worden, die im Vorjahr in Wien ebenfalls am Carl-Theater Premiere hatte. Das mythologische Sujet formuliert hier die von Ovid anhand der Gestalt des Bildhauers Pygmalion klassisch formulierte Sehnsucht des Künstlers nach Eigenschöpfung und Eigen-gestaltung von Welt und der Sichschaffung ei-

nes Gegenbildes (den Pygmalion-Mythos hat im Bereich der Operette, nach einer Fülle von Formulierungen als Oper und Melodram im achtzehnten Jahrhundert, zuerst Victor Massé 1852 in seiner *Galathée* aufgegriffen; der Name „Galathea“ ist, wie oft bemerkt, nicht antiken Ursprungs). Als weiteres Motiv, der aufklärerischen Deutung des Pygmalion-Mythos entnommen, wird die Entdeckung von Welt durch die belebte Statue effektiv in Szene gesetzt. Von hierher liegt (darauf weist bereits 1930 Anton Henseler in seiner nach wie vor fabelhaften Offenbach-Biographie hin, vgl. S. 246) ein anderes Werk Offenbachs als Vergleichspunkt näher: der Einakter von 1858 *La chatte métamorphosée en femme* (in Deutschland: *Die verwandelte Katze*; die Unvereinbarkeit der Positionen Kunst und Liebe, Ideal und Wirklichkeit hat Offenbach mit tragischer Quintessenz ja dann in *Hoffmanns Erzählungen* neu aufgegriffen ...). In der Tat erweist sich bei näherer Betrachtung auch die musikalische Dramaturgie beider Stücke als parallel. Die Szenenfolge der Erweckung der Frauengestalten fordert den Vergleich hier geradezu heraus, in der Abfolge von innerer Sammlung und Vorbereitung der magischen Handlung, Anrufung der Gottheit, der Erweckung selbst, die in ein großes „Appassionato“ einmündet, schließlich Arioso der Erwachten und Duett mit dem Erwecker. Die musikalische Gegenüberstellung macht deutlich, dass Suppé hier das reifere und ansprechendere Werk gelungen ist. Ein Beispiel der plastischen, witzigen und zugleich mehrdimensionalen Figurenzeichnung bei Suppé ist das kurze Melodram des Mydas (Nr. 2 $\frac{1}{2}$). Die Adaptation der Venusbergmusik aus Wagners *Tannhäuser* offenbart sich als Satire über die Alltagsbanalität der gesprochenen Worte ebenso wie durch die Stellung der kurzen Szene zwischen Mydas federleichter Ariette (Nr. 2) und dem impulsiven Galopp-Terzett mit Ganymed und Pygmalion (Nr. 3). Auch die musikalische Zeichnung der *Galathée* zwischen Gewitztheit und gefühlsmäßigem Ernst rückt das Werk in die Nähe der Offenbachiade. Suppés Eröffnungstück, und nun muss der „Ouvertürenkomponist“ Suppé doch noch herausgestellt werden, ist eine Trouvaille eigenen Ranges. Stellt Offenbach seinen Bühnenstücken meist quasi eine dramatische Kurzfassung voran mit dem zentralen

„Erfolgsstück“ als Kern, so ist es hier ein weitgehend eigenständiges Stück Orchestermusik exponiert mit einem (schon nach zweimaligem Hören wird man sagen: dem) großen Walzer im Zentrum, der nur hier, in der Ouvertüre anlingt.

Der Edition des Notentextes (Ouvertüre und zehn Nummern) ist ein weit ausgreifendes Vorwort vorangestellt. Es behandelt die Biographie des Komponisten, gibt einen Einblick in die „Operette seiner Zeit“, legt „Entstehungsgeschichte, Libretto und Uraufführung“ des Werkes dar, beleuchtet kenntnisreich das Sujet und seine textliche und musikalische Behandlung in der Geschichte und in der vorliegenden Partitur („Gattungskonventionen und Innovation“; zu allen Fragen nennt Hans-Joachim Wagner auch die wichtigsten Literaturtitel). Das Vorwort beschließt ein eingehend kommentierter Quellenkatalog vom Autograph bis hin zu den jüngsten und peripheren Neuauflagen und Textbearbeitungen der achtziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts.

