

## BESPRECHUNGEN

STEFAN MORENT: *Studien zum Einfluß instrumentaler auf vokale Musik im Mittelalter*. Paderborn u. a.: Ferdinand Schöningh 1998. 254 S., Notenbeisp. (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik. Band 6.)

Die Instrumentalmusik des Mittelalters hat als genuin „schriftlose Praxis“ (Wulf Arlt) nur in seltenen Ausnahmefällen den Weg aufs Pergament gefunden und wurde dann meist mit Hilfe von Notationen fixiert, die nicht zur Aufzeichnung von Instrumentalmusik herausgebildet worden waren. Für die wenigen erhaltenen Aufzeichnungen stellen sich daher die Fragen, warum sie entstanden sind und inwieweit die greifbare „Information“ zur Rekonstruktion einer konkreten musikalischen Praxis beizutragen vermag, inwiefern sie von spezifischen Umständen bestimmt ist und ob überhaupt zwischen diesen beiden Gesichtspunkten unterschieden werden kann. Der Autor des vorliegenden Buches widmet sich derartigen Fragen nicht: Er verfolgt das Ziel, „die Unterschiede und Gemeinsamkeiten, die aus den jeweiligen Grundlagen von Instrumental- und Vokalmusik hervorgehen“ (S. 18), zu erkunden, und zwar in der Absicht, den Einfluss spezifisch instrumentaler Verfahrensweisen und Techniken auf die Gestaltung von Vokalmusik nachzuweisen.

Zu diesem Zweck gibt der Autor in einem ersten Schritt einen Überblick über die verfügbaren Quellen, die dem Zeitraum von der Mitte des 13. bis zum frühen 15. Jahrhundert angehören (Kapitel 2). Methodisch problematisch ist hierbei, dass diese Quellenübersicht mit der Intention angelegt wurde, ausschließlich „genuin instrumentale Musik“ (S. 74) aufzuführen, ohne dass die Kriterien für eine solche zuvor geklärt worden wären. Unberücksichtigt bleiben Instrumentalstücke mit nachweislich vokaler Vorlage wie Intavolierungen von Liedsätzen, aber auch textlose Kompositionen wie die nur mit einer Tenormarke versehenen Stücke im Anhang des Bamberger Motettencodex: Bei deren Einbeziehung – so der Autor – wäre eine Unterscheidung instrumentaler Charakteristika von vokalen nicht mehr zu leisten. Doch ist die Argumentation hier insofern zir-

kulär, als Kompositionen wie die letztgenannten im Nachhinein mit der Begründung ausgeschlossen werden, ihnen fehlten die vorab als instrumental erkannten Merkmale.

Um diese „Charakteristika des Instrumentalen“ geht es im folgenden Untersuchungsabschnitt (Kapitel 3), der erhaltene praktische Quellen und Aussagen in musikalischen Lehrschriften und weiteren literarischen Zeugnissen miteinander in Beziehung setzt. Morent zählt zu den „wichtigsten Kennzeichen“ instrumentaler Techniken den „formalen Aufbau aus wiederholten Abschnitten mit wiederkehrendem Refrain, die Verwendung gleichbleibender Rhythmus- und Melodiemodelle und grundlegender melodisch-struktureller Zellen mit den darauf fußenden Improvisationstechniken sowie den Einsatz kleingebauter, systematisch aneinandergehängter Spielfiguren“ (S. 78). Im Laufe der Darstellung werden dabei immer wieder wichtige Hinweise auf Sachverhalte gegeben, die nicht im Zentrum des Untersuchungsfeldes stehen: Etwa, dass die von Johannes de Grocheio behandelten Gattungen „ductia“ und „stantipes“ nicht umstandslos als „Tänze“ verstanden werden dürfen, wie dies auch noch in jüngeren Publikationen geschieht (so bei Timothy J. McGee 1989). Auf der anderen Seite ist es wenig hilfreich, wenn der Autor von einer „besonderen Neigung der instrumentalen Stücke zum Dur-Geschlecht“ und von „Dreiklängen“ spricht, die in ihnen zu bemerken seien: Der Erkenntnisgewinn, der aus der Verwendung dieser neuzeitlichen Terminologie für die hier behandelte Musik resultiert, wäre erst noch darzulegen. Außerdem sind alternative Beschreibungsmodelle – etwa das der „Terzschichtung“ – ja durchaus in die Diskussion gebracht worden.

In einem letzten Schritt wird sodann das Auftreten „instrumentaler“ Charakteristika in verschiedenen Repertoirebereichen mittelalterlicher Musik untersucht (Kapitel 4): vom so genannten „Gregorianischen Choral“ über das mit der Pariser Kathedrale Notre Dame in Verbindung stehende Repertoire mehrstimmiger Kompositionen bis hin zur Musik des Trecento. Innerhalb des Notre Dame-Repertoires auftre-

tende Phänomene wie die Regelmäßigkeit der „copula“-Melodik und verschiedene Wiederholungsfiguren (in den zeitgenössischen Lehrschriften mit dem rhetorischen Terminus „colores“ angesprochen) werden dabei mit Instrumentalmusik in Zusammenhang gebracht.

Wie weit man dem Autor folgen wird, „was eine Neubewertung der Bedeutung instrumentaler Musik nicht nur für die musikgeschichtliche Entwicklung des Mittelalters“ (S. 19) betrifft, wird vor allem davon abhängen, für wie schlüssig man seine Argumentation in Kapitel 3 hält. Es sei hier lediglich zu bedenken gegeben, ob eine Feststellung wie: „Bei der Vokalmusik bildet naturgemäß die sprachliche Komponente das formbildende Element“ (S. 39) tatsächlich stichhaltig ist. Immerhin ist an neuere Arbeiten (etwa von Gunilla Björkvall und Andreas Haug) zu erinnern, die auf ebenso vielschichtige wie vielfältige Möglichkeiten des Verhältnisses von textlicher und musikalischer Struktur hingewiesen haben (z. B. Bestätigung der syntaktischen Einschnitte oder gerade deren Überspielen durch die musikalische Fassung usw.).

Kritisch sei angemerkt, dass die Übertragungen des Autors nicht kommentiert werden. So finden sich die in Modalnotation aufgezeichneten Stücke aus der Handschrift London, British Library, Harley 978 kommentarlos in eine schwarze Mensuralnotation ‚übersetzt‘, wobei die Ligaturen der originalen Notation offenbar in gestrichelten Klammern oberhalb des Notensystems angedeutet und die Pliken ohne Kennzeichnung aufgelöst sind.

Auf jeden Fall bietet das Buch aufgrund der Fülle des ausgebreiteten Materials und der verarbeiteten Sekundärliteratur reichhaltigen Stoff zur Diskussion, die dem Buch und seinem Verfasser zu wünschen ist.

(Mai 2002)

Michael Klaper

*Die Klauseln der Handschrift „Saint-Victor“ (Paris, BN, lat. 15139). Hrsg. von Fred BÜTTNER, Mit Beiträgen von Klaus ARINGER, Christian BERKTOLD, Claus BOCKMAIER, Fred BÜTTNER, Franz KÖRNDLE, Birgit LODES, Jürgen PATZELT, Michael RAAB und Bernhard SCHMID, Tutzing: Hans Schneider 1999. 334 S., Abb.*

Als ein Ergebnis langjähriger gemeinsamer Arbeit präsentieren acht Absolventen des Münchener musikwissenschaftlichen Instituts ihre gemeinsamen Bemühungen um ein musikalisches Repertoire der frühen Mehrstimmigkeit aus dem Paris des 13. Jahrhunderts. Stück für Stück werden die 40 Klauseln des St. Victor Manuskripts untersucht. Am Beginn steht jeweils die Tenor-Quelle, die unter Zuhilfenahme zeitgenössischer liturgischer Quellen auf ihre modalen Voraussetzungen hin abgeklopft wird. Dann folgen die Besonderheiten der rhythmischen Strukturierung dieser Tenor-Melodie und die der Oberstimme(n). Den Hauptteil der Untersuchung nimmt schließlich die vergleichende Beschreibung mit den Motettenfassungen ein, falls sie denn vorhanden sind. Somit weist das Ergebnis keineswegs eine Verbindung zum Chaos auf, das Büttner in seiner Einleitung beschwört, sondern alle Beiträge folgen mehr oder weniger deutlich diesem Vorgehen, dessen Grundlagen er in seiner Einführung zu skizzieren versucht, die jedoch in ihrem Rückgriff auf vertraute Schlagworte immer wieder verrät, wie sehr sie eigentlich überwunden geglaubten gedanklichen Geschichtskonstruktionen verhaftet ist. (Vgl. das Panorama [S. 24] und auch die folgende Darstellung eines „weltlich geformten Duplum“, die alle weiterführenden analytischen Korrespondenzen ausblendet; was bedeuten Formulierungen wie „ein beschwingtes Lied“ [S. 27], ein „Eindruck von echtem Liedvortrag“ [S. 32 und S. 34] oder gar ein „warmer Dreiklangszug“ [S. 32] in Zusammenhängen, die weit kompliziertere satztechnische Entwicklungen aufweisen als dargestellt, zumal ein bloßer Verweis auf Intellektualität eine heute eigentlich unabdingbare Überlegung zum Verhältnis von Usus und Konstruktion keineswegs ersetzen kann.) Ein Lichtblick sind noch Franz Körndles Überlegungen zur Herkunft der Handschrift, kann er doch mit allem quellenkundlichen Scharfsinn weitere Argumente beibringen, um die Pariser Kirche Sainte Cathérine, die 1767 dem Place du Marché Sainte-Cathérine weichen musste, wieder ins Blickfeld des Interesses zu rücken.

Bei der Untersuchung der einzelnen Klauseln wird es dem Leser, der nicht aus der so genannten „Münchener Schule“ stammt, sehr schwer gemacht, der Argumentation folgen zu

wollen. Da alle Notenbeispiele konsequent in diplomatischer Umschrift gebracht werden, ein Verfahren, das zu kommentieren inzwischen sinnlos geworden zu sein scheint, bedarf es entweder eines eigenen gedanklichen oder schriftlichen, in jedem Fall mühsamen Übertragungsprozesses, oder man macht sich die andere Mühe, sich die vorhandenen modernen Editionen der besprochenen Stücke zu beschaffen. Dann allerdings folgt recht bald die Ernüchterung. Denn offensichtlich haben auch die Autoren, die doch im Umgang mit dieser diplomatischen Umschrift vertraut sein sollten, ihre Schwierigkeiten, aus dem Korsett dieser Notation heraus zu kommen. So werden denn meist nur Fragen der Melodieführung behandelt, denn der mehrstimmige Satz mit seinen komplizierten motivischen, rhythmischen und modalen Verwicklungen kann unter diesen Voraussetzungen nur am Rande bleiben. Nur einmal gibt Claus Bockmaier ein kurzes Schema von Klangverbindungen, ohne aber näher auf die musikalischen Konsequenzen einzugehen (S. 143). Eine satztechnische Analyse, wie sie jüngst Wulf Arlt am Beispiel eines *Conductus* vorgeführt hat („Denken in Tönen und Strukturen. Komponieren im Kontext Perotins“, in: *Perotinus Magnus* [= Musik-Konzepte 107], München 2000, S. 53–100), bleibt außerhalb jeder gedanklichen Reichweite.

Meist geht es denn auch um die rhythmische Organisation, auch im Hinblick auf die Texte der Motetten, nicht aber um die mögliche Sprengkraft modal gebundener Phrasenbildungen, um die weitreichenden Konsequenzen spannungsreich eingesetzter imperfekter Intervalle oder um das wechselvolle kontrapunktische Mit- und Gegeneinander der Stimmen. So sehr es zu begrüßen ist, wenn die modalen Voraussetzungen der gregorianischen Vorlagen vorgestellt werden, so sehr vermisst man die Perspektiven, ihre Auswirkungen auf die Mehrstimmigkeit. Warum wird denn ein  $\flat$ -Vorzeichen bei der Transposition eines *c*-lydischen (!) Modus nach *f* vermisst (Klausel 1, S. 41). Umgekehrt wäre zu fragen, ob in einem *c*-lydischen Umfeld nicht eher der Tritonus *f*is in Erwägung gezogen werden muss, als über das Zusammentreffen von *e* und *b* zu lamentieren. So könnte man das  $\flat$ -Vorzeichen als einen Hinweis auf eine konjunkte Kombination der Hexachorde über *D* und *g* auffassen. Die Transpositi-

on nach *f* käme dann zugleich einer Transposition in den vertrauten guidonischen Tonbereich gleich. Auch werden bis heute in der Choralforschung offensichtlich „ketzerische“ Anregungen etwa von Gustav Jacobsthal, die doch sogar von Urbanus Bomm weitergeführt wurden, nicht zur Kenntnis genommen, sonst wäre dies genauso wie der Wechsel von 2. und 3. Modus im Graduale „Haec dies“ (S. 52) kein Problem gewesen. Konsequenterweise kommen die Auswirkungen dieser Aspekte des Choral auf die mehrstimmige Fassung gar nicht erst in den Blick (vgl. auch Kl. 30 ff., S. 224 und andere). Auch die Frage nach dem Vorrang der Motette gegenüber der Clausel, die erfreulich vorsichtig behandelt wird und zu der auch unter den angesprochenen Aspekten manch überzeugende Beobachtung beigesteuert wird, hätte aufgrund einer wirklichen Analyse des Repertoires, die intensiv auf die musikalische Struktur des mehrstimmigen Satzes einging, wahrscheinlich stringentere Argumente beibringen können. So vielversprechend der Band zunächst wirkt, so enttäuschend bleibt das Ergebnis, das allzu deutlich die Fesseln verrät, die man sich voller Überzeugung selbst angelegt hat.

(September 2001)

Christian Berger

SILVIA UHLEMANN: *Symbol oder Metapher. Eine ideengeschichtliche Standortbestimmung des Humanismus in der Musik am Beispiel der Motette*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang, 1999. X, 357 S., Notenbeisp. (Karlsruher Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 2.)

Die Frage, ob und inwieweit sich die geistige Bewegung des Humanismus in der Musik der Renaissance niedergeschlagen hat, ist nach wie vor kontrovers. Ein gewisser Konsens schien bislang darüber zu existieren, dass musikalischer Humanismus – im Sinne der Forderungen der Humanisten selbst – mit einer ‚guten‘ Textdarstellung korrespondiere, sowohl im Sinne einer besonders klaren Deklamation als auch im Sinne einer gestischen („rhetorischen“, wenn man so will) Umsetzung des Sprachklanges und Textinhaltes in einem entsprechend geformten Melodieverlauf. Dass man damit den musikalischen Humanismus nicht wirklich erschöpfend definiert habe, war immer klar: Einerseits existiert ‚gute‘ Text-

deklamation auch außerhalb des humanistischen Kontextes und lange bevor die Humanisten entsprechende Forderungen aufstellten; andererseits bleibt der Aspekt der Antikenrezeption als zumindest mitbestimmendes Element des Humanismus in der Musik zunächst unterbelichtet, manifestiert sich zunächst nur außerhalb der Kunstmusik (in Oden und improvisiertem „recitar alla lira“), in der spekulativen Musiktheorie bzw. verspätet am Ende des 16. Jahrhunderts im Kontext der „seconda prattica“.

Silvia Uhlemann unternimmt es in ihrer Karlsruher Dissertation von 1998, diesem Zustand der Ratlosigkeit abzuhelfen, indem sie Antikenrezeption und Textdeklamation als für den Humanismus eher sekundär erklärt und das Phänomen „musikalischer Humanismus“ als Teil eines übergreifenden, vom frühen Mittelalter bis in die Renaissance reichenden geistesgeschichtlichen Kontextes darstellt, exemplifiziert an der Motette als derjenigen Gattung, in der sich musikalischer ‚Fortschritt‘ in diesem Zeitraum am klarsten manifestiert: „die Geschichte der Motette vom 12. bis 15. Jahrhundert [stellt sich dar] als eine Aufeinanderfolge formaler Prägungen, die sich in Beziehung setzen lassen zu jeweils zeitgleichen Phasen ideengeschichtlicher Identifikationen“ (S. 38). Am einen Ende des historischen Verlaufs steht für das „Mittelalter“ die Cantus-firmus-Motette in ihren unterschiedlichen Ausprägungen, am anderen für den „Humanismus“ die freie Psalmotte von Josquin Desprez. Das Mittelalter wird durch ein „symbolisches“ Denken definiert, der Humanismus durch ein „metaphorisches“. Prägend für die „symbolische“ Weltsicht sind die Schlagworte „Metaphysik“, die „geistige Zielrichtung auf eine Transzendenz“ und das „Primat der Form oder Konstruktion“, für die „metaphorische“ Weltsicht die „Interpretation“, die „geistige Zielrichtung auf ein Phänomen“ und das „Primat der Bedeutung oder semantischen Ebene“ (S. 329). Die Entwicklung vom einen zum anderen habe sich sowohl in der Philosophie als auch – zeitgleich und vollständig analog – in der Musik (genauer gesagt: der Motette) in einem mehrstufigen, jahrhundertelangen Prozess vollzogen. Die Stufen Uhlemanns lassen sich wie folgt stichwortartig skizzieren: 1. „Romanisch-monastische Epoche“ (10.–11. Jahr-

hundert): Weltabkehr, Strenge, Ziel der unmittelbaren Gottesnähe; in der Musik: Parallelorganum. 2. „Gotisch-scholastische Epoche“ (12. Jahrhundert): Lichtmetaphysik des Dionysius Areopagita und der Früh-scholastik des Anselm von Canterbury; in der Architektur: die gotische Kathedrale; in der Musik: die Notre-Dame-Motette, mit erster Emanzipation der Nebenstimmen vom Cantus Firmus. 3. 13. Jahrhundert: Hochscholastik (Thomas von Aquin, Albertus Magnus); logisch-konstruktives Denken; Ars-antiqua-Motette. 4. 14. Jahrhundert: Nominalismus (Wilhelm von Ockham); Emanzipation der Philosophie von der Metaphysik; isorhythmische Motette der Ars nova mit vom Choral unabhängiger Zeitstruktur. 5. 15. Jahrhundert: Vollständige Trennung des menschlichen Denkens vom Göttlichen (Nikolaus von Kues); der Choral erfüllt in der späten isorhythmischen Motette die Funktion einer nicht mehr hörbaren ‚Chiffre‘. 6. Humanismus (Coluccio Salutati, Leonardo Bruni): Vorstellung vom „ingenium“ des Individuums; Erschließung der Welt nicht durch Verweis auf ein Überirdisches, sondern durch „similitudo“ und Vergleiche mit dem Instrument der freien, sich auf Sprache beziehenden und in Sprache sich manifestierenden Interpretation; die Psalmotte Josquins ohne Choral als Produkt des „ingenium“, als choralfreie, individuelle, sprachnahe und damit quintessentiell humanistische Kunst.

Zum Beleg und zur Illustration ihrer Thesen holt die Autorin weit aus, zitiert in großem Stil die mittelalterlichen Philosophen und führt jeweils analoge Aussagen der zeitgenössischen Musiktheorie sowie ausgewählte Beispiele aus der überlieferten Musik an. Bei allem Reichtum des angeführten Materials, vor allem aus dem Bereich der Philosophie, bleibt die entscheidende Frage aber letztlich unbeantwortet: Zweifellos sind in der Entwicklung des philosophischen Diskurses und der Entwicklung der musikalischen Form der Motette Parallelen festzustellen; aber wie aussagekräftig sind diese Parallelen? Direkte Einflüsse und Kausalitäten lassen sich – das gesteht die Autorin selbst ein – nicht herstellen; die Argumentation beruht auf der ebenso vertrauten wie in der Geschichtswissenschaft umstrittenen Vorstellung eines umfassenden ‚Zeitgeistes‘. Und hier macht es sich Uhlemann zu einfach: Um die Tragfähigkeit der



Analogie nicht zu gefährden, beschwört sie mehrfach die „Einheitlichkeit“ des mittelalterlichen Weltbildes (S. 36, 37, 39) und beschränkt sich im Bereich der Philosophie auf die ‚führenden Köpfe‘ der entsprechenden Zeiträume – „in dem Sinne, dass je ein Denker für all diejenigen anderen steht, die mit den gleichen Begriffen auch gleiche Probleme behandelten“ (S. 36). Entsprechend wird auch die musikalische Entwicklung ‚auf Linie‘ gebracht, indem zunächst die „geistliche Herkunft aller Kunstmusik dieser Zeit [des Mittelalters]“ postuliert wird (S. 43), in ihr die Behandlung des Chorals „als strukturelle Grundlage ... in allen für die Entwicklung relevanten Bereichen“ als zentral angesehen wird (S. 43) und schließlich die Motette als das „am besten geeignete Experimentierfeld für strukturelle Neuerungen“ (S. 45) als einzige Gattung betrachtet wird. Alle Entwicklungen, die dieses Bild trüben, werden ausgeblendet: Die mit äußerster Schärfe geführten philosophisch-dogmatischen Diskussionen des Mittelalters oder die Frage, inwieweit revolutionäre Denker wie Ockham oder Cusanus nicht eigentlich außerhalb des Denkens ihrer Zeit stehen (Ockham wurde immerhin exkommuniziert), bleiben unerwähnt. Auch ist durchaus nicht alle Kunstmusik des Mittelalters geistlich oder von Geistlichen (Stichwort: Trouvères), nicht alle geistliche Musik ist choralbasiert (Stichwort: Conductus), und spätestens ab dem frühen 15. Jahrhundert tritt die Messe als Vehikel der Innovation – nun gerade in der Verarbeitung des Chorals – zumindest gleichberechtigt neben die Motette. Auch die Tatsache, dass im ganzen 15. und 16. Jahrhundert unzählige Motetten weiterhin auf dem Choral basieren, dass dabei in der zentralen Gattung des mittleren und späten 15. Jahrhunderts, der Tenormotette, der Cantus firmus wieder viel deutlicher hörbar in den Vordergrund tritt, wird zugunsten der Zuspitzung hin auf die Psalmotette verschwiegen. Im Rahmen der engen von Uhlemann gewählten Entwicklungsstränge ist ihre Argumentation zumindest nachvollziehbar; als umfassendes Erklärungsmodell bleibt sie aber fragwürdig – ganz abgesehen davon, dass die Vorstellung des ‚Zeitgeistes‘ generell in der Geschichtsforschung unter Beschuss geraten ist.

Die Überzeugungskraft von Uhlemanns Ausführungen leidet zudem unter der Qualität der Recherche, vor allem, was die musikalischen

Aspekte der Arbeit betrifft. Während die philosophischen Quellen gut belegt und mit der gängigen Sekundärliteratur unterfüttert erscheinen, beruht die Argumentation im musikwissenschaftlichen Bereich auf einer relativ geringen Anzahl von Spezialuntersuchungen aus den 1950er- bis 1970er-Jahren (Dammann, Eggebrecht, Sanders, Osthoff) und neueren Überblicksdarstellungen, vor allem der *Geschichte der Musiktheorie* und dem Mittelalter-Band des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft*. Das bleibt für die Argumentation nicht ohne Folgen: Die Autorin behauptet eingangs, dass die Musikwissenschaft es bislang vermeiden habe, Philosophie, spekulative Musiktheorie und tatsächliche kompositorische Praxis des Mittelalters und der Renaissance miteinander in Verbindung zu bringen; sie konstatiert jenseits von einigen allgemeinen Formulierungen in Überblickswerken „eine Art Scheu vor derartigen Denkansätzen“ (S. 15). Dass eine solche Scheu – angesichts der Gefahr, sich methodisch schwer zu erhärtenden Zeitgeist-Analogien hinzugeben – gute Gründe haben könnte, ist eine Sache; die andere ist, dass durchaus eine Reihe von neueren Studien existieren, die diese Scheu nicht kennen oder zu überwinden suchen, von denen wir aber im vorliegenden Buch nichts erfahren: Dass die Autorin auf die in Europa weitgehend unbekanntere Dissertation von Dorit Tanay (*Music in the Age of Ockham: The Interrelations between Music, Mathematics, and Philosophy in the Fourteenth Century*, Berkeley 1989) nicht eingeht, mag noch hingehen. Dass aber Christopher Page seit etlichen Jahrzehnten den Beziehungen zwischen Musik, Literatur und Philosophie im spätmittelalterlichen Frankreich intensiv und in vielen Publikationen nachgeht, dass Laurenz Lüttkens *Guillaume Dufay und die isorhythmische Motette* (Hamburg/Eisenach 1993) unter anderem ein Kapitel „Tenor und Symbol“ enthält, dass Christian Kaden Analogien zwischen gotischer Architektur und Notre-Dame-Motette konstruiert (*Des Lebens wilder Kreis*, Kassel 1993) und dass Andrew Wathey (in *Early Music History* 12, 1993) einen Avignoneser Frühhumanismus um Philippe de Vitry und Petrarca beschreibt – das wäre vielleicht doch einer Auseinandersetzung oder zumindest Erwähnung wert gewesen.

Der Eindruck des ungenauen wissenschaftli-

chen Arbeitens setzt sich in den Abschnitten fort, die sich mit Josquin und der zentralen These Uhlemanns befassen, hier manifestiert sich Humanismus vor allem darin, dass die Manipulation des Modus zum hörbaren Bedeutungsträger der Textvertonung wird. Sie übernimmt unhinterfragt Bernhard Meiers Thesen aus dessen *Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, ohne mit einem Wort die umfangreiche Forschungsdiskussion zu erwähnen, die sich um diesen Fragenkomplex entwickelt hat. Um weiterhin wie Meier zu argumentieren, hätte man zunächst die gewichtigen Argumente ausräumen müssen, die Harold Powers, Frans Wiering und vor allem Cristle Collins Judd gegen die Anwendbarkeit der meierschen Methode im späten 15. und frühen 16. Jahrhundert (eine Zeit, auf die sich Meier wohlweislich nicht bezog) vorgetragen haben. Die Besprechung der Motetten im Einzelnen krankt daran, dass die Autorin die Josquin-Biographie von Helmuth Osthoff aus den Jahren 1962 bis 1965, „dem Fundament der Josquin-Forschung bis heute“ (S. 24), als ausschließliche Grundlage ihrer Ausführungen nimmt, denn „über das darin Dargelegte ist seitdem kein entscheidend neuer Ansatz hinausgegangen“ (ebd.). Vor allem die anhaltende Diskussion um Datierungs- und Echtheitsfragen (durch Patrick Macey u. a.) ist an der Autorin offenbar spurlos vorübergegangen; in Verbindung mit ihrer Annahme, dass es sich bei den in den hinteren Bänden der Smijers-Gesamtausgabe abgedruckten Stücke um die „späten Psalm-motetten“ (S. 289) handelt, führt dies dazu, dass die ins Zentrum ihrer Untersuchungen gestellten Motetten (das vierstimmige *De profundis, Caeli enarrant, Domine exaudi*, das zweite *Domine ne in furore tuo* und *Usquequo domine*) sämtlich in die Kategorie der zweifelhaften Werke fallen. Das würde an den analytischen Ergebnissen an sich nichts ändern; Josquins Position als der Begründer des „rhetorischen“ Stils im Sinne einer „Offenheit gegenüber den individuellen Bedingungen des jeweiligen Textes“ (S. 288) scheint aber doch in Frage gestellt.

Ein extrem nachlässiges äußeres Erscheinungsbild rundet den Gesamteindruck ab: Die Notenbeispiele sind oft verzerrt und graphisch von so schlechter Qualität, dass auf ihnen fast nichts mehr zu erkennen ist; der Satz weist

zahlreiche Trenn-, Tipp- und Umbruchfehler auf; Sekundärliteraturverweise und Textzitate erscheinen in den Fußnoten nicht selten ohne Seitenangabe, Notenbeispiele fast generell ohne Seiten- oder Taktzahl. In der Bibliographie schließlich hätte selbst in Zeiten eines kaum existenten Verlagslektorats irgend jemandem im Vorfeld auffallen müssen, dass bei Zeitschriftenaufsätzen fast immer jegliche Seitenangaben fehlen, oft auch Bandzahl und/oder Erscheinungsjahr. Für die Referenzgenauigkeit von Beiträgen aus Sammelbänden sei der folgende Eintrag unkommentiert in seiner Gänze zitiert (S. 341): „Hucke, Helmut: Über Herkunft und Abgrenzung des Begriffs Kirchenmusik. In: Fsch. H. Osthoff z. 80. Geb. A.a.O.“

Die Autorin tritt mit dem Ziel an, den ihrer Meinung nach zu engen und von „Verlegenheit“ geprägten Humanismus-Begriff zu erweitern, ihn gewissermaßen aus den Fesseln der eng verstandenen Antikerezeption einerseits und der Konzentration auf Fragen der Textdeklamation andererseits zu befreien. Eine Erweiterung, gegebenenfalls auch eine Präzisierung oder auch Neudefinition des ja wirklich schwierigen Konzeptes eines ‚musikalischen Humanismus‘ wäre ebenso notwendig wie willkommen. Abgesehen aber davon, dass Uhlemanns These einer Motettenkunst, in der sich der Textinhalt durch modale und gestische Elemente direkt in eine „Tonsprache“ überträgt, doch wieder auf die Idee des Humanismus als Sprachkunst rekurriert und abgesehen davon, dass ihre Dichotomie zwischen dem starren, in Symbolen, Strukturen und Konstruktionen denkenden Mittelalter und der ‚freien‘ Renaissance uralte Stereotypen bedient: Ihre Arbeit lässt in Gründlichkeit der Methode wie der Recherche so viel zu wünschen übrig, dass die Frage, ob der von ihr vorgeschlagene Ansatz tragfähig sein könnte, offen bleibt.

(Juli 2002)

Thomas Schmidt-Beste

WARREN KIRKENDALE, *Emilio de' Cavalieri „Gentiluomo Romano“. His life and letters, his role as superintendent of all the arts at the Medici Court, and his musical compositions. Firenze: Leo S. Olschki Editore 2001. 551 S., Abb.,*

Notenbeisp. (*Historiae Musicae Cultores LXXXVI.*)

Die Würdigung Emilio de' Cavalieris wird in vielen musikgeschichtlichen Darstellungen auf die Komposition seiner *Rappresentazione di Anima e di Corpo* reduziert. Unbestritten handelt es sich dabei um ein einzigartiges Werk, welches bei seiner Erstaufführung in Rom im Heiligen Jahr 1600 große Beachtung fand und für die Entwicklung von Oper und Oratorium herausragende Bedeutung besaß. Eine solch rein musikalische Sichtweise lässt jedoch außer Acht, dass die kompositorische Tätigkeit nur ein Aspekt im Leben Cavalieris war.

Warren Kirkendale gebührt das große Verdienst, eine umfassende Studie über Emilio de' Cavalieri erstellt zu haben, die alle Schattierungen dieser faszinierenden Persönlichkeit darstellt. Dank einer umfangreichen Archivarbeit vermag es Kirkendale, seine Schilderungen und Thesen stets durch die Dokumentation sowie Interpretation von Quellen zu belegen.

Die neun Kapitel des Buches orientieren sich nicht stur am Ablauf der Biographie Cavalieris, sondern charakterisieren jeweils Schwerpunkte seines Lebens und Schaffens. Mit großer Präzision schildert der Autor zunächst die familiäre Herkunft Cavalieris. Man erfährt Einzelheiten über die in Rom etablierten Vorfahren Emilios, die in der stadtrömischen Politik nicht unwichtige Ämter bekleideten, man wird über die Wohnpaläste, das Wappen und die Familienkapelle der Cavalieri informiert. Einen ausführlichen Abschnitt widmet Kirkendale der Charakterisierung von Tommaso de' Cavalieri, des Vaters Emilios. Der Architekt – in seiner Verantwortung lag u. a. die Bauleitung des römischen Kapitols – hatte von 1532 bis 1564 eine enge Beziehung zu Michelangelo Buonarroti unterhalten. Kirkendale wertet die Korrespondenz zwischen den Künstlern aus und deutet überzeugend Sonette und Zeichnungen, die Michelangelo seinem römischen Freund widmete.

In einem weiteren Kapitel werden Cavalieris diplomatische Missionen im Auftrag der Medici dargestellt. Während vier Konklaven zwischen 1590 und 1592 war es seine Aufgabe, im Machtgefüge des Kardinalkollegiums, einzelne Vertreter auf Florentiner Seite zu ziehen. Welche Mittel dazu benutzt wurden, machen die dokumentierten Briefe deutlich.

Am 3. September 1588 erhielt Cavalieri vom Großherzog der Toscana ein Patent, das ihn zum Vorgesetzten aller Künstler, Kunsthandwerker und Musiker in Florenz machte. Kirkendale beschreibt nicht nur die Tätigkeiten Cavalieris, sondern porträtiert auch die zur betreffenden Zeit in Florenz ansässigen Künstler. Sorgfältig kommt überdies Cavalieris Aktivität als Sachverständiger für Orgelbau zur Sprache.

Natürlich geht der Autor auch auf die Kompositionen Cavalieris ein. Ausführlich werden seine Beiträge im Rahmen der Intermedien von 1589 beleuchtet, seine noch vor Peris *Dafne* entstandenen Pastoralen charakterisiert und die Lamentationen und Responsorien erörtert. Im letzten Kapitel schließlich beschäftigt sich Kirkendale mit der *Rappresentazione di Anima e di Corpo*. Auch hier gehen seine Ausführungen weit über eine musikalische Analyse hinaus, er beschreibt den Anlass und die Ausführungsumstände und zieht Schlüsse aus der Dedikation sowie der Vorrede des Druckes.

Der umfangreiche Anhang des Werkes stellt eine beeindruckende Quellensammlung dar. Wesentliche Ausschnitte aus der Korrespondenz Cavalieris finden sich dort ebenso wie Dokumente zu Orgelbauprojekten und die beiden Testamente des Komponisten. Nicht zuletzt seien die hervorragende Bibliographie sowie die Addenda zu Kirkendes früheren Studien über die Florentiner Musikgeschichte (*L'Aria di Fiorenza* und *The Court Musicians in Florence*) erwähnt.

Warren Kirkendale erreicht mit seinem Cavalieri-Buch einen neuen Horizont in der Musikbiographik. Das künstlerische, politische und soziale Umfeld des Diplomaten und Musikers betrachtet der Autor mit der selben Aufmerksamkeit wie Leben und Werk Cavalieris. Nie bleibt ein komplizierter Terminus unerläutert, eine Person ohne jegliche biographische Information oder eine Behauptung ohne Quellenbezug. Die Studie ist eine große Bereicherung für Forschungen zur Musik- und Sozialgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts, in Bezug auf die Biographie Cavalieris ist sie schwer zu übertreffen.

(Mai 2002)

Bernhard Schrammek

HARTMUT SCHICK: *Musikalische Einheit im Madrigal von Rore bis Monteverdi. Phänomene, Formen und Entwicklungslinien. Tutzing: Hans Schneider Verlag 1998. 400 S., Notenbeisp. (= Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 18.).*

Die leicht überarbeitete Druckfassung der 1996 an der Universität Tübingen angenommenen Habilitationsschrift des Verfassers stellt, um es gleich vorwegzunehmen, insgesamt einen gewichtigen Beitrag zur Gattungsgeschichte des italienischen Madrigals im Cinquecento dar, auch wenn der Rezensent nicht allen Prämissen des Autors uneingeschränkt zustimmen würde. Im behandelten Zeitraum von etwa 1540 bis 1605 – hiermit kommt ein Repertoire von Adriaen Willaert und vor allem Cipriano de Rore bis hin zum überwiegend noch nicht continuobegleiteten 5. *Madrigalbuch* von Claudio Monteverdi ins Blickfeld – rückt Schick die Frage nach vereinheitlichenden Aspekten der Formbildung ganz in den Mittelpunkt seiner Untersuchungen. Dies ist insofern eine durchaus unerwartete Darstellungsperspektive, als gerade dem Cinquecento-Madrigal dieser Jahrzehnte in hohem Maße ein um formale Fragen gleichsam unbekümmertes Entlangkomponieren am Text eigen zu sein scheint, eine auf der Unterschiedlichkeit charakteristischer Soggetti basierende, primär reihende Art der Formbildung, deren Ideal von „varietas“ gerade nicht auf genuin musikalische Kohärenz oder die motivische Verknüpfung einzelner Abschnitte bzw. Passagen abzielt, sondern eher auf eine historisch neuartige Qualität in der musikalischen Darstellung von Affektgehalten, Stimmungskontrasten und Ausdrucksnuancen und damit „weit mehr das Textdetail als die Einheit der Musik im Auge“ hat (S. 66).