Das Autograph (1865, Wiener Stadt- und Landesbibliothek) ist die Hauptquelle der Edition. Den primären Vergleichspunkt bildet die autographe Druckpartitur als eine grundlegende Revision des Stückes durch den Komponisten (die von der Wiener Stadt- und Landesbibliothek hierfür angegebene Jahreszahl 1894 wird vom Herausgeber begründet in Zweifel gezogen; S. XIII und S. XV). Im Blick vor allem auf diese beiden Vorlagen gibt Wagner eine konzise „Beschreibung und Bewertung der Quellen“ vor den Einzelverweisen in seinem Kritischen Bericht. Dieser behandelt Notationseigentümlichkeiten des Komponisten, grundsätzliche Aspekte der Übertragung sowie die Abweichungen der beiden Schichten des Notentextes im Detail.

Mehr als erfreulich ist das optische Erscheinungsbild der erarbeiteten Partitur (mit den zwischengesetzten Dialogtexten) im DIN-A-4-Format. Der Notenspiegel ist klar und übersichtlich, die Instrumentierung wird neu auf jeder Seite in Abkürzung angezeigt, Dynamik, Artikulation und Szenenanweisungen im Notentext sind durch unterschiedliche Satztypen und Schriftarten anschaulich abgesetzt. Sehr zu begrüßen ist auch die gleichzeitige (aber separat erwerbbar) Vorlage von Partitur und Klavierauszug. Warum das Format für den

Klavierauszug aber so erheblich kleiner sein musste (27,3 × 19,6 cm) fragt man sich beim Durchsehen (und vor allem Durchspielen) öfters, denn gelegentlich rücken hier (im kleineren Format bei deutlich größerem Notenbild) die Systeme doch recht unbequem nahe aneinander. Der Verlag wählte in der Ausstattung der Edition ein kräftiges Papier, sorgfältige Bindung und einen optisch äußerst ansprechenden Einband, verzichtete leider aber auf Beigaben wie etwa Faksimileblätter des Autographs.

Nicht primär der Wissenschaft aber soll hier ein vielversprechendes Studienobjekt zur Hand gegeben werden. Der auf wissenschaftlicher Basis rekonstruierte Notentext dient vor allem der Bühnenpraxis und wurde bereits 1998 anhand der jetzt vorliegenden Partitur am Theater der Stadt Koblenz erprobt (auf diese Aufführung unter der musikalischen Leitung von Thomas Eitler geht eine Tonträger-einspielung des Werkes ohne die gesprochenen Dialogtexte zurück: cpo 999 726-2, Textbeilage von Hans-Joachim Wagner). Das Aufführungsmaterial ist beim Verlag erhältlich.

(Februar 2002) Thomas Schipperges

GABRIEL FAURÉ: *Requiem Op. 48 pour soli, chœur et orchestre symphonique. Version de concert, 1900. Partition d'orchestre. Éditée par Jean-Michel NECTOUX. Paris: J. Hamelle & Cie Éditeurs 1998. XIX, 133 S.*

Nachdem der französische Fauré-Spezialist Jean-Michel Nectoux 1994 (zusammen mit Roger Delage) das *Requiem* in der Fassung von 1893 für Kammerorchester herausgegeben hat (vgl. *Mf* 50, 1997, S. 381 f.), legt er nun eine kritische Ausgabe der allgemein verbreiteten Fassung von 1900 für Symphonieorchester vor, wobei das Vorwort mit Verweis auf die ausführliche Darlegung der komplexen Werkgeschichte in der früheren Edition hier bewusst knapp gehalten werden konnte. Den bisher bekannt gewordenen Dokumenten zufolge nahm sich Fauré diese offenbar vom Verleger Julien Hamelle angeratene „Konzertfassung“, die erst 1901 im Partiturdruk erschien, nur zögerlich und mit einem gewissen innerlichen Widerstreben vor. Beide Versionen haben zwar, wie Nectoux unlängst im Vorwort zu der umfassenden philologischen Studie von Mutien-Omer