Schick ist sich dieses Tatbestandes durchaus bewusst, doch konstatiert er, wie er bereits in seiner Einleitung deutlich macht, neben einem derartigen „Normalfall“ der zeitgenössischen Madrigalproduktion insbesondere bei „einer ganzen Reihe bedeutender Komponisten [...] in ihren Madrigalen ein spezifisch musikalisches Formdenken“ (S. 13) oder wie es an anderer Stelle im Zusammenhang mit Monteverdi heißt, eine Tendenz, „die übliche Reihungsform durch eine geschlosseneren und in sich

konsistentere Form zu ersetzen (S. 84), die gelegentlich dann auch explizit als „Entwicklungsform“ charakterisiert wird (S. 174). Eigentümlich ist, dass Schick bei diesem Ansatz weitaus spätere Konzepte musikalischer Form auf eine Zeit projiziert, die selbst Vergleichbares in ihren eigenen theoretischen Äußerungen kaum reflektiert, und mehr noch, dass er sich dabei bisweilen einer Terminologie bedient, bei der auch die durchgängige Setzung in Anführungszeichen ein leichtes Unbehagen nicht zu verhindern mag. Man lese etwa eine Passage wie die folgende über Marc' Antonio Ingegneris „Ardo sì, ma non t'amo“ von 1585: „Singular ist Ingegneris ‚logische‘ Formbildung mittels ‚entwickelnder Variation‘. Kein anderes Madrigal der Sammlung (und auch keine andere der zahlreichen Vertonungen des berühmten Gedichts) entwickelt seine Soggetti aus einem vergleichbaren Prozeß stringenter motivischer Ableitung“ (S. 170f.). Gegen Ende der Betrachtung des Stückes wagt Schick dann gar einen Vergleich mit Richard Wagners Idee der „musikalischen Form als ‚Kunst des feinsten allmählichen Überganges“ – auch wenn er betont, dass es keine Brücke zum *Tristan*-Stil gebe, so scheine dennoch „Ingegneris Formdenken, wie es sich uns hier und in vielen anderen Madrigalen darstellt, in seiner Struktur dem Wagnerschen eigentümlich ähnlich und vielleicht doch als eine frühe Vorahnung von etwas, das laut Wagner ‚in solcher Übereinstimmung und jedes Detail umfassenden klaren Ausdehnung noch nie auch nur geahnt worden‘ sei. In seinem Jahrhundert jedenfalls war Ingegneri fraglos der Meister in der ‚Kunst des Übergangs““ (S. 174). Über das spitzfindige Vergnügen hinaus, offensichtlich Unzusammenhängendes zusammenzubringen, schimmert hier wie an anderen Stellen eine Überzeugung durch, nach der im Grunde das Cinquecento-Madrigal auch und vielleicht sogar primär so etwas wie ‚tönend-bewegte Form‘ sei.

Einen derartigen, gleichsam autonom musikalischen Formbegriff im Cinquecento-Madrigal sucht Schick zunächst ganz grundsätzlich von einem älteren Traditionsstrang der Textvertonung abzuheben, bei dem die formalen Merkmale der Vorlage hinsichtlich Vers- und Strophenbau auch die formale Disposition der Vertonung entscheidend prägten, ein von Schick als „formalistisch“ gekennzeichnetes

Typus von musikalischer Umsetzung weltlicher Textvorlagen, wie er in unterschiedlichen Ausprägungen immerhin in praktisch allen europäischen Musikkulturen seit dem frühen 14. Jahrhundert vorherrschend gewesen war, im 16. Jahrhundert in der italienischen Frottola wie im frühen Madrigal, in der französischen Chanson wie im deutschen Lied weiterlebte und auch noch, wie u. a. Silke Leopold gezeigt hat, in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu den wichtigsten Prinzipien bei der Vertonung neuartiger Vers- und Strophenmodelle im solistischen Sologesang Italiens gehören sollte, nun nicht zuletzt bei der Herausbildung moderner Variationsformen über strophischen, halb- oder viertelstrophischen Bassmodellen. In mehreren Abschnitten machen auch Schicks Ausführungen deutlich, in welch hohem Maße auch Komponisten mehrstimmiger Madrigale des späteren Cinquecento in ihren Umsetzungen die formale Disposition einer Vorlage bewusst reflektieren. Insbesondere gilt dies für klassische Strophenformen wie Sonett, Kanzone und „ottava rima“, bei denen Durchkomposition mit immer neuen Soggetti nicht das einzige Prinzip darstellte; im Zusammenhang mit Sonett und „stanza d'ottava rima“ verweist Schick im Kapitel „Geschlossene Formen im Madrigal ‚alla francese‘ (1558-1587)“ darauf, dass hier im Unterschied zu den nichtstrophischen Madrigaltexten bei Komponisten wie Palestrina, sogar bei dem als „entschiedener Anti-Formalist“ angetretenen Luca Marenzio (S. 73) und noch bei Claudio Monteverdi im 6. *Madrigalbuch* insbesondere im Zusammenhang mit erzählenden oder beschreibenden Textinhalten gelegentlich „neoformalistische“ Tendenzen zu beobachten seien, die aus einer quasi-strophischen musikalischen Behandlung der beiden Sonettquartinen bzw. „ottava rima“-Halbstrophen resultieren und dabei zugleich nicht selten an die formelhafte Rhythmik und Melodik der Pariser Chanson erinnern; noch Monteverdis Tenorduett „Interrotte speranza“ von 1619 wird in einem Ausblick zutreffend vor dem Hintergrund dieser Traditionslinie interpretiert (S. 373). Ähnlich lässt auch Giaches de Wert in seinen frühen Kanzonen „für beide *piedi* jeweils mehr oder weniger die gleiche Musik“ wiederkehren (S. 127). Bei einer Gruppe von Ottavarima-Vertonungen, die Schick im ersten Teil seines Abschnitts über

„Monothematik im Madrigal“ untersucht, finden sich sogar noch weitergehende Entsprechungen: In Cipriano de Rores Ariost-Vertonung „Alcun non può saper da chi sia amato“ etwa weisen „alle reimgleichen Zeilen [...] mehr oder weniger die gleiche Soggettogestalt auf, die musikalische Form spiegelt genau das Reimschema ABABABCC der Ottava wider“ (S. 199), eine Tendenz, die hier wie auch für eine Reihe weiterer Stücke vor dem Hintergrund des improvisatorischen Stanzenvortrags der Zeit zu verstehen ist. Eine unmittelbare Orientierung an der Form der Vorlagen konstatiert Schick im Kapitel „Reprisesformen im Madrigal“ dann auch bei einigen der insgesamt weitaus selteneren Ballata-Vertonungen, wo zumeist (wie seit der Wende zum 17. Jahrhundert dann auch in der einstimmigen Musik) wiederkehrende Versgruppen oder auch gleiche Reime innerhalb der Komposition Wiederholungsabschnitte oder zumindest musikalische Rekurse auf bereits verwendete Soggetti motivieren, so u. a. in Monteverdis „Non si levava ancor l'alba novella“; in den gleichen Zusammenhang gehören schließlich auch einige der Anlage nach mit der Ballata verwandte nicht strophische Madrigaltexte mit einer „ballatesken Ringform“ (nach Schulz-Buschhaus, vgl. S. 241), bei denen eine Textpassage des Anfangs am Schluss in Text und Musik gleichermaßen wieder aufgegriffen wird.

Den eigentlichen Ansatzpunkt für sein ganz spezifisches Interesse an formaler Vereinheitlichung findet Schick in einigen Kompositionen im Spätwerk von Cipriano de Rore, Weiterentwicklungen im Sinne einer „spezielle(n) Rore-Schule“ (S. 66) dann vor allem bei dessen bereits erwähntem Schüler Marc'Antonio Ingegneri und Giaches de Wert sowie gewissermaßen bei Rores Enkelschüler Monteverdi, und es dürfte nicht zufällig sein, dass hier unter den ‚Progressiven‘ einige jener Namen wiederkehren, die letzterer selbst als Ahnherren der „seconda prattica“ in Anspruch nehmen sollte. Schon bei Rore findet Schick Beispiele für motivische Verknüpfungen zwischen verschiedenen Soggetti, die nicht primär oder nicht ausschließlich von formalen Elementen der Textvorlage vorgezeichnet sind, so stehen etwa in „Se ben il duol che per voi, donne, sento“, das für Schick wie kein anderes Madrigal „in Rores

Spätwerk die Abkehr vom motettisch-imitatorischen Satz Willaertscher Prägung“ (S. 46) verkörpert, das Reimschema reflektierende musikalische Korrespondenzen zwischen den ersten beiden Verspaaren neben dem ganz freien Aufgreifen von motivischen Elementen im fünften Vers. In weitaus stärkerem Maße begegnen nicht mehr durch die Textform motivierte Korrespondenzen und Wiederholungen von Soggetti oder melodischen Anfangsformeln in Madrigalen von Wert und Ingegneri, die zugleich auch ganz unabhängig von inhaltlichen Textkorrespondenzen auftreten können, wie etwa in einigen Madrigalen von Alessandro Striggio. Schick setzt solche eher „punktueller Motivvariation und Soggettoableitung“ (S. 164) jedoch noch einmal dezidiert ab von einem wie erwähnt als „entwickelnde Variation“ bezeichneten Formprinzip, bei dem ein Soggetto immer weiter und in unterschiedlichen Gestalten verarbeitet wird, darunter Umkehrungen, rhythmischen und melodischen Varianten, Transpositionen etc.; insbesondere Ingegneri schafft mit solchen Mitteln in Kompositionen wie dem vierstimmigen „Ne le dolce aure estive“ von 1579 eine zusammenhängende, nicht primär aus Textform oder -inhalt gezeugte musikalische Form. Nicht selten sind aber auch Beispiele, in denen die Wiederkehr eines konkreten poetischen Bildes oder die Parallelität bzw. Entgegensetzung von Textmetaphorik motivische Bezüge in der Musik nahe legte; Schick widmet diesem Punkt zwar einen eigenen Abschnitt, doch dürfte hier ganz generell ein noch weit genauer zu untersuchender Aspekt des Madrigalrepertoires im späteren, nicht mehr nur an madrigalistischer Wortmalerei orientiertem Cinquecento-Madrigal liegen. Wie fruchtbar gerade die Verbindung von inhaltlichen Momenten und Motivbildung sein kann, macht überdies der zweite Teil des Abschnitts über Monothematik im Madrigal deutlich, in dem Schick auf eine Reihe von hochinteressanten Kompositionen angefangen mit Vincenzo Ruffos „Deh torna a me, mio sol, torn'e rimena“ von 1560 verweist, „deren Melodik stark vom fallenden phrygischen Tetrachord geprägt ist“ (S. 212); hierin wird ähnlich wie in weiteren Kompositionen bei Ingegneri, Caimo, Marenzio und Pallavicino offenbar bereits ein klagender Gestus mit diesem im Verlauf des 17. Jahrhunderts in Gestalt eines

absteigenden Quartbasses zum Sinnbild für Klage gewordenen Motiv verbunden.

Nach unterschiedlich motivierten Reprisenformen im Madrigal – außer den bereits beschriebenen, durch die Textform vorgeprägten Ballate und damit verwandten ringförmigen Texten werden auch in diesem Kapitel durch subtilere Textbezüge motivierte Beispiele diskutiert – widmet Schick den abschließenden Teil des Buches einem besonders bei Madrigalkomponisten am mantuaner Hof häufig anzutreffenden Prinzip, das er mit „Simultanverarbeitung statt Reihung: Einheit durch multiplen Kontrapunkt“ umschreibt. Gemeint ist ein Verfahren, bei dem die mit einzelnen Textabschnitten verbundenen musikalischen Soggetti nicht mehr getrennt voneinander sukzessive vorgestellt, sondern miteinander verschränkt und simultan verarbeitet werden. Je nach Darstellungsperspektive entsteht so aus der Überlagerung von bis zu vier textlich-musikalischen soggetti eine „textschichtende Doppel- oder Polymotivik“ bzw. eine „versverknüpfende Soggettoschichtung“, die eine Bildung ungleich größerer Abschnitte in Form einer „weitgespannte(n) Simultandurchführung“ als bei bloßer Aneinanderreihung erlaubt (S. 359 f.). Besonders Komponisten im Umkreis des mantuaner Hofes haben die konstruktiven und expressiven Möglichkeiten einer solchen, oft virtuos gehandhabten kontrapunktischen Satztechnik genutzt; Wert verarbeitet etwa erstmals in „Io non son pero morto“, dem Eröffnungstück seines 8. *Madrigalbuches* von 1586, vier Soggetti gleichzeitig (S. 312 ff.), während in Monteverdis „Piang'e sospira“ sogar fast „das gesamte, sehr umfangreiche Madrigal ... aus einer einzigen, gigantischen Simultandurchführung von sieben verschiedenen Motiven zum Text der ersten sechs Elfsilbler der Ottava“ besteht (S. 338 f.).

Schicks Untersuchungen, die mit einem Ausblick auf die noch weit freieren architektonischen Gestaltungen in Madrigalen aus Monteverdis 6. und 7. *Madrigalbuch* schließen, sind gleichermaßen bewundernswert in der ausgesprochen klaren Disposition, der souveränen Handhabung einer großen Materialfülle wie in ihrem stets präzisen analytischen Blick. So unkonventionell die vielleicht allzu ausschließliche Fixierung auf Formfragen auch erscheinen mag, es kommt damit ein bislang we-

nig beachteter und systematisch nicht behandelte Aspekte im Cinquecento-Madrigal ins Blickfeld, der für zukünftige Untersuchungen anderer Gesichtspunkte des Repertoires in hohem Maße anregend sein dürfte.  
(August 2002) Joachim Steinheuer

*Barockmusikführer. Instrumentalmusik 1550–1770.* Hrsg. von Ingeborg ALLIHN. Stuttgart-Weimar: J. B. Metzler/Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. 551 S.

Nach dem 1998 bei Metzler/Bärenreiter erschienenen *Kammermusikführer* liegt nun ein ähnlich konzipiertes Nachschlagewerk zur älteren Instrumentalmusik vor. Zeitlich schließt sich der eine Führer an den anderen nahtlos an. Beginn der *Kammermusikführer* mit der Wiener Klassik, so reicht das neue Buch bis zu den Vertretern der Vorklassik, beschränkt sich jedoch nicht mehr auf kammermusikalische Besetzungen, sondern berücksichtigt auch die Orchestermusik. Lediglich der große Bereich der solistischen Musik für Tasteninstrumente bleibt ausgeklammert. Übernommen wurde der Aufbau der Artikel mit einleitender Kurzbiographie, einem Verzeichnis sämtlicher instrumentaler Werke, einem längeren Essay, ausgewählten Einführungen in einige wenige Kompositionen sowie Angaben zu modernen Editionen und Sekundärliteratur. In den Essays, die den von Artikel zu Artikel schweifenden Leser Aufstieg und Niedergang von Triosonate oder Fagottmusik nachvollziehen lassen oder ein dichtes Bild regionaler Entwicklungen und Schulen zeichnen, liegt die Stärke dieses Buches. Die exemplarischen Werkbetrachtungen, die überdies ohne Notenbeispiele auskommen müssen, sind mitunter nicht viel mehr als Bestandsaufnahmen der Satzfolge. Doch die umfangreicheren Artikel, so etwa der mit 28 Seiten am längsten ausgefallene zu Georg Philipp Telemann (Peter Huth/Wolfgang Hirschmann), entwickeln ein geglücktes Wechselspiel aus brillanten Einzelanalysen, Darstellungen ganzer Gattungsgruppen und allgemeinen Erläuterungen zum Schaffenskontext. Einen Sonderfall stellt der Artikel über Johann Sebastian Bach dar. Hier war es offenbar beabsichtigt, über sämtliche Kompositionen Auskunft zu geben und auf Einzelanalysen zu verzichten – eine kluge Entscheidung, denn

angesichts der Präsenz des Bachschen Œuvres ist auch bei entlegeneren Stücken damit zu rechnen, dass im Führer nach Informationen gesucht wird. Peter Wollny ist das Kunststück gelungen, seinen Werkkorpus, nach Gattungen und Entstehungszeit geordnet sowie mit Auflistungen aller einzelnen Sätze versehen, abzuhandeln und dennoch einen lesbaren Text zu produzieren.

126 Komponisten sind im *Barockmusikführer* mit eigenen Artikeln vertreten, eine Auswahl, bei der man notgedrungen Namen vermissen wird. Allerdings findet man oft kleinere Meister in Form knapper Exkurse innerhalb der Hauptartikel vorgestellt, wobei das Personen- und Werkregister als Wegweiser dient. So steht beispielsweise ein Absatz über Johann Fischer unter Georg Muffat, Francesco Onofrio Manfredini wird unter Giovanni Legrenzi abgehandelt. Wenn freilich Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville im Rameau-Artikel eine gute Seite zugestanden wird, kann man sich fragen, ob er nicht gleich einen eigenen Eintrag hätte erhalten können. Dass man auch auf Lücken stößt – so fehlt etwa John Jenkins, bei dem zudem eine von zwei Seitenangaben des Registers in die Irre leitet (S. 258 statt 252) –, ist angesichts der Fülle des in der Regel gekonnt disponierten Materials verzeihlich. Wirklich zu beanstanden wäre die zeitliche Grenzziehung. Dass der Zeitraum von 1550–1770 nicht mit Barock bezeichnet werden kann, war der Herausgeberin natürlich bewusst. Unter Berufung auf Silke Leopold rechtfertigt sie den im Titel verwendeten Begriff als „pragmatisches Kürzel zur schnelleren Verständigung“ (S. VIII). Selbst wer das akzeptiert, stolpert jedoch alsbald über Inkonsequenzen, die den Eindruck erwecken, dass sich eine ursprünglich um 1600 angesetzte Epochen-schwelle – Conny Restles abschließendes Kapitel über das Musikinstrumentarium des Barock etwa setzt hier ein – im Entstehungsprozess des Buches unkontrolliert verschoben hat. Selbst das Stichjahr 1550 wird nämlich mehrfach unterschritten, und zwar im Bereich der spanischen Vihuela-Musik, deren Vertreter vollständig aufgenommen wurden. Warum aber fehlt dann die nicht wesentlich früher liegende italienische Lautenschule? Konsequenter wäre es gewesen, gleich den gesamten Bereich der älteren Instrumentalmusik einzubeziehen – es

sind nicht gar zu viele Komponisten, die zu ergänzen gewesen wären. Der prinzipielle Einwand ändert aber nichts am positiven Gesamteindruck des Führers, ebenso wenig wie folgende Korrigenda: Die Zagreber Musikakademie nennt sich korrekt Muzička akademija (S. XIX). Händels *Concerto* F-Dur trägt die Nummer HWV 333 (S. 208). Für gutgläubige Leser verwirrend ist folgender Satz: „Das französische Wort ‚Concerto‘ erlebte zu T.s Zeit eine Bedeutungseinengung (...)“ (S. 436). Es geht natürlich nicht um das italienische Wort „concerto“, sondern um den französischen Begriff „ouverture“. Nicht zutreffend ist ferner, dass Jean-Baptiste-Antoine Forqueray den zukünftigen König Friedrich Wilhelm II. von Preußen unterrichtet hat (S. 155), obwohl der Kronprinz ihn gerne zu sich nach Potsdam geholt hätte.

(Juli 2002)

Lucinde Braun

FRANK HEIDLBERGER: *Canzon da sonar. Studien zu Terminologie, Gattungsproblematik und Stilwandel in der Instrumentalmusik Oberitaliens um 1600. Tutzing: Hans Schneider 2000. Band 1: Text XXXVIII, 450 S., Notenbeisp.; Band 2: Anhang, Verzeichnisse und Editionen, 303 S. (Würzburger Musikhistorische Beiträge. Band 19.)*

Die Instrumentalmusik der Jahre um 1600 ist zwar im Vergleich zur Vokalmusik derselben Zeit nicht mehr das Stiefkind der Musikforschung, das es einmal war; der Versuch einer umfassenden und quellengesättigten Erforschung der Instrumentalcanzone der Epoche, den Frank Heidlberger in seiner Habilitationsschrift unternimmt, stand dennoch bislang aus. Neben Dietrich Kämpers grundlegenden *Studien zur instrumentalen Ensemblesmusik des 16. Jahrhunderts in Italien* (Wien 1970), die sich mit der unmittelbar vorhergehenden Zeit befasst, und der zwangsläufig auf schmalere Quellenbasis beruhenden Dissertation von Eunice Crocker (*Introductory Study of the Italian Canzona for Instrumental Ensembles*, Radcliffe College 1943) stehen wie so oft nur Einzeluntersuchungen und allgemeine Zusammenfassungen. Heidlberger dagegen nimmt sich den von ihm gewählten Zeitraum (etwa 1590–1640) als Ganzes und unter Berücksichtigung aller bis jetzt bekannten Quellen vor. Nach ein-

leitenden Gedanken zum Problem einer „Gattung“ Canzone im Kontext der kompositorisch wie terminologisch am Übergang stehenden Instrumentalkomposition folgt eine detaillierte Aufschlüsselung des Repertoires nach Quellentypen (Handschriften, Drucke, reine Canzonendrucke, vokal-instrumentale Mischdrucke etc.) sowie nach regionaler Konzentration der kompositorischen Aktivität. Heidlberger konzentriert sich dabei auf die Region Italiens mit der umfangreichsten Überlieferung, d. h. auf Norditalien. Venedig einerseits und Brescia/Mailand andererseits kristallisieren sich als Zentren mit erkennbaren Eigenheiten des Stils wie der Überlieferung heraus, Bergamo und Cremona als von beiden Zentren beeinflusste Orte mit etwas späterer Blütezeit. Insgesamt zeigt der städtische Kontext (vor allem an Kirchen) eine deutlich reichere Canzon Praxis – sowohl für Tasteninstrument als auch für Instrumentalensemble – als die Fürstnhöfe, von Einzelfiguren wie Rossi oder Buonamente in Mantua und einer dem Madrigal nahe stehenden, fünfstimmigen Sondertradition abgesehen.

Im zweiten Kapitel zeichnet Heidlberger dann die Entwicklung der Verarbeitung präexistenter vokaler Modelle im 16. Jahrhundert nach, von den sehr eng am Modell gehaltenen Chanson- und Frottola-Intavolierungen Anticos (1517) und Attaingnants (1531) über die als „Paraphrase“ oder „Bearbeitung“ zu bezeichnenden Kompositionen Marc'Antonio bzw. Girolamo Cavazzonis und Claudio Merulos bis zu denen Andrea Gabriellis als Punkt des Übergangs zur selbständigen Instrumentalkomposition. An derselben Nahtstelle wird auch die *Veroneser Canzonhandschrift* (I-VEcap 1128) angesiedelt, deren bislang nahezu unbekanntes Repertoire eingehende Aufmerksamkeit erfährt. Dabei kommen nicht nur Modellnähe oder -ferne zur Sprache, sondern auch der Einsatz bestimmter Spielfiguren (teils aus der Toccata übernommen) und die Ausbildung eigener, spezifisch ‚instrumentaler‘ Figuren, Satztechniken und Formprinzipien (etwa die ‚Überbrückung‘ von Phrasenkadenzen durch Spielfiguren oder die Standardisierung des in den vokalen Vorlagen nur sporadisch vorhandenen Tripla-Mittelteils).

Zentrum, Höhepunkt und dem Autor offenbar am festesten ans Herz gewachsen ist das



dritte Kapitel über die eigentliche „Canzon da sonar“ der ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts, desjenigen Zeitraums also, in dem man mit Heidlberger wohl zu Recht von einer (wenn auch nur kurzfristigen) „klassischen“ Ausprägung sprechen kann, mit vollständig und typisch ausgebildeten Stil- und Besetzungsmerkmalen. Nochmals hebt der Autor auf den – trotz ihres hohen Bekanntheitsgrads – Ausnahmestatus der vielstimmig-mehrchörigen Canzonen Giovanni Gabrielis ab und beschreibt dagegen in großem Detail und durchweg überzeugend die Entwicklung der ‚normalen‘ vierstimmigen Ensemblekompositionen. Berücksichtigte Aspekte sind die Nachwirkungen der alten vokalen Modelle, die – erstaunlich wenig zahlreichen – Thementypen, die möglichen Einflüsse des Madrigals, die Satztechnik, den Einsatz von Spielfiguren und Mensurwechseln, die Verwendung typisierter Lied- oder Bassmodelle.

Ein langer Abschnitt ist dabei auch der Frage gewidmet, ob die Canzone zumindest in dieser Zeit ‚typisch‘ genug ist, um sie von zeitgenössischen Instrumentalgattungen wie Ricercar, Capriccio oder Fantasia abgrenzen zu können. Heidlberger bejaht diese Frage prinzipiell: Gegenüber der ‚klassischen‘ Canzone in polyphonem Satz mit einer begrenzten Anzahl von Soggetti und klar gegliederter Abschnittsfolge mit mindestens einer Tripla-Passage stehen die vollständige thematische und satztechnische Einheitlichkeit des Ricercars, die vollständige Freiheit im Capriccio und das Variationsprinzip in der Fantasia als wichtigste abgrenzende Kriterien. Der Autor muss jedoch zugeben, dass es auch eine Reihe „Canzone“ genannter Kompositionen gibt, die den Ricercar-, den Capriccio- oder den Fantasia-Typus verkörpern, was seine Argumentation etwas schwächt. Auch das Schlusskapitel, das sich mit der Abgrenzung zwischen „Canzone“ und dem neuen Gattungsbegriff „Sonata“ befasst, unternimmt den Versuch einer auch kompositorischen Differenzierung der beiden voneinander, was im Großen und Ganzen erneut gelingt, indem „Canzone“ den „stile antico“ mit instrumentalmusikalischem Ensemblesatz verkörpert, die „Sonata“ hingegen die geringstimmige „stile moderno“-Komposition mit zunehmender Berücksichtigung eben des „sonatore“, d. h. des Spielers eines be-

stimmten Instrumentes. Auch hier sind die – von Heidlberger durchaus nicht verschwiegenen – Ausnahmen und Überschneidungen jedoch zu zahlreich, um von einem wirklich ausgebildeten „Gattungsbegriff“ der Zeitgenossen reden zu können; dieser verfestigt sich erst mit dem Niedergang der Ensemblecanzone und dem uneingeschränkten Siegeszug der „stile moderno“-Sonate ab der Jahrhundertmitte.

Angesichts der wirklich Respekt gebietenden Kenntnis und Aufarbeitung des zur Debatte stehenden Repertoires beziehen sich mögliche Einwände gegen Heidlbergers Buch vor allem auf Fragen des Aufbaus und der Darstellung. Durch die – an sich sinnvolle – Aufteilung der Darstellung in ein Kapitel zur Quellenlage und Repertoirebildung und drei darauf folgende Kapitel zur kompositorischen Entwicklung ist der Autor gezwungen, im Repertoire-Kapitel bei der Kategorisierung und Einordnung des Materials ständig Begriffe zu verwenden, die eigentlich erst viel später definiert werden. Vor allem die ‚typische‘ vierstimmige Ensemblecanzone ist oft ein entscheidendes Kriterium (auch zum Zweck der Abgrenzung), ohne dass der Leser noch genau wissen kann, wie Heidlberger diesen Typus definiert. Mehr hätte man gerne über die mittel- und süditalienische Tastencanzone erfahren, ebenso über die Frage der bunten und verwirrenden Nomenklatur der Stücke (nach vokaler Vorlage, Lied-/Bassmodell, Widmungsträger, Komponist, Charakter, in freier Assoziation des Komponisten etc.); angesichts der ohnehin schon enormen Materialfülle ist die Beschränkung auf das ‚zentrale‘, zumindest quantitativ überwiegende Repertoire Oberitaliens, damit auch die weitgehende Beschränkung auf die Ensemblecanzone und deren spezifische kompositorische Fragestellungen aber nachvollziehbar.

Für die inhaltliche Aussage des Buches problematisch ist dagegen nur ein einziger Punkt, der allerdings zentral ist: Heidlberger macht nie wirklich klar, ob er „Canzone“ musikalisch oder terminologisch definiert. Zum einen behandelt er viele Stücke als Teil des Canzonerepertoires, die in den Quellen als „Ricercar“, „Fantasia“, „Aria per sonar“ etc. betitelt sind, die aber – nach Definition des Autors – ‚canzonenhafte‘ Züge aufweisen; andererseits konstatiert er bei einer Reihe als „Canzonen“

überlieferter Stücke eine große stilistische Nähe zu den Nachbargattungen. Dieses Dilemma liegt natürlich in der terminologisch wie kompositorisch fließenden historischen Situation begründet und ist vermutlich gar nicht lösbar. Nur: Gemessen daran, dass er in der Einleitung Gattung und Terminologie in den Mittelpunkt stellt, scheint er im Verlauf der Arbeit oft zu selbstverständlich von einem etablierten kompositorischen Typus – einer ‚Gattungsnorm‘ – auszugehen; andererseits stellt er zu selten die Frage, warum denn ein Komponist ein Stück, das so offensichtlich diesem Typus entspricht, nicht auch so nannte (bzw. umgekehrt so nannte, obwohl es dem Typus nicht entspricht).

Das äußere Erscheinungsbild der beiden Bänden ist durchweg vorbildlich, mit zahlreichen sorgfältig präparierten, graphisch ansprechenden und inhaltlich relevanten Notenbeispielen und Tabellen sowie einem umfassenden Quellenverzeichnis und einer Reihe vollständig edierter Kompositionen im zweiten Band. Trotz der angesprochenen Probleme ist die Arbeit Heidlbergers insgesamt ein ungemein wertvoller Beitrag zur Repertoireerschließung und kompositionsgeschichtlichen Aufarbeitung eines immer noch schwach erforschten Bereiches der Musikgeschichte.

(Juli 2002) Thomas Schmidt-Beste

KRISTIN RYGG: *Masqued Mysteries – Unmasked. Early Modern Music Theater and Its Pythagorean Subtext*. Hillsdale, NY: Pendragon Press 2000. XII, 265 S., Abb. (Interplay. No. 1.)

Pythagoras sah die Musik in einem untrennbaren Zusammenhang mit der Mathematik, Geometrie und Astronomie. Die Anordnung der Musik als Bestandteil des Quadriviums im Gefüge der sieben freien Künste manifestierte später diese Wissenschaftsverwandtschaft. Wie intensiv die pythagoreische Lehre in der frühen Neuzeit rezipiert wurde, macht die eindrucksvolle Studie der norwegischen Musikwissenschaftlerin Kristin Rygg deutlich. Sie untersucht Zusammenhänge von Musik, Tanz, Dichtung und pythagoreischer Philosophie am Beispiel der englischen Masque bzw. des französischen Ballet de Cour im späten 16. sowie frühen 17. Jahrhundert. Das Buch von Kristin Rygg ist

gleich in dreifacher Hinsicht bedeutsam und anregend.

Zunächst erläutert die Autorin anschaulich die Prinzipien von Masque und Ballet. Dabei arbeitet sie den Unterschied zwischen der Masque des elisabethanischen Zeitalters und der späteren, maßgeblich durch den Dichter Ben Jonson bestimmten Masque heraus. Einzelne Werke erfahren eine genaue inhaltliche Beschreibung, ferner wird auf die Funktion der Masque im Kontext höfischer Selbstdarstellung hingewiesen.

Das französische Ballet de Cour betrachtet Rygg in Zusammenhang mit der 1570 dort nach Florentiner Vorbild begründeten Académie de Poésie et de Musique, die bald nach einem ihrer Initiatoren Académie de Baif genannt wurde. In einem zweiten Schritt nähert sich Kristin Rygg ausführlich der Lehre des Pythagoras. In diesem umfangreichsten Kapitel der Studie werden zahlreiche Quellen zur Rezeption der pythagoreischen Mysterien ausgewertet. Der Schwerpunkt liegt dabei auf den Schriften des griechischen Philosophen Iamblichos sowie des Florentiner Renaissance-Gelehrten Marsilio Ficino.

Im dritten Hauptkapitel fügt die Autorin schließlich die Masque- bzw. Ballet-Traditionen mit den Grundsätzen pythagoreischer Weltansicht zusammen. Als Schlüssel für diese Verbindung dient Kristin Rygg das für viele Masques verbürgte Tanzen nach geometrischen Figuren. Eine Analyse der Masque *The Vision of the Twelve Goddesses* (1604) sowie weiterer Werke konkretisiert ihre These, wonach diese Gattung des Musiktheaters in der nachelisabethanischen Ära mit ihren Themen und Texten sowie ihren getanzen und gesungenen Elementen eine klare Repräsentation pythagoreischer Mysterien und Riten darstellt.

Die Studie Kristin Ryggs ist höchst informativ aufgebaut und enthält wichtige Erkenntnisse sowohl für die Musikphilosophie als auch für die Geschichte des frühen Musiktheaters. Die Ausführungen werden im Anhang durch eine umfangreiche Aufstellung der in der Renaissancezeit entstandenen Publikationen zur pythagoreischen Lehre sowie der gleichzeitig erschienenen Neuauflagen pythagoreischer Schriften ergänzt.

(Juni 2002) Bernhard Schrammek

*Samuel-Scheidt-Werke-Verzeichnis* (SSWV). Hrsg. von Klaus-Peter KOCH. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2000. VIII, 188 S.

Als überarbeiteten und erweiterten Nachfolger seines 1989 vom Händel-Haus in Halle publizierten *Verzeichnisses der Werke Samuel Scheidts* hat Klaus-Peter Koch das *Samuel-Scheidt-Werke-Verzeichnis* (SSWV) als gegenwärtiges Standardkompendium für das Schaffen des hallenser Komponisten vorgelegt. In der Anlage geht das SSWV sehr deutlich dem Vorbild des in die Jahre gekommenen *Schütz-Werke-Verzeichnisses* nach: Dem umfangreichen ersten Teil, der die in Drucken überlieferten Werke einschließlich der handschriftlichen Fassungen in chronologischer Ordnung nachweist (SSWV 1–540) folgt ein weitaus kürzerer zweiter Teil, der in Handschriften überlieferte Werke geordnet nach Gattung und Besetzungstärke verzeichnet (SSWV 541–572). Ein äußerst kurzer Abschnitt mit vier Nachträgen (SSWV 573–576) hätte sicherlich besser gleich in den zweiten Teil integriert werden sollen; zwei Anhänge verzeichnen die zweifelhaften (SSWV i1–i21) und die nachweisbaren, aber verschollenen Werke, für die keine Nummern reserviert sind.

Ist man mit dem *Schütz-Werke-Verzeichnis* vertraut, findet man sich auch im SSWV schnell zurecht. Nach der philologisch exakten Wiedergabe des Titels werden bei den Sammlungen die Überschriften der einzelnen enthaltenen Kompositionen mitgeteilt. Es schließt sich ein Verzeichnis aller Notenincipits an – eine der wesentlichen Erweiterungen gegenüber der ersten Fassung des SSWV –, das erfreulicherweise bei doppelchörigen Werken im Allgemeinen auch den Einsatz des zweiten Chores wiedergibt. Ebenfalls aufgenommen sind, soweit existent, handschriftliche Varianten. Weiterhin verzeichnet sind, soweit nachweisbar und relevant, die „Textgrundlagen“ und die „Musikgrundlagen“ der jeweiligen Kompositionen, die originale Schlüsselung, Angaben zur Ausführung, zur Entstehungszeit, zur Dedikation, sowie ausführlich zu den Quellen und zur Rezeption im 17. Jahrhundert. Besonders die Angaben zur Ausführung – wobei nur solche Hinweise zur Aufführungspraxis gegeben werden, die der Quelle selbst zu entnehmen sind – und zur Rezeption erweitern den Rahmen eines Werkverzeichnisses nicht

zuletzt für ausübende Musiker beträchtlich. Dass sich die Angaben zur Rezeption nur auf einzelne Anzeigen in Messekatalogen oder Besitznachweise beschränken können, schmälert den Wert dieser Informationen nicht.

Ungeschickt erscheint freilich die Gliederung der Daten. Im Fall der in Sammeldrucken enthaltenen Kompositionen – immerhin rund 90 % des gesamten nachgewiesenen Bestandes – hätte die Zuordnung der Informationen über Text- und Musikgrundlage, originale Überschrift und Schlüsselung zum jeweiligen Notenincipit für eine deutlich bessere Strukturierung und Übersichtlichkeit gesorgt. Angesichts der nicht gerade überreichen Sekundärliteratur zu Leben und Werk von Samuel Scheidt bedeutete es überdies nur einen geringen Aufwand, aber einen großen Nutzen, würde bereits im Verzeichnis auf die einschlägigen Arbeiten zu bestimmten Werken hingewiesen. Namens- und Ortsregister wären dem Anspruch des SSWV ebenfalls angemessen und würden die Informationen deutlich besser erschließen.

Auch darüber hinaus offenbaren sich in der Benutzung des SSWV einige Probleme. So sucht man etwa Informationen über Fehlschreibungen vergeblich und findet daher auch keine Angabe zu der *Missa super „Nun danket alle Gott“*, die in der Scheidt-Gesamtausgabe wiedergegeben und im Werkverzeichnis des *New Grove* auch als Werk von Scheidt verzeichnet ist. Aufgrund der hier nicht zu diskutierenden Quellenlage wäre diese Messe ohnehin unter den Incerta zu verzeichnen; dass sie aber überhaupt keine Erwähnung findet, erscheint etwas befremdlich.

Anlass zur Kritik geben auch einige Angaben zu den Text- und Musikgrundlagen. Findet man insbesondere bei den lateinischen Texten in den *Cantiones Sacrae* und den *Concertus Sacri* häufig wenig hilfreiche Angaben wie „Antiphon“, „Responsorium“ oder „Hymnus“, werden die Musikgrundlagen bisweilen ebenso kursorisch genannt. So lautet die Angabe im Fall der vier im Register genannten Kompositionen über „Christ lag in Todesbanden“ (SSWV 22, 131, 303 und 457) stets „um 1040/bei Luther 1524“. Abgesehen davon, dass die Genese dieser Choralmelodie weitaus komplizierter ist, als diese dem *Evangelischen Kirchengesangbuch* entlehnten Daten vermuten lassen, stellt sich doch die Frage, ob für

Scheidts Kompositionen eine andere Vorlage als die aus dem Wittenberger *Geistlichen Gesangbüchlein* überhaupt relevant ist. Schließlich bergen auch die mehrheitlich ansprechend gesetzten Notenincipits manch ein Problem, indem sie zum weitaus überwiegenden Teil offensichtlich nicht aus den Quellen, sondern aus der Gesamtausgabe entnommen sind und weder die dort ergänzten, eigentlich verlorenen Stimmen konsequent kenntlich machen noch auf die Abweichungen des Metrums hinweisen, die sich bisweilen zwischen den originalen Quellen und ihren Transkriptionen in der Gesamtausgabe ergeben.

(November 2001) Andreas Waczkat

JOACHIM STEINHEUER: *Chamäleon und Salamander. Neue Wege der Textvertonung bei Tarquinio Merula*. Kassel u. a.: 1999. 556 S., Notenbeisp.

Als ich vor einiger Zeit einen für gewöhnlich auch mit älterer Musik gut bestückten Münchner CD-Laden aufsuchte, um mich über neuere Aufnahmen mit Musik von Tarquinio Merula zu informieren, fand ich in der Abteilung für „Claudio-Tarquinio Merula“ nur eine einzige Aufnahme von Musik Tarquinio Merulas, auf der zudem nur *Canzoni e Sonate*, jedoch keine Vokalstücke eingespielt waren, neben mehreren CDs mit Orgelwerken von Claudio Merulo. Die Begebenheit zeigt, dass Tarquinio Merula noch immer kein hinreichend bekannter Komponist ist, dass er oftmals mit seinem Beinahe-Namensvetter Claudio Merulo (1533–1604) in einen Topf geworfen wird und dass seine Instrumentalmusik noch vor seiner Vokalmusik zur Kenntnis genommen wird. Joachim Steinheuer hat deshalb in zweifacher Hinsicht Pionierarbeit geleistet: Er hat seine Paderborner Dissertation von 1998 diesem wenig bekannten Komponisten gewidmet und beschränkt sich in der Darstellung auf dessen fast gänzlich unbekanntes weltliche Vokalmusik (dass es trotz meiner Erfahrung im CD-Laden mittlerweile sehr wohl Aufnahmen seiner Vokalmusik gibt, hat eine Internet-Recherche ergeben; für ihren „künstlerischen Einsatz für Merulas weltliche Vokalmusik“ bedankt sich Joachim Steinheuer auch ausdrücklich bei den Künstlern Isabelle Poulénard, Jill Feldman, Montserrat Figueras, Jordi Savall, Ton

Koopman und den Mitgliedern des Ensembles „Tragicomedia“ unter Steven Stubbs im Vorwort zu seiner Studie).

Trotz (oder wegen) des noch geringen Bekanntheitsgrads von Komponist und Werk ist die überarbeitete Druckfassung der Dissertation ein ziemlich dickes Buch geworden. Es trägt einen geheimnisvollen Titel (*Chamäleon und Salamander*), der sich weder selbst erklärt noch mit dem eher konventionell-akademischen Untertitel *Neue Wege der Textvertonung bei Tarquinio Merula* in irgendeiner Beziehung zu stehen scheint, und es präsentiert sich dem Leser in einer ansprechenden, wenngleich nicht weniger geheimnisvollen Aufmachung: In der Mitte des vorderen Buchdeckels erscheint auf schwarzem Hintergrund ein Notenblatt mit einer Hand; in der linken oberen und in der rechten unteren Ecke sind die beiden im Titel erwähnten Tiere Chamäleon und Salamander zu sehen. Der Blick ins Inhaltsverzeichnis zeigt, dass die gut 150 Seiten am Ende des Bandes zum einen Hilfsmittel im Sinne von Verzeichnissen und Tabellen, zum anderen sämtliche für das Verständnis des Texts notwendigen Notenbeispiele enthalten, dass etwa 70 Seiten am Anfang der Biographie des Komponisten gewidmet sind und nur die gut 300 Seiten dazwischen, die Teile II und III des Bandes mit den Überschriften „Merulas weltliche Vokalmusik im Kontext des zeitgenössischen Repertoires“ (Teil II, S. 83–139) und „Ikonographische und ikonologische Studien zu ausgewählten Vokalwerken Tarquinio Merulas“ (Teil III, S. 141–384) im engeren Sinne Studien zu den im Titel angekündigten „neuen Wegen der Textvertonung“ darstellen.

Durch den geheimnisvollen Buchtitel neugierig geworden, wendet sich der Leser zunächst dem dritten Teil zu und spart sich die ausführliche und detaillierte Biographie des noch kaum bekannten Komponisten, die beim ersten Überfliegen mehr zum Nachschlagen geeignet scheint denn zum fortlaufenden Lesen, genauso für später auf wie die Abhandlung über Gattungsfragen im zweiten Teil, die auf den ersten Blick sehr gelehrt, aber auch recht trocken wirkt. Der Titel des dritten Teils, „Ikonographische und ikonologische Studien“ führt indessen in die Irre: Wer hier, dem landläufigen Verständnis von musikalischer Ikonographie folgend, bildliche Darstellungen und de-

ren Diskussion erwartet, wird enttäuscht, denn Steinheuer verwendet den Ikonographiebegriff anders als die meisten unserer Fachkollegen und erläutert sein abweichendes, weites Konzept von Ikonographie in einem Abschnitt „Methodologische Fragen“ als „Deutung musikalischer Phänomene oder ganzer Werke aus einem weiteren Kontext heraus“ (S. 146). Er schließt sich damit einem Begriffsverständnis an, wie es Edward Lowinsky in seinem Aufsatz zu Johannes Ockeghems Kanon für 36 Stimmen formuliert hat und setzt sich deutlich vom engeren Ansatz etwa bei Emanuel Winternitz und Howard Mayer Brown ab. Im Zusammenhang mit der Bestimmung seiner Terminologie diskutiert Steinheuer die teilweise unscharfe Verwendung der Begriffe „Symbol“, „Emblem“ und „icon“ bei Gary Tomlinson, Ellen Rosand und Jeffrey Kurtzman. In den auf die Begriffsbestimmung folgenden Abschnitten des dritten Teils wird dann deutlich, dass Steinheuer unter dieser Überschrift in erster Linie den Metaphern, Topoi und Allegorien der von Merula vertonten Texte nachgeht und sich dabei weitgehend von zeitgenössischen Definitionen leiten lässt, wie er sie insbesondere in Cesare Ripas *Iconologia* findet, die erstmals 1593, dann in erweiterter Form 1603 in Rom erschien.

Mit dieser Vorgehensweise gelingt es Steinheuer, so unterschiedliche Themenkreise wie die Tiermetaphorik von Salamander und Chamäleon (die dem ganzen Band den Titel gaben), die allegorische Darstellung von Poesie und Musik über die Instrumente „cetra“ und „lira“ und die Topoi von der wankelmütigen Frau und von der verkehrten Welt zu erfassen und für die Interpretation der Vertonungen deshalb nutzbar zu machen, weil er Merulas Textvertonung auch auf Bedeutungen hinter den unmittelbar gegebenen Formulierungen beziehen kann. Faszinierend ist in dieser Hinsicht vor allem die Erklärung des großen Bassosolos, jener „Bizarria“ (in Merulas Terminologie) über den Text „Curtio precipitato“ aus Merulas op. 13 in Musik und Text als klassische Rede mit allen zugehörigen rhetorischen Elementen von der Exposition bis zur Conclusio (S. 335–384), denn darin kann Steinheuer auch auf bereits zuvor erläuterte Mittel und Konventionen der Textvertonung zurückverweisen, so etwa die Reminiszzenzen an Traditionen des

Gesangs zur Lira (S. 255 ff.) und die Verwendung verschiedener Stilebenen, wie sie in der Vorrede zu Claudio Monteverdis *VIII. Madrigalbuch* exponiert worden waren.

Überzeugend auch ist Steinheuers Forderung nach einer genaueren Erschließung des intellektuellen Kontexts der verwendeten Bilder, Metaphern und Topoi. Dabei erschließt sich allerdings die Relevanz der gewonnenen Einsichten für die Erklärung der musikalischen Phänomene im Einzelnen erst allmählich, denn die Argumentation ist manchmal sehr verkürzt und nicht immer gleich gut begründet. So verweist Steinheuer zum Beispiel auf die Bedeutung des im Buchtitel genannten Salamanders als Feuerwesen im Text von Merulas Madrigal „Egli è pur vero“. Er kann seine Interpretation hier noch gut mit dem Hinweis auf das zeitgenössische Verständnis des Amphibioms als Feuerwesen und Elementargeist erklären, denn dafür lässt sich ein einschlägiger Beleg aus Ripas *Iconologia* anführen; als weitere Referenz hätte er noch die berühmte, weit verbreitete und lange wirkende Schrift des Paracelsus *De nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandribus* heranziehen können. Merula vertont nach Ansicht Steinheuers nicht unmittelbar das Abbild des Salamanders, sondern das Feuer, das das Tier symbolisiert: „Merulas Musik stellt nicht die konkreten Tiere Chamäleon und Salamander und damit den unmittelbaren, vordergründigen Sinn der Worte des Gedichts dar [ ...], sondern jene abstrakten, übertragenen Bedeutungszusammenhänge, auf die die Tiere im Gedicht verweisen“ (S. 179 f.). Der zweite Schritt von Steinheuers Argumentation ist schwieriger nachzuvollziehen, denn auch das Feuer wird nicht im Sinne eines Madrigalismus direkt abgebildet (etwa über „flackernde“ Sechzehntelläufe), sondern der Komponist hat dafür „das vielleicht am unmittelbarsten verständliche Äquivalent gefunden, indem er die Ciaconna, den ‚feurigsten‘ und wegen seiner Laszivität verrufensten Tanz der Zeit, als Allegorie für das Feuer verwendet“ (S. 178). Das „Äquivalent“ mag für Merulas Zeitgenossen und Joachim Steinheuer unmittelbar verständlich sein – für meinen Geschmack hat der Autor hier ein wenig weit um die Ecke gedacht und zumindest ein Beleg für die zeitgenössische Wertung der Ciaconna als feurigen Tanz wäre wohl angebracht gewesen (das

ebenfalls im Buchtitel genannte Chamäleon erscheint übrigens im gleichen Madrigal, weil es sich von Luft ernährt). Dass Merula keine Madrigalisten im engeren Sinn mehr verwendet, ist sicher einleuchtend, aber angesichts seiner Wirkenszeit von 1615 bis 1652 auch nicht so erstaunlich, und dass er sich darin von der Mehrzahl seiner Zeitgenossen unterscheidet, bleibt noch zu belegen. Steinheuer formuliert demgemäss auch vorsichtig: „Textvertonung bedeutet für Merula anders als möglicherweise für die Mehrzahl seiner Zeitgenossen nur im Ausnahmefall den Versuch einer Wort-für-Wort-Übersetzung in das Medium musikalischer Sprache ...“ (S. 387). Für den Beleg und zur Illustration der mitunter sehr weit reichenden, aber immer scharfsinnigen, originellen und auch überraschenden musikalischen Interpretationen wären kleine, in den Text integrierte Notenbeispiele hilfreich gewesen, die dem Leser den Nachvollzug der Argumentation erleichtern. Steinheuer verweist zu diesem Zweck auf die die Edition ganzer Werke im Anhang mit Parallelkompositionen anderer Komponisten. Für das eigene Weiterdenken sind diese vollständig wiedergegebenen Sätze eminent hilfreich; mühsam ist indessen, die vielen im Text erwähnten Stellen jeweils im Anhang aufsuchen zu müssen.

Die Biographie des Komponisten, die Joachim Steinheuer an den Beginn seines Buchs stellt, zeichnet den verschlungenen Lebensweg des Komponisten nach, der 1595 in Monteverdis Heimatstadt Cremona geboren wurde und 1665 auch dort starb, dessen berufliche Laufbahn ihn aber nicht nur in weitere oberitalienische Städte wie Lodi, Bergamo, Padua und Venedig, sondern ihn während der Jahre 1622 und 1625 auch an den Hof des polnischen Königs nach Warschau führte. Der Autor hat alle für die Biographie notwendigen und erreichbaren Quellen zusammengeführt und darüber hinaus auch den sozialen und kulturellen Kontext des Komponisten mit einer Vielzahl von Dokumenten erarbeitet, die dem Leser auch wertvolle Informationen zu den Lehrern und Kollegen Merulas vermitteln.

Eine kluge und detaillierte Diskussion der zeitgenössischen Termini bietet der zweite Teil der Studie, wobei hier ältere Gattungsbegriffe wie „madrigale“ und „aria“ neben neuen wie „cantata“ und ungewöhnlichen wie

„bizzaria“ behandelt werden, die schon aufgrund der unterschiedlichen Begriffsgeschichte eine differenzierte Diskussion erfordern.

Joachim Steinheuers Studie leistet damit zumindest zweierlei: Zum einen handelt es sich um eine akribisch recherchierte Komponistenmonographie, wobei allein schon die Biographie das Buch zum Standardwerk zu Tarquinio Merula macht. Zum anderen bietet Joachim Steinheuer aber auch eine exemplarische Darstellung von neuen Wegen der Textvertonung in der weltlichen Vokalmusik des 17. Jahrhunderts, die sich verallgemeinern und auf weitere Komponisten und ihre Werke ausdehnen lässt; damit zeigt der Autor auch neue Wege zu ihrer Interpretation auf. Und darin liegt meines Erachtens der eigentliche Wert des Buches, der weit über das Verständnis des Œuvres von Tarquinio Merulas hinausreicht. (August 2002) Lorenz Welker

SEBASTIANO BALDINI (1612–1685). *Le Poesie per Musica nei codici della Biblioteca Apostolica Vaticana. Incipitario e fonti musicali a cura di Giorgio MORELLI. Con un saggio introduttivo di Flavia CARDINALE.* Roma: Istituto di Bibliografia Musicale 2000. 155 S. (Studi, Cataloghi e Sussidi Istituto di Bibliografia Musicale V.)

Bereits mehrfach hat sich das römische Istituto di Bibliografia Musicale unter Leitung von Giancarlo Rostirolla um die Katalogisierung musikalischer Werke aus italienischen Bibliotheken und Archiven verdient gemacht. Im fünften Band der Reihe steht mit Sebastiano Baldini ein bisher kaum beachteter Dichter des römischen Seicento im Mittelpunkt. Seine Texte wurden von zahlreichen zeitgenössischen Komponisten vertont, in den Beständen der Vatikanischen Bibliothek finden sich über 500 entsprechende Kompositionen. Die einzelnen Kantaten, Rezitative, Arien und Dialoge wurden von Giorgio Morelli zusammengetragen und nach der alphabetischen Reihenfolge ihrer Textanfänge geordnet. Übersichtliche Register ermöglichen darüber hinaus den schnellen Zugriff auf einen gesuchten Komponisten oder Werktitel, auf das Werkgenre oder den Widmungsträger.

Zum Verständnis der dokumentierten Kompositionen und zur Einordnung des Werkes von Baldini dient die aufschlussreiche Einführung, verfasst von Flavia Cardinale. Die Autorin beschreibt darin den Menschen Baldini und seine literarische Leistung. Bereits die Auswertung seines Testaments – er vererbte sein Eigentum an die Kardinäle Carlo Pio di Savoia und Flavio Chigi – weist darauf hin, welch große Anerkennung Baldini in den höchsten gesellschaftlichen Kreisen Roms genoss. Die enge Verbindung zu Vertretern der Kurie, zu herausragenden Dichtern, Musikern und Wissenschaftlern kann nachgewiesen werden.

Als wichtigste Quelle zur Annäherung an den Charakter und die künstlerischen Vorstellungen des Dichters nutzt Cardinale die Briefe des römischen Komponisten und Sängers Marco Marazzoli an Baldini. Hier wird eine künstlerische Freundschaft sichtbar, die ihren Niederschlag in den zahlreichen von Marazzoli vertonten Dichtungen Baldinis fand.

Der Band informiert umfassend über einen prominenten Literaten Roms und wirft darüber hinaus Schlaglichter auf das kulturelle Leben dieser Stadt im 17. Jahrhundert.

(Mai 2002)

Bernhard Schrammek

*J. J. Froberger: Musicien Européen. Colloque organisé par la ville et l'École Nationale de Musique de Montbéliard, 2–4 novembre 1990. Paris: Klicksiek 1998. 156 S., Abb.*

Als Johann Jacob Jakob Froberger 1667 auf Schloss Héricourt in der württembergischen Grafschaft Mömpelgard starb, war er in ein Nebenterritorium seiner Heimat zurückgekehrt, und der weit gereiste „musicien européen“ schrieb damit auch ein Stück Lokalgeschichte. 1990 nahm sich die Stadt Montbéliard dieser Geschichte an. Der Bericht der Tagung erschien zwar erst 1998, jedoch eben so wenig zu spät wie die vorliegende Anzeige des inhaltlich gewichtigen Bändchens.

Mit wenig bekannten oder neuen Quellen beleuchtet Yves Ruggeri Frobergers letzte Lebenszeit und die Beisetzung des Konvertiten in der katholischen Kirche von Bavilliers („Froberger à Montbéliard“ S. 23–37; einleitend stellt François Vion-Delphin „L'Europe au temps de Froberger“ vor). Claudio Annibaldi

handelt von zwei römischen Aufenthalten („Froberger à Rome: de l'artisanat frescobaldien aux secrets de composition de Kircher“, S. 39–66), auch er in gründlicher Ausführlichkeit mit einigen bisher unbekanntem Quellen. Froberger-Fans, die in Rom die Piazza Navona aufsuchen, können künftig vor dem ehemaligen Palazzo De Cupis (gleich neben dem Palazzo Pamphili) anhalten, das der Frescobaldischüler zeitweilig bewohnte. Die zweite Romreise galt nicht Giacomo Carissimi, wie früher angenommen, sondern Athanasius Kircher. Am 6. August 1649 war Froberger mit einer für Ferdinand III. konstruierten Komponiermaschine nach Wien zurückgekehrt und wurde in Privataudienz empfangen, um dem ungedulden Kaiser die Funktion der Maschine zu erklären. Der Beitrag Annibaldis ist bereits früher in italienischer („La machina dei cinque stili: nuovi documenti sul secondo soggiorno romano di Johann Jakob Froberger“, in: *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio*, Lucca 1994, S. 399–408) und in englischer Sprache erschienen (*Froberger in Rome: from Frescobaldi's craftsmanship to Kircher's compositional secrets*, in: *Current Musicology* 58, 1995, S.5–27). Eine vierte Version, etwa in der Muttersprache der Musikwissenschaft, könnte zusätzlich auf die von Herbst 1649 bis 1650 datierten Kompositionen eingehen (D-Lr, K.N. 28), die Ferdinand mit Hilfe der Maschine herstellte. (vgl. Steven Saunders, *The Emperor as Artist. New Discoveries Concerning Ferdinand III's Musical Compositions*, in: *StzMw* 45, 1996, S. 7–31).

In Ermangelung neuer Funde zu Frobergers Paris-Aufenthalten referiert und interpretiert Catherine Massip („Froberger et la France“, S. 67–75) die bekannten Dokumente. Die übrigen Artikel lassen sich mehr oder weniger nahe auf analytische Überlegungen ein.

Philippe Vendrix („Froberger et la mort“, S. 77–88) unternimmt den Versuch, die ebenso bilderreiche wie stereotype Anlage einiger Tombeau- und Lamentokompositionen als Ausdruck ‚barocker‘ Repräsentation von ihrem Affekt abzuheben. Eine Summe der Beziehungen Frobergers und Frescobaldis nicht aus biographischen Fakten, sondern eben aus komparativen Ergebnisanalysen, zieht Henning Siedentopf („Froberger et Frescobaldi. Étude comparative de leurs œuvres“, S. 89–98).

Howard Schott („Parameters of interpretation in the music of Froberger“, S. 99–120) ist vorsichtig genug, die heikle Frage einer historischen ‚richtigen‘ und gleichzeitig ausdrucksstarken Spielweise aufzuwerfen, ohne sie beantworten zu wollen. Dasselbe Problem ging Hopkinson Smith („Le langage de luth à l’époque de Froberger“, S. 143–147) eher praktisch als theoretisch an. Die Umsetzung einer Cembalo-Sarabande für Laute verwirklicht Frobergers „discretion“, und das abgebildete Notenbeispiel macht den organologischen Faktor als Anregung der verschiedenen akkordfähigen Instrumente anschaulich. Einer nicht ganz unverbrauchten, im weiteren Sinne ebenfalls organologischen Methode verschrieb sich Elmer Buckley, indem er „The compass of Froberger’s keyboard works“ (S. 149–154) nachzählte mit dem kaum überraschenden Ergebnis, dass hier Differenzen zu verzeichnen sind. (Überflüssige Probleme ergeben sich dabei, weil die „Suiten“ als authentisch angesehen werden.)

Sehr viel anregender dagegen die scharfsinnigen Überlegungen von Lucy Hallman Russell zur so genannten „Two-for-three Notation in Froberger“ (S. 120–141). Anknüpfend an Frescobaldi und auf dem Boden des überlieferten Mensuralsystems hat Froberger die Grundlagen der modernen Taktordnung erdacht. Aussagekräftige Temporalstrukturen werden nicht zuletzt im Hinblick auf die spielpraktischen Konsequenzen bis J. S. Bach verfolgt.

Zwei Tagungsteilnehmer wollten das Erscheinen des Berichts nicht abwarten und publizierten ihre Beiträge, die hier lediglich resümiert werden, an anderer Stelle (Alexander Silbiger, „Reflections on Froberger’s ‚Libro Primo‘ and ‚Libro Terzo‘“, als: „Tracing the Contents of Froberger’s Lost Autographs“, in: *Current Muscology* 54, 1993, S. 5–23, ferner Siegbert Rampe, „Matthias Weckmann und Johann Jacob Froberger: das Hintze-Manuskript. Ein Dokument für die Beziehungen beider Komponisten“, mit jeweils abweichenden Titeln in *MuK* 61, 1997, S. 325–332, und in *Schütz-Jahrbuch* 1997).

Der Band ist sorgfältig redigiert; Druckfehler gibt es selten und nur bei deutschsprachigen Zitaten.

(August 2002)

Gunther Morche

DAVID HUNTER: *Opera and Song Books published in England 1703–1726. A descriptive Bibliography.* London: *Bibliographical Society* 1997. XLIX, 521 S., Abb.

Im London des frühen 18. Jahrhunderts war die Oper ein Vergnügen für den Adel. Das Bürgertum hatte an den Aufführungen selbst keinen Anteil – wohl aber an der Musik der Opern, die in so genannten „Song Books“ zum Nachsingen oder Nachspielen veröffentlicht wurden. Der Verleger Henry Playford hatte diese Tradition in der Mitte des 17. Jahrhunderts begonnen und in seinen Publikationen, darunter Henry Purcells *Orpheus Britannicus* und John Blows *Amphion Anglicus*, Theatermusik mit höfischer Festmusik und allen Arten nicht an bestimmte Anlässe gebundener „Songs“ gemischt seinem zahlungskräftigen Publikum ohne Ansehen des Standes angeboten. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts übernahm John Walsh die Rolle des führenden Musikalienverlegers in London und behielt diese etwa ein Vierteljahrhundert bei, bis er den Verlag seinem Sohn übergab.

1940 veröffentlichten Cyrus L. Day und Eleanore B. Murrie eine Bibliographie mit dem Titel *English Song-Books 1651–1702*. Day/Murrie ist seitdem ein Klassiker für jeden, der sich über englische Vokalmusik der Restoration Period informieren will. David Hunters hier vorgelegte Bibliographie schließt in jeder Hinsicht an Day/Murrie an – zeitlich, indem er mit den Publikationen des Folgejahres 1703 beginnt, methodisch, indem er die Definition von „Song-Book“ übernimmt und weitgehend auch die Klassifizierung des Materials.

Bibliographien haben ihre eigenen Gesetze, und nicht immer sind die Entscheidungen für oder gegen die Art der Auswahl oder der Katalogisierung nachzuvollziehen. Auch David Hunter ist gezwungen, bisweilen eher willkürlich vorzugehen – oder besser: pragmatisch, um nicht in der schieren Masse zu versinken. Das betrifft zunächst das Enddatum 1726, für dessen Berechtigung er vier sehr verschiedene Gründe bemühen muss, darunter (einleuchtend) den Rechtsstreit zwischen Walsh und der Steuerbehörde, der dem Verleger eine Gefängnisstrafe einbrachte, sowie (weniger einleuchtend) eine Wiederaufnahme von Bononcini’s erfolgreicher *Camilla*. Das betrifft aber vor allem die Definition von „Song“, die schon im Titel



zu „Opera and Song“ erweitert ist und im Vorwort zu einer eher verqueren Begriffsbestimmung führt: „For the purposes of this study a song is defined as a ‚free-standing‘ single musical work, with or without additional verses, comprising any number of vocal parts, with or without instrumental accompaniment ...Opera songs, whether arias or choruses, are included, while the aria-like portions of cantatas are not“ (S. XIII). Pragmatische Überlegungen kennzeichnen auch andere Entscheidungen, die die Benutzung des Buches nicht unbedingt erleichtern: Um Doppelungen mit anderen bereits existierenden Bibliographien zu vermeiden, verzichtet Hunter etwa auf die Song-Books zu Händels Opern, während er Sammelpublikationen, die auch Händel-Arien enthalten, aufnimmt. Desgleichen verzichtet er auf die Monatsschrift *The Monthly Mask of Vocal Music*, weil davon eine Faksimile-Edition in Vorbereitung sei (die bis heute nicht erschienen ist).

Die Problematik solcher Entscheidungen tritt freilich in den Hintergrund, wenn man den Katalog selbst betrachtet. Denn dieser Katalog gibt den Blick auf ein Musikleben frei, das lebendiger und vielfältiger kaum sein könnte. Da gibt es Song-Books einzelner Opern in englischer (z. B. Clayton, *Rosamond*) oder italienischer (z. B. Gasparini, *Antiochus*) Sprache, italienische Arien in englischer Übersetzung (z. B. Bononcini, *Camilla*) oder Opern mit italienischen und englischen Arien (z. B. Conti, *Clotilda*); da gibt es französische *Airs*, englische *Masques* sowie „echte“, von Theatermusik unabhängige Song-Books wie etwa *The Collection of Sea Songs on Several Occasions* oder *The Merry Musician; or, a Cure for the Spleen*, viele davon in vokaler Originalgestalt oder für die Flöte transponiert. In den gedruckten Song-Books präsentiert sich die Musikgeschichte aus einer ganz speziellen Perspektive, die Verfechter der reinen Werk- oder Gattungslehre schaudern machen könnte, die aber ein Rezeptionsverhalten deutlich macht, ohne das die großen Werke der Operngeschichte wohl häufiger opulente Eintagsfliegen geblieben wären.

Hunters Katalog ist eine Fundgrube für jeden, der das alte Verdikt von England als einem Land ohne Musik einmal mehr widerlegen möchte, eine ebenso exakte Bibliographie nach

allen Regeln der wissenschaftlichen Erfassung sämtlicher wichtiger Parameter wie z. B. Paginierung, Format, ausführlicher Inhaltsangabe oder Fundort, wie auch ein Buch zum Stöbern zwischen den Titelkupfern, den Notenfassimiles und den mehr als zweitausend aufgenommenen Titeln, von denen nicht wenige, wie etwa „Jolly Roger Twangdilloo of Plouden-Hill“ oder „Now Jocky and Moggy are ready“ neugierig machen auf den Rest des Songs.

(August 2002)

Silke Leopold

ANTONIO CARLINI: *Francesco Antonio Bonporti „Gentiluomo di Trento“. Biografia e catalogo tematico dell'opera. Padova: Edizioni di „I Solisti Veneti“ 2000. 311 S.*

Francesco Antonio Bonporti (1672–1749), der sich selbst als „Gentiluomo di Trento“ bezeichnete, gehörte zur interessanten Gruppe der musikalischen Dilettanten des 17. und 18. Jahrhunderts. Als Priester widmete er sich nur nebenberuflich der Komposition, hinterließ jedoch ein eindrucksvolles künstlerisches Werk. Antonio Carlini nimmt in seiner Monographie eine ausführliche Schilderung des Lebens und Werkes dieser Persönlichkeit vor.

Die große Stärke der Arbeit liegt in der umfangreichen Dokumentation und Interpretation von Quellen, die der Autor aus den verschiedensten Archiven zusammengetragen hat. Durch die Vielzahl von biographischen Informationen sind die Herkunft und Lebensstationen Bonportis, aber auch seine musikalischen Motivationen sowie der Charakter seines privaten und künstlerischen Umfeldes sehr gut nachzuvollziehen. Ein großer Abschnitt beschäftigt sich beispielsweise mit dem sozialen Stand der seit 1515 in Trient ansässigen Familie Bonporti. Weiterhin beschreibt Carlini aufschlussreich das Musikleben der Stadt Trient, in der Bonporti den größten Teil seines Lebens verbrachte.

Ergänzt werden die biographischen Angaben durch die Dokumentation der Korrespondenz Bonportis. Insgesamt sind 53 Briefe abgedruckt, die zum Großteil von den Bemühungen des Komponisten um Reputation bei hochrangigen Persönlichkeiten zeugen. Etwas zu wenig Platz dagegen wird der Erörterung des semi-professionellen Status' Bonportis eingeräumt. Hier wären sowohl die genaue Überprüfung

seiner Ausbildungsstätten in Trient, Innsbruck und Rom auf musikalische Unterweisung als auch Vergleiche mit anderen prominenten Musik-Dilettanten der Zeit denkbar gewesen.

Carlinis Analysen ausgewählter Werke Bonportis geben einen guten Einblick in das Schaffen des Komponisten. Leider jedoch verzichtet der Autor in diesem Abschnitt auf Notenbeispiele, die seine Ausführungen vertieft hätten. Sehr übersichtlich angelegt ist der Werkkatalog der 116 bekannten Kompositionen Bonportis. Neben Quellenangaben und dem Hinweis auf moderne Ausgaben sind die Incipits sämtlicher Sätze verzeichnet. In dieser Form ist das Verzeichnis vor allem für ausübende Musiker eine große Hilfe.

Zu beklagen ist allerdings das Fehlen eines Quellen- bzw. Literaturverzeichnisses, das jeweils recht umfangreich ausgefallen wäre. Alle bibliographischen Angaben müssen so mühevoll aus den Fußnoten ermittelt werden. Dennoch: Carlinis Arbeit bereichert in verdienstvoller Weise die Literatur zu italienischen Musikern des 18. Jahrhunderts.

(Mai 2002) Bernhard Schrammek

*FARHAD ABBASSIAN-MILANI: Zusammenhänge zwischen Satz und Spiel in den Essercizi (1738) des Domenico Scarlatti. Berlin: studio 1998. 183 S., Notenbeisp. (Berliner Musik Studien 9.)*

*INNA ALEKSANDROVNA OKRAINEC: Domeniko Skarlatti: Cerez instrumentalizm k stilju. Moskau: Muzyka 1994. 208 S., Notenbeisp.*

Spieltechnik, Virtuosität, die performative Seite der Musik sind Bereiche, die in der Musikwissenschaft in der Regel übergangen werden und erst in letzter Zeit auf vermehrtes Interesse stoßen. So ist es wohl kein Zufall, dass in den 1980er-Jahren unabhängig voneinander zwei Dissertationen über Domenico Scarlatti entstanden sind, die eine ähnliche Fragestellung verfolgen. Beide Autoren versuchen – jeder auf seine Weise – zu ergründen, „inwieweit die kompositorische Konzeption aus der Unmittelbarkeit der klavieristischen Praxis hervorgeht“ (Abbassian-Milani, Umschlagstext), und stellen sich damit einem Thema, das neue Einsichten in eine so offenkundig von ihrem virtuosen Zuschnitt geprägte Musik verheißt.

Allerdings fällt in beiden Studien die Antwort nicht ganz überzeugend aus, und dies nicht nur, weil methodologische Ansätze für die spielpraktische Seite der Musik Mangelware sind. Abbassian-Milanis Arbeit zu besprechen, hat mir einiges Kopfzerbrechen bereitet. Der grammatikalisch und orthographisch einwandfreie Text bleibt für mich auch nach mehrfacher Lektüre unlesbar. Es gibt kaum einen Satz, über dessen Sinn man nicht lange grübeln müsste. Manches bleibt rätselhaft. Nur ein beliebig herausgegriffenes Beispiel aus der Beschreibung der Sonate K. 24: „Die Schlussgruppe ist aus Oktavpassagen zusammengesetzt, die zunächst als Elemente, später jedoch (ab Takt 33) mit Hilfe spieltechnischer Vermittlung ausführungsgerecht aufgestellt werden“ (S. 106). Zu einer unbeholfenen Darstellung musikalischer Sachverhalte, die man einem Nicht-Muttersprachler gerne nachsehen würde, gesellt sich eine schludrige Gesamtkonzeption, greifbar in einem terminologischen Wirrwarr sondergleichen. Während die Schlüsselbegriffe „Satz“ und „Spiel“ nur unzureichend erklärt werden, polemisiert der Autor gegen Ralph Kirkpatrick's in der Tat eigenwillige Bezeichnungen „CruX“ für den Eintrittsmoment der Zieltonart und die darauf bezogenen Formteile „Pre-CruX“ und „Post-CruX“ und führt als neue Nomenklatur für die Satzbeschreibung die Termini „Gedanke“ und „Gebilde“ ein. Der „Gedanke“ bezeichnet „ein musikalisches Ereignis, erweitert durch Hinzunahme der außergewöhnlichen manuellen Tätigkeit“; er ist ein „Endprodukt und stellt eine Besonderheit dar.“ (S. 19) Ein „Gebilde“ dagegen „entspricht (...) nicht diesen Anforderungen“ (S. 19). Mehr erfährt man nicht über die mit Paukenschlag eingeführten Begriffe. Am schwersten wiegt jedoch, dass die gesamte Untersuchung nicht von der Seite des Spiels her aufgezümt wurde. Bemerkungen zu einer Systematik der Griffformen etwa sind an den Rand weniger Fußnoten gerückt (S. 29). Ansonsten ist die Arbeit einfach als eine Reihe von Einzelbeschreibungen der 32 *Essercizi* angelegt, bei denen immer wieder etwas kleinlich auf die Schwächen von Kirkpatrick's Analysen hingewiesen wird. Wie angehängt erscheint das „Satzbildende Spielweisen“ benannte Schlusskapitel. Erneut wird vor allem ein Schlüsselbegriff eingeführt, der aus der Methodik des Klavierspiels entlehnte

Terminus „Rotation“, hier verwendet für die „griffinterne Bewegung einer Spielformation“ (S. 145), dessen Erklärung der Autor wieder schuldig bleibt. Man kann nur davon abraten, die übrigen Sonaten Scarlattis auf ähnliche Weise zu untersuchen, wie der Autor am Ende vorschlägt.