Houziaux (*À la recherche „des“ Requiem de Fauré ou L'authenticité musicale en questions*, Liège 2000) nochmals betont hat, ihre jeweilige (Aufführungs-)Berechtigung, aber zweifellos steht die kammermusikalische „Kirchenfassung“ von 1893 dem verinnerlichten Charakter des Werks näher als die spätere, um je zwei Flöten, Klarinetten, Fagotte, weitere zwei Hörner und einfache Violinen erweiterte „Konzertfassung“.

Das philologische Hauptproblem dieser Version von 1900 ist die Lücke der verschollenen Vorlage für den Druck des Klavierauszugs, der Partitur und der Stimmen. Denn die erhaltenen Autographe der Teile – 1. „Introït et Kyrie“, 3. „Sanctus“, 5. „Agnus Dei“ und 7. „In Paradisum“ –, die die Originalversion der ersten Aufführung in der Pariser Kirche La Madeleine (1888) mit mehreren Schichten von Instrumentationsretuschen bis 1899 enthalten, können zusammen mit den verlorenen Autographen der Teile 2. „Offertoire“, 4. „Pie Jesu“ und 6. „Libera me“ aufgrund der gravierenden Unterschiede zum Erstdruck von 1901 nicht als Stichvorlage gedient haben. Da allerdings sowohl der von Faurés Schüler Roger-Ducasse übernommene Klavierauszug von 1900, der bereits ein Jahr danach in zweiter Auflage mit Korrekturen des Komponisten erschien, als auch der Partiturdruk und der Stimmendruck an vielen Stellen unzuverlässig sind bzw. untereinander vielfach Abweichungen zeigen, lässt sich nach der derzeitigen Quellenlage die „ideale“, von allen Fehlern und Mehrdeutigkeiten bereinigte kritische Partitur der Fassung für symphonisches Orchester nur annäherungsweise verwirklichen. Dies gilt um so mehr, als Fauré auch noch nach 1901 Änderungen intendierte bzw. tolerierte, sich also weiterhin mit der angemessenen Besetzung und Instrumentation der Komposition beschäftigte – ein von Nectoux erst kürzlich aufgefundener Brief Faurés an Gabriel Pierné vom 24. März 1917, der erstmals im erwähnten Vorwort zur Studie von Mutien-Omer Houziaux veröffentlicht wurde, gibt Aufschluss über angeratene Details zur Besetzung und legt Modifikationen vor allem des Orgelparts nahe, die allerdings für die hier vorliegende Edition zu spät kamen. Immerhin konnte Nectoux aber als wichtige Quelle ein mit Anmerkungen der Fauré-Schülerin Nadia Boulanger versehenes

Erstdruck-Exemplar berücksichtigen. Diese Anmerkungen betreffen Korrekturen gegenüber der Druckpartitur im Zusammenhang mit Aufführungen des *Requiem* im Jahre 1920, bei denen Boulanger den Orgelpart übernommen hatte. An vielen Stellen stimmen sie mit den Autographen und dem korrigierten Klavierauszug überein und dürfen daher auch in Fällen, wo sie in keiner anderen Quelle auftauchen, eine gewisse Autorisierung beanspruchen.