Ganz anders präsentiert sich die Studie von Inna Okrainec. Gerne folgt man ihren flüssig geschriebenen, sorgfältig aufgebauten Argumentationen. Ihre Erkenntnisse basieren auf einer Analyse sämtlicher zugänglicher Sonaten des Komponisten, die sie zunächst systematisch nach spieltechnischen Verfahren abhandelt, um sich im III. Kapitel K. 24 als Fallbeispiel für die Erläuterung ihrer Thesen herauszugreifen. Trotz eines hohen Reflexionsniveaus und einer sorgfältigen Auseinandersetzung auch mit der westlichen Sekundärliteratur, was in Russland – manchmal aus rein logistischen Gründen – nicht immer selbstverständlich ist, stößt der westlich geprägte Leser auf erhebliche Denktradition zuzuschreiben sind. Das Buch basiert nämlich auf ideengeschichtlichen Konzepten, die zu groben Verallgemeinerungen führen. Okrainec, auf der Suche nach einem „celostnyj kul’turnyj smysl“ (kultureller Gesamtsinn, S. 11), hantiert nicht nur ganz selbstverständlich mit den Epochenbegriffen Klassik und Barock und den ihnen zugeordneten Wesenheiten von Klassizität und „Barockheit“ („barocnost“); schlichtweg unübersetzbar ist der für die Sinnkonstellation des Textes entscheidende Schlüsselbegriff „sjuitnost“ (Suienhaftigkeit). Bereits die Pointe, dass sie die „sjuitnost“ von Scarlattis Cembalostücken der in der orthodoxen sowjetischen Musikwissenschaft verwurzelten „sonatnost“ entgegensetzt, dürfte hierorts manchem entgehen. Die Kernidee der Autorin, auf die sämtliche Fäden des Buches zulaufen, beläuft sich darauf, dass Scarlatti das bunte Spektrum der Tanzsätze der Suite in den einzelnen Sonatensatz hineinprojiziert und damit eine ganz eigene, offene, aus der Improvisation, dem Bruch, dem Spiel mit verschiedenen stilistischen Masken geborene Form schafft. Um dies zu zeigen, bedurfte es freilich nicht der etwas pflichtschuldig gelieferten Abhandlung über Scarlattis Spieltechniken, deren teils interessante Beobachtun-

gen zugunsten einer allgemeinen Konzeption links liegen gelassen werden. Entscheidend ist allerdings der Nachweis, dass die Sonaten tatsächlich einsätzig waren. Dazu widerlegt die Musikwissenschaftlerin die Untersuchung eines Vorgängers (Ju.P. Petrov, *Ideja ciklicnosti sonat D. Skarlatti i problemy ich interpretacii*, Diss. Moskau 1980), der die Hypothese der Zweisätzigkeit auf analytischer Ebene zu beweisen versucht hatte. Insgesamt liefert das Buch mit seiner fundierten Diskussion des russischen Forschungsstandes Einblick in eine lange und im Westen wohl völlig unbekannt Tradition der Scarlatti-Rezeption.

(Juni 2002)

Lucinde Braun

MARTIN GECK: *Bach. Leben und Werk. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2000. 798 S., Notenbeisp.*

Martin Gecks umfangreiche Bach-Monographie ist, obwohl sicherlich auf das Bach-Jahr 2000 hin konzipiert, alles andere als ein reines Gelegenheitswerk. Es zieht die Summe einer langen Forschungstätigkeit mit dem deutlichen Anspruch, in großen Zügen ein eigenes Bach-Bild mit dem Willen zur Genauigkeit in jedem Detail zu zeichnen. Und ganz offensichtlich ist es nicht in erster Linie an den Kreis der Spezialisten adressiert, sondern an den „von seiner ästhetischen Wahrnehmung ausgehenden Bach-Liebhaber“ (S. 326), den es in einen anspruchsvollen (und informativen) Diskurs über Bachs Musik verstrickt. In diesem Sinne scheint der Autor einiges riskieren zu wollen: Dazu gehört nicht zuletzt die Artikulation der eigenen Subjektivität, die freilich als stets argumentativ sorgfältig abgesicherte Meinungsäußerung den wissenschaftlichen Charakter des Buches nicht gefährdet.

Einer ersten Abteilung über das Leben folgen zwei umfangreiche weitere über die Vokalwerke und die Instrumentalmusik; den Abschluss bildet ein vergleichsweise kleiner dimensionierter Abschnitt, der unter dem Titel „Horizonte“ Reflexionen über Bachs Musik durchführt. In dieser Abfolge verbirgt sich eine der Hauptthesen des Verfassers, die den kompositorischen Weg Bachs nicht in der Leipziger Kantorenrolle, sondern in der dem Instrumentalwerk gewidmeten Kapellmeister-tätigkeit gipfeln sieht – ohne die veraltete Be-

hauptung einer Unvereinbarkeit beider wieder zu beleben. Der Kerngedanke von Gecks Buch ist die Behauptung einer konstanten „Dialektik“ von Bachs Musik: sei damit nun die Spannung zwischen semantischen und strukturellen Aspekten gemeint (die Geck in einer einheitlichen Konzeption aufgehoben sieht) oder das Verhältnis zwischen Sinnhaftigkeit und Sinnlichkeit der Musik Bachs. Aus diesem Grunde verhält sich Geck auch außerordentlich vorsichtig gegenüber der in der Bach-Exegese der letzten Jahrzehnte strapazierten „Figurenlehre“; figürlich ist Bachs Musik für ihn in einem übergreifenden, die Pole des Strukturellen, Semantischen und Klang sinnlichen integrierenden Sinne. So plädiert Geck eindringlich dafür, Theologie, Rhetorik und Emblematisierung als die Bezugspole dieser Musik zwar im Bewusstsein zu behalten und sich über ihre intensive Strukturiertheit bewusst zu werden, sich aber nicht durch exegetische, gematrische oder strukturanalytische Übungen um die „Erfahrungen von Glück und Betroffenheit“ (S. 436) zu bringen, die Bachs Musik dem genuin ästhetischen Erleben bereithält. Die einlässliche Besprechung des bachschen Parodieverfahrens wird ihm zur Aufforderung, in Bachs Vokalmusik zwar die Textkomposition, vor allem aber auch die eigenwertige Komposition zu sehen (S. 468).

Bach wird damit zum „Signal der Moderne“ (S. 713), indem sich hier Musik als autonome Kunst in der Kompositionsgeschichte installiert. Musik in diesem Sinne spielt, so Geck, die Rolle des „Mythos, den wir nicht nach seiner Herkunft fragen, sondern, wie er ist, auf unsere eigene Existenz hin auslegen“ (S. 488). Und daran partizipiert schon die Musik Bachs. Bach ist nicht zufällig, so Geck, ein Komponist vor allem für die „Philosophen“ (S. 551) unter seinen Nachfolgern geworden: für Beethoven, Schumann, Brahms, Schönberg oder Webern. Im letzten Abschnitt häufen sich die Hinweise auf die Vorwegnahmen der Wiener Klassik: auf motivisch-thematische Kompositionsverfahren, auf das Ideal der „integren, alles Stereotyp meidenden, vielmehr sich selbst erzeugenden Form“ (S. 537) und auf das übergeordnete Ideal der musikalischen Prozessualität. Dem entspricht nicht nur die „demonstrative Dominanz des Instrumentalen“ (S. 419) im Verlauf der Werkbiographie, sondern auch das für Bach

im Lauf seiner Künstlerkarriere postulierte Selbst- und Geschichtsbewusstsein.

Geck geht es in seiner Bach-Deutung um die Rekonstruktion einer schon bei den Zeitgenossen einsetzenden „Diskursgeschichte“ (S. 390) der bachschen Musik; entsprechend häufig sind auch die Auseinandersetzungen mit den Positionen der neueren Bach-Forschung (die aber, wie eingangs schon gesagt, stets auch für den Nicht-Spezialisten nachvollziehbar gehalten sind). Gecks eigene Bach-Auffassung wird also durchaus aus der Diskussion der Forschungsgeschichte entwickelt (der Forschungsgeschichte im engeren Sinne, denn Blicke auf das Panorama der Rezeptionsgeschichte in einem umfassenderen Sinne kommen nur gelegentlich vor). Mag man auch manche Deutungen des Autors als bestenfalls überpointiert empfinden – die mehr assoziative als argumentative Gedankenkette, die vom hypostasierten Systemcharakter der *Kunst der Fuge* zur explizit thematisierten Unerbittlichkeit in Paul Celans *Todesfuge* führt, wäre ein Beispiel dafür –, so ist damit doch nichts gegen die Überzeugungskraft und Konsistenz der Gesamtkonzeption gesagt. Man kennt und erkennt den Autor, man lässt sich auf das Gespräch mit ihm ein und akzeptiert das als Gesamtentwurf überaus imposante Buch dankbar als Teil der „Diskursgeschichte“, die es selbst nachzuzeichnen versucht.

(August 2002) Hans-Joachim Hinrichsen

*Bach und die Nachwelt.* Hrsg. von Michael HEINEMANN und Hans-Joachim HINRICHSEN. Band 3: 1900–1950. Laaber: Laaber-Verlag 2000. 477 S., Notenbeisp.

Der hier anzuzeigende dritte Band der Reihe „Bach und die Nachwelt“ hält erneut eine Fülle von interessanten und bedenkenswerten Daten, Fakten, Beobachtungen und Argumenten bereit und lässt nach der Lektüre der weit mehr als 450 Seiten kaum noch wesentliche Fragen zu Wirkung und Bedeutung Bachs im zugrunde liegenden Zeitraum offen. Die Lektüre der anspruchsvollen Einzelkapitel sollte freilich in wohl dosierten Portionen erfolgen: Auch dieser dritte Teilband ist kein Buch zum Nebenherlesen, sondern eines zum Mit- und zum Nachdenken, was freilich gelegentlichen Unterhaltungswert nicht ausschließen muss.

Die elf Beiträge verteilen sich auf vier Bereiche: „Ideologien“, „Adaptionen“, „Deutungen“ und „Umsetzungen“. Mag in diesen Oberüberschriften auch gelegentliche Unschärfe mitschwingen, vor allem bezüglich der bruchlosen Einordnung der solcherart überschriebenen Einzelkapitel, so machen diese im Ganzen sehr schnell klar, dass hier durchweg tief geschürft wurde: Wolfgang Ratherts Darstellung „Aspekte der Bach-Rezeption vor dem ersten Weltkrieg“ führt ebenso kompakt wie informativ in das Thema ein; die Zwischenüberschrift „Albert Schweitzer und die Folgen“ (S. 52) lenkt schon früh den Blick auf die Fatalitäten der Bach-Rezeption gerade vor 1914. Sven Hiemkes üppig unterfütterter Beitrag „Bach-Deutungen im Umfeld der kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung“ schließt sich bruchlos an. Immer wieder geht es um das ‚richtige‘ Bach-Verständnis, und wie stets waren es die besonders eifrigen Apologeten, die diesem Verständnis hartnäckig im Wege standen: Ebenso lächerlich wie erschreckend erscheint hier ein – zum Glück schon seinerzeit heftig kritisiertes – Kantatenprogramm von 1915, adressiert an die feindlichen Kriegsgegner (S. 73). Christa Brüstle schreibt kenntnis- und facettenreich zum Thema „Bach-Rezeption im Nationalsozialismus“. Die Darstellung bleibt selbst dort erfreulich souverän, wo es um „das musikalische Erbgut der Familie Bach“, den „fanatischen Haß“ und die „kaltsinnige Hartnäckigkeit“ der Juden in der *Johannes-Passion* und ähnliches mehr geht (S. 142).

Andreas Wehrmeyer und Elena Poldiaeva untersuchen die Wirkung Bachs in Russland; Susanne Schaal thematisiert „Bach im Musikleben Amerikas“: Auch diese Autoren halten eine Fülle von interessantem und bisher nur wenig beachtetem Material bereit; der Leser wird es – je nach Interessenlage – gern aufnehmen. Die Entscheidung, die Auseinandersetzung der zeitgenössischen Komponisten mit Bach nicht kapitelweise zu stückeln, sondern zusammenfassend in zwei Kapiteln zu behandeln, ist umsichtig und vernünftig; Ute Henseler und Gerd Rienäcker gliedern ihr Material behutsam und setzen überzeugende Schwerpunkte, wenn sie über „Bach und den Neoklassizismus“ bzw. „zur Bach-Rezeption der Wiener Schule“ schreiben.

Der wohl gehaltvollste Aufsatz des Bandes stammt von Hans-Joachim Hinrichsen; unter den Stichworten „Motorik, Organik, Linearität“ untersucht er „Bach im Kontext der Musiktheoretiker“ und stellt eindringlich die Bedeutung Bachs im Denken (und in den Schriften) von August Halm, Ernst Kurth, Heinrich Schenker, Fritz Jöde u. a., aber auch von Schönberg und Hindemith dar. Einen facettenreichen Seitenaspekt beleuchtet Andreas Hüneke in seinem sensiblen Beitrag zu „Oskar Kokoschkas Graphiken zur Bachkantate ‚O Ewigkeit, du Donnerwort‘ im Kontext“, wobei der ‚Kontext‘ gedanklich zu unterstreichen ist, denn es geht ganz grundsätzlich um die Bach-Rezeption der bildenden Künstler (wie es der Untertitel des Aufsatzes dann auch verrät). Dort sozusagen im Vorbeigehen vorgetragene Überlegungen zur Genese von Mahlers 2. *Sinfonie* oder Bergs *Violinkonzert* – beide in enger Verbindung zum Werk Bachs stehend – bedürften wohl noch der Diskussion. Susanne Fontaine beschäftigt sich mit der Bach-Rezeption von Wassily Kandinsky, Johannes Itten, Paul Klee und Lyonel Feininger und liefert dabei wertvolle Hinweise zur Bedeutung der Musik (nicht nur Bachs) für die Künstlervereinigungen zu Anfang des 20. Jahrhunderts. Beschlossen wird der Band mit einem schönen Beitrag von Michael Heinemann: „Bach als Thema deutschsprachiger Literatur“, der mit der Schilderung der farbenreichen poetisierenden Kitsch-Darstellungen des Komponisten zum Lachen (und bisweilen auch zum Weinen) anregt: Zwiesprache Bachs mit dem Allmächtigen (S. 440 f.) wurden seinerzeit ebenso zu Papier gebracht (und unerbittlich dem Druck anvertraut) wie die Beziehung der Bremer Stadtmusikanten zu Bach (S. 441). Neben derlei Kuriositäten finden sich kluge Einschätzungen des Bach-Bilds von Thomas Manns, Hermann Hesse oder Arnold Zweig.

Die äußere Erscheinungsform des Bandes entspricht der seiner beiden Vorgänger; die Einheitlichkeit der Reihe bleibt also gewahrt. Ausdrücklich festzuhalten ist aber auch, dass hier Beiträge von durchgehend gleichem, und zwar gleich hohem Niveau versammelt sind. Dies begründet gute Hoffnung für den noch ausstehenden vierten Band sowie grundsätzlich für weitere Untersuchungen dieser Art und Qualität.

(Juli 2002)

Ulrich Bartels

CLAUDIA MARIA KORSMEIER: *Der Sänger Giovanni Carestini (1700–1760) und „seine“ Komponisten. Die Karriere eines Kastraten in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 2000. X, 601 S., Notenbeisp. (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster. Band 13.)*

Es gilt – so kann mit Fug und Recht behauptet werden – als Gemeinplatz in der Musikwissenschaft, dass die „Nummern“ in der Oper des 18. Jahrhunderts den spezifischen Fähigkeiten der Sänger angepasst wurden. Die Komponisten – so wird allgemein angenommen – vertonten die Arien entsprechend dem Stimmumfang, der Stimmlage sowie dem technischen Können des jeweiligen Sängers und schnitten die Arienanzahl sowie geforderte Virtuosität auf die Bedeutung des Sängers im Ensemble zu. Diese Theorie gründet sich auf verschiedene Quellen, auf Aussagen von Musiktheoretikern und Komponisten des 18. Jahrhunderts; sofort denkt man z. B. bestätigend an Mozarts Brief vom 29. September 1781 an seinen Vater über die „geläufige Gurgel“ von Caterina Cavalieri, der er die Arie der Konstanze etwas „aufgeopfert“ habe.

Claudia Maria Korsmeier nimmt diese Ansicht, nach der die „Opernpartien bestimmten Sängern, die als Gestalter dieser Rollen im Vorhinein feststanden, ‚auf den Leib‘, also ‚auf die Stimmbänder‘, geschrieben wurden (S. 3), zum Ausgangspunkt ihrer Dissertation; sie unterstellt für die Opera seria des 18. Jahrhunderts eine quasi symbiotische Verbindung von Komponist und Sängerpersönlichkeit. Hauptziel ihrer Arbeit ist es – sozusagen in Umkehrung des Dogmas –, aus den überlieferten Partituren auf das Stimmprofil des Kastraten Giovanni Carestini zu schließen. In diesem, aber nur in diesem Sinne, knüpft die Autorin an ältere Publikationen an, wie etwa Margarete Höggs *Die Gesangkunst der Faustina Hasse und das Sängerrinnenwesen ihrer Zeit in Deutschland* von 1931, führt aber auch die wegweisenden Aufsätze zu Carestini von Klaus Hortschansky und Sylvie Mamy (beide 1986) Gewinn bringend weiter.

Korsmeier analysiert Carestinis stimmliche Charakteristika und deren Veränderungen im Laufe seiner Sängerkarriere auf breitester Quellenbasis mit einer bemerkenswert großen Anzahl von Opernpartituren; zentral sind

dabei die Drammi per musica Händels, Hasses und Vincis, in deren Opern Carestini die meisten Partien sang. In der Untersuchung gelingt es der Autorin plastisch, das sängerische Können und stimmliche Details Carestinis zu illustrieren, die Virtuosität des Sängers wird überaus anschaulich. Ferner trägt sie in ihrem umfangreichen Buch äußerst lesenswerte Dokumente zu den Karrieren der bedeutendsten Kastraten im 18. Jahrhundert zusammen und entwirft Carestinis Biographie. Positiv hervorzuheben sind auch die Repertoire-Tabellen, der Arienkatalog und das Personenregister im Anhang, die das Material übersichtlich erschließen.

Abschließend möchte ich in einem Punkt zur Diskussion anregen, nämlich in Bezug auf die analytischen Parameter für Carestinis Stimme: Korsmeier beschreibt die gesangstechnischen Fertigkeiten des Sängers mit großem Feingefühl für die Sängerstimme und hoher Sachkompetenz; sie stellt ihre Untersuchung aber nicht explizit auf ein theoretisches Fundament. Ein solches Fundament hätte sich z. B. aus den zeitgenössischen Gesangslehren von Tosi, Agricola, Mancini und Hiller herausfiltern lassen, wenn man diejenigen Elemente herausgearbeitet hätte, die die wesentlichen Inhalte der stimmlichen Ausbildung im 18. Jahrhundert waren und für die Gesangspädagogen dieser Zeit einen guten Sänger ausmachten. Mit einer derartigen methodischen Basis wäre noch greifbarer und augenfälliger geworden, wie Carestinis erstaunliche stimmliche Fähigkeiten sich vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Gesangstheorie und -praxis ausnehmen.

Ungeachtet meines kleinen Monitums ist dies ein wirklich eindrucksvolles und wichtiges Buch.

(April 2002)

Panja Mücke

*Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft. Neue Folge* 18 (1998): Jean-Jacques Rousseau und sein Umfeld. Hrsg. von der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Redaktion Joseph WILLIMANN. Bern u. a.: Peter Lang 1998. 384 S. Notenbeisp.

JEAN-JACQUES ROUSSEAU: *Le Devin du village*. Edited by Charlotte KAUFMAN. Madison: A-R Editions, Inc. 1998., XXXVII, 168 S.

(*Recent Researches in the Music of the Classical Era 50.*)

*The Cunning Man. Taken from the „Devin du village“ of Jean-Jacques Rousseau. Adapted to His Original Music by Charles BURNEY. With an Introduction by Kerry S. GRANT. Madison: A-R Editions, Inc. 1998. XI, 68 S. (Recent Researches in the Music of the Classical Era 50. Supplement.)*

Insgesamt vier Beiträge des *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* 1998 sind dem Schwerpunkt „Jean-Jacques Rousseau und sein Umfeld“ gewidmet (die zusätzlichen freien Aufsätze des Bandes werden hier nicht besprochen): Jean-Paul Montagnier beschreibt in „Les motets de Rousseau“ detailliert Quellenlage, Datierung sowie Entstehungs- und Aufführungskontexte der fünf heute bekannten lateinischen Motetten des Genfer Philosophen und sucht eine Modernität von deren stark an italienischen Vorbildern orientierter Schreibart insbesondere anhand von mehreren Dacapo-Arien nachzuweisen, in deren tonalem Plan und formaler Organisation er einen „embryon de forme sonate“ zu erkennen glaubt (S. 136). Jaqueline Waeber wendet sich der ersten melodramatischen Umsetzung von Rousseaus wenig später in ganz Europa verbreitetem Monolog *Pygmalion* durch Horace Coignet aus dem Jahre 1770 zu (zwei der Ritornelle für die erste Aufführung in Lyon hatte Rousseau beige-steuert) und deutet auf der Grundlage der von ihr selbst 1997 besorgten kritischen Edition der Partitur sowie ihrer konkreten Erfahrungen mit einer szenischen Aufführung die Konzeption des Werkes, indem sie auf Rousseaus Auffassung vom „Récitatif obligé“ im *Dictionnaire de musique* und eine darin sich andeutende Emanzipation der Instrumentalmusik verweist und vor diesem Hintergrund den häufig sehr kurzen, formal bewusst nicht abgeschlossenen Instrumentalsätzen handlungsbedingt pantomimische oder auch affektive Ausdrucksfunktionen zuweist. Xavier Bouvier ediert und interpretiert in seinem Beitrag ein kurzes musiktheoretisches Manuskript aus dem Nachlass Rousseaus, als dessen Urheber er aufgrund eines Briefes an Rousseau Charles-Henri Blainville nachweist, den Verfasser zahlreicher Cantatilles sowie der 1746 in Paris erschienenen *Harmonie théorico-pratique*. Das Manuskript firmiert unter dem Titel *Réponse à*

*la Critique des chiffres de Corelly* und versucht die Kritik Jean-Philippe Rameaus an der Bezifferung einiger Passagen aus Arcangelo Corellis op. 5 vor dem Hintergrund der Theorie einer „basse fondamentale“ mit der älteren kompositorischen Praxis bei Corelli zu vereinbaren. Hugo Blank steuert den umfangreichsten Beitrag des Bandes bei, eine detaillierte Beschreibung der vielfältigen textlichen und musikalischen Quellen zu Rousseaus Erfolgsstück *Le devin de village* von 1752 sowie dessen Rezeption in der Parodie des Ehepaars Favart bis hin zu dem daran anknüpfenden Singspiel *Bastien et Bastienne* des gerade einmal zwölfjährigen Mozart. Während etwa die Diskussion der gattungsmäßigen Zuordnung von Rousseaus hybridem Stück nicht ganz zu überzeugen vermag (es handelt sich wohl weder um eine Opéra comique noch um ein Intermède, wie verschiedene Quellen vermerken, sondern vielleicht am ehesten um ein in knapper Dramaturgie, Umfang, Einbeziehung eines ausführlichen Divertissements mit Pantomime sowie der Kombinierbarkeit mit anderen eigenständigen Stücken für eine Aufführung an die Tradition der Actes de ballet anknüpfendes Werk mit einer Reihe von formalen Neuerungen), dürfte insbesondere Blanks fast sechzig Seiten umfassende Primär- und Sekundärbibliographie ein unverzichtbares Instrument für jede weitere Beschäftigung mit dem gesamten Themenkomplex bilden. Der Anspruch auf Vollständigkeit scheint überwiegend erreicht, auch wenn bedauerlicherweise etwa ein jüngerer, im Aufsatz von Montagnier im gleichen Band auf S. 123 erwähnter Artikel von Daniel Hertz zu Rousseaus Werk nicht mehr in die Bibliographie eingearbeitet wurde.

Blanks Bibliographie liefert gewissermaßen eine Sichtung derjenigen Quellen, wie sie zur Grundlage einer sicherlich wegen der Fülle des Materials nicht ganz einfachen kritischen Ausgabe des Stückes dienen könnte. Charlotte Kaufman hat dagegen in ihrer Edition des *Devin du village* in Band 50 der *Recent Researches in the Music of the Classical Era* einen anderen Weg beschritten; ihre Absicht zielte nicht auf eine kritische Ausgabe, sondern weit pragmatischer darauf, „to produce a complete score that is both clear and informative“ (S. 131). Zu diesem Zweck wurde die in reduzierter Partitur ge-

druckte Erstausgabe von 1753 unter Einbeziehung von Stimmenmaterial in der Sammlung *Musique de Roi* in F-Pn (Signatur L. 19806 – Teile für die Partie des Colin scheinen mit 1754 datiert zu sein; vgl. S. 134. Blank datiert demgegenüber dieses Aufführungsmaterial wegen der Stimmen für eine später hinzugefügte Ersatzarie von Philidor auf 1763 oder später, vgl. dort S. 69) in allen Stimmen ausgeschrieben, der Text seltsamerweise auf der Grundlage eines relativ peripheren Genfer Librettodrucks von 1760 ediert (das hier benutzte, in Harvard aufbewahrte Exemplar fehlt bei Blank, könnte aber mit dessen Nr. 16 bzw. 17 identisch sein, vgl. S. 77), der nach Angaben Kaufmans identisch ist mit der Erstausgabe von 1753, allerdings zusätzlich auch die Texte der Arien enthält. Im Anhang der Ausgabe sind sechs Arien beigelegt, die Rousseau 1779 anlässlich einer Wiederaufnahme des Werkes neu komponiert und in einem „Avis“ an das Publikum gerechtfertigt hatte, offenbar nicht zuletzt, weil seine Autorschaft für Teile des ursprünglichen Werkes öffentlich angezweifelt worden war. Wenn es sich auch weder um eine kritische noch um eine wirklich praktische Ausgabe handelt – Stimmenmaterial ist offenbar nicht erhältlich – so ist die Partitur gut lesbar und sicherlich der Beschäftigung mit dem Werk über das bereits erhältliche Faksimile des Erstdrucks bei Forni hinaus nützlich. Leider ist Kaufmans Edition nicht ohne Fehler, so ist etwa bei den vielen volksliedhaft naiven, bewusst prosodisch falschen Wortakzenten der Originalpartitur oft nur im Vergleich mit dem Originaldruck zu entscheiden, ob die Textunterlegung durchgängig korrekt vorgenommen wurde; zumindest gelegentlich sind dabei auch eklatante Fehler unterlaufen wie etwa im ersten Vers der Eingangsarie von Szene V „Je vais revoir ma charmante maîtresse“ wo in Takt 7 ein im Originaldruck nicht vorhandener Bindebogen eingefügt und anschließend der verbleibende Text prosodisch völlig unsinnig unterlegt wird; in Takt 25 derselben Arie wäre zudem beim zweiten Vorhalt wohl ein Auflösungszeichen zu ergänzen. Der kritische Bericht ist recht schmal ausgefallen und verzichtet bei vielen Nummern gänzlich auf einen Kommentar, dagegen sind der Edition eine nützliche Einleitung und eine zweisprachige Edition des Librettos vorangestellt.

Als Supplement zu Kaufmans Edition ist in der gleichen Reihe eine Ausgabe der unter dem Titel *The Cunning Man* von dem noch jungen Charles Burney adaptierten englischen Version erschienen, die nach längeren Vorarbeiten schließlich Ende November 1766 in Zusammenarbeit mit dem großen Schauspieler David Garrick am Drury Lane Theatre in London über die Bühne ging und trotz eines nur mittleren Erfolgs ein Beispiel für die europaweite Rezeption des *Devin* darstellt. Während sich Burney in den Arien weitgehend an Rousseaus Vorlagen hielt und überwiegend nur die Texte adaptierte oder gelegentlich Ergänzungen in der Orchestrierung vornahm, komponierte er die englischen Rezitative weitgehend neu. In dieser zweigeteilten Form präsentiert sich auch der mit einer sehr informativen Einführung von Kerry S. Grant versehene Nachdruck dieser Bearbeitung – als Hauptquelle dafür wurde der heute in Chicago aufbewahrte Druck der Arien aus dem Besitz Burneys verwendet, für die Rezitative dagegen die autographe Handschrift des großen Musikhistorikers, die an den entsprechenden Stellen eingefügt wurden.

(August 2002)

Joachim Steinheuer

*Carl Friedrich Christian Fasch (1736–1800) und das Berliner Musikleben seiner Zeit. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz am 16. und 17. April 1999 im Rahmen der 6. Internationalen Fasch-Festtage in Zerbst. Hrsg. von der Internationalen Fasch-Gesellschaft e. V. Zerbst. Dessau: Anhaltische Verlagsgesellschaft 1999. 351 S., Notenbeisp. (Fasch-Studien. Band VII.)*

Carl Friedrich Christian Fasch ist gemeinhin eher dem Namen nach bekannt – als der Gründer der Berliner Singakademie, als ein Sohn des berühmteren Zerbster Hofkapellmeisters Johann Friedrich Fasch und als Lehrer von Carl Friedrich Zelter. Das kompositorische Œuvre von Carl Fasch ist bislang nur wenig erforscht (lediglich seine Werke für die Singakademie bilden hier eine Ausnahme). Angesichts des hohen Ansehens von Fasch bei seinen Zeitgenossen, seiner vielfältig dokumentierten Wertschätzung und renommierten Stellung am preußischen Hof bestand hier zweifellos eine Forschungslücke, die zu schließen sich eine Tagung während der 6. Internationalen Fasch-



Festtage 1999 in Zerbst anschickte; die Referate dieser Tagung liegen inzwischen gedruckt vor.

Das Buch entfaltet ein breites, vielschichtige Aspekte berührendes Spektrum: Die beiden eröffnenden Aufsätze reflektieren über das beträchtliche Ansehen Faschs als zweiter Cembalist am preußischen Hof und die positive zeitgenössische Rezeption seiner Kompositionen (Susanne Oschmann) sowie über seine Instrumentalausbildung (Brian Clark). Die folgenden Beiträge konzentrieren sich im Wesentlichen auf zwei Komplexe: erstens die Analyse der kompositorischen Frühwerke – frühe Kantaten (Barbara M. Reul), Lieder (Darrell M. Berg, Vera Grützner), Klavierwerke (Roderich Fuhrmann, Ulrich Leisinger) – sowie Faschs Stellung als Cembalist am preußischen Hof (Christoph Henzel); zweitens die Gründung der Berliner Singakademie und Faschs Wirken im Berliner Musikleben ab 1850 (Ingeborg Allihn, Rachel W. Wade) sowie die in dieser Zeit entstandenen Kompositionen (Gudrun Busch, Gottfried Eberle, Jürgen Heidrich). Vervollständigt wird das Panorama durch Ausführungen zu den Fasch-Quellen in der Pariser Bibliothèque Nationale (Konstanze Musketa) und in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg (Raymond Dittrich).

Besonders hervorzuheben ist die „Pionierleistung“ des Bandes, nämlich der Anspruch der Autoren, ein differenziertes und detailliertes Porträt dieser wichtigen Berliner Persönlichkeit zu entwerfen. Dieser Anspruch wird auf mehreren Ebenen eingelöst, durch Analyse unbekannter Kompositionen, durch Veranschaulichung ihres musikalischen Stils und ihre Einordnung in die kompositorische Tradition, durch Klärung der Entstehungsumstände ausgewählter Werke und die Erschließung neuer Quellen zu Faschs Tätigkeit im Berliner Musikleben (auf breiter Quellenbasis insbesondere die Studien von Ingeborg Allihn zum Berliner Musikleben in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und Gudrun Busch zum italienischen Oratorium in den Berliner Liebhaber Konzerten 1770–1790). Somit präzisiert der Band das bisher musikhistorisch recht fragmentarische Bild von Carl Fasch, gibt eine farbige Übersicht über seine Tätigkeit und durchleuchtet sein kompositorisches Schaffen. Im Detail ergeben sich auch Korrekturen bisheriger

Researchmeinungen; so vermag etwa Christoph Henzel anhand von Aktenmaterial fundiert nachzuweisen, dass die viel benutzte Zelter-Biographie „ein erbauliches Lebensbild, aber keine kritische Biographie“ ist und hinsichtlich Faschs Position am preußischen Hof zumindest kritisch hinterfragt werden sollte. Dem Ansatz des Bandes entspricht auch das umfangreiche Quellen- und Literaturverzeichnis im Anhang als Grundlage weiterer Forschungen.

(Juli 2002)

Panja Mücke

*SANG-CHUN YEON: Carl Ditters von Dittersdorf: Die Kammermusik für Streichinstrumente. Quellenkundliche und stilistische Untersuchungen mit einem thematischen Verzeichnis. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 1999. 312 S., Notenbeisp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 19.)*

Die vorliegende Arbeit ist eine Dissertation von 1997 aus Münster; das Vorwort ist auf Juli 1999 datiert, aber der Text scheint derjenige von 1997 zu sein; jedenfalls wird Literatur nach 1995 nicht genannt, und so sind auch die beiden wichtigsten neuen Studien zum Thema (Hubert Unverricht und Horst Walter in *Haydn-Studien* 7, 1998) nicht berücksichtigt. Das wäre vielleicht zu verschmerzen, aber leider wird das (schön gedruckte) Buch auch dem Kenntnisstand von 1995 in keiner Weise gerecht. Der Stil ist un gelenk, die Darstellung redundant bis zur unfreiwilligen Komik, und mit der ältesten Sekundärliteratur (vor allem der unglücklichen Arbeit von Gertrude Rigler von 1927 [!]) werden absurde polemische Gefechte geführt. Inhaltlich ist jenseits der technischen Beschreibung fast nichts zu finden, und die gelegentlichen Ausflüge in die Stil- und Gattungsgeschichte sind von geradezu bestürzender Ahnungslosigkeit (ein schönes Beispiel ist der Vergleich der Quartette Dittersdorfs mit denjenigen Haydns, Mozarts und Pleyels, S. 78–80).

Die Arbeit beginnt mit einer kurzen Darstellung des Forschungsstandes und einer relativ ausführlichen Biographie Dittersdorfs; es folgt ein Überblick über die Kammermusik, nach Gattungen geordnet, und über die Überlieferung (umständlich und wortreich), schließlich ein Vorschlag (mehr kann es nach der Quellen-

lage nicht sein) zur Chronologie. Den Hauptteil der Untersuchung bildet eine recht knappe Darstellung des Werkbestandes nach „Gattungen“ (Duette, Trios, Serenaden, Quartette, Quintette) und (ausführlicher) nach der „Struktur der Einzelsätze“ (Sonatensatzformen, Liedform und Romanze, Menuette, Rondoformen, Variationen, Fugen). Bei den Werken für zwei Instrumente ist die Unterscheidung zwischen Duetten und begleiteten Soli (meist Violine und Basso) einfach, aber die Diskussion über die möglichen Besetzungen der Basso-Stimme (S. 60–63) endet in Verwirrung und mit der Behauptung, dass der Generalbass in der fraglichen Zeit (gemeint sind die 1760er- und frühen 1770er-Jahre) „im Verschwinden“ gewesen sei (S. 63); als Kronzeuge wird Fritz Oberdörffer mit seiner Dissertation von 1939 genannt. Bei den Trios erwartet man eine gattungsgeschichtliche Diskussion der beiden überaus interessanten frühen Drucke, der sechs zweisätzigen *Triosonaten* op. 1 (1767) und der sechs viersätzigen *Trios* für 2 Violinen und Viola op. 2 (1772), welch letztere auch als *Triosonaten* op. 6 (2 Violinen und Basso) in Paris gedruckt wurden. Leider wartet man vergebens: Die Werke werden kurz beschrieben, und die Vielzahl der scheinbaren Gattungsbezeichnungen (Divertimento, Sonate, Notturmo, Cassatio) wird, wie auch bei den anderen Werkgruppen, ermüdend und ohne jeden Erkenntnisgewinn aufgezählt. Die Abschnitte „Serenaden“ und „Quartette“ überschreiten die Grenzen der Kammermusik, denn die Serenaden sind (das wird auch ausdrücklich festgestellt, aber wiederum nicht weiter reflektiert) Freiluftmusik mit konzertierender Violine, und die vierstimmigen Partiten mit Hörnern ad lib. sind Orchesterwerke (völlig abenteuerlich wird es bei den drei Symphonien Grave E-3, F-5 und Bb-11, die als vierstimmige Partiten in A-SEI überliefert sind und deshalb hier als Kammermusik erscheinen, vgl. S. 302–303). Dass die sechs Streichquartette (Artaria 1789) Dittersdorfs einziger Beitrag zur Gattung waren, ist auch nicht richtig; Torricella kündigt in der Wiener Zeitung vom 9. Juni 1781 einen Pariser Druck von sechs Streichquartetten an, und vielleicht sind auch die Beiträge von „Ditters“ in *Six quatuor concertant [...] de vari autory*, Paris: M.elle de Silly (1778; zwei Exemplare in F-Pc) Original-

werke. Eine gattungsgeschichtliche Diskussion der sechs erhaltenen Spätwerke, die vor dem Hintergrund der Wiener Quartettkultur sehr lohnend wäre, fehlt. Sie fehlt ebenso bei der Behandlung der Streichquintette, bei der auch jedes Eingehen auf die so sehr fruchtbare Diskussion der 1990er-Jahre über satztechnische Fragen vermieden wird (vgl. den Sammelband von Cliff Eisen und Wolf-Dieter Seiffert [Hrsg.], *Mozarts Streichquintette. Beiträge zum musikalischen Satz, zum Gattungskontext und zu Quellenfragen*, Stuttgart 1994). Die Diskussion der Satzformen und Satztechniken, die den umfangreichsten Teil der Arbeit bildet, schließt sich methodisch an Clemens Kühn an (*Formenlehre der Musik*, München/Kassel u. a. 21989, und *Analyse lernen*, Kassel u. a. 1993). Sie ist streng deskriptiv, bietet gute Einzelbeobachtungen, ist durch zahlreiche Notenbeispiele anschaulich, enttäuscht aber wiederum durch das fast gänzliche Fehlen historischer Gesichtspunkte. Der thematische Katalog, gut gearbeitet, wenn auch nicht erschöpfend (bei den Quintetten fehlt ein Hinweis auf die Reste der einfacheren Frühfassung des 2. Violoncello in den autographen Dresdner Stimmen), ist sicherlich der nützlichste Teil der Arbeit.

(August 2002)

Ludwig Finscher

PETER OVERBECK: *Die Chorwerke von Thomas Linley dem Jüngeren (1756–1778). Analyse, Vergleich, kompositorisches und biographisches Umfeld*. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2000. XII, 418 S. (*Hildesheimer Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 6.*)

Bereits beim Lesen des Untertitels schwante dem Rezensenten Ungutes. In einer 400-Seiten-Monografie vier derart unterschiedliche Bereiche bearbeiten zu wollen, die selbst in der nativen Musikforschung teilweise noch weitgehend unaufgearbeitet brach liegen, verspricht zumindest problematisch zu werden. Erwartungsgemäß ist denn auch das Gesamtergebnis von der Qualität her uneinheitlich. „Biographie und Umfeld“ vereinfacht teilweise zu sehr – man betrachte etwa die Musiksituation in Bath zu Zeiten von Linleys Kindheit, vor allem die Bedeutung John Friedrich William Herschels,

die die Familie nicht wenig beeinflusste und auch für den Umzug nach London mit verantwortlich war; auch bleibt unerfindlich, warum der Leser mehr über Linleys Lehrer William Boyce erfährt (den bei weitem am intensivsten erforschten Komponisten der Zeit) als über seinen Vater, Thomas Linley sen., dessen Bedeutung für das Musikleben in Bath wie in London kaum genügend Würdigung findet. Diese ungenügende Berücksichtigung liegt möglicherweise mit daran, dass bislang keine substanzialle Studie zum Musikleben der Stadt Bath im 18. Jahrhundert vorliegt. Stattdessen wirft der Abschnitt über „Linley und Haydns *Schöpfung*“ weitere Fragen auf – und die Bedeutung, die Tovey William Herschel für die Entstehung der *Schöpfung* zuwies, findet leider keine Erwähnung.

Es folgt die detaillierte Untersuchung der Chorwerke Linleys, worauf Overbeck fraglos die größte Sorgfalt verwandt hat. Problematischer wird es da schon mit dem Vergleich mit dem kompositorischen Umfeld. Bei der Komposition von Oratorien und Oden den Namen Samuel Arnold kaum zu erwähnen, ist sträflich. Auch sonst fällt auf, dass Overbeck Linleys Werke häufig mit Kompositionen von dessen Vorgängergeneration vergleicht, mit Werken also, die er möglicherweise kannte (hier allerdings finden sich gelegentlich problematische Formulierungen, etwa wenn behauptet wird, dass „sich Linley am Händel-Stil“ orientierte [S. 327], wo doch die Traditionslinie Greene-Boyce, von Overbeck selbst angedeutet, sehr viel wahrscheinlicher und offenkundiger ist); eine Einbettung in das kompositorische Umfeld seiner Gegenwart dagegen wird im Hauptteil ausgeblendet und findet sich lediglich in den „Schlußbemerkungen“. Ein komprimiertes Kapitel zu Linleys weiteren Kompositionen schließt diese wichtige Arbeit, die, von der ungenügenden Erwähnung Herschels und Arnolds abgesehen, nunmehr als die Standardpublikation zu Thomas Linley jun. angesehen werden darf – trotz der das Buch eröffnenden nicht als solchen markierten faktisch unzutreffenden Paraphrase („Englands Musikgeschichte wird davon überschattet, dass ihre größten Talente in sehr jungen Jahren gestorben sind“ S. 1). Dass ein Register fehlt, fällt deshalb besonders schmerzlich auf, ebenso wie die über das ganze Buch verteilten Abkürzungs-

übersichten, die überdies nicht vollständig sind.

(Juli 2002)

Jürgen Schaarwächter

MARC VIGNAL: *Haydn et Mozart. Paris: Fayard/Mirare 2001. 476 S.*

Das Doppelgestirn Haydn-Mozart hat immer wieder zu vergleichenden Betrachtungen angeregt, so auch hier in Vignals Buch, das die Biografien der beiden Musiker in kurzen Abschnitten chronologisch parallel durchgeht. Dabei wird nicht verschwiegen, dass Mozarts kurzes Leben (1756–1791) von Haydn gleichsam umrahmt wird (1732–1809) und dass sich die beiden Musiker erst 1780 kennen lernten, als jeder schon eine lange Reihe von Meisterwerken geschaffen hatte. Das Buch ist ganz auf Leben und Umwelt konzentriert und blendet genaue Analysen der Notentexte vollkommen aus. Man mag das lebhaft bedauern, doch trägt dieses Vorgehen nur dem überall grassierenden musikalischen Analphabetismus Rechnung, vor dem die Buch-Autoren kapitulieren. Vignal stützt sich vor allem auf französische und angelsächsische Quellen, erwähnt aber auch gewisse deutsche Schriften aus jener Epoche. Er hat offenbar auch Haydns Autobiographie und erste Biographien übersetzt und ediert (Paris 1997). Er beherrscht also die deutsche Sprache; deshalb ist es zum mindesten erstaunlich, dass er Ludwig Finschers Arbeiten über Haydn nicht zu kennen scheint. Bei einer im Übrigen so akribischen Darstellung ist es außerdem schade, dass Anmerkungen mit genauen Seitenangaben durchweg fehlen. Die Absicht, das Lesepublikum auf keinen Fall zu langweilen, ist überall zu spüren. Sie ist typisch für ein großes Segment französischer Musikliteratur, die von der internationalen Kollegenschaft kaum gelesen und auch nicht zitiert wird. Innerhalb des Hexagons, des Sechsecks, wie die Franzosen ihr Land nennen, wird diese Selbstgenügsamkeit nur selten wahrgenommen, und Bücher wie dasjenige von Marc Vignal erfüllen im zwanglosen Gespräch unter Musikliebhabern ihre eminent soziale Funktion. Diese soll nicht unterschätzt werden, macht aber den Mangel an einer gründlich reflektierenden Musikwissenschaft, wie sie der deutsche Sprachraum aufweist, doppelt fühlbar.

(Juni 2002)

Theo Hirsbrunner

PETER GÜLKE: „Triumph der neuen Tonkunst“. Mozarts späte Sinfonien und ihr Umfeld. Kassel u. a.: Bärenreiter/Stuttgart-Weimar: J. B. Metzler 1998. 281 S., Notenbeisp.

Bücher, die es sich zum Ziel setzen, nahe am Notentext zu bleiben und nicht in unverbindlichen Feuilletonismus abzugleiten, laufen Gefahr, dass die Sprache verdorrt und in ein monotones Aufzählen von musikalischen Fakten – was immer man auch darunter verstehen mag – verfällt. Dass Gülke mit seinen Analysen von Mozarts drei letzten Sinfonien diesen Fehler souverän vermeidet, hängt mit verschiedenen Strategien der Annäherung an musikalische Werke zusammen, die nicht jedem Autor so selbstverständlich zur Verfügung stehen. Zum Ersten wird das ganze Umfeld zur Zeit ihrer Entstehung dargestellt: die *Linzer* und die *Prager Sinfonie* neben den Klavierkonzerten und dem *Don Giovanni*. Zum Zweiten werden die zeitgenössischen Kommentatoren zur Musik – nicht nur Mozarts – und zu den Empfindungen und Schwärmereien, die die „neue Tonkunst“ auslöst, in einer nicht anders als kongenial zu nennenden Weise zitiert, da Gülke es versteht, seine eigene Sprache gleichsam als Folie der Zitate zu bewahren und kontinuierlich mitreden zu lassen in einem Text, der dennoch ganz klar zwischen den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts und unserer Zeit zu unterscheiden weiß. Bei aller Unmöglichkeit, sich jenen singulären Kunstwerken anders als „asymptotisch“ zu nähern, entsteht doch das „Klima“ der Wiener Klassik in einer Lebendigkeit und Unverwechselbarkeit vor uns, die weit von zum künstlerischen Kanon erstarrten Paradigmen – der Sonatenform etwa – entfernt ist. Zum Dritten geht Gülkes unwiderstehliche Nähe zum Gegenstand seiner Untersuchungen sogar so weit, dass er das erste Thema des Finalsatzes der *Jupiter-Sinfonie* überall als geheim mitklingend zu entdecken glaubt, wo ein weniger mit Imaginationskraft begabter Analytiker nur etwas finden könnte, was zum kollektiven musikalischen Besitz jener Zeit gehörte: zum Beispiel die banale Akkordfolge Tonika-Subdominante-Dominante-Tonika, die jenen vier ersten „ominösen“ Tönen des Finales zwanglos unterlegt werden kann. Doch dem gegenüber auf der Einmaligkeit der mozartschen Erfindung zu insistieren, gehört zur Noblesse und Bescheidenheit einer Analyse, die sich nicht damit begnügt

zu sagen, dass es – der Rang Mozarts hin oder her – nichts Neues unter der Sonne gebe. Gülkes Prozedere erinnert von weitem ein wenig an Arnold Schönberg, der dem Kaiserwalzer von Johann Strauss Haydns „Gott erhalte“ zu unterlegen wusste und damit die einfache Struktur jenes Tanzes mit einer Bedeutung anreicherte, die ursprünglich nicht intendiert war, sich aber dann als willkommen erwies. In beiden Fällen steht dahinter aber auch die Haltung eines modernen Menschen, der mit den Erfahrungen seiner eigenen Zeit auf die Vergangenheit reagiert, diese sich anzuverwandeln versucht und damit neu verlebendigt. (Juni 2002) Theo Hirsbrunner

*Mozartanalyse im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Bericht über die Tagung Salzburg 1996. Hrsg. von Gernot GRUBER und Siegfried MAUSER. Laaber: Laaber-Verlag 1999. 194 S., Notenbsp. (Schriften zur musikalischen Hermeneutik. Band 6.)*

Der Sammelband ist überzeugendes Ergebnis der wissenschaftlichen Tagung „Zur Geschichte der Analyse Mozartscher Musik“, die 1996 in Salzburg stattfand. Die darin versammelten zwölf Aufsätze stellen die überarbeiteten und erweiterten Referate dar. Zunächst liefert Mitherausgeber Gernot Gruber, dessen Studien zur Rezeptionsgeschichte Mozarts noch immer Standardwerke sind, einen konzentrierten Abriss zur Geschichte der Musikanalyse, wobei er den Bogen von den ersten Versuchen aus der Zeit der Wiener Klassiker über jene eines Adolph Bernhard Marx bis hin zu der etwa Arnold Schönbergs schlägt. Er stellt zur Diskussion, dass Analyse in früheren Epochen immer auch für andere Zwecke instrumentalisiert wurde, etwa für eine spekulative Musiktheorie. Ulrich Konrad geht in seinem Aufsatz „Leben – Werk – Analyse. Vorläufige Gedanken zu Form und Funktion der Analyse in der Mozart-Biografik von 1800 bis 1920“ dem bemerkenswerten Faktum nach, dass sich Werkanalysen in mozartschen Biografien überaus gering ausnehmen; er begründet es mit den zeitüblichen Vorstellungen einer unmöglichen Trennung von Leben und Werken und beklagt daher laut eine aktuelle, zeitgenössische Referenzbiografie. Mark Evan Bonds behandelt „Friedrich August Kannes Versuch einer Ana-

lyse der mozartschen Clavierwerke von 1821“ und stellt fest, dass alles, was im frühen 19. Jahrhundert als Analyse bezeichnet wurde, eher Interpretationen im heutigen Verständnis seien. Silke Leopold widmet sich dem mozartschen Musiktheater. Sie erweitert damit die Diskussion um analytisches Verständnis der Musik um die Dimension des Menschenbildes in den Opern. Vor allem geht sie der Analyse der Frauenfiguren bei den verschiedenen Mozartbiografen nach. Wilhelm Seidel beschäftigt sich mit „Metrum und Rhythmus im Kontext rezeptionsästhetisch orientierter Analysen“. Er stellt fest, dass die moderne Rhythmik zu Mozarts Lebzeiten entwickelt wurde, und dass gerade der Rhythmus eine Stärke des italienischen Stils, dem sich auch Mozart verschrieben hatte, war. Weiterhin kommen Ulrich Leisinger, László Somfai, Elmar Seidel, Martin Eybl, Rafael Köhler, Manfred Hermann Schmid und Siegfried Mauser zu Wort. Generell kann man sagen, dass sich der Band als wichtiger Beitrag zur Erforschung der Rezeptionsgeschichte Mozarts versteht, indem er eben auch Überlegungen dazu liefert, welche theoretische Position die Musikanalyse in verschiedenen musikhistorischen Epochen einnahm. Erleichtert etwa wurde der Zugang und das Verständnis für Mozarts Kompositionen durch die so genannten „Analysen“ des 19. Jahrhunderts kaum, und das könnte sich endlich ändern.  
(September 2000) Beate Hennenberg

„Das Weib der Zukunft“. *Frauengestalten und Frauenstimmen bei Richard Wagner*. Hrsg. von Susanne VILL. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2000. 243 S., Notenbeisp. (Bericht des Internationalen Symposiums zu den Bayreuther Festspielen, 9. – 11. August 1997)

Wagners Frauenfiguren fanden von Anfang an eine zwiespältige Aufnahme. Da der Komponist ihnen erotisch-sexuelles Begehren verleihen musste, um seine Lieblingsthese zu unterstreichen, wonach die Frau nur das ideale Weib werden könne, wenn sie dem Mann in bedingungsloser Liebe verfallt, entstanden im prüden 19. Jahrhundert widersprüchliche Empfindungen, die von Begeisterung bis zu Abscheu reichten und bis heute die Auseinandersetzung prägen. Das Weibliche als das Andere

ist bei Wagner zum einen dem Männlichen per „Natur“ unterlegen, zum anderen benötigt der heldische Typus die Frau zur Komplettierung des eigenen Ichs. Diese Spannung macht eine Analyse so schwierig und zugleich so reizvoll.

Längst ist klar, dass man Wagner umfassend nur beikommen kann, wenn man alle Äußerungen im Kontext analysiert. So verleiht die Nichtberücksichtigung der Musik einigen Beiträgen dieses von Susanne Vill sorgfältig edierten Bayreuther Tagungsberichts einen begrenzten Zugang. Dieter Borchmeyer („Das Weibliche im Menschlichen“) erkennt, dass Frauen im Mythos wie in der patriarchalen Kultur als Tausch- und Raubobjekte fungieren, aber er sieht Wagner nur als Kritiker dieses Umstandes, ohne auf seine lebenslange Abhängigkeit von Frauen einzugehen. Der fehlende Bezug zur Musik (z. B. die erotisch-sexuelle Dimension in der Partie der Venus) macht sich hier bemerkbar, ebenso wie bei Udo Bormbach („Utopische Potentiale in den Frauengestalten“), der die Liebe aus der privaten in die soziale Sphäre verlegt. Er sieht den wagnerschen Liebesbegriff auf der Folie einer herrschaftsfreien Gesellschaft und vergisst, dass Wagner seine psychische Hörigkeit in ein Modell der Verschmelzung bei gleichzeitiger männlicher Dominanz kleidete. Die Gleichheit der Geschlechter ist in der Musik nämlich nicht gegeben. Sven Friedrich zeigt neben einer klugen Analyse der Schriften Wagners auch die historische Dimension seines Frauenbildes, vertritt aber ebenso wie andere in dem Band die Idee der Verschmelzung der Geschlechter bei Wagner. Wenn Ursula Link-Heer von einer androgynen Vorstellung ausgeht, beweist wiederum die Musik, dass jene de facto nicht existiert: Während Siegfried sechs Motive sein eigen nennt, wechselt Brünnhilde auch musikalisch von der Walküre zum liebenden Weib. Ihr kraftvolles „Hojotoho“ weicht einem verzierten Liebesmotiv, womit die Unterlegenheit als Partnerin ihr damit musikalisch eingeschrieben ist. Sabine Henze-Döhring dringt am tiefsten in die Materie ein. Allerdings fehlen Wagners eigene Aussagen zum Schlussgesang des *Rings* (Cosima Wagners Tagebücher vom 23.7.1872, 15.3.1874 und 23.4.1875), der Brünnhilde verherrlicht, weil sie den „hehrsten Helden“ Siegfried rettet und ihm im Tod treu bleibt. „Mein im Leben ungestilltes heftiges Liebes-

bedürfnis ergieße ich in meine Kunst, und im glücklichen Falle muss ich erleben, dass man mich für einen energischen - Opernreformer hält!“ Solche Zitate Wagners findet man nicht im vorliegenden Band, denn biographische Bezüge bleiben ausgespart, man traute sich nicht auf dieses allzu glatte Parkett.

Bekanntlich spielte Mathilde Wesendonck eine herausragende Rolle bei der Gestaltung seiner Frauenfiguren, hat sie doch durch ihre Weigerung, sich ihm hinzugeben, Wagners These von der unbedingten Verschmelzung zweier Seelen und auch sein späteres Werk (Idealisierung von Enthaltensamkeit und Verzicht) geprägt. Weitere Rollenprofile (Isolde: besonders aufschlussreich Claudia Maurer Zenck, Kundry: Ulrike Kienzle) sowie Interviews, die Suzanne Vill mit Wagner-Sängerinnen geführt hat, runden die lesenswerte Publikation ab, die eine vertiefte Auseinandersetzung jedoch erst einläutet.

(Januar 2001)

Eva Rieger

CAROLINE LÜDERSEN: *Giuseppe Verdis Shakespeare-Opern: Musik als verborgener Text. Bonn: Romanistischer Verlag 2001. 213 S., Notenbeisp. (Abhandlungen zur Sprache und Literatur 141.)*

Die sehr konzentriert angelegte Arbeit setzt es sich zum Ziel, Verdis drei Opern nach Shakespeare – *Macbeth*, *Otello* und *Falstaff* – in nicht alltäglicher Form neu zu erhellen. Statt vom Drama auf das Libretto und vom Libretto auf die Musik überzugehen, versucht Lüdersen, direkt vom Drama auf die Musik zu verweisen. Um diesen kurzen Weg zu gehen, muss aber der Umweg über die italienische Rezeption des elisabethanischen Dramatikers gegangen werden und im Speziellen über die Verdis. Dabei wird deutlich, dass das italienische Musik- und Theaterleben lange Zeit seinen eigenen, von außen kaum beeinflussten Stil pflegte. Erst durch die Vermittlung Deutschlands kam alles, was man als romantisch definierte – nicht nur Victor Hugo, sondern auch Friedrich Schiller, Goethe und William Shakespeare – auf der Apennin-Halbinsel zu näherer Würdigung und Betrachtung. In welchen Übersetzungen der Komponist die Sprechdramen hatte kennenlernen können, wird gründlich untersucht. Dabei wird der frag-

würdige Aspekt dieses Vorgehens nicht verschwiegen, wenn es darum geht, einzelne englische Vokabeln, die für das Verständnis des Textes zentral sind, auch in den mehr oder weniger gelungenen Übertragungen aufzuspüren und direkt in bestimmten Tönen oder Intervallen der Musik wieder aufzufinden. In *Macbeth* führt dieses Verfahren zu verblüffenden Resultaten. Allerdings darf die nicht zu leugnende Formelhaftigkeit dieser frühen Oper nicht überinterpretiert werden. Gerade bei bedeutenden Musikern wie Verdi ist oft auch ein unbewusster Automatismus von stets wiederkehrenden Schriftzeichen am Werk, der eine gewisse Einheit stiften kann, aber nicht als höhere Eingebung gewertet werden darf.

Dass wiederum in *Otello* gewissen Opernklassischen gefrönt wird, die weit weg von Shakespeares Tragödien fortführen und deshalb den Kurzschluss zwischen Drama und Musik nicht respektieren, darf nicht unerwähnt bleiben. Und dass mit *Falstaff* die Literaturoper des 20. Jahrhunderts vorweggenommen wird, ist doch zu kühn, wenn man an die Schlussfuge denkt, in der absolut musikalische Formen triumphieren, die eher die von der Neuen Sachlichkeit der zwanziger Jahre favorisierte Musizieroper ahnen lassen.

(Juni 2002)

Theo Hirsbrunner

SEBASTIAN WERR: *Die Opern von Errico Petrella. Rezeptionsgeschichte, Interpretationen, Dokumente. Wien: Edition Praesens 1999. 258 S., Abb., Notenbeisp. (Primo Ottocento. Band 2.)*

Mit dem Ziel, „Wissenslücken neben den ausgetretenen Pfaden der Wissenschaft zu schließen,“ bietet die von Daniel Brandenburg und Thomas Lindner begründete Reihe *Primo Ottocento* neuen Untersuchungen zum italienischen Musiktheater des frühen 19. Jahrhunderts ein sehr wertvolles Forum und hat dabei vor allem die weniger bekannten Komponisten dieser Epoche im Auge. Errico Petrella (1813–1877), dessen Œuvre chronologisch eher der Jahrhundertmitte angehört, lässt sich angesichts seiner insgesamt konservativen Kunstauffassung und -praxis stilistisch durchaus noch in diesem Kontext ansiedeln. Dass dem erfolgreichsten Zeitgenossen unter Giuseppe Verdis italienischen Komponistenkollegen bisher noch keine zusammenfassende Studie

gewidmet worden war, erklärt sich zum einen aus der unangefochtenen Sonderstellung Verdis, zum anderen aber auch aus den vernichtenden Urteilen, die dieser über seinen unterlegenen „Rivalen“ fällte. Das Verdikt Verdis, der Petrella als musikalischen Analphabeten verspottete, ist von den wenigen Forschern, die sich eingehender mit seinen Opern und ihrer musikalischen Sprache beschäftigt haben (Julian Budden, Jonathan Lee Cheskin, Tom Kaufman u. a.), höchstens in Ansätzen relativiert worden. Auch Sebastian Werr hat mit der vorliegenden Monographie, die eine erweiterte und überarbeitete Fassung seiner Magisterarbeit darstellt, weniger eine künstlerische Rehabilitierung eines womöglich „zu Unrecht vergessenen“ Komponisten im Visier, als vielmehr eine sachliche und umfassende Dokumentation von Leben, Werk und Rezeption, die eine solide Ausgangsbasis für künftige Detailforschungen liefert und zugleich wichtige Erkenntnisse über das künstlerische Umfeld liefert. Hierbei wird deutlich, wie sehr der erstaunliche zeitgenössische Erfolg Petrellas mit der Expansion des Opernbetriebs und der Erschließung neuer Publikumsschichten zusammenhing. Vor allem Petrellas künstlerischen Wurzeln in der neapolitanischen Dialogoper des frühen 19. Jahrhunderts, einer in der Forschung bislang sträflich vernachlässigten, gleichwohl sehr bedeutenden Sondertradition, gilt Werr's besonderes Augenmerk. Dass die italienische Oper auch und gerade im 19. Jahrhundert von erheblichen regionalen Unterschieden geprägt war, ist nicht zu unterschätzen: Während sich der Norditaliener Verdi wohl eher in Paris als in der beinahe ebenso „ausländischen“ Metropole des Königreichs beider Sizilien heimisch fühlte, war Petrella in Neapel in seinem Element. Als sein Erfolg allmählich auch den Norden erreichte, wollte man gerade dort von ihm Opern hören, deren Sujets – gleichsam im Vorgriff auf den Verismo – einem meridionalen Binnenexotismus huldigten. So schrieb Petrella u. a. eine *Jone* (1854) für Mailand, eine *Contessa d'Amalfi* (1864) für Turin oder eine *Giovanna da Napoli* für Florenz (1869). Indem Petrella am Belcanto-Ideal des „primo Ottocento“ festhielt, dabei aber dessen kunstvolle Virtuosität einer realistischen Ästhetik opferte und sich ganz auf melodische Eingängigkeit konzentrierte, erreichte er sein

Publikum, ohne dabei ernstlich an Verdis neuen Wegen der musikalisch-dramaturgischen Verdichtung zu partizipieren. Prägnant charakterisiert Werr denn auch die Rolle Petrellas als die eines „Verdi für den kleinen Mann“. Zahlreiche klug ausgewählte Zitate aus der zeitgenössischen Presse stützen die Argumentation des Verfassers, der weniger im biographischen Detail (wenigstens eine Zeittafel hätte freilich nicht geschadet) als vielmehr im Durchgang durch die Werke die Entwicklung des Komponisten nachzeichnet. Der Band ist mit umfangreichen Notenbeispielen und zahlreichen Abbildungstabellen sehr ansprechend ausgestattet. Inhaltsangaben zu den einzelnen Bühnenwerken und fast einhundert überwiegend unveröffentlichte Briefe und Dokumente runden die Arbeit ab, die für die Opernforschung eine höchst willkommene Bereicherung darstellt.

(Juni 2002)

Arnold Jacobshagen

*Bruckner-Probleme. Internationales Kolloquium 7.–9. Oktober 1996 in Berlin. Hrsg. von Albrecht RIETHMÜLLER. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1999. 277 S., Notenbeisp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XLV.)*

Der Bericht spiegelt im Wesentlichen den deutschen Rezeptionsstand in Sachen Bruckner wider. Auch wenn Rudolf Flotzinger „Bruckners Rolle in der Kulturgeschichte Österreichs“ treffend darzustellen weiß, wird sichtbar, dass Bruckners Musik nach wie vor umstritten ist. Dies betrifft die Einschätzung der vertonten Texte (Alexander L. Ringer und Paul Hawkshaw) ebenso wie Bruckners Gläubigkeit (Thomas Röder, Helmut Loos, Wolfram Steinbeck) oder seine Position zwischen Anachronismus und Wagner-Nähe. Dabei fällt auf, dass geradezu divergente Interpretationsmuster zum gewohnten Wissensstand vorliegen. So könnte man Andrea Harrandt dahingehend kritisieren, dass sie die Funktion der Briefe Bruckners übersieht und sie zu unkritisch auf vordergründige Emotionen zurückführt. Thomas Röder versucht, Bruckners naiven Glauben in eine relativ liberale Haltung umzuformen. Dies kann er natürlich nur mit dem Seitenblick auf Wagner und einer gewagten Interpretation „daß der Komponist nicht in Frieden mit seinem Gott aus der Welt ging.“ Der diese Be-

hauptung stützende „Freiheitsdiskurs“ mit Bruckners Leibarzt könnte auch auf eine gewisse Demenz Bruckners hindeuten. Auch Paul Hawkshaws Argumente hinsichtlich der Verwendung deutscher Übersetzungen für Psalmentexte, die der Autor unmittelbar mit Mendelssohn korreliert, könnten einfach durch die Tatsache erklärt werden, dass Bruckner sie anders als die Messtexte, das Te Deum und den 150. Psalm auf Latein nicht verstand und deswegen in Deutsch komponierte. Möglicherweise geht es auch nur um Übungen, respektive Arbeiten für eine spezifische Gelegenheit.

Die Zitatfrage ist ein alter Topos in der Bruckner-Literatur. Wolfram Steinbeck fügt eine neuerliche Zitatvermutung dazu, dass er als „religiös bedeutend“ einschätzt. Es stellt sich allerdings die Frage, ob sich dahinter nicht die „expressive Terzdurchschreitung“ verbirgt, die seit den 1970er-Jahren als Hoffnungstopos längst nachgewiesen ist.

Hans-Joachim Hinrichsen symbolisiert die Wagner-Zitate. Somit dürfte im Kontext mit Egon Voss' „Die Wagner-Zitate in Bruckners 3. Sinfonie“ diese Fragestellung einmal für einige Zeit abgeschlossen sein. Timothy L. Jackson sucht analog „Die Wagnersche Umarmungs-Metapher bei Bruckner und Mahler“ nachzuweisen. Sein zentrales Problem ist das Axiom der These von „Telos“, das erst im „mühsamen Lernprozess erreicht würde“ und von Wagners *Tannhäuser* gelernt worden sei. Alle kompositorischen Strukturmodelle Bruckners zeigen aber einen völlig anderen Hintergrund als Wagner: Fux-Mozart-Beethoven-Schiedermayr ... Außerdem würde der Umarmungsbegriff, der immer auch erotische Elemente enthält, zu Bruckners Absichten nicht einmal in „heiliger Unschuld“ passen.

„Anachronismus als Moderne. Zur Eigenart eines kompositorischen Prinzips in der Musik Anton Bruckners“ nennt Albrecht von Massow „die völlige Indifferenz gegenüber der geistigen Weltveränderung“ der Moderne. Dieser These liegt ein linearer Fortschrittsglaube zugrunde, der in der Behandlung des Materials gerade noch denkbar ist. Nicht aber in der Korrelation zum Milieu der jeweiligen Gegenwart. Denn ein Aspekt der Moderne ist zweifellos auch die Differenzierung der Wahrnehmung und die Pluralität der Intentionalität. Bruckners Schlüsselwort heißt aber Religiösi-

tät. Sie ist in sich nicht „ländlich“, sondern stiftsadaquat und zweifellos tief empfunden. Und sie ist abgesehen von einigen Zitaten keineswegs symphonieprägend. Hingegen sind die Orgelklangprobleme (auf das Orchester übertragen) instrumental orientiert und raumbezogen. Und auch wenn der Lehrraum die Kirche gewesen sein mag, zeigt das symphonische Werk jedenfalls den akustischen Bezug auf den profanen Quader des Wiener Musikvereins-saals.

Der Nationalsozialismusblock mit vier Beiträgen bezieht sich letztlich nur in zwei explizit auf Anton Bruckner. Christa Brüstle arbeitet gemäß ihrer Dissertation, die „Politisch-ideologische Implikation der ersten Bruckner-Gesamtausgabe“ penibel heraus, ohne konkret eigene Stellung zu beziehen. Manchmal passiert es ihr dennoch: das Argument, die Gesamtausgabe als „Ehrensache der deutschen Musikwelt zu desavouieren“ greift nicht, weil in „Deutsch-Österreich“ (sic!) deutsch als transnational verstanden wurde (siehe Schönbergs Ausspruch von der Vorherrschaft der deutschen Musik). Andererseits ist durchaus ökonomisch verständlich, dass die Streitparteien sich jeweils der besseren Vorteile versichern wollten (vgl. Brief der Prokuristin Hilde Wendler, S. 195). Kritischer ist allerdings der Beitrag Albrecht Dümlings „Der deutsche Michel erwacht“ (S. 202) zu bewerten. Auch wenn man gerne seine Ausführungen mental verträte, kommt einiges durcheinander: Richard Wagner war substantiell für den Nationalsozialismus wichtig, während der oberösterreichische Bruckner seine Protektion dem Oberösterreichler Hitler verdankte. Die Interessenslobby, die die Bruckner-Büste in die Walhalla bugsierte, konnte 1937 sicherlich keine wie immer gear-tete Vorstellung von einem Anschluss haben, und „die Welt zu erschaffen“ war keine Idee Anton Bruckners. Deswegen ist die Parallelziehung der Personen Hitler und Bruckner absurd. Ihre religiösen Ansichten sind ebenso äußerst divergent wie Michael in dem katholischen Österreich – im Gegensatz zu Deutschland – als mächtiger Schutzengel verehrt wurde, der machtvoll gegen das Böse steht.

Jens Malte Fischer trug „Filmische Annäherungen an Bruckner“ bei. Als unverzichtbar erweist sich der Abdruck des Roundtables: „Bruckner als Künstlerfigur.“ Hier haben Intel-



lektuelle von Rang aus verschiedenen Disziplinen (Elmar Budde, Reiner Hausscherr, Gert Mattenklott, Dieter Schnebel, Peter Wapnewski) unter der Leitung von Albrecht Riethmüller die Substanz des Künstlers Bruckner knapp umrissen und in einigen Aspekten die Einzelbeiträge auch marginalisiert. Und es sei nicht verschwiegen, dass die kluge Zusammenfassung der Diskussionen (Insa Bernds) einmal mit dem weisen Ausspruch des Gastgebers endete: „Es wird sich nie präzise festlegen lassen, welcher Himmel es ist, der sich durch Töne erschließt.“

(Juli 2002) Manfred Wagner

*MICHAEL WALTER: Richard Strauss und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag 2000. 486 S., Notenbeisp., Abb. (Große Komponisten und ihre Zeit.)*

Nachdem das Jubiläumsjahr 1999 eine Flut an neuer Strauss-Literatur mit sich gebracht hatte, liegt nun auch in der renommierten Laaber-Reihe *Große Komponisten und ihre Zeit* eine Strauss-Monographie vor. Geschrieben hat sie allerdings nicht, wie über viele Jahre angekündigt, Reinhard Gerlach, sondern Michael Walter. Als Verfasser von Strauss-Artikeln ist Walter bislang noch nicht weiter hervorgetreten; eine „Buchbindersynthese“, wie sie der Verlag seinen Käufern bei einigen früheren Bänden der Reihe zugemutet hat, liegt glücklicherweise nicht vor. Walter präsentiert umfassend seine Sicht von Leben und Werk des Komponisten Richard Strauss.

Strauss-Monographien gibt es viele, rar aber sind solche aus der Feder von Musikologen. Schon deshalb verdient Walters Buch besondere Beachtung. Hinzu kommt des Autors Vertrautheit mit dem deutschen Musikleben in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, einer Zeit, in die bekanntlich mehr als die Hälfte des langen Lebens von Strauss fällt und die für die Strauss-Biographik noch immer manche Lücken aufweist. Denn Willi Schuhs für die frühen Jahre maßstäbliche Darstellung endet bekanntlich 1899 mit Strauss' Übersiedlung nach Berlin. Die Chance, hier noch neues Terrain zu erschließen, hat Walter fraglos genutzt. Wer sein Buch liest, weiß hinterher mehr über „Richard Strauss und seine Zeit“ als zuvor.

Nicht so gut bestellt ist es mit Informationen

über den Gegenstand, dem Strauss die Aufnahme in die Buchreihe einzig verdankt: seine Musik. Besonders schwer fällt ins Gewicht, dass Walter lediglich die Tondichtungen und die frühen Opern bis einschließlich *Rosenkavalier* behandelt. Sonst nichts: weder die weiteren Opern noch die Lieder, und auch nicht eines der späten Instrumental- und Vokalwerke. Im Vorwort begründet der Verfasser dieses Procedere damit, allein die von ihm erläuterten Stücke seien „musikgeschichtlich wirksam“ gewesen, weil sie die Epoche der musikalischen Moderne mit konstituiert hätten. Nun hat schon Carl Dahlhaus mit Nachdruck die Ansicht vertreten, Strauss gehöre gerade mit seinen programmatischen Orchesterwerken und frühen Opern zu den Protagonisten der musikalischen Moderne. Hier bewegt sich Walter also auf vertrautem Pfad. Es dabei aber zu belassen und alle übrigen Werke als wirkungslos und damit als belanglos abzutun, bedeutet nichts weniger als einen Rückfall in Zeiten, die man längst überwunden glaubte. Walter wärmt, zu seinem Schaden und vielleicht ohne es zu ahnen, noch einmal das seit Paul Bekker von allen Strauss-Gegnern mit Inbrunst repetierte Vorurteil auf, Strauss sei nach dem *Rosenkavalier* nichts Neues mehr eingefallen. Wer das tut, kann heute als Strauss-Biograph im Grunde nicht ernst genommen werden.

Ein so harsches Urteil zu formulieren fällt nicht leicht angesichts zahlreicher Partien des Buches, die der Rezensent durchaus mit Gewinn gelesen hat. Walters Ausführungen etwa zum Einfluss Alexander Ritters auf den jungen Strauss und zu dessen beruflichen Stationen (München-Weimar-München) sind ebenso gelungen wie beispielsweise seine Einschätzung der Rolle des Antisemitismus: Kunstfragen hätten für Strauss stets weitaus höher rangiert als antisemitische Stimmungen (S. 76 ff.). Geradezu wohltuend setzt Walter sich hier von der einseitigen Darstellung des Antisemiten Strauss bei Matthew Boyden ab und ähnliches gelingt ihm – im Kontrast zu Gerhard Splitt – mit seiner Darstellung von Strauss' Rolle während der Nazizeit. Nehmen wir als Beispiel Strauss' Funktion als Präsident der Reichsmusikkammer von 1933 bis 1935: Walter umreißt die Erwartungen des Komponisten, er beschreibt die für Strauss typischen Probleme einer Amtsfüh-

nung bei häufiger Abwesenheit und die faktische Leitung der Behörde durch den Geschäftsführer Heinz Ihler, der „die Politik des Propagandaministeriums in der RMK durchsetzte“. Strauss' Initiativen, etwa zum Schutz deutscher Musik vor den Niederungen des Unterhaltungsmusikwesens, zum Ausschluss des Wiener „Operettenschunds“ oder zur Verhinderung von Bearbeitungen wagnerscher Musik für Kurkapellen, seien schon deshalb bedeutungslos geblieben, weil der politisch naive, nur seinen eigenen Überzeugungen nachhängende Komponist von den Intentionen der Machthaber im Grunde keine Ahnung hatte und sich dafür auch nicht interessierte.