Die Korrekturen der vorliegenden Ausgabe betreffen in erster Linie eine Fülle von Stichfehlern und Widersprüchen im Partiturerstdruck – der unausgesprochenen Referenzquelle –, die sich im Vergleich mit den zuverlässigeren anderen Quellen ergeben. Herangezogen wurden auch die handschriftlichen Quellen, d. h. die erwähnten Autographe sowie das Stimmenmaterial der „Kirchenfassung“ (teils autograph, teils von Kopistenhand); sie repräsentieren zwar ein früheres Stadium, sind aber für die unveränderten Teile des *Requiem* von höherem Quellenwert. Da die Edition auf die Praxis abzielt und entsprechende „Hinweise zur Aufführung“ enthält, wurden insbesondere die Dynamikangaben auf alle Stimmen ausgedehnt und vereinheitlicht (etwa bezüglich der Tilgung von „cresc.“ bei bereits vorhandenen Dynamikgabeln), ja sogar mit nicht durch Quellen legitimierten Zusätzen oder Ersetzungen (z. B. Nr. 6, T. 19/20, 69 und 77) versehen, ein Verfahren, das bei einer streng wissenschaftlichen Ausgabe fragwürdig wäre. Dasselbe gilt für das (keineswegs konsequent gehandhabte) Editionsprinzip, nur Zusätze gegenüber dem Partiturdruk zu kennzeichnen (durch eckige Klammern bzw. bei ergänzten Phrasierungsbögen durch kleine Querstriche), sofern sie nicht auf dem Klavierauszug oder den als Nebenquellen ausgewiesenen Autographen basieren. Zu kritisieren ist des Weiteren die Anlage des Revisionsberichts, der die wesentlichsten editorischen Eingriffe aufführen soll (auch diejenigen, die bereits durch die Kennzeichnung im Notentext ausgewiesen sind), aber einerseits unnötigerweise hinzugesetzte Warnakzidentien auflistet, andererseits keine Auskunft über Abweichungen zwischen gedruckter Partitur und Stimmen enthält (z. B. die Angabe, dass in Nr. 1, T. 12/13 nach den Orchesterstimmen alle vier Hörner statt nach der Partitur nur 2. und 3. Horn spielen).

Trotz dieser Einwände liegt hier – zumal im Vergleich mit der 1978 von Roger Fiske und Paul Inwood herausgegebenen Edition im Eulenburg-Verlag – die bisher verlässlichste Partitur der „Konzertfassung“ des *Requiem* vor. Vor allem die durch Analogieschluss und musikalische Logik begründeten Korrekturen überzeugen durchweg (so auch bei der Restitution des Fagott-Partes in Nr. 5, T. 64 nach der Boulanger-Partitur). Sofern Zweifel bezüglich der intendierten Lesart bestehen (welche nur durch die verschollene Stichvorlage ausgeräumt werden könnten), werden sie von Nectoux entsprechend artikuliert (wie in Nr. 1, T. 73, wo die im Autograph notierten Akzente der Chorstimmen in den späteren Quellen entweder bewusst gestrichen oder aber auch schlichtweg vergessen wurden).
(September 2001)

Peter Jost

BÉLA BARTÓK: Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta. Faksimile des Partiturotographs und der Skizzen. Hrsg. und kommentiert von Felix MEYER. Mainz u. a.: Schott / Basel: Paul Sacher Stiftung 2000. 148 S.

Bartóks *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* von 1936 gehört sicherlich zu den Hauptwerken der musikalischen Moderne. Dies allein würde schon die aufwendige Faksimile-Edition der Handschriften rechtfertigen, die 2000 von der Paul Sacher Stiftung vorgelegt wurde. Einige Besonderheiten der Autographen geben darüber hinaus eine besondere Veranlassung, Partitur und Skizzen der *Musik für Saiteninstrumente* einer größeren Fachöffentlichkeit zugänglich zu machen. Wegen der kurzen Zeitspanne zwischen Auftragserteilung durch Paul Sacher (23. Juni 1936) und Uraufführungstermin (21. Januar 1937) hatte sich Bartók nämlich entschlossen, sogleich mit einer Partiturniederschrift zu beginnen, also nicht, wie sonst von ihm geübt, erst einen Particellentwurf zu schreiben. Alle Korrekturen bzw. auch die Substanz des Werks berührende Änderungen bis zum Beginn der Drucklegung (bei UE in Wien) sind somit in einer einzigen Quelle vereint. Bei folgenreichen Eingriffen kam Bartók nicht mit Überschreibungen oder Rasuren aus, sondern musste mit Überklebungen einzelner Systeme oder ganzer Seitenteile arbeiten. In der vorliegenden Aus-