Walter konzentriert sich in seinen biographischen Kapiteln deutlich mehr auf den Funktionär Strauss als auf den Privatmann. Das hängt fraglos auch mit der Quellenlage zusammen: Wirklich aufschlussreiche Privatbriefe des Komponisten sind eher selten publiziert worden. Nicht alle Wertungen des Autors, der gerne apodiktisch formuliert, möchte man mittragen. Bei Strauss' notorischem Interesse am Geldverdienen etwa hat Walter ebenso überzogen – der Komponist hat seine Werke sicher nicht primär als Geldquellen verstanden – wie bei der wiederholten Formulierung vom „Kleinbürger“ Strauss, dessen nicht nur beanspruchte, sondern auch akzeptierte Zugehörigkeit zur geistigen Aristokratie zumindest während der Berliner Jahre bei Walter viel zu kurz kommt. Dass Strauss zeitweilig zusammen mit Gerhart Hauptmann den Ehrenvorsitz des „Vereins zur Förderung der Kunst“ innehatte und im Präsidium der „Deutschen Gesellschaft 1914“ vertreten war – neben Hauptmann zählten dazu Personen wie Walter Rathenau oder Albert Ballin, also Größen der Wirtschaft und der Politik –, davon findet sich kein Wort. Angesichts solcher, bislang noch immer viel zu wenig bekannter Bestandteile von Strauss' Biographie muss man Walters Behauptung, der Komponist habe in Berlin sozial isoliert gelebt (S. 179), als ebenso übertrieben ansehen wie das Diktum, Strauss habe über nur „bescheidene intellektuelle Fähigkeiten“ verfügt (S. 328) – so sehr der Rezensent andererseits mit dem Autor in der Warnung davor übereinstimmt, Strauss wegen seiner Äußerungen zu Nietzsche oder Schopenhauer gleich als philosophischen Kopf zu bezeichnen.

Die Reduktion der Biographie Straussens auf dessen Ämter – im Allgemeinen Deutschen Musikverein, in der Genossenschaft deutscher Tonkünstler, als Operndirektor, in der Reichsmusikkammer, im Ständigen Rat für Internationale Zusammenarbeit der Komponisten – hängt allerdings nicht nur mit der Dokumentenlage zusammen, sondern vor allem damit, dass Walter, wie schon bedauert, über weite Strecken die kompositorische Tätigkeit seines Protagonisten ausklammert. Denn warum hielt sich der Wiener Operndirektor ebenso wie der Reichsmusikkammerpräsident Strauss am liebsten in Garmisch auf? Weil er Zeit und Ruhe zum Komponieren oder Instrumentieren brauchte. Über diese Tätigkeiten aber verliert Walter so gut wie kein Wort; auch andere wichtige, ja gravierende künstlerische Probleme – etwa die immerhin sechs lange Jahre (1917–1923) während Krise in der Beziehung zu Hofmannsthal nach der Vollendung der *Frau ohne Schatten* oder die schwierige Zusammenarbeit mit Joseph Gregor – werden nahezu ignoriert.

Bei der Beschäftigung mit Strauss' Musik kann sich Walter auf eine in den letzten Jahren erfreulich angewachsene Zahl von Arbeiten stützen – zu den Opern sowieso, aber auch zu den Tondichtungen. Allerdings vermittelt die Lektüre ein durchaus uneinheitliches Bild: Manche richtigen Beobachtungen kollidieren mit analytischen Befunden, die man nur kopfschüttelnd zur Kenntnis nehmen kann, weil sie nicht aus dem Notentext, sondern aus Fehlschlüssen des Verfassers gewonnen sind. So betont Walter bei den Tondichtungen völlig zu Recht und mit Nachdruck, es habe keine vorab existierenden Programme gegeben, die Strauss nur musikalisch zu illustrieren brauchte (das Schlagwort einer „Programm Musik ohne Programm“ führt allerdings in die Irre: Natürlich gab es programmatische Vorstellungen beim Komponieren, und es gab anschließend von Strauss angeregte gedruckte Programme in Form von Werkführern, die die Rezeption der Musik maßgeblich prägten). Anstelle eines programmatischen Leitfadens sei der Komponist, so Walter, einer „Idee“ gefolgt, „deren Details am Anfang meist wenig konkret waren und bei welcher der zu erzielende musikalische Gesamteffekt entscheidender war als eine zwingende musikalisch-logische Entwicklung,

die im Rückgriff auf traditionelle Formen und dem Konzept motivisch-thematischer Entwicklung bestanden hätte“ (S. 125). Aus dieser These, der man vielleicht noch zustimmen könnte, schließt der Verfasser in letzter Konsequenz, traditionelle Formmodelle seien für Strauss' Musik belanglos; Analysen, die auf die Wirksamkeit solcher Muster in Strauss' Musik zielen, werden als „Formalkombinatorik“ (S. 143) abgetan. Weil Walter damit den Kern der Formproblematik verfehlt, fallen seine eigenen Untersuchungen, die das Spontane, Irreguläre der Musik nachweisen sollen, so dürftig aus. Denn natürlich spielen Sonatenform, Rondo und Variation bei Strauss eine entscheidende Rolle: Schon um sich seinem Publikum verständlich zu machen, hat er ebenso wenig darauf verzichtet wie auf quadratische Themen und einfache Periodik (deren Existenz Walter hartnäckig leugnet). Nur erklingen die Formmuster nicht nach dem Lehrbuchschema (dessen Kenntnis Strauss gleichwohl bei seinem Publikum voraussetzte), sie werden vielmehr, wie in dieser Zeit kaum anders zu erwarten, ihrerseits variiert und kombiniert, um den jeweils wechselnden programmatischen wie musikalischen Ideen des Komponisten zu entsprechen. Auf die Schwierigkeiten, die daraus für die Analyse erwachsen, lässt Walter sich nicht ein: Weil in *Don Juan* etwa weder die Rondo- noch die Sonatenform regulär behandelt wird, kümmert er sich nicht weiter um die formalen Belange und flüchtet sich lieber in Verlegenheitsfloskeln wie die vom „wuchern“ Weitertreiben der Musik. Damit liegt Walter auf einer Linie mit früheren Strauss-Exegeten, die „Fantasieformen“ bei Strauss postulierten, weil sie vor der Komplexität seiner Partituren kapitulierten.

Ähnlich zwiespältig fallen Walters Ausführungen zu den frühen Opern aus. Seine Beschreibungen der deutschen Oper nach Wagner und des Dilemmas zwischen ihrer Funktion als moralisch bildendes Genre (für die Fachpublizistik) und als Unterhaltungsgenre (für das breite Publikum) sind ebenso aufschlussreich wie die Abschnitte über die Probleme der Opernkomposition und der Librettistik in Deutschland. Hier ist der Autor in seinem Element; selbst die auf den ersten Blick erstaunliche These, *Salome* sei eine Oper „aus dem Geist der von Strauss selbst uraufgeführten

Oper *Hänsel und Gretel*“ (S. 219) vermag Walter plausibel zu machen. Schwieriger wird die Zustimmung zur Interpretation von *Rosenkavalier* als Dokument der Postmoderne. Gewiss, Strauss hat hier in einem bis dahin unvorstellbaren Maße „im Bewußtsein der Verfügbarkeit aller musikalischer Mittel und Stile“ (S. 259) komponiert. Aber das bedeutet zum einen sicher nicht, alle Mittel seien von Stund an der Beliebigkeit preisgegeben worden: eine These, die Walter ohne Zögern auch auf die Tonalität ausdehnt und daraus folgert, harmonische Beziehungen seien für Strauss' Opern unwichtig, auf ihren Nachweis könne man verzichten (S. 260). Zum anderen lässt sich kaum ernsthaft behaupten, Strauss habe die „historische Zuordnung“ der Stile suspendiert und deshalb traditionelle Opernformen lediglich als Ausdruck von Ironie in seine Musik einbezogen: Tatsächlich hat Strauss, je älter er wurde, immer intensiver in Kategorien der Geschichte bzw. Musikgeschichte gedacht und komponiert; auf die Idee, ältere Ausdrucksformen von ihrem historischen Ort zu isolieren, wäre er kaum gekommen. Im Übrigen ist Walter der Nachweis, alte Muster seien prinzipiell „ironisch“ zu verstehen, wenig überzeugend geglückt: Dem Rezensenten jedenfalls hat es nicht eingeleuchtet, weshalb ein angebliches Beethoven-Zitat im Schlussakt des *Rosenkavalier* Ironie vermittele, im zweiten Akt der *Frau ohne Schatten* hingegen als Dokument straussischer „Humorlosigkeit“ zu verstehen sei (S. 267 ff.).

(März 2002)

Walter Werbeck

*SIGNE ROTTER: Studien zu den Streichquartetten von Wilhelm Stenhammar. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. XII, 439 S., Notenbeisp. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band XLVII.)*

Wilhelm Stenhammar ist Generationen-genosse des Dänen Carl Nielsen und des Finnen Jean Sibelius und hat als langjähriger Dirigent der Göteborger Orchestervereinigung, als Pianist und Kammermusiker sowie durch seine sinfonischen, seine vokalsinfonischen Arbeiten und Lieder dem schwedischen Musikleben wesentliche Impulse gegeben. Vorliegende Arbeit, eine Kieler Dissertation, behandelt die sieben vollendeten Streichquartette, die zwischen

1894 und 1916 entstanden und somit sämtliche Schaffensphasen berühren.

Methodisch folgt die Arbeit dem Konzept einer Kompositionsgeschichte als Problemgeschichte. Der Problemhorizont, in den die Einzelwerke gestellt werden, ist die Geschichte der Gattung. Für Stenhammar ist, neben der Auseinandersetzung mit Brahms, in zunehmendem Maße die Wiener Klassik von Bedeutung, vor allem das (Spät-)Werk Ludwig van Beethovens. Darin dem Traditionsverständnis von Brahms vergleichbar, sucht Stenhammar den „Bezug nicht zu einem bestimmten Werk, sondern gleichsam zur Gattungstradition (...), wie sie sich in der Gattungstheorie sedimentiert“ hat (Ludwig Finscher, Art. „Streichquartett“ in *MGG*<sub>2</sub>, zit. bei Rotter S. 8).

In diesem Sinne wurzelt die Grundproblematik, aus der Rotter Stenhammars Streichquartettsschaffen zu verstehen sucht, in der Gattungstradition: eine Balance zu finden zwischen Individualisierung der Einzelheit und Integration des Ganzen. Die Felder, auf denen diese Grundproblematik ausgetragen wird, erfahren im Laufe der Jahre eine charakteristische Verlagerung. Nachdem sich in den Jahren 1894 bis 1897 (*Quartette Nr. 1 und 2* sowie ein unpubliziertes in *f*-Moll) die „Aneignung der Gattungsnormen“ vollzogen hat (S. 55), wird das problematische Verhältnis von Einzelem und Ganzem zunächst auf der Ebene von Satz und Zyklus ausgetragen (*Quartette Nr. 3 und 4*, entstanden zwischen 1897 und 1909). In den beiden letzten einschlägigen Werken, der *C-Dur-Serenade* op. 29 (1910) und dem *d-Moll-Quartett* op. 35 (1916), verlagert sich die Problematik auf das Verhältnis von Einzelstimme und Tonsatz. Auf Grundlage traditioneller Muster (langsamer Satz des 6. *Quartetts*) betreibt Stenhammar, wie Rotter zeigt, die Dissoziation des traditionellen Tonsatzes, und verfolgt so sein Ziel, die Ansprüche der Gattung Streichquartett unter veränderten Umständen neu zu erfüllen (Brief vom 23.5.23, Rotter S. 409). Charakteristisch für die späten Werke ist neben der Enthierarchisierung die Historisierung des Tonsatzes durch Konfrontation signalartig eingesetzter Topoi (S. 350 f.). Die gattungsgeschichtliche Reflexion, die Bestandteil auch der früheren Werke war (S. 276), erfährt dadurch eine Zuspitzung. Rotter spricht von „ironischer Distanzierung“ (S. 317), von

„Auflösungsspiel“ (S. 314) u. ä., um diese Art von musikalischer Reflexivität zu beschreiben.

In problemgeschichtlicher Perspektive erschließen sich auch die Studien im Kontrapunkt, die der Komponist seit 1909, vor allem während der Jahre 1914 bis 1916 betreibt. Denn auch diese Studien werden, wie Rotter plausibel machen kann, von Stenhammar unter dem Aspekt „der satztechnischen Grundspannung zwischen Individualität der Einzelstimme und ihrer notwendigen Unterordnung unter die Gesamtbewegung des Satzverbands“ (S. 299) betrieben.

An dieser Stelle der Argumentation wird aber auch die Beschränkung deutlich, die der problemgeschichtliche Ansatz der Arbeit dadurch erfährt, dass als Problemhorizont ausschließlich die interne Geschichte der Gattung Streichquartett in Anschlag gebracht ist. Diese Beschränkung ergibt sich aus der monographischen Zielsetzung – und ist also kein Einwand gegen die Überlegungen von Signe Rotter, sondern ein Hinweis zu notwendiger Fortführung. Stenhammars Suche nach einem „ganz neuen Weg“, sein Traum von einer Musik, die „weit weg von Arnold Schönberg, klar, fröhlich und naiv“ ist (Brief vom 28.8.1911, Rotter S. 282), seine Hochschätzung der „echtnordischen Keuschheit und formalen Knappheit“, die er an der ersten Sinfonie von Nielsen wahrnimmt, seine Überzeugung, „dass wir eine Aufgabe zu erfüllen haben könnten als Protestanten gegen den musikalischen Katholizismus mit Weihrauch und Klangschönheitsschwelgen, der nun allzu lange in Deutschland floriert hat“ (Brief an Carl Nielsen vom 27.11.1910, Rotter S. 284) – dies Dickicht ästhetischer und (kultur-)politischer Motive müsste wohl aufgelöst werden, um seine Poetik verständlich zu machen und ihren ideengeschichtlichen Ort bestimmen zu können (S. 410 f.).

Die analytischen Ausführungen bewegen sich durchweg auf hohem Niveau. Übertreibungen und Überinterpretationen, die nahe liegen, wenn es gilt, dem Publikum einen „Kleinmeister“ zu präsentieren, sind selten. (der Rezensent vermag im Hauptthema des ersten Satzes aus op. 18 keine harmonische „Ambivalenz“ [S. 145], im Seitensatz des Kopfsatzes aus op. 14 keine „metrische Verschiebung“ zu entdecken [S. 84].) Unverständlich aber bleibt, angesichts des hohen Reflexionsniveaus, die Entscheidung

für ein harmonisches Bezeichnungssystem, das zwischen Tonart und Stufe keinen Unterschied macht und darauf verzichtet, harmonischen Zusammenhang abzubilden ( $C^7 - F$ ).

Die Arbeit kommt dem Leser durch eine deutliche Gliederung und Teil-Überschriften, durch Zusammenfassungen, in denen die Einzelergebnisse an die Ausgangsfragestellung zurückgebunden werden, und durch eine Sprache entgegen, die klar und differenziert ist. Die Ausstattung mit Notenbeispielen ist üppig, die Zahl der Druckfehler sehr gering. Das Buch empfiehlt sich der Aufmerksamkeit nicht nur des engeren Kreises der an skandinavischer Musik interessierten Musikforscher, sondern auch all derer, die sich mit analytischen und historiographischen Problemen der Musik an der Wende zum 20. Jahrhundert befassen.

(Juli 2002) Thomas Kabisch

*Sigfrid Karg-Elert und seine Leipziger Schüler. Die Referate des Kolloquiums der Karg-Elert-Gesellschaft in Leipzig vom 1. bis 3. November 1996. Hrsg. von Thomas SCHINKÖTH. Hamburg: von Bockel Verlag 1999. 248 S., Abb., Notenbeisp. (Mitteilungen der Karg-Elert-Gesellschaft 1997/98.)*

Sich in keine Schule einzufügen und sich auch keiner „Bewegung“ anzuschließen, ist für einen Komponisten oft riskant. Karg-Elert (1877–1933) hat dies in besonderem Maße zu spüren bekommen: Als liebenswerter Exzentriker vom Ideal des deutschen Professors weit entfernt (ab 1919 lehrte er am Leipziger „Kon“), als Komponist weder Traditionalist noch Avantgardist, als Orgelkomponist (hier hatte er noch am ehesten einige Resonanz) weder der Orgelbewegung noch der „erneuerten Kirchenmusik“ nahe stehend, saß er konsequent zwischen allen Stühlen. In „undeutscher“ Art auch der französischen, skandinavischen, englischen und russischen Musik zugetan und überdies von H. Brückner zum „nichtarischen Musikbeflissenen“ abgestempelt (obwohl er kein Jude war), fiel er ab 1933 vollends in Ungnade. Seine „Polaristische Klang- und Tonalitätslehre“ (1931) blieb umstritten, obwohl sie eine weit lohnendere Lektüre darstellt als etwa Schönbergs Harmonielehre...

Die kleine, aber rührige Karg-Elert-Gesellschaft bemüht sich seit einigen Jahren um

Rehabilitierung des zu Unrecht vergessenen – nein, nicht Kleinmeisters! Für dieses Klischee ist Karg-Elert zu profiliert. Das Berliner Kolloquium von 1996 befasste sich schwerpunktmäßig mit dem kompositorischen Werk des Lehrers und seiner Schüler, mit seiner polaristischen Musiktheorie und deren Fortschreibung durch Fritz Reuter und Paul Schenk sowie mit dem „Kunstharmonium“, einem in Frankreich entwickelten, faszinierenden Instrument, das mit dem bekannten öden Orgelersatz nichts gemein hat und dem Karg-Elert einige seiner bedeutendsten Werke widmete. Thomas Schinköth hat in seiner Einführung die komplexe Situation von Karg-Elerts Leben und Schaffen mitsamt der verworrenen Wirkungsgeschichte kenntnisreich dargestellt. Unter den vier Referaten, die sich mit der „Komposition“ befassen, verdient Thomas Kaubas Abhandlung über Willy Burkhard (einen der bekannteren Schüler Karg-Elerts) besondere Aufmerksamkeit. Hermann F. Bergmanns „Harmonie und Funktion in den Klavierwerken von Sigfrid K. E.“ mit ihren präzisen Analysen schlägt die Brücke zum 2. Abschnitt „Musiktheorie“. Hier bildet der Aufsatz von Günter Hartmann (der 1985 mit seiner Bonner Dissertation über Karg-Elerts Orgelwerke den ersten wissenschaftlichen Beitrag von Rang zu diesem Thema lieferte) einen schon im Titel vielversprechenden Beitrag: „Himmel, ist das dilettantisch! Zu Karg-Elerts Bleistift-Anmerkungen in Schönbergs *Harmonielehre* von 1911“. Es geht weder Hartmann (noch Karg-Elert) darum, Schönberg als Komponisten anzugreifen, dass er aber als Musikhistoriker und -Theoretiker ein arger Dilettant war, hat schon Hugo Riemann in seinem Lexikon (8/1916) in aller Deutlichkeit gesagt.

Da der 3. Teil des Kolloquiums als „Workshop“ durchgeführt wurde, fehlen in diesem Band Aufsätze zum Thema Kunstharmonium. „Erinnerungen“, Rezensionen und Mitteilungen beschließen ihn. Insgesamt eine durchaus Gewinn bringende Lektüre.

(August 2002)

Martin Weyer

*BARBARA BUSCH: Berthold Goldschmidts Opern im Kontext von Musik- und Zeitgeschichte. Oldenburg: Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg 2000. 498 S.,*

Abb. (Oldenburgische Beiträge zu Jüdischen Studien. Schriftenreihe des Seminars Jüdische Studien im Fachbereich 3 der Carl von Ossietzky Universität. Band 8.)

Die Verdrängung und späte Rehabilitation des Komponisten Berthold Goldschmidt ist bezeichnend für die Deformation musikgeschichtlicher Prozesse, die das nationalsozialistische Gewaltregime, abgesehen von allen menschlichen und politischen Verbrechen, zu verantworten hatte. Die zwei Opern des 1903 in Hamburg geborenen, 1935 als entarteter“ jüdischer Künstler nach London geflohenen und dort 1996 gestorbenen Goldschmidt sind Hauptstücke seines rund 100 Werke und Bearbeitungen umfassenden Œuvres. Zugleich markieren sie symptomatische Stationen in der Rezeption bzw. Nicht-Rezeption seines Schaffens. Die „musikalische Tragikomödie“ *Der gewaltige Hahnrei* (1929/30) nach Fernand Crommelyncks Farce *Le cocu magnifique* war im Vorschaten der „Machtergreifung“ 1932 in Mannheim uraufgeführt worden; die für die Saison 1932/33 avisierte Berliner Erstaufführung erfolgte erst mit 60-jähriger Verspätung. 20 Jahre jünger ist die englischsprachige Oper *Beatrice Cenci* nach Percy B. Shelleys Versdrama *The Cenci*; obwohl sie einen Preis beim Opernwettbewerb zum Festival of Britain 1951 erhielt, wurde sie – nach einer Radio-Teilproduktion der BBC im Jahre 1953 – erst 1988 konzertant (London) und 1994 szenisch (Magdeburg) uraufgeführt.

So reagiert Barbara Buschs Hamburger Dissertation, die die beiden Opern „im Kontext von Musik- und Zeitgeschichte“ untersucht, als erste umfassende Forschungsarbeit zu Goldschmidts Schaffen auf ein dringendes Forschungsdesiderat. Die dokumentarischen Recherchen zu Goldschmidts Biographie, seinem Schaffen sowie zur Genese und Rezeption der Opern versteht die Autorin als „Beitrag zur ‚Grundforschung‘ im noch jungen Forschungsgebiet Musik im Exil“ (S. 26). Vor diesem Hintergrund erfolgt dann die „Fokussierung auf Goldschmidts Operschaffen“; hier geht es Busch darum, „die Auswirkungen des Exils auf Goldschmidts Musiksprache“ zu untersuchen und zu einer differenzierteren Sicht der jüngeren Musikgeschichte beizutragen.

Die vierteilige Anlage der Arbeit wirkt stringent: Einer Einführung in Forschungs-

gegenstand und Forschungslage folgen terminologische Klärungen sowie ein erster biographisch-zeitgeschichtlicher Aufriss (I). Den II. Teil bildet die ausführliche Werkmonographie des *Gewaltigen Hahnrei*, eingeleitet durch Bemerkungen zu Goldschmidts „Komponieren vor 1933“. Ähnlich wird der *Beatrice Cenci* betreffende III. Teil mit Ausführungen über Goldschmidts „Komponieren im Exil“ eröffnet; dem weit gefassten „Exil“-Begriff der Arbeit gemäß hätten die zwei vergleichsweise stark ‚jüdisch‘ akzentuierten Werke, die kurz vor der Flucht entstanden, eher hierher als ins Schlusskapitel gehört (siehe S. 288 f.). Dieses verbindet unter der Doppelperspektive „Zwischen Avantgarde und romantischem Belcanto“ Resümee und Ausblick (IV).

Die besondere Stärke der Arbeit liegt in der Erschließung und Aufbereitung umfangreichen dokumentarischen Materials. Dabei musste Busch eine heikle Forschungssituation meistern. Denn viele der bekannten Informationen über Goldschmidts Biographie, Schaffen und Rezeption stammen von diesem selbst (siehe vor allem *Berthold Goldschmidt: Komponist und Dirigent – ein Musiker-Leben zwischen Hamburg, Berlin und London*, hrsg. von Peter Petersen und der Arbeitsgruppe Exilmusik am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg, Hamburg 1994). Die Autorin scheut keine Mühe, die aufgrund von „oral history“ gewonnenen Erkenntnisse möglichst durch schriftliche Belege zu verifizieren, zu präzisieren oder zu korrigieren – wobei sich Goldschmidts Erinnerung indes als weithin zuverlässig erweist. Buschs aufwendige Archiv-, Zeitschriften- und Literatur-Recherchen führen dazu, dass die Arbeit mit ihren 1220 Anmerkungen, dem reichhaltigen Literaturverzeichnis und einer imponierenden Dokumentation von Rezeptionsbelegen zur wichtigen Erkenntnisquelle und Fundgrube für weitere Forschungen wird. (Dass die Anmerkungen am Ende des Bandes stehen, nötigt freilich zu unentwegtem Blättern.) So verdankt man ihr beispielsweise den präzisen Nachweis der Textvorlage zum *Cabaret Song* „*Der Verflossene*“ (S. 182, 327 und 477, Anmerkung 627) oder unbekannter Dokumente zur Entstehung der Ballettmusik *Chronica* und ihrer Uraufführung 1939 in Cambridge (S. 179).

Ähnlich verdienstvoll ist das Werk-

verzeichnis (S. 364 ff.), das den zweiten Teil des großen Anhangs bildet und auch verschollene bzw. vernichtete Kompositionen einschließt. Der Wert wird auch durch einige Corrigenda nicht gemindert: Neben kleineren bibliographischen Unebenheiten – etwa den fehlenden Einzeltiteln der *Drei Lieder* op. 24 (S. 373) oder der unnötigen und uneinheitlichen Doppelnennung der Morgenstern-Vertonungen (S. 374, 377) – seien zwei Einträge richtig gestellt: 1. Die auf S. 369 verzeichnete *Ouvertüre* op. 10 ist ein Phantom – verschuldet durch eine fehlerhafte Zeitschriften-Vorschau zur Berliner Erstaufführung der *Ouvertüre zu einer komischen Oper* op. 6. (Dieser vorübergehend gültige Alternativtitel fehlt seinerseits im Eintrag zur *Ouvertüre „Komödie der Irrungen“* op. 6, S. 367). 2. Beim *Konzert für Orchester* op. 12 (S. 369 f.) ist der Widerspruch zwischen den Anmerkungen 818 und 1120 dahingehend zu klären, dass Goldschmidt alle 1994 wiederaufgetauchten Werkmanuskripte vernichtete.

Angemessen wirkt zunächst auch die Disposition der werkmonographischen Kapitel. Positiv schlägt gerade hier zu Buche, dass Busch ihre Arbeitsergebnisse zusätzlich durch Tabellen verdeutlicht. Aufschlussreich sind die Ausführungen zur Genese sowie zur problembehafteten Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte beider Opern. Der Haupttext und die Dokumentation des Anhangs liefern dazu ergiebige, vielfach unbekannt Informationen, insbesondere über Goldschmidts Teilnahme am Opernwettbewerb des Festival of Britain und seine vergeblichen Versuche, die dort preisgekrönte *Beatrice Cenci* auf die Bühne zu bringen. Die Untersuchungen, die sich mit den dramatischen Vorlagen, ihrer jeweiligen Komprimierung zum Libretto und den entsprechenden inhaltlichen Konsequenzen befassen, muten oft ebenfalls schlüssig an. Bei der analytischen Erörterung der Opern liegt der Schwerpunkt auf der personalen oder situativen Semantik von Themen, Satztechniken und Instrumenten-Klangfarben. Buschs Feststellung, beide Opern wiesen außer der strukturbildenden Funktion bestimmter „Materialien“ ein „loses semantisches Beziehungsgeflecht“ auf (S. 293) überzeugt da ebenso wie die Darlegungen, dass im *Gewaltigen Hahnrei* „ostinate und ostinatoähnliche Strukturen“ das musikalische Äquivalent zum Eifersuchtswahn der

männlichen Hauptrolle Bruno bilden (S. 132–139); das Streicher-Tremolo sollte man allerdings besser nicht unter „Ostinato“ rubrizieren (S. 137 f.). Auch wenn die Autorin die Bildung spezifisch tonal geprägter Abschnitte in beiden Opern untersucht, ist das insoweit einsichtig, als solche Zonen bei Goldschmidt in der Tat wichtige formale und expressive Gliederungsmomente sind. Weniger eindeutig tonal fixierte Bereiche der Opern werden dagegen meist nur mit dem Hinweis auf erweiterte oder freie Tonalität und die Dominanz des Linearen abgetan. Überhaupt hantiert Busch gern mit Breitband-Begriffen, die nicht näher definiert und hinterfragt werden – etwa mit dem der „gestisch-illustrativen Tonsprache“ (S. 247 ff. und passim).

Hier deuten sich bereits Schwächen von Buschs analytischer, historischer, gattungsästhetischer und philologischer Auseinandersetzung mit Goldschmidts Opern an. Da kommt bei der Diskussion des *Gewaltigen Hahnrei* eine stringente diskursive Analyse schon deshalb nur schwer in Gang, weil wichtige Klarstellungen in die Anmerkungen verbannt sind (vgl. beispielsweise S. 96 ff. mit S. 468). Zudem bleiben die analytischen Ausführungen viel zu sehr deskriptiv (siehe S. 122, 237, 239 usw.) und ziehen in der Regel eher schlichte Ausdrucks- oder Handlungsdeutungen nach sich. Selbst Basisinformationen zum musikalischen Verlauf enthalten Irrtümer (S. 99: „gebrochener Dis-Dur- [statt *dis*-Moll] Akkord“; S. 237: Gis-Dur“ statt *gis*-Moll) oder greifen zu kurz. So belässt es Busch bei der Auseinandersetzung mit der „Introduction“ zum 1. Akt von *Beatrice Cenci* bei der pauschalen Aussage, das „dissonant erweiterte c-Moll“ bleibe durchweg „der harmonische Bezugspunkt“ (S. 236; vgl. S. 239) und übergeht dabei die modulatorisch profilierten Phrasengliederungen und insbesondere das Gewicht des dissonant verfremdeten, harmonisch ambivalent montierten tonalen Zentrums B in den zwei parallel strukturierten Hauptteilen.

So sehr Teile der „Figuren- und affektbezogenen Analysen“ des *Gewaltigen Hahnrei* (S. 105–139) überzeugen, sind doch gerade hier manche übergreifenden Interpretationen problematisch. Pauschal, ungenau und mitunter widersprüchlich erscheinen vor allem die analytischen Beobachtungen und semantischen Zu-

ordnungen, die Busch im Hinblick auf „Stella, die liebende Ehefrau“, anstellt (S. 105–132). Die Erörterungen leiden einerseits darunter, dass Busch die in T. 168ff. des 3. Aktes exponierte Themenkonfiguration kurzerhand als Variante des ‚zigeunerischen‘ Themas aus dem 2. Akt (T. 351 ff.) wertet, also nur mit der Existenz zweier statt dreier Themen operiert (siehe vor allem S. 128 in Verbindung mit Tafel 8 auf S. 125 f.). Andererseits lässt ihr die Frage keine Ruhe, ob das erwähnte ‚zigeunerische‘ zweite Thema, das im Zusammenhang mit Brunos erneutem Eifersuchtsausbruch steht (2. Akt, T. 351 ff.), beim ersten Erscheinen nicht doch auf dessen Ehefrau Stella verweise (S. 129–132). Selbst der auf S. 130 zitierte energische briefliche Widerspruch des greisen Komponisten bringt sie nur teilweise von entsprechend schiefen Schlüssen ab (siehe S. 132, 2. Absatz). Die wenig überzeugenden Ausführungen münden in die Folgerung, im ersten, primär als Personenmotiv interpretierbaren Thema spiegele sich „die gezähmte, sich bedingungslos ergebende, konventionelle Frauenliebe“, während das zweite [recte: zweite und dritte] Thema als Ideenmotiv „die ‚ungezähmte‘, nach Freiheit strebende Frauenliebe“ verkörpere (S. 132). Der Konzeption des *Gewaltigen Hahnrei* wird all das literarisch und kompositorisch kaum gerecht.

Flüchtig und einseitig bleibt auch der Blick auf den gattungsgeschichtlichen Kontext der Oper: Der punktuelle Vergleich mit Alban Bergs *Wozzeck* (S. 89–91, 94) betrifft zwar ein Werk, an dessen Uraufführung Goldschmidt 1925 mitwirkte. Doch angesichts der konzeptionellen und kompositionstechnischen Divergenzen beider Werke hätte Busch vor dieser Kontrastfolie noch andere Opern jener Zeit heranziehen müssen, um adäquate Koordinaten zur Positionsbestimmung des *Gewaltigen Hahnrei* zu gewinnen. Die späteren knappen Hinweise auf Leoš Janáček's *Jenufa* und Dmitrij Schostakowitschs *Lady Macbeth von Mzensk* (S. 286) reichen da nicht aus.

Viele Fragen, die sich bei einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Goldschmidts Opern aufdrängen, werden von der Autorin lediglich gestreift oder bleiben unerörtert (wobei ihre eigenen ästhetischen Einschätzungen teils kleinlich, teils übervorsichtig anmuten): Wäre nicht beim *Gewaltigen Hahnrei* die Frage

der Fassungen eingehender zu diskutieren, als Busch es tut (S. 83–89)? Zielte Goldschmidt beispielsweise mit seinen in den 1980er-Jahren vorgenommenen Änderungen gegen Ende des 3. Aktes allein auf momentane Wirkung, die das Werk ästhetisch fragwürdig zersplittern lässt? Oder muss das Zersplittern als musikalisch-dramatische Entsprechung zur Handlung — mit ihrer zunehmenden Destruktion der persönlichen und sozialen Beziehungen — gelten? Wie steht es in beiden Opern mit der Balance oder Dialektik divergierender Materialzustände, Satztechniken und Stilschichten? Wird Goldschmidts Ansatz, in *Beatrice Cenci* kompositorisch oft nur indirekt auf die Brutalitäten und Spannungen im Handlungs-Hintergrund des Librettos zu reagieren, „der dramatischen Situation nicht gerecht“, wie Busch zusammen mit einigen Zeitungskritikern bemängelt (S. 296; vgl. S. 271 f. und 293 f.)? Oder steht dahinter eine kontrapunktierende Ästhetik, die die Reflexion des Leidens ins Zentrum der Musik rückt, also dezidiert auf Seiten der Opfer steht? Ist die Schluss-Szene dieses Werkes, in der Goldschmidt aus seinem verschollenen frühen *Requiem* zitierte, in ihrer (scheinbaren?) Harmonisierung misslungen oder doppelbödig? Inwieweit sind Struktur und Rezeption beider Opern aufeinander beziehbar? Ist die von Busch konstruierte Polarität von „Avantgarde und romantischem Belcanto“ (S. 279–299) für eine historisch rekonstruierende Charakterisierung beider Opern überhaupt angemessen? Diese und andere notwendige Diskussionen stehen noch aus.

Hinzu kommen Darstellungsprobleme terminologischer, sprachlicher, gelegentlich auch redaktioneller Art: Von „Replik“ und „Variante“ spricht Busch selbst dann, wenn es sich um Anfangs-Setzungen handelt (S. 107, 123–125). Statt Reverenz wird „Referenz“ erwiesen (S. 286). Vier zwischen 1933 und 1950 entstandene Vertonungen, die keinen zyklischen Bezug aufweisen, sondern den Bruch zwischen deutscher und englischer Textvertonung signalisieren, firmieren als „Liederzyklus *Four songs*“ (S. 182). Das angebliche „Particell“ zu *Beatrice Cenci* (S. 219, 244, 329) ist keine werkgenetische „Vorarbeit zur Partitur“ (S. 219), sondern ein reinschriftlicher, zum Werkstudium vorgesehener Klavierauszug, der nur,



ähnlich wie der gedruckte Klavierauszug des *Gewaltigen Hahnrei*, manchmal mehr als zwei Klaviersysteme benötigt. Angesichts von Buschs gewissenhafter Recherche und Dokumentation irritiert schließlich eine gewisse redaktionelle Sorglosigkeit im Umgang mit eigenen und fremden Texten: Dass im resümierenden IV. Teil der Schluss des *Hahnrei*-Kapitels weithin wörtlich wiederkehrt (vgl. S. 287 f. mit S. 165–167), mag man als computerspezifisches Versehen abtun. Doch kommen gelegentlich gerade dort, wo die Autorin auf eigene Interpretationen verweist, fremde Formulierungen oder Ideen ins Spiel: Die ungenannte Quelle einer Passage auf S. 189 (Obwohl es durch gedruckte Quellen nicht zu belegen ist, vermute ich, dass sich ein Grund für diese Entwicklung [das Bewahren des schon früh ausgeprägten eigenen „Stils“] aus Goldschmidts Bestreben entwickelt haben dürfte, gegen die Unordnung der Zeitemstände und gegen das inhumane Chaos der Nachkriegswelt eine gewisse Ordnung und Beständigkeit zu setzen.“) findet sich in einem Aufsatz Claus-Henning Bachmanns (siehe Literaturverzeichnis, S. 302: Bachmann 1988c). Ein weniger ausgreifender Fall (S. 67, unten) betrifft eine Zeitungskritik des Rezensenten (vgl. Dokumentation, S. 408: ms).