gabe sind diese Überklebungen fachmännisch aufgelöst worden, so dass die früheren Werkstadien erstmals wieder sichtbar sind. Der jetzige Zustand des Originalmanuskripts, das sich übrigens erst seit 1996 im Archiv der Paul Sacher Stiftung befindet, hält die Trennung von originalen und aufgeklebten Seiten aufrecht, wobei mittels einer Randfixierung das obere Blatt einfach hochgeklappt werden kann.

Den Hauptteil der Edition bildet die autographe Partitur von 71 Seiten im Farbdruck. In einem lose beigelegten Konvolut von 31 Seiten sind die Skizzen und verworfenen Partiturseiten bzw. Teilseiten wiedergegeben. Dem Ganzen ist eine ausführliche Einleitung des Herausgebers Felix Meyer (auf deutsch und englisch) vorangestellt, in der die Entstehungsgeschichte des Werks, sein Charakter und Aufbau sowie das Autograph selbst beschrieben werden. Ein Abschnitt „Dokumente“ enthält das Faksimile des ersten Briefes von Bartók an Sacher, die handschriftliche Besetzungsliste mit einer Zeichnung über die Orchesteraufstellung (die von der gedruckten Partitur abweicht und für künftige Aufführungen herangezogen werden sollte), sowie einige andere Zeugnisse (Korrekturlisten, Fotos, Widmungsexemplar an Paul Sacher, frühe Rezensionen usw.). Das Quellenverzeichnis weist schließlich auf vier weitere Quellen hin, die hier nicht wiedergegeben, wohl aber für die in Vorbereitung befindliche kritische Gesamtausgabe von Belang sind (Korrektur Exemplare der gedruckten Dirigier- bzw. Studienpartitur).

Auf einige bedeutende Einzelbefunde sei hier besonders hingewiesen. Auf S. 1 der Partitur hat Bartók außer dem Haupttext (dem Beginn der Doppelzirkelfuge) zwei weitere Formen des Fugenthemas notiert: die Umkehrungsfassung von c^2 aus und die (erst im Finale verwendete) diatonische Fassung von a^1 aus (in A-Lydisch-Mixolydisch). Sollte das diatonische Notat des Themas aus der Anfangszeit der Niederschrift stammen (was nicht sicher, aber wahrscheinlich ist), dann wäre dies ein Hinweis auf die bereits zu Beginn gefasste Werkidee eines tonsystematischen Aufhellungsprozesses über die vier Sätze hin. Außerdem aber ließe sich das Intervall der Quarte, das in den Kontrapunkten der Fuge zunehmend an Bedeutung gewinnt (erstmalig in T. 6, dann thematisch bedeutsam in T. 22 ff.), als extendierte

Form der übermäßigen Sekunde begreifen (chromatische ‚Quart‘: *b-h-c-cis*, diatonische Quart: *b-c-d-es*) und somit als ein erstes Indiz für das chromatisch-diatonische Wechselspiel in diesem Werk ansehen.