So fällt das Fazit gespalten aus: Buschs Arbeit stellt der weiteren Goldschmidt- und Opernforschung wichtige Arbeitsgrundlagen zur Verfügung. Doch eine differenzierte analytische Auseinandersetzung mit Goldschmidts Opern im Kontext von Musik- und Zeitgeschichte leistet sie nur begrenzt.  
(Juli 2002) Michael Struck

*Jüdische Musik in Sowjetrußland / Die „jüdische Nationale Schule“ der zwanziger Jahre.* Hrsg. von Jascha NEMTSOV und Ernst KUHN. Berlin: Kuhn 2002. 341 S., Notenbeisp., Werkverzeichnisse. (*studia slavica musicologica*. Band 15.)

Wenn „Jüdische Musik“ auf Festivals, Symposien etc. zum Thema steht, kann man in der Frage, was diese sei, konträren Definitionen begegnen. Die eine Position besagt, jüdische Musik sei ausschließlich die geistliche Musik der Synagoge und nichts anderes sonst, also die in verschiedenen Strängen und Ethnien entwickelte und verzweigte Bibel-Cantilation, deren ursprüngliche Form zu ermitteln inzwischen zum computergestützten Forschungspro-

gramm wurde. (Für christliche Hymnologie knüpfte sich hier die lang diskutierte Frage an, ob und inwieweit eben auch die christlichen Liturgien auf gemeinsame Jerusalemer Ursprünge zurückzuführen seien.) Die andere Position lautet: Jüdische Musik sei Musik von jüdischen Komponisten – selbst wo diese durch christliche Taufe (Mendelssohn, Meyerbeer, Rubinstein, Offenbach, Mahler, Schönberg, Lourié, Ligeti, Kagel) die israelitische Religionsgemeinschaft verließen.

Nicht um eine dieser Positionen geht es hier, sondern um einen ziemlich streng und exklusiv als „Nationale Jüdische Schule“ definierten Bereich, der sich noch im zaristischen Russland der letzten Jahrzehnte herausbildete, und zwar nicht zuletzt nach dem Vorbild des russischen „Mächtigen Häufleins“ – zunächst als Gesellschaft zur Erforschung jiddisch-askhenasischer Volksmusik, als welche er auch behördliche Legitimation erlangte, um dann in der Aufbruchsepoche der 1920-er Jahre, die für die bis dahin unterdrückte jüdische Minderheit zunächst eine Epoche großer Autonomiebestrebungen und -hoffnungen war, sich als „Jüdische Nationale Schule“ zu manifestieren. (Israels eigenständige Musikkultur fand schließlich hier ihre hauptsächlichen Wurzeln; das Jerusalemer Habimah-Theater erwuchs aus dem Moskauer Jiddischen Theater.)

Ihre erste, Aufsehen erregende Artikulation fand diese nationale Musikbewegung in der Schrift des russischen (nicht jüdischen) Musiktheoretikers und Komponisten Leonid Sabaneev (Ssabanejew): *„Die nationale jüdische Schule in der Musik“*, die in deutscher Übersetzung von Wilhelm Tisch 1927 bei der Universal Edition erschien und in programmatischer Kürze Geschichte, Ziele, Eigentümlichkeiten und die erklärten Vertreter dieser nationalen Richtung nahebrachte und namhaft machte: Julij (Joel) Engel', Aleksandr Krejn, Michail Gnesin, Joseph Achron, Michail Milner, Lazar Saminskij, Solomon Rozovskij, Aleksandr Veprik aus der älteren und Grigorij Krejn, Aleksandr Žitomirskij, Ljubov' Streicher und Ilja Aisberg aus der jüngeren.

Die hier zu besprechende Dokumentation kann man letztlich als eine gründliche historische Aufarbeitung, ideologische Erhellung und detaillierte Darlegung jener Ideen und Persönlichkeiten bezeichnen, die Sabaneev auf seinen

25 Druckseiten (hier abgedruckt auf S. 153–184) seinerzeit eher thesenhaft skizziert hatte, und zwar aus der Sicht seither geschehener, aber auch vorangegangener Forschungen. So war Sussmann Kisselhofs Arbeit „*Das jüdische Volkslied*“ (S. 25–45) bereits 1913 in Berlin verfasst. Der Idee des „Jiddischismus“ in der Musik geht Izalij Zemcovskij (Izaly Zemtsovsky, Leningrad /Madison U.S.A.) in seinem Beitrag nach, Jascha Nemtsov (Jaša Nemcov) verfolgt die Entstehung der Neuen Jüdischen Schule in Russland, Galina Kopytova (St. Petersburg) dokumentiert „Die Gesellschaft für jüdische Volksmusik in St. Petersburg/Petrograd“, „die Aktivitäten und Versammlungen“ und „die Veröffentlichungen“ dieser Gesellschaft (S. 59–144).

„Von der jüdischen Renaissance sind kolossale künstlerische Resultate zu erwarten“, überschreibt Nemtsov seine nachfolgenden Analysen und Werkverzeichnisse zu Joseph Achron, Michail Gnesin, Aleksandr Krejn, Grigorij Krejn, Lazar' Saminskij, Michail (Moshe) Mil'ner und Aleksandr Veprik unter Einbezug von Arbeiten von Anatolij Drozdov und Julian Krejn zu Michail Gnesin, Beate Schröder-Nauenburg zu Aleksandr Krejn, Michail Mil'ner und Aleksandr Veprik, von Leonid Sabaneev zu Aleksandr und Grigorij Krejn, Galina Kopytova zu Michail Milner und Friedrich Geiger (Dresden) zu Aleksandr Veprik, gefolgt von einem Essay „Auf der Suche nach einer verlorenen Welt“ gemeinsam mit Beate Schröder-Nauenburg (Stuttgart).

Einige Verwirrung stiftet der Umstand, dass sich beide Herausgeber auf eine gemeinsame Schreibweise russischsprachiger Namen nicht einigen konnten: während Nemtsov, der auch auf diese angelsächsische Transkription seines eigenen Namens Wert legt, sie auch bei den sonst bei den von ihm eingebrachten Dokumenten praktiziert, hält sein Mitherausgeber Ernst Kuhn in seinen Übersetzungen an der seinerzeit in der DDR alleingültigen Duden-Transkription fest, so dass nun beiderlei Versionen konkurrieren, ohne als solche kenntlich zu sein, während die allein eindeutig retranskribierbare wissenschaftliche Transliteration weithin ungenutzt und auf Titelzitate beschränkt bleibt, wiederum ohne als solche kenntlich zu sein; auch das Namenregister stellt diesbezüglich keine Klarheit her. (In die-

ser Rezension wird sie nach Möglichkeit benutzt.)

Zwei Seitenbemerkungen seien dem Rezensenten gestattet. Erstens: Ein Buch „tönt“ nicht, auch nicht mittels noch so gründlicher Beschreibungen. Jascha Nemtsov ist indessen nicht nur engagierter Musikschriftsteller, sondern auch ein nicht minder ambitionierter Pianist, der in letzter Zeit einige CDs mit der von ihm dokumentierten Musik eingespielt hat. Hört man diese Musik, werden ihre besonderen, sicher spezifisch jüdischen melodischen Eigenarten offenkundig, die viel mit ihren durmoll-fremden Skalen zu tun haben, zugleich aber ihr folkloristischer Ursprung, wie er zaristische Kulturbeamte im Grunde verständlicherweise dazu brachte, die „Gesellschaft für jüdische Musik“ primär als Volksmusikbewegung zu lizensieren, und wie sie dann schließlich Dmitrij Šostakovič zu seinen *Jiddischen Liedern* nach originalen Melodien begeisterte.

Zweitens: Dies Buch beschreibt in Nachfolge Sabaneevs mit Akribie, was sich als „Jüdische Nationale Schule“ in der Sowjetunion der 1920-er Jahre artikuliert: nicht weniger, aber auch nicht mehr. Was sich sonst an jüdischen Komponisten gerade der Avantgarde eben im bewegten Russland jener Zeit auftat, davon weiß es nicht und will offenbar nichts wissen: Gerade, dass Arthur Lourié einmal erwähnt wird – schon Efim Golyšev kommt nicht vor, und auch nicht Joseph Schillinger – und sie waren doch Juden! Fehlte ihnen der „Stallgeruch“ der nationalen Bewegung? Schüler jüdischer Lehrer waren auch Aleksandr Mosolov und Boris Aleksandrov (von Michail Gnesin) und Nikolaj Roslavec (des jüdischen Hochzeitsgeigers von Konotop). So reicht die „Jüdische Schule“ der russischen Musik des 20. Jahrhunderts (auch mit ihren melodischen Ideen) am Ende über die hier bezeichnete, „verfasste“ Jüdische Schule bedeutend hinaus.

(Mai 2002)

Detlef Gojowy

NEIL EDMUNDS: *The Soviet Proletarian Music Movement*. Oxford u. a.: Peter Lang 2000. 407 S., Notenbeisp.

Der proletarischen Kunst der Sowjetunion haben sich Kulturwissenschaften nur zögerlich

genähert, denn sie hat aus bürgerlicher Sicht keinerlei Kunstanspruch und gilt deshalb als einer ästhetischen Debatte nicht würdig. Seit den 1970er-Jahren erfasste die Kunstgeschichte in Dokumentensammlungen und Bildbänden das Phänomen (Hubertus Gaßner und Eckhart Gillen seien exemplarisch genannt); im literaturwissenschaftlichen Bereich hatte Joachim Paech als einer der ersten versucht, proletarische Kultur als eigenständigen und radikal unbürgerlichen Ansatz ernst zu nehmen (*Das Theater der russischen Revolution. Theorie und Praxis des proletarisch-kulturrevolutionären Theaters in Rußland 1917 bis 1924*, 1974); in jüngerer Zeit hat Lynn Mally einem Teil der proletarischen Kultur und Kunst eine gründliche Studie gewidmet (*Culture of the Future. The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*, 1990). Mit Neil Edmunds Dissertation liegt nun auch eine spezielle musikwissenschaftliche Abhandlung vor, und der Autor sagt in der Einführung mit Hinweis auf Richard Taruskins knappe Ausführungen zu den sowjetischen 1920er-Jahren (*Defining Russia Musically*, 1997) zu Recht, dass eine entsprechende Untersuchung längst überfällig sei.

Was Edmunds allerdings zu seinem methodischen Vorgehen ankündigt, lässt ernste Bedenken aufkommen: „A study of the proletarian music movement also lends itself to several interrelated trends that have arisen because of what J. F. Lyotard described as ‚the Postmodern Condition‘ [*La Condition postmoderne*, deutsch als *Das postmoderne Wissen*]“ (S. 14), wobei unklar bleibt, was das eine mit dem anderen zu tun haben soll. Sodann verneigt sich Edmunds vor der „so-called ‚new musicology‘“, nennt namentlich Lawrence Kramer, Richard Leppert, Susan McClary, John Shepherd und Rose Subotnik und fährt fort: „Cultural theorists, such as Edward Said, Roger Scruton and Christopher Norris, have also emphasized the fact that there is more to music than merely notes alone“ (ebd.). Was hat Musikwissenschaft, vor allem auch nicht-englischsprachige Musikwissenschaft, nach Edmunds' Meinung denn vor den amerikanischen Postmodernisten getrieben?! Wie konnte es geschehen, dass eine solche ebenso unsinnige wie arrogante Behauptung stehen bleibt, die zudem die verdienstvollen Arbeiten der genannten Autoren nicht würdigt?

Bei der Präzisierung seines methodischen Vorgehens rückt Edmunds von diesen Vorbildern wieder ab, ja er wählt sich Modelle, die die Postmodernisten als überholt verurteilen würden: „This study of the proletarian music movement combines the methodology of Larry Sistsky and Detlef Gojowy, who concentrate on composers and their music, with that of Boris Schwarz, who writes about the events surrounding music“ (S. 15). Larry Sistskys Buch (*Music of the Repressed Russian Avant-Garde*, 1994) ist eine Sammlung von knappen, nicht zusammenhängenden Komponistenmonographien – von hier übernimmt Edmunds den Mannerismus, jeden Komponisten mit einem Etikett zu versehen, was Verengung bedeutet (bei Sitsky z. B. „Nikolaj Roslavec – der russische Schönberg“, hier z. B. „Marian Koval – der proletarische Lyriker“. Gojowys Dissertation (*Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*, 1980) – übrigens die einzige deutschsprachige Arbeit die Edmunds zur Kenntnis genommen hat – verbindet die Bereitstellung und Auswertung von Quellenmaterial mit detaillierten exemplarischen Analysen; Edmunds bietet weder das eine noch das andere. Boris Schwarz' Pionierarbeit (*Music and Musical Life in Soviet Russia*, 1972, deutsch erweitert 1982) ist inhaltlich für den entsprechenden Zeitraum längst überholt und methodisch insofern fragwürdig, als referiert und geurteilt, aber nur selten interpretiert wird.

An dieser Stelle müsste man Edmunds Buch eigentlich beiseite legen; weil aber die Thematik hier erstmals aus musikwissenschaftlicher Sicht behandelt und ein umfangreiches, schwer zugängliches Material bereitgestellt wird, sei es in Kürze besprochen. Die ersten vier Kapitel sollen die Bestandteile und die Mechanismen von Kulturpolitik und kulturellem Leben verdeutlichen; da Edmunds außer einer allgemeinen Gliederung (spezielle Einführung – übergeordnete Institution und Gruppierungen – Rolle der Konservatorien – Stätten proletarischer Aktivitäten, jeweils mit Zwischenüberschriften) keine Strukturierung bietet, gerät die Menge des Materials zu einem bunt gemischten Konglomerat von Einzelbeobachtungen. Überprüft man sie im Detail, so sind sie entweder schlicht falsch – die allgemeine Bildung in den Konservatorien war nicht eine Erfindung der Sowjets, wie S. 56

behauptet, sondern sie war von Anfang an Bestandteil der russischen Konservatorien – oder aber Sachverhalte sind verkürzt dargestellt, bisweilen so stark, dass sie falsch werden: Die RAPM (Russische Assoziation proletarischer Musiker) und die anderen proletarischen Organisationen sind nicht die geradlinige Fortsetzung des „Proletkul't“ (proletarische kulturaufklärerische Organisationen), wie der entsprechende Unterabschnitt nahe legt (S. 65 ff.). Zwischen italienischem und russischem Futurismus wird ein direkter Bezug suggeriert (S. 74), der so nicht existierte; daraus wird am Schluss die These, die Musik Aleksandr Davidenkos „and the Futurist influences to which he was respective“ hätten „suggested an avant-garde aspect to RAPM“ (S. 304), die in dieser Verkürzung unhaltbar ist.

Die beiden folgenden Kapitel reihen Komponistenmonographien aneinander; das ist für die Gruppierung „Prokoll“ (Produktionskollektiv des Moskauer Konservatoriums) inadäquat und eine Verkennung ihrer Intention; denn sie wollten sich eben nicht als individuelle Komponisten verstanden wissen, sondern als ein Kollektiv, das nach dem Vorbild der industriellen Produktion arbeitet. Mehr noch: Mit dieser Darstellung gerät der spezifisch proletarische Ansatz dieser Konzeption aus dem Blickfeld – mit Siskys Monographien-Modell verbaut sich Edmunds den Zugang zu seinem Thema.

Hätte Edmunds aus seinem reichen Material Konsequenzen gezogen und z. B. die Frage nach Gemeinsamkeiten zwischen RAPM und ASM gestellt oder wäre er den Verästelungen der Futurismus-Rezeption in den 1920er-Jahren nachgegangen oder hätte er die radikal anti-bürgerliche Ästhetik der proletarischen Musiker wirklich ernst genommen und an ihrem ständigen Rückfall in kleinbürgerliche Anschauungen gemessen, dann hätte aus dem reichen, hier zusammengetragenen Material ein spannendes Buch werden können.

(August 2002)

Dorothea Redepenny

LAUREL E. FAY: *Shostakovich. A Life*. New York: Oxford University Press 2000. XXII, 458 S., Abb.

Nach den Arbeiten von Elizabeth Wilson (1994) und Krzysztof Meyer (französisch 1994, deutsch 1995) liegt nun eine dritte große

Schostakowitsch-Monographie vor, die sich vorgenommen hat, ein dringendes Desideratum der Schostakowitsch-Forschung zu erfüllen: die möglichst lückenlose Zusammenstellung der Fakten dieses Komponistenlebens. Dass dies keine Banalität, sondern tatsächlich ein Desideratum ist, leuchtet sofort ein, wenn man sich klar macht, dass die Vitae aller herausragenden Persönlichkeiten der Sowjetunion je nach politischer Wetterlage umgeschrieben wurden und dass seit dem Ende der kommunistischen Herrschaft eine besonders reich blühende Erinnerungs- und „Enthüllungs“-Literatur entsteht. Im Fall Schostakowitsch kommt hinzu, dass das Buch *Testimony (Zeugenaussage)*, das Solomon Volkow nach seiner Emigration Ende der 1970er-Jahre als die Memoiren des Komponisten herausbrachte, immer noch umstritten ist. Einen Nachweis, dass dies ein Buch von Schostakowitsch und nicht über ihn ist, hat Volkow bis heute nicht erbracht; vielmehr hat der Streit um diese Memoiren vor allem in der amerikanischen Schostakowitsch-Forschung inzwischen bizarre Formen angenommen: Der knapp 800 Seiten starke Band *Shostakovich Reconsidered*, den Allan B. Ho und Dmitry Feofanov 1998 herausbrachten, ist einzig eine Verteidigungsschrift der Volkow-Memoiren, die deren Authentizität dennoch nicht belegt. Auch vor diesem Hintergrund ist es zu verstehen, dass Laurel Fay sich zur Besinnung auf die Fakten entschloss.

In der Einführung sagt sie: „I have tried [...] to correct as much of the factual record as I can within the framework of a straightforward, basic biography [...]. I have gone back to period newspapers, concert programmes and reviews, personal files, transcripts, letters, and diaries to reconstruct as precise a chronology of Shostakovich's life and works as available evidence will permit. I have cross-checked facts to ensure their accuracy. I have not excluded the evidence of memoirs – Soviet, ex-Soviet, post-Soviet – but I have treated it with the utmost caution, filtering out false or improbable allegations and screening for bias and hidden agendas. Where necessary and feasible, I have tried to mediate conflicting claims. I have also included extracts from Shostakovich's 'public' pronouncements from different periods in full knowledge that they may not always have coincided with his private views“ (S. 3 f.). Dies

ist ein bescheidenes Ziel und in der Biographistik eine Selbstverständlichkeit. Im Fall Schostakowitsch ist solche Grundlagenforschung deshalb dringend notwendig, weil zum einen die russisch-sprachige Hauptquelle, auf die generell rekuriert wird – die Biographie von Sof'ja Chentova (4 Bände 1975–1982, in zwei Bänden zusammengefasst und leicht überarbeitet 1985–86) –, sich bei näherem Hinsehen als „a minefield of misinformation and misrepresentation, incorrect dates and facts, errors of evrey stripe“ (S.3) erweist; weil zum anderen – und noch schlimmer – aus solchen Legenden Rückschlüsse auf das Werk, sowie auf die Ethik und die Moral des Komponisten geschlossen werden.

Laurel Fay erfüllt ihre Aufgabe gewissenhaft, redlich und mit stilistischer Eleganz. Sie schlüsselt in vielen Fällen auf, wie seit lange feststehende Topoi der Schostakowitsch-Deutung entstanden sind. Wie erhellend, sogar wertvoll ein streng positivistisches Vorgehen sein kann, sei an einigen Beispielen verdeutlicht:

Dass der Schmä- Artikel „Chaos statt Musik“, der am 28. Januar 1936 in der *Prawda* erschien, „mushroomed into a sweeping cultural crusade“ (S. 87), weiß man eigentlich. Dass der Komponist schon nach einem Monat einen 78 Seiten starken Ordner aus Zeitungsberichten gegen ihn gesammelt hatte (ebd.), lässt nicht nur das Ausmaß dieser landesweiten Hatz erahnen, sondern veranschaulicht im Folgenden auch die Mechanismen, die der *Prawda*-Artikel als kulturpolitische Maßnahme in Gang setzte. Im gleichen Zusammenhang erfährt man, dass Schostakowitsch vergeblich ein Gespräch mit Stalin und Molotow suchte und dass Maxim Gorki sich für ihn ebenfalls vergeblich bei Stalin einsetzte (S. 90 f.).

Zur *Vierten Symphonie*, die im Frühjahr 1936 abgeschlossen, aber erst 1961 uraufgeführt wurde, liest man wahlweise, der Komponist sei so weise gewesen, sie zurückzuziehen bzw. man habe ihn zum Rückzug überredet. Laurel Fay zitiert eine Notiz, die am 11. Dezember 1936 – am Tag der entscheidenden Probe – in der Zeitung *Sovetskoe iskusstvo* (Sowjetische Kunst) erschien und also vor Probenbeginn greifbar war (in Fays Übersetzung): „Composer Shostakovich appealed to the Leningrad Philharmonic with the request to

withdraw his Fourth Symphony from performance on the grounds that it in no way corresponds to his current creative convictions and represents for him a long outdated phase“ (S. 95). – Es war offenkundig ein übliches Verfahren, Künstler in dieser Weise vor vollendete Tatsachen zu stellen.

Im Zusammenhang mit der *Fünften Symphonie* veröffentlichte Schostakowitsch einen Artikel „Meine schöpferische Antwort“; daraus wird immer wieder zitiert, dass das Thema der Symphonie das „Werden der Persönlichkeit“ und das Werk die „Antwort auf eine gerechte Kritik“ sei. Fay macht deutlich, dass die Formulierung „Werden der Persönlichkeit“ von dem Schriftsteller Alexej Tolstoj geprägt wurde und Schostakowitsch offenbar geeignet erschien; außerdem zeigt die wörtliche Übersetzung, wie viel es mit Schostakowitschs Anerkennung der „gerechten Kritik“ auf sich hat: „One gave me special pleasure, where it was said that the Fifth Symphony is the practical creative answer of a Soviet artist to just criticism“ (S. 102).

Das markante Hornthema im dritten Satz der *Zehnten Symphonie* (*e-a-e-d-a*), das mit dem *d-es-c-h*-Monogramm eigentümlich korrespondiert und das zu ungezählten Deutungen Anlass gegeben hat, bezieht sich auf den Namen Elmira – (wechselnd aus deutschen und italienischen Buchstaben – *e-la-mi-re-a*). Gemeint ist eine junge, in Baku lebende Pianistin, mit der Schostakowitsch damals im Briefwechsel stand und die ihm als Muse diente (S. 187 f.). Dies erfährt man hier erstmals (wenn man es nicht schon aus dem 1996 von Ljudmila Kovnackaja in Petersburg herausgegeben Sammelband weiß).

Diese Beispielliste ließe sich noch lange fortsetzen. Wer in Zukunft über Schostakowitschs Werke äußern möchte, sollte zuvor diese Monographie lesen, die sich zudem – auch das sei erwähnt – durch einen vorzüglich aufbereiteten Anhang auszeichnet.

(August 2002)

Dorothea Redepenning

*S. Mauser/H. Müllich/P. Revers/J. B. Robinson/E. Valentin/G. Weinberger/G. Weiß: Harald Genzmer. Zweite erweiterte und revidierte Auflage. Tutzing: Hans Schneider 1999. 160 S., Abb., Notenbeisp. (Komponisten in Bayern, Band 1.)*

Mit einer Aufsatzsammlung zu Harald Genzmer war im Jahr 1983 die Schriftenreihe *Komponisten in Bayern* eröffnet worden; eine Neuauflage dieses Bandes präsentierte der Herausgeber Alexander L. Suder jetzt aus Anlass des 90. Geburtstages des Komponisten. Eingeleitet wird die Aufsatzsammlung von Erich Valentins Beitrag „Harald Genzmer: Humanist unter den Musikern“. Daran schließt sich der Abdruck eines Gesprächs an, das Günther Weiß im November 1982 mit Harald Genzmer führte. Einen breiten Raum nehmen hier Genzmers Erinnerungen an seine Studienjahre in Berlin ein. Dabei wird deutlich, wie stark der junge Komponist von der Begegnung mit Paul Hindemith geprägt war, bei dem er von 1928 bis 1934 Kompositionsunterricht genossen hatte. Peter Revers betrachtet ausgewählte Kompositionen (*Sinfonietta*, 2. *Symphonie für Streichorchester*, *Ballettsuite „Der Zauberspiegel“*, *Introduction und Adagio für Streichorchester*) unter dem Gesichtspunkt „Klanggestaltung und Expression im Orchesterwerk Harald Genzmers“. Hermann Müllich („Stilkritische Untersuchungen zum Chorschaffen Harald Genzmers“) weist in Abgrenzung zum A-cappella-Schaffen von Paul Hindemith auf die harmonischen, rhythmischen und satztechnischen Merkmale in Genzmers Chorwerken hin. Siegfried Mauser („Klavierwerk zwischen Virtuosität und pädagogischem Impetus“) erkennt als ein konstitutives Element in Genzmers Kompositionsstil den „Vermittlungsprozeß zwischen bewußtem Rückbezug und Fortschritt“ (S. 103), den er anhand seiner Analysen einiger Klavierwerke exemplifiziert.

Die genannten fünf Beiträge sind unverändert aus der Erstpublikation übernommen. Die Neuauflage stellt ihnen zwei weitere Aufsätze zur Seite und erweitert damit das Bild vom kompositorischen Schaffen Genzmers um den Aspekt des Spätwerks, auf das insbesondere J. Bradford Robinson („Neue Gefilde, Alter Schaffensdrang: Zum Spätwerk Harald Genzmers 1983–1998“) näher eingeht. Gerhard Weinberger gibt einen Überblick über „Das Orgelwerk Harald Genzmers“, das in den 1980er- und 1990er-Jahren durch mehrere größere Werke bereichert wurde. Ein aktualisiertes Werkverzeichnis, eine Diskographie, ein Literaturverzeichnis sowie ein Namensregister runden den Band ab. (September 2000)

Susanne Schaal

*OTFRIED RICHTER: Werner Wolf Glaser. Werkverzeichnis. Offenbach/Main: edition mf 1999. 368 S.*

Werkverzeichnisse haben es schwer. Selten einmal kann man davon ausgehen, dass trotz intensiver Recherche (meist einer einzelnen Person) in einer ersten Auflage bereits alle Werke mit den dazugehörigen Daten erfasst sind. Umso störender sind für den Benutzer mögliche Nachträge, wie sie bei einer chronologischen Ordnung mit fortlaufenden Nummern notwendig werden. Denn später aufgefundene Werke werden in der Regel – haben sie erst einmal das zwischenzeitliche „deest“-Stadium durchschritten – meist einem Anhang zugeordnet oder erhalten eine wenig zufriedenstellende Ergänzungsnummer; von Umdatierungen einmal ganz abgesehen. Obwohl Otfried Richter bei der Erarbeitung des Werkverzeichnisses in engstem Kontakt zu Werner Wolf Glaser stand, war er sich daher der Vorläufigkeit der fünf Jahre währenden Arbeit voll und ganz bewusst, zumal aus Glasers ersten Jahrzehnten möglicherweise noch Funde zu erwarten sind: der 1910 (nicht 1913) geborene Glaser studierte zunächst bei Philipp Jarnach (Köln) und Paul Hindemith (Berlin); flüchtete 1933 zunächst nach Paris, ein Jahr später übersiedelte er nach Dänemark, 1943 dann nach Schweden, wo er in Västerås einen neuen Wirkungskreis fand.

Abgesehen von den in den 1920er-Jahren entstandenen „Jugendwerken“, die Glaser für das Werkverzeichnis nicht freigab, sind bis zum 30. November 1996 insgesamt 540 Kompositionen aufgenommen. Auf Glasers musikpädagogische Tätigkeit gehen viele Klavierstücke und Kammermusikwerke für die verschiedensten Besetzungen zurück. Herausragend sind bisher die Oper *En naken kung* (1971), jeweils 13 Sinfonien und Streichquartette sowie zahlreiche Konzerte. Auch wenn Werner Wolf Glaser außerhalb des skandinavischen Raumes kaum auch nur dem Namen nach bekannt sein dürfte, so kommt dem ohne jegliche Subvention entstandenen Werkverzeichnis eine doppelte Funktion zu: Es informiert nicht nur zusammenfassend über ein umfangreiches Œuvre, sondern macht den Musiker und Wissenschaftler überhaupt erst darauf aufmerksam.

Umso schwerer wiegen die empfindlichen

Nachteile bei der Handhabung. So entschied sich Richter, in Erwartung weiterer „Funde“, zwar für eine systematische, Gattungen und Besetzungen berücksichtigende Anordnung (vergleichbar dem Hoboken-Verzeichnis); Angaben zu den einzelnen Werken finden sich allerdings nur in der chronologischen Liste, bei der dann konsequent auf eine entsprechende Durchnummerierung verzichtet wird. So sehr dieses System aber die spätere Aufnahme von Nachträgen erleichtert – sie können gewissermaßen unauffällig eingearbeitet werden –, so schwer wird für den nur gelegentlichen Benutzer das Auffinden von Informationen. Um beispielsweise den *Koral för blockflöjter* aufzufinden, muss zunächst in der vorangestellten, nach Gattungen und Besetzungsgrößen geordneten Liste unter „Quartett“ das Entstehungsdatum (August 1960) ermittelt werden – es gilt dabei die „älteste Zeitangabe als Entstehungsdatum“ (S. 23), was freilich bei mehrsätzigen Kompositionen zu Irritationen führen kann. Sodann ist im chronologischen Verzeichnis der entsprechende Eintrag aufzusuchen; das als Ordnungskriterium fungierende Datum findet man dort allerdings (nicht gesondert herausgehoben) in der dritten (!) Zeile eines jeden Eintrags. Die eigentliche Referenznummer (R 31.12), nach der man gerne zitieren würde, bleibt ohne weitere Bedeutung.

Freilich erläutert Richter die Gliederung im Vorwort umfassend. Wer jedoch nur sporadisch das Verzeichnis zu Rate zieht, wird bedauern, dass sich das zugrunde liegende System dem Benutzer nicht ohne Weiteres von selbst erklärt. Nicht einsichtig ist, warum Metronombezeichnungen der untersten Rubrik „Bemerkungen“ zugewiesen werden, zumal Richter dort immer wieder neben Hinweisen für den Praktiker Persönliches, aber auch Überflüssiges notiert, wie etwa im Falle des *Preludiums für Klavier (linke Hand)* (R 23.80; 3. März 1994). Die jedem Eintrag beigegebenen Incipits beschränken sich zumeist trotz weitläufiger Notensysteme auf die ersten zwei oder drei Takte der Oberstimme (bei metrisch freien Werken ein vergleichbarer Umfang). Einzelne Unregelmäßigkeiten bleiben bei der verarbeiteten Datenfülle freilich nicht aus, wie etwa die Einordnung des *Kvintetts Nr. 2* (R 33.10) unter dem Schlussdatum des gesamten Werkes (21. Mai 1991). Mit Blick auf Entstehung und Ur-

aufführung glaubt man im Falle des Präludiums *Joke* (R 13.8) die „Steinlaus“ des Verzeichnisses ausfindig gemacht zu haben.

(Mai 2000)

Michael Kube

*Zu den Antipoden vertrieben. Das Australien-Exil deutschsprachiger Musiker. Hrsg. von Albrecht DÜMLING. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2000. 161 S., Abb., Notenbeisp. (Verdrängte Musik. Band 17.)*

Die musikwissenschaftliche Exil-Forschung hat in den vergangenen zwanzig Jahren endlich den Stellenwert erhalten, der ihr gebührt. Die Kombination Musiker – Exil – Australien blieb allerdings bisher wenig beachtet. Um diese Forschungslücke zu verkleinern traf man sich 1996 zu einem Kolloquium, dessen Vorträge und Materialien Albrecht Dümling herausgegeben hat. Entstanden ist dabei eine kaleidoskopartige Zusammenstellung, deren Bandbreite von wissenschaftlichen Texten über autobiographische bis zu einem Interview reicht.

Das Buch beginnt nach dem Vorwort und einer Einleitung mit einer aus zwei Aufsätzen bestehenden Einführung zu Australien als Exiland. Darauf folgt ein zweites Oberkapitel, das speziell die Deportation von Flüchtlingen aus England auf dem Schiff „Dunera“ behandelt. Der Historiker Wolfgang Benz nennt Fakten und zeigt die widersinnige Handlungsweise der englischen und australischen Behörden auf. Klaus Loewald schildert seine eigenen, auf Musik bezogenen Erlebnisse in einem Internierungslager. Der dritte Teil des Buches ist den Biographien und Werken zweier noch lebender australischer Komponisten deutscher Herkunft gewidmet. George Dreyfus kam als Neunjähriger auf einem Flüchtlingsschiff nach Australien. Da er seine Ausbildung und Sozialisation dort genoss, wäre zu fragen, inwieweit es sich bei ihm um einen wirklichen Exilanten handelt. Felix Werder hingegen wurde erst mit 19 Jahren hierher deportiert und stellt sich in seinen Kompositionen bewusst in die Tradition eines „deutsch-jüdischen Expressionismus“. Im vierten Teil geben die vier Aufsätze eine Bestandsaufnahme und eröffnen mögliche Perspektiven, die Exilforschung, bezogen auf Australien, anzuregen. Ungewöhnlich ist die

Bezeichnung des Anhangs als fünftes Oberkapitel.

Insgesamt positiv hervorheben muss man die Mischung von wissenschaftlichen Texten und Erlebnisberichten, die dem Ganzen Leben einhauchen. Diese Lebendigkeit wird in einer Kurzgeschichte von Walter Kaufmann noch intensiviert. Weil das Buch aber die erste Aufsatzsammlung zu diesem Thema ist, hätte man sich noch mehr Informationen gewünscht zum Beispiel über den Umgang der Australier mit Musikern nach deren Entlassung aus den Lagern oder die Stellung der Emigranten zu Deutschland.

Etwas ärgerlich macht der Aufsatz von Alphons Silbermann, der großspurig über die Behandlung von Flüchtlingen und das Musikleben im Australien des frühen 20. Jahrhunderts herzieht. In manchen Aufsätzen wird die Verbindung zum übergeordneten Thema nur dadurch hergestellt, dass der Name Felix Werder erwähnt wird. Dem Buch hätte ein abschließender Korrekturdurchgang vor dem Druck nicht geschadet.

(Mai 2002)

Manuel Krönung

*SOPHIE FETTHAUER: Deutsche Grammophon. Geschichte eines Schallplattenunternehmens im „Dritten Reich“. 246 S. Hamburg: von Bockel 2000. 247 S., Abb. (Musik im „Dritten Reich“ und im Exil. Band 9.)*

Die Verfasserin gliedert ihre sorgfältig recherchierte historische Aufarbeitung in vier große Abschnitte. Auf eine Übersicht über die Schallplattenindustrie im „Dritten Reich“ folgt eine Darstellung der Gründung und Entwicklung der Deutschen Grammophon in diesem Zeitraum. Anschließend behandelt Fetthauer Fragen des Repertoires und der Aufnahmetätigkeit von 1933 bis 1945, und gelangt im letzten Teil zu den Auswirkungen auf die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg. Die Quellenlage ist dürrig, gibt aber dennoch genügend her, um Einblicke in die damalige ökonomische Lage der Schallplattenindustrie sowie das Repertoire betreffende Entscheidungen zu ermöglichen.

„Die bei Ihnen auf Lager befindlichen Schallplatten und Matrizen mit Aufnahmen jüdischer Künstler werden auf Grund des § 1 der VO. zum Schutze von Volk und Staat vom

28.2.33 hiermit beschlagnahmt“ (S. 134): Rund 70 Jahre ist es her, seit die Gestapo aufgrund der NS-„Rassegesetze“ ihre Anordnungen erließ, das Regime die Bevölkerung somit vor bestimmter Musik „schützte“ und ihr an deren Stelle Bomben, Hunger und Tod bescherte. Der Wahnsinn lugt trotz des solid-trockenen Stils der Verfasserin überall hindurch, wenn sie beispielsweise darlegt, wie Opernquerschnitte („Kurzoper“ genannt) 1937 wegen eines jüdischen Bearbeiters zunächst vom Repertoire der DG gestrichen wurden, zwei Jahre später unter Weglassung seines Namens auftauchten (um allerdings 1942 wiederum gestrichen zu werden). Solche „Schlupflöcher“ gab es häufig, auch was das „Verbot feindländischer Schallplattenmusik“ betraf. Die Haltung der Deutschen Grammophon zum „Dritten Reich“ lässt sich politisch nicht eindeutig festlegen. Kulturpolitische Entscheidungen von „oben“ stießen nicht selten auf wirtschaftliche Erwägungen, wobei die Autorin zu Recht die mündlichen Berichte von ehemaligen Mitarbeitern der DG kritisiert, die aus den vermutlich wirtschaftlich motivierten Entscheidungen des Hauses im Nachhinein versuchten, eine Art von Widerstand zu konstruieren.