Im 2. Satz, der laut Bartóks eigenem Kommentar in der Sonatenform gehalten ist, hat sich auf den überklebten Ursprungsblättern eine erste Fassung einer Reihe von Takten erhalten, die einen Halbton bzw. einen Ganzton tiefer notiert ist als in der endgültigen Fassung. Solche Befunde sind äußerst aufschlussreich für das tonale Denken Bartóks. Die Korrekturbemerkungen von Bartóks Hand sind ungarisch und bedeuten „1/2 h[ang] magasabbra“ = 1 Halbton höher bzw. „1 h[ang] magasabbra“ = 1 Ganzton höher. Felix Meyer erklärt die Veränderungen damit, dass Bartók mit diesen Transpositionsmaßnahmen offenbar die in *Fis* einsetzende Schlussgruppe der Exposition vorbereiten wollte, nachdem der Seitensatz klar auf *G* grundiert war.

Zu den stärksten Eingriffen Bartóks zählt der neu komponierte Schluss des Werks. Erhalten hat sich eine Schlusspartie von 18 Takten, die im bei T. 248 erreichten Tempo „Vivacissimo, stretto“ ungebremst in den Schluss stürzt. In der Neuschrift hat Bartók mit dem Tempobruch bei T. 276 zum „Meno mosso, sempre rallentando“ vier neue Takte eingefügt und zu jener eindrucklichen hymnischen Geste ausgeholt, die sich bis zum dreifachen Forte im „Largo“ aufbäumt, um dann plötzlich in drei Stretta-Takten zum Schluss zu kommen.

Insgesamt kann man diese Edition nur als vorbildlich bezeichnen. Im Großformat 39 x 30 cm angelegt, bietet sie eine drucktechnisch einwandfreie Reproduktion der Quellen. Alle Zusatzinformationen und inhaltlichen Kommentare sind absolut verlässlich und mit Kompetenz verfasst. Möge sich die Paul Sacher Stiftung entschließen, noch weitere Hauptwerke Bartóks, die sich in ihrem Besitz befinden, in dieser Weise dem „Kenner und Liebhaber“ zugänglich zu machen.

(April 2002)

Peter Petersen

Eingegangene Schriften

PETER ACKERMANN: Studien zur Gattungsgeschichte und Typologie der römischen Motette im Zeitalter Palestrinas. Paderborn u. a.: Ferdinand Schöningh 2002. 355 S., Notenbeisp. (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik. Band 10.)

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

„Denen Liebhabern, und besonders denen Kennern von dergleichen Arbeit, zur Gemüths Erzeugung“. Winfried Schlepffhorst zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Rebekka FRITZ und Christian BETTELS unter Mitarbeit von Burkhard SCHMITT. Kassel u. a.: Bärenreiter 2002. 289 S., Abb., Notenbeisp.

„Entartete Musik“ 1938 – Weimar und die Ambivalenz. Ein Projekt der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar zum Kulturstadtjahr 1999. Hrsg. von Hans-Werner HEISTER. Saarbrücken: Pfau 2001. 2 Teilbände, 888 S., Abb., Notenbeisp.

HEIKE ELFTMANN: Georg Schünemann (1884–1945). Musiker, Pädagoge, Wissenschaftler und Organisator. Eine Situationsbeschreibung des Berliner Musiklebens. Sinzig: Studio 2001. 376 S., Abb. (Berliner Musik Studien. Band 19.)

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

JUAN MARTIN KOCH: Das Klavierkonzert des 19. Jahrhunderts und die Kategorie des Symphonischen. Zur Kompositions- und Rezeptionsgeschichte der Gattung von Mozart bis Brahms. Sinzig: Studio 2001. 382 S., Notenbeisp. (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Band 8.)

PETER VON LINDPAINTER: Briefe. Gesamtausgabe (1809–1856). Hrsg. von Reiner Nägele. Göttingen: Hainholz Verlag 2001. 501 S. (Hainholz Musikwissenschaft. Band 1.)

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 XI. Studien zur Geschichte der Musiktheorie. Band 1.)

CHRISTINE MARTIN: Vicente Martín y Solers Oper „Una cosa rara“. Geschichte eines Opernerfolgs im 18. Jahrhundert. Hildesheim: Georg Olms