Sophie Fetthauer belässt es nicht beim Auflisten und Darstellen ihres Materials, sondern ist durchaus bemüht, die bisweilen mageren Quellen kritisch zu hinterfragen und eigene Überlegungen einzuflechten. Fotos, Tabellen und Reproduktionen von Dokumenten ergänzen die Studie, die neben einem Namenregister auch Ensembles, Musikern, Musikerinnen, Sprecher und Sprecherinnen der Aufnahmen der Deutschen Grammophon von 1933 bis 1945 dokumentiert.

(Juni 2002)

Eva Rieger

*ANNE NIESSEN: „Die Lieder waren die eigentlichen Verführer!“ Mädchen und Musik im Nationalsozialismus. Mainz: Schott 1999, 286 S.*

„Geschichten sind Entwürfe in die Vergangenheit zurück, Spiele der Einbildung, die wir als Wirklichkeit ausgeben. Jeder Mensch erfindet sich eine Geschichte, die er dann, oft unter gewaltigen Opfern, für sein Leben hält, oder eine Reihe von Geschichten, die sich mit Ortsnamen und Daten belegen lassen, dass an ihrer Wirklichkeit nicht zu zweifeln ist“: Die Skep-



sis, die Max Frisch in Bezug auf autobiographische Mitteilungen formuliert hat (*Ausgewählte Prosa*, Frankfurt/M. 1968, von Niessen zit. S. 67), muss auch in Anspruch genommen werden, wenn es das Ziel ist, historische Sachverhalte mit der Erhebungsmethode der „oral history“ zu erhellen. Erst recht sollte dies für eine Autorin gelten, die den radikalen Konstruktivismus zur „erkenntnistheoretischen Grundlage“ ihrer Arbeit (S. 62) macht: Die 13 Frauen, die über musikbezogene Aspekte ihrer Kindheit im Nationalsozialismus befragt wurden, haben auf zwei Ebenen Gelegenheit zur Konstruktion von „Realität“, wie die Verfasserin selbst anmerkt: „Die Realitätswahrnehmung der Mädchen in der Zeit des Nationalsozialismus war deren damalige Konstruktion“ und: „Die Erinnerung daran stellt eine gegenwärtige Konstruktion der berichtenden Frauen dar“ (S. 54). Dass Erinnerungen und die Mitteilungen darüber von sehr unterschiedlichen Motiven geprägt und gefärbt sein können, wird im Verlauf der Darstellung noch deutlicher: Neben Mädchen aus eher oppositionellen oder zumindest kritischen Elternhäusern wurden auch zwei in der Musikarbeit aktive Nazi-Funktionärinnen („Frau J“ und „Frau K“) befragt.

Wenn man feststellt, „dass sich besonders im Hinblick auf die Mädchenerziehung im Nationalsozialismus eine Forschungslücke auftut“ (S. 10), und wenn man versucht, diese Forschungslücke vorwiegend mit Hilfe der „oral history“ zu schließen, dann ergibt sich ein methodisches Dilemma, an dem sich die Autorin zu Beginn ihrer Arbeit auf 80 langen Seiten abarbeitet und bei dessen (nur teilweise gelingender) Bewältigung man sie auch im Hauptteil immer wieder beobachten kann. Die anfangs gestellte Frage: „Kann festgestellt werden, wie es wirklich gewesen ist?“ (S. 53) wird zwar zeitweilig aufgegeben zugunsten der Variante, etwas über „Selbstverständnis“ und „Selbstdeutungen“ der Befragten zu erfahren (S. 68) – auflösbar ist das Dilemma nicht, wenn letzten Endes doch der Anspruch erhoben wird, Aussagen über die Musikerfahrungen von Mädchen im Nationalsozialismus zu machen. Dass man der Doktorandin, die mit dieser Arbeit 1998 an der Hochschule für Musik promoviert wurde, die umständlichen Kapitel über „Terminologische Klärungen“, „Forschungs-

stand“, „Theoretische Grundannahmen“ sowie „Vorgehen und Untersuchungsmethoden“ abverlangt hat, ist verständlich und wenigstens gelegentlich ergiebig, z. B. wo es um eine Charakterisierung von „Tätern“ und „Opfern“ (S. 44) und um eine Deutung der „nonverbalen Anteile der Interviews“ geht (S. 65). In der Druckfassung jedoch hätten sich entschiedene Kürzungen wohlthuend ausgewirkt.

Trotz dieser grundsätzlichen methodischen Schwierigkeit ist ein überaus lesenswertes Buch entstanden. Ausgehend von der Beobachtung, dass Geschlechterfragen bei der musikwissenschaftlichen und musikpädagogischen Aufarbeitung des Nationalsozialismus wenig beachtet wurden, hat Anne Niessen zunächst zeitgenössische Texte auf ihr Thema hin durchgesehen und die bisher bekannten Aspekte um interessante Beobachtungen bereichert. Zum Beispiel durch den Hinweis auf eine Kontroverse darüber, ob es „dem Wesen der Frau entspreche“, wenn Mädchen Kampflieder sängen, eine Frage, die BDM-Aktive bejahten, während Wolfgang Stumme es „komisch“ fand, „wenn eine Mädelschar mit einem blutigen Landsknechtslied zwischen den Zähnen ‚in das Feld zieht‘“ (S. 115 f.). Die Verfasserin stellt an Lehrplänen für das Fach Musik keine Geschlechterunterschiede fest. Im Liedrepertoire jedoch wurden Differenzierungen empfohlen, z. B. indem „Kinder-, Wiegen- und Tanzliedern“ helfen sollten, Mädchen auf ihre „zukünftigen Aufgaben“ als Mütter und Ehefrauen vorzubereiten. Auch musikalisch wurde unterschieden: „Den Jungen gehört das marschmäßige, geradtaktige Lied mit soldatischer Haltung, den Mädchen liegt mehr das dreitaktig-tänzerische Lied“ (Stumme, zit. S. 116) – ein Befund, den eine Repertoire-Statistik von Anne Niessen bestätigt: Das Liedgut der „Jungen Gefolgschaft“ besteht zu 90% aus geradtaktigen Liedern, während das BDM-Liederbuch „etwa zu 62% geradtaktige und zu 26% ungeradtaktige Lieder“ enthält (S. 116).

Während des Krieges, als viele Mädchen und Frauen notgedrungen in „männliche“ Positionen einrückten, bedauerte eine Autorin namens Traute Standfuß, „dass das Dirigieren in vielen Fällen von Mädchen übernommen werden müsse“ und kam möglichen emanzipatorischen Nebeneffekten zuvor, indem sie das „Einstudieren großer Werke oder die Leitung

klassischer Orchester“ Männern vorbehalten wollte (S. 113). Aufschlussreich ist auch eine Äußerung von Gerhard Schwarz von 1933, nach der die Neuordnung der Musik darin bestehen müsse, eine „männlich empfundene und heroisch sachliche“ Kunst zu entwickeln. Die Weimarer Republik wird von ihm im Rückblick als „weibliche“ Epoche charakterisiert: „Auch ist diese materialistisch gesonnene Kultur dadurch bestimmt, dass in ihr nicht das Empfindungsleben des Mannes und des männlich wehrhaften Volkes spricht, sondern die sinnlich-sehnsüchtige Gefühlswelt des Weibes mit ihren dämonischen Verzauberungsmitteln“ (zit. S. 95).

Von den 13 Interviews, die Anne Niessen mit Frauen der Geburtsjahrgänge 1920 bis 1934 geführt hat, sind vier in ausführlichen Porträtskizzen behandelt, während die übrigen im Hinblick auf sechs Themenbereiche ausgewertet werden: „Singen“, „Geschlechtsspezifische Erziehung und geschlechtsspezifisches Liedgut“, „Wirkungen des Singens“, „Nachwirkungen des Singens“, „Aspekte von Musikunterricht“, „Musik und Weltanschauung“. Dabei begegnet man, in wechselnder Intensität, Frauen, die ihre Kindheit im Nationalsozialismus höchst unterschiedlich beschreiben, bewerten und verarbeiten. Während „Frau K“ ihre Zugehörigkeit zum BDM in befremdlicher Naivität hauptsächlich danach beurteilt, „dass sie eine ideale Vorbereitung für ihre spätere Berufstätigkeit [als Kindergärtnerin und Sozialpädagogin] darstellte“ (S. 232), lernt man in „Frau B“ einen Menschen kennen, der sich mit den psychologischen Folgen nationalsozialistischer (Musik-)Erziehung bis heute in beeindruckender Weise auseinandersetzt.

Alle Befragten, wie groß Zustimmung oder Distanz zu nationalsozialistischen Erziehungsinhalten auch gewesen sein mögen, stimmen fast ausnahmslos in der Beschreibung der suggestiven Kraft des Singens und der Lieder überein. Für viele war dies das wichtigste Motiv, sich überhaupt an den Aktivitäten des BDM zu beteiligen. „Frau I“: „Dann gab’s auch Musik zur Sonnenwendfeier, das war auch immer ganz groß. Da wurden dann so Lieder gesungen wie zum Beispiel *Flamme empor* und solche, die eben so den Ausdruck des Feuers und der Sonnenwende halt. – Ja, das haben wir eigentlich sehr gerne gemacht, weil es da immer so ein bisschen feierlich

zuzug, und das fanden wir immer ganz schön. Zuerst haben wir immer gedacht: ‚Ach was! [...], aber wenn’s dann da war, und das Feuer brannte und es wurde gesungen, manche durften eine Fackel noch tragen und die wurden dann alle auf den Haufen geworfen, naja, [...] das hat halt in der Jugend Spaß gemacht“ (S. 205). „Frau K“: „Es war einfach diese Stimmung, dieses Miteinander! Alle singen die gleiche Stimme; alle tun das Gleiche zu gleicher Zeit. Das war eigentlich die große Begeisterung, dass man so mittendrin stand und getragen wurde von der Gemeinschaft. Das war eigentlich das große Erlebnis“ (S. 225). Dieselbe Gesprächspartnerin berichtet von der Einübung von Sprechchören, deren Wortlaut für sie unerheblich war. „Es war aber immer dieses Gemeinsame: Wir machen gemeinsam was. Und was es eigentlich war, das war eigentlich unwichtig, das habe ich nicht registriert, sondern einfach dieses gemeinsame Etwas-Tun“ (S. 225). Seite um Seite wird von den Befragten geschildert, was die Autorin zu Recht eine „Gemeinschaft-Inszenierung“ nennt. Allen, die im Zusammenhang mit Musikpädagogik heute in Schulbüchern, Lehrplänen die Begriffe „Gemeinschaft“ und „gemeinschaftsbildend“ wieder vorbehaltlos gebrauchen, sei die Lektüre empfohlen, denn sie verdeutlicht die Vereinnahmungstendenz, Distanzlosigkeit und Verführbarkeit, die diesen Begriffen anhaften.

Aus der mechanischen Art und Weise, wie das nationalsozialistische Liedrepertoire in Schule und BDM eingepägt wurde (bei den meisten bis heute abrufbar), folgert Anne Niessen, „dass die Liedertexte nicht bewusst gelernt wurden, sondern sich durch ständiges Wiederholen einprägten. Es handelt sich offenbar um eine automatische Erinnerung an die Abfolge der Wörter, nicht aber an deren Bedeutung. Die Brisanz der Erinnerung liegt in ihrer Unterbewusstheit: Welche Auswirkungen hat es, wenn Texte wortwörtlich memoriert werden, ohne dass ihr Inhalt bewusst ist?“ (S. 228).

Während einige der Frauen die Dumpfheit, die eine solche musikalische Sozialisation bei ihnen erzeugt hat, in erschreckender Weise belegen, ist es wieder die oben erwähnte „Frau B“, die sich mit den psychischen und politischen Hinterlassenschaften der von ihr so genannten „Singe-Diktatur“ am intensivsten auseinandersetzt: „Manchmal kam mir: ‚Es zittern die

morschen Knochen der Welt vor dem großen Krieg.' Ja! Wenn ich heute über die Straße gehe oder hier sitze, fällt mir ja auch manchmal ein Lied ein, also einfach so! Einfach so, es ist, das war, weil die Welt so voller Lieder war, meine Welt war voller Lieder" (S. 132). Die Wirkungen, die diese Lieder anhaltend in ihr ausübten, schienen erst gebannt, als ihr ein jüdischer Psychoanalytiker 1985 einen ebenso bemerkenswerten wie anrührenden Heilungsvorschlag machte, nachdem sie ihm ihr Problem beschrieben hatte: „'Also ich weiß nicht, was ich da mit mir anstellen soll! Ich hab die Lieder in mir drin. [...] Und was mach ich da bloß?' Da hat mich der nur angeguckt, hat gelacht und hat gesagt: 'Ich weiß gar nicht, was du dir da für Probleme mit machst! Stell dich jeden Morgen, wenn du unter die Dusche gehst, hin und da singst du die Lieder durch. Und wenn du sie hundertmal gesungen hast, dann sind die dir so übel und so blöd, dass du sie nicht mehr singst'. Und es hat genutzt" (S. 134).

Anne Niessen erwähnt in ihrem Forschungsbericht zu Recht, dass die wissenschaftliche Aufmerksamkeit sich bisher einseitig auf Inhaltsanalysen der Lieder richtete (S. 38). Man kann ihr bescheinigen, dass sie mit ihrer Dissertation die andere Seite ergiebig in den Blick genommen und dass sie einen wichtigen Beitrag zur Funktion des Singens, zur Einübung und Wirkung nationalsozialistischer Lieder geleistet hat. Der Ertrag für die „Gender Studies“ ist geringer. Die Autorin hat zu Recht darauf hingewiesen, dass ohne den „unmittelbaren Vergleich zwischen den Geschlechtern“ (S. 31) hier keine triftigen Aussagen möglich sind. An die Arbeit von Cornelia Beck-Kapphan (Geschlechtsspezifische Musikerziehung in Wandervogel und Jugendbewegung, Frankfurt/M. 1998), die 1996 als Dissertation angenommen wurde, hat sie wohl nicht mehr anknüpfen können.

Zwei Irrtümer sind noch anzumerken: „Der Gott, der Eisen wachsen ließ“ ist kein „Kriegslied aus dem Ersten Weltkrieg“ (S. 151); es wurde von Ernst Moritz Arndt 1812 und Albert Methfessel 1818 verfasst. „Wo man singt, da laß dich ruhig nieder“ ist kein „mündlich überlieferter Kanon“ und auch kein „Sprichwort“ (S. 250), sondern die Verkürzung einer Liedzeile von Johann Gottfried Seume (1804).  
(April 2001) Freia Hoffmann

*Der Komponist Isang Yun.* Hrsg. von Hanns-Werner HEISTER und Walter-Wolfgang SPARRER. 2., erw. Aufl. München: edition text + kritik 1997. 356 S., Notenbeisp.

*Ssi-ol. Almanach 1998/99 der Internationalen Isang Yun Gesellschaft e. V.* Hrsg. von Walter-Wolfgang SPARRER. Berlin 1999. 247 S., Abb., Notenbeisp.

Die vorliegenden Bände, beide unter der Mitwirkung Walter-Wolfgang Sparrers herausgegeben, widmen sich in ausführlicher Weise verschiedenen Aspekten zu Leben und Werk Isang Yuns. Die ältere, bereits in zweiter Auflage erschienene Publikation, zeichnet in zahlreichen Werkanalysen, aber auch einigen allgemeiner gehaltenen Artikeln ein umfassendes Porträt des Komponisten. Das zweite Jahrbuch der Isang Yun Gesellschaft setzt dagegen mit der Veröffentlichung der Beiträge zum Symposium „Asien – Korea – Yun“, welches vom 3. bis 9. November 1997 in der Hochschule der Künste Berlin stattfand, einen Schwerpunkt bei Yuns Verhältnis zu Korea, hinsichtlich der politischen Situation wie auch der weltanschaulichen und künstlerischen Einflüsse.

*Der Komponist Isang Yun* unterteilt sich in sechs Kapitel, deren jeweiliger Schwerpunkt zwar nicht explizit benannt, jedoch in der Zusammenstellung der Aufsätze deutlich wird. Einige Gedanken Luise Rinsers führen in die Thematik ein. Die enge Vertraute des Komponisten (vgl. hierzu die Gesprächssammlung von Luise Rinser/Isang Yun, *Der verwundete Drache*, Frankfurt a. M. 1977) schildert eindringlich Yuns Lebens- und Schaffenssituation angesichts der durch die direkte Betroffenheit teilweise als traumatisch erfahrenen Ereignisse in Nord- und Südkorea. Hans Oesch rückt mit „Musik aus dem Geiste des Tao“ eine andere Schaffenskoordinate in den Mittelpunkt, nämlich den Einfluss fernöstlicher Lebenseinstellung auf einen am europäischen Musikschaffen orientierten Komponisten, wobei das Kammerensemblestück *Loyang* (1962) als Beispiel dient.

Die Aufsätze des zweiten Kapitels verzichten weitgehend auf die nähere Betrachtung einzelner Kompositionen zu Gunsten überblicksartiger Darstellungen, was sich als günstig für das Verständnis der folgenden spezielleren Untersuchungen erweist. Dieter Eikemeier verdeutlicht den Abstand, den die Werke eines

westlich beeinflussten Komponisten zur Musiktradition Koreas gewinnen müssen. Die historische Entwicklung dieser Tradition im Zusammenhang mit der chinesischen Musik wird von Wolfgang Burde knapp umrissen, während Du-Yul Song sich auf die politische Situation in Nord- und Südkorea konzentriert. Günter Freudenberg beschreibt Isang Yuns spezifische Position in diesem Zusammenhang, er berichtet über dessen politische Aktivität in Deutschland und Korea.

Im folgenden Kapitel finden sich vor allem Beiträge, die wesentliche Koordinaten in Yuns Schaffen grundlegend zu fixieren versuchen. Sein langjähriger Librettist Harald Kunz verfasst eine kenntnisreiche Studie über die Opern, in welcher neben inhaltlichen und musikalischen Aspekten auch die Entstehungsgeschichte zur Sprache kommt. Gottfried Eberles Auseinandersetzung mit den Kompositionen für ein Melodieinstrument verbleibt zwar etwas im Allgemeinen, ist aber in der Konzentration auf einen gewichtigen Teil aus Yuns Œuvre durchaus erhellend. Von hohem Erkenntniswert ist Peter Revers Untersuchung der Haupttontechnik als „kompositorische[r] Basiskategorie“ (S. 81) Yuns, die mit Hilfe von Fritjof Capras Konzeption des „Holon“ spezifiziert und anhand mehrerer Werkbeispiele durchleuchtet wird. In Walter-Wolfgang Sparrers eingehender Detailanalyse der *Dimensionen* (1971) werden wie schon an anderen Stellen Aspekte der fernöstlichen Gedankenwelt angesprochen, ohne dass im begrenzten Rahmen eine wirklich zufriedenstellende Auseinandersetzung möglich wäre. Der *Ssi-ol – Almanach* vermag hier mehr zu leisten.

In intensiver Beschäftigung mit Einzelwerken aus Yuns Orchesterschaffen schlägt das IV. Kapitel einen weiten Bogen von den frühen Klangflächenkompositionen bis zu den späten Symphonien. Siegfried Mauser beleuchtet dabei anhand von *Colloides sonores* (1961) Yuns Position innerhalb der Avantgarde der 1960er-Jahre, während Ute Schalz-Laurenze sich auf das Zusammenspiel westeuropäischer und ostasiatischer Musikanschauung in *Muak* (1978) konzentriert. Hanns-Werner Heister dokumentiert, wie bei der Komposition *Exemplum in memoriam Kwangju* (1981) politische Ereignisse in Südkorea konkrete Auswirkungen auf musikalische Gestaltungsweisen

Yuns haben können. Der Stellenwert des Programmatischen wird auch in Frank Schneiders Aufsatz über das *Doppelkonzert für Oboe und Harfe mit kleinem Orchester* (1977) näher betrachtet. Die kompositorische Faktur erweist sich hier bis in Einzelheiten auf eine konkrete literarische Vorlage zurückführbar.

Das fünfte Kapitel entfernt sich von der streng analytischen Ebene und nähert sich individuellen Perspektiven: Der Dirigent Francis Travis berichtet von seinen Erfahrungen mit Yuns Musik während der Einstudierung mit einem europäischen Orchester. Jolyon Brettingham-Smith lässt als ehemaliger Kompositionsschüler ein eindrucksvolles Bild des Komponisten als Lehrer entstehen. Ergänzt werden diese Gedanken durch die Transkription eines Gespräches mit Yun, welches für manche offen gebliebenen Fragen, etwa über das Verhältnis zum Politischen, zur Programmmusik oder auch zur Tonalität neue Erklärungsansätze bietet.

Ähnlich verhält es sich mit den am Salzburger Mozarteum gehaltenen Vorträgen „Über meine Musik“ (1993), die als Eröffnung des letzten Kapitels manche Vermutungen der Analysen bestätigen, aber auch modifizieren können. Yun entwirft in seiner freien Rede keine ausgeklügelten Theoriegebäude, er tastet sich vielmehr fragend an seine Position als ostasiatischer Komponist in Europa heran, unterstützt von zahlreichen eher assoziativ denn analytisch eingebrachten Beispielen seines Werkes. Der abschließende Beitrag von Walter-Wolfgang Sparrer schlägt noch einmal einen großen Bogen von Yuns Anfängen zu den Werken der letzten Jahre, welche zur Ergänzung der Erstauflage besonders ausführlich gewürdigt werden.

Zusammen ergeben die 31 Einzelbeiträge dieses Bandes eine umfassende Einführung in das facettenreiche Schaffen Isang Yuns, wobei der Nutzwert durch die ausführliche Bibliographie und Diskographie noch gesteigert wird. Solange keine angemessene monographische Gesamtwürdigung zu Leben und Werk Isang Yuns vorliegt, wird diese Publikation mit Sicherheit ihren herausragenden Stellenwert behaupten.

Im *Almanach der Isang Yun Gesellschaft* werden die Ansätze zur Erforschung der Westeuropä-

Ostasien-Thematik aufgenommen und in konzentrierter Form weitergeführt. Elmar Budde beschreibt in seinem Artikel Yuns Weg einer kritischen Rezeption der europäischen Klassik und Moderne. Die in den 1960er-Jahren sich anbahnende Loslösung der damaligen Avantgarde von allzu dogmatischen künstlerischen Vorstellungen unterstützte dessen Suche nach einer eigenen Schreibweise. Er fand zu seinem „asiatischen Ursprung“ zurück und wurde zugleich „zu einem herausragenden Komponisten der europäischen Moderne“ (S. 18). Als Philosoph nimmt Günter Freudenberg eine Sonderposition innerhalb der Yun-Forschung ein. Er beschäftigt sich mit den Unterschieden zwischen ostasiatischer und westeuropäischer Denkweise und zeigt am Beispiel des Zeitbegriffs wie daraus merkliche Differenzen in der Weltwahrnehmung entstehen können. Dieter Eikemeier betrachtet unter ähnlichen Gesichtspunkten die koreanische Sprache, wobei er auf mögliche Parallelen zwischen den sich in der Sprache manifestierenden kulturellen Eigenheiten und Isang Yuns Musik verweist. In Byong-Won Lees Aufsatz steht die traditionelle koreanische Musik selbst im Mittelpunkt, bei der das Ornament unerlässlicher Bestandteil des strukturellen Gefüges ist. Keith Howards betrachtet in seiner kritischen Untersuchung „Korean Tradition in Isang Yun's Composition Style“ unter Einschluss biographischer Hinweise Yuns Anfänge in Korea sowie seine musikalische Entwicklung in Europa. Dessen Selbsteinschätzung als „koreanischer Komponist“ wird vor dem Hintergrund der tatsächlichen Entwicklung der Nord-/Südkoreanischen Musik problematisiert. Walter-Wolfgang Sparrer beschäftigt sich einmal mehr mit Einflüssen fernöstlicher Musik in den Werken Isang Yuns. Sein Beitrag hebt sich durch die Ausführlichkeit hervor, mit der (transkribierte) Notenbeispiele beider Seiten verglichen werden. Er entgeht damit pauschalen Zuweisungen, seine Darstellung erreicht hohe Plastizität. Thomas Kabisch liefert eine dezidiert traditionelle Analyse des Stückes *Gagok* (1972), die – für die Yun-Rezeption geradezu ein Experiment – gänzlich von der Suche nach möglichen koreanischen Elementen zu Gunsten einer rein strukturellen Perspektive absieht. Einen eher historischen Blickpunkt nimmt Ae-Kyung Choi in ihrem Artikel „Zur Rezeption

des Œuvres von Isang Yun in der Republik Korea“ ein. Sie verfolgt den Wandel von einer anfänglich ablehnenden Haltung zu schrittweiser Annäherung, die nicht zuletzt auch aus politischen Beweggründen geschah. Den Abschluss des Aufsatzteils bildet ein weiterer Beitrag Günter Freudenbergs, in dem der Anteil Yuns an einer neuen kulturellen Identität Koreas, vor allem im Hinblick auf die mögliche Wiedervereinigung der beiden Länder in den Mittelpunkt gerückt wird.

Es folgen vier Gespräche Dieter Krickebergs mit wichtigen Interpreten der Musik Isang Yuns, dem Oboisten und Dirigenten Heinz Holliger, der Flötistin Roswitha Stege, der Harfenistin Ursula Holliger und dem Cellisten Walter Grimmer. Dabei werden neben spezifisch instrumentaltechnischen Problemen immer wieder die Ausführung der extremen Dynamik oder der Umgang mit den Tempovorschriften angesprochen. Da sich die Instrumentalisten in ihrer Auffassung nicht immer grundsätzlich unterscheiden, sind einige Wiederholungen unvermeidlich. Dafür entschädigt manche Einsicht in Yuns Probenarbeit und seinen Umgang mit technischen Schwierigkeiten, wovon die Interpreten aus eigener Erfahrung berichten können.

Die übrigen Seiten des Buches sind eher dokumentarischen Charakters. Neben Berichten über das Isang-Yun-Ensemble P'yongyang und die koreanische Erstaufführung der Oper *Sim Tjong* (1971/72) 1999 in Seoul finden sich zwei Lieder, die Yun für seine ehemalige Grundschule, bzw. die Mädchenschule, in der er 1947/48 unterrichtete, verfasst hat. Eine Chronik zu Aufführungen von Werken Isang Yuns in den Jahren 1997–1999 sowie Nachträge zur Bibliographie und Diskographie runden den Band ab.

In der Konzentration auf Korea ist diese Publikation eine willkommene Ergänzung zu der Aufsatzsammlung *Der Komponist Isang Yun*. Eine entsprechende Vertiefung wäre in Zukunft auch für weitere Aspekte innerhalb des Schaffens Yuns wünschenswert.

(Juni 2002)

Eike Feß

*DANIEL ZUR WEIHEN: Komponieren in der DDR. Institutionen, Organisationen und die erste Komponistengeneration bis 1961. Köln u. a.: Böhlau Verlag 1999. 538 S.*

Es liegt nahe, dass nach dem Zusammenbruch eines Staates sich das Interesse daran verstärkt, was in diesem Staat entstanden ist, was ihn seine Zeit über getragen und zusammengehalten und was schließlich sein Ende herbeigeführt hat. Anhaltspunkte für eine zu Ende gehende Zeit gab es in der DDR zur Genüge – und sie gab es nicht erst in den offenen Turbulenzen des Jahres 1989. (Wenn „die Genossen“ in den späten siebziger von den kommenden achtziger Jahren sprachen, hatte man nicht selten den Eindruck, dass ihnen die Apokalypse unausweichlich vor das Auge rückte; das Wort „Die Achtziger“ klang in ihrem Mund wie ein Mene-tekel. Womit sie schließlich sogar recht behielten). Nach einem solchen Zusammenbruch sieht man zugleich viel klarer, kann man zutreffender und mithin zuverlässiger urteilen – dank nunmehr zugänglicher Dokumente einschließlich der Aussagen von Augenzeugen, die nun gefahrlos erfolgen können. Dass dabei so manche Aussage von Zeugen stammt, die bis zuletzt „Täter“ oder zumindest „Mittäter“ gewesen sind und die sich nun als „Opfer“ oder gar als „Dissidenten“ herausstellen möchten, ist in Kauf zu nehmen – wie ja nicht minder die schlichte Tatsache, dass auch jedes Dokument gelesen und also interpretiert werden muss. Auf der Hut sein: Das verlangt noch jede Gesellschaftsordnung.

Daniel zur Weihen ist mit diesen Schwierigkeiten souverän umgegangen. Ermöglicht haben ihm dies zum einen die Umsicht, Gründlichkeit und Genauigkeit, mit der er seine Quellen erschließt, analysiert und auswertet. Zum anderen, und dies erscheint noch wesentlicher zu sein: Über allen Fleiß und Spürsinn hinaus hat sich der Autor in seinen Text einen gewissermaßen automatisch funktionierenden „Überprüfungsmechanismus“ eingebaut. In den verschiedenen Teilen der Darstellung werden die jeweils in ihnen verwendeten Dokumente in Beziehung gesetzt, quasi wie Folien übereinander gelegt, so dass Übereinstimmungen und Abweichungen und somit „Wahrheit“ und „Unwahrheit“ in bemerkenswerter Klarheit und ohne jede polemische Aufgeregtheit lesbar werden. Zur Weihens Buch erinnert mit

diesem überzeugenden Tonfall etwa an Peter Benders Geschichte des geteilten Deutschland *Episode oder Epoche* (1996), und man wünschte sich, dass dem Buch über die musikalische „Ulbricht-Zeit“ bald eines über die (ihr in vielem geradlinig) entsprechende „Adenauer-Zeit“ folgen möge.

Zur Weihen gliedert seine Darstellung in drei Großkapitel: „Grundlagen“, „Institutionen und Organisationen“, „Praxis“. In den „Grundlagen“ entfaltet der Verfasser die politische bzw. kulturpolitische „Vorgeschichte“ der DDR, belegt und erörtert er als Fokus die Theorie des sogenannten „sozialistischen Realismus“. Bereits hier wird deutlich (und sicher nicht nur denen, die persönliche Erfahrungen mit der DDR-Wirklichkeit gemacht haben), wie facettenreich die Diskussionen zu Anfang gewesen sind; dass sich die „Parteilinie“ (der Singular und die Vorstellung der „Linie“ als einer Geraden sind hier recht eigentlich irreführend) keineswegs widerspruchlos durchgesetzt hat. Und am „Ende“ – für den Rezensenten bezeichnen dieses Ende die Jahrzehnte der siebziger und achtziger Jahre – gab es eine „Parteilinie“, deren Vokabeln ein Kreis von funktionären gebetsmühlenartig wiederholte (zu ihnen gehörte auch zur Weihens Gesprächspartner Wolfgang Lesser), und eine musikalische Praxis, die sich „praktisch“ von ihr gelöst hatte (und mithin ebenso von Lesser, aber auch von zur Weihens weiterem Partner, dem ewig gekränkten, sich damals wie heute verkannt und vernachlässigt fühlenden Wolfgang Hohensee).

Das Kapitel über die Institutionen und Organisationen schließt Dokumente aus allen wichtigen Bereichen ein, von der Kulturabteilung beim ZK der SED bis zu AWA und Rundfunk, Kulturbund und Akademie der Künste. Auf welch hohem Niveau zur Weihen argumentiert, mag ein Zitat aus einem zusammenfassenden Abschnitt andeuten: „Betrachtet man die Organisationsweise des VDK allgemein, so wird sichtbar, daß die Verbandsarbeit durch zwei Gegensatzpaare gekennzeichnet ist. Zum einen standen demokratisch wirkende basisnahe Entscheidungsstrukturen und Auswahlverfahren im Widerspruch zu der zentralistischen Anleitung durch die Kontrolle der SED und der Dominanz von SED-Mitgliedern im Vorstand sowie den willkürlichen Eingriffsmöglichkeiten des Zentralvorstandes. Zum an-

deren ist damit zusammenhängend in der Alltagsarbeit eine Aufsplitterung in politische Anleitung und Repräsentation auf der einen und lobbyistische Interessenvertretung auf der anderen Seite auszumachen“ (S. 323).

Dem Kapitel „Praxis“ hat der Rezensent zunächst nur mit Skepsis und schlimmen Erwartungen entgegenlesen können – zu vertraut sind ihm die meisten der Gesprächspartner, auf die zur Weihens sich beruft. Doch, wie schon gesagt, die Methode, die subjektive Auskunft stets mit den Dokumenten aus zwei Kapitelbereichen zu konfrontieren und somit auf ihre „Wahrheit“ zu prüfen, ermöglicht Sachlichkeit und Distanziertheit, die um so überzeugender wirken, als sie eben nicht etwa aus einer Überlegenheitspose des Autors (eines „Siegere der Geschichte“) kommen, sondern Ergebnis von angemessener Methodik und Fragestellung sind. Zur Weihens Buch ist eine größere Leserschaft nicht zuletzt aus dem Grund zu wünschen, da der Gegenstand, den es behandelt, einerseits dem Unbewältigtsein des bloßen Vergessens zu verfallen droht; andererseits steht das Buch allen jenen Darstellungen als Korrektiv entgegen, die sich der DDR-Geschichte in dumpfer, allmählich aber sogar schon wieder in aggressiv gestimmter Nostalgie widmen.

(August 2002)

Mathias Hansen

*Mittelalter-Sehnsucht? Texte des interdisziplinären Symposions zur musikalischen Mittelalterrezeption an der Universität Heidelberg, April 1998. Hrsg. von Annette KREUTZIGER-HERR und Dorothea REDEPENNING. Kiel 2000: Wissenschaftsverlag Vauk. 336 Seiten, Notenbeisp.*

1997 veröffentlichte das amerikanische Kronos Quartet eine CD mit dem Titel „Early Music“. Deren spektakuläre Verkaufszahlen und Tourneeerfolge zu deuten, heißt sich auf ein Phänomen einzulassen, das nicht alleine steht, sondern Anzeichen eines „Booms“ in sich trägt. Erfolgsmeldungen über Ausstellungen, Bücher und Tonträger mit Mittelalter-Bezügen waren in den letzten 25 Jahren allenthalben zu vernehmen. Beachtung fand die „Wiedergeburt“ des Mittelalters zuerst in den Literaturwissenschaften. Der umfangreiche, von Jürgen Kühnel herausgegebene Symposionsbericht

Mittelalter-Rezeption (Göppingen 1979) zog eine stattliche Reihe ähnlicher Unternehmungen nach sich. Mit guten Gründen waren diese in der Regel interdisziplinär angelegt.

Auf Einladung von Annette Kreutziger-Herr und Dorothea Redepening kam es im Frühjahr 1998 in Heidelberg zur mehrtägigen Tagung „Mittelalter-Sehnsucht?“ Die Formulierung ist weise gewählt, ihrem fragenden Charakter nach enthielt sie den Anstoß zur Differenzierung. Der „Vielzahl von Mittelalterkonzeptionen moderner und postmoderner Art“ (S. 9) und den dabei auszunehmenden „Flächen für Projektionen und Idealisierungen“ (S.10) nachzugehen, fanden sich letztlich 16 Autorinnen und Autoren ein.

Die Dreiteiligkeit des Sammelbandes ist thematisch begründet, das Blickfeld unterschiedlich weit abgesteckt. Die Beiträge von Annette Kreuziger-Herr und Stefan Morent übernehmen es, in die ihnen nachfolgenden Abschnitte überzuleiten. Mithilfe eines großzügigen Registers lässt sich der Sammelband auch punktuell erschließen.

In Abschnitt I berühren sich Methodendiskussionen mit – auf verschiedene Beispiele gerichteten – Einzelbeobachtungen. Hartmut Möller lokalisiert „postmoderne Herausforderungen an die Mittelalterforschung“ vor allem in neueren Tendenzen der anglo-amerikanischen Musikwissenschaft. Er sieht mit gut nachvollziehbarem Unbehagen den „Anspruch auf konsistente Aussagensammenhänge durch den Geschichtsschreiber“ (S. 30) in Gefahr. Möllers Einsicht, dass es naiv wäre, bei der Rede über mittelalterliche Musik umstandslos auf Authentizität zu pochen – statt das je eigene Erkenntnisinteresse zu reflektieren –, wird in den anschließenden Texten überwiegend geteilt. Ein besonders reizvolles Anschauungsbeispiel liefert Dorothea Redepening, wenn sie auf die ideologische Funktionalisierung mittelalterlicher Stilelemente bei so konträren Komponisten wie Richard Trunk und Hanns Eisler aufmerksam macht.

Abschnitt II thematisiert ausgewählte Formen der Rezeption der Hildegard von Bingen. Die durchwegs kritischen Kommentare von Gabriele Lautenschläger, Michael Klaper, Birgit Kiupel und Stefan Morent beleuchten die Bedingungen und Alternativen zur – scheinbar

unerschöpflichen – Vermarktung der „All-round-Nonne“ (Kiupel) als Trade-mark. An vielen Details wird dabei deutlich, wie selten breitenwirksam kolportierte Hildegard-Bilder auf historische Fakten rekurrieren und wie eigenwillig Leerstellen mitunter gefüllt werden.

Abschnitt III kreist um Themen der Auführungspraxis. Dass sich Musikwissenschaftler und Interpreten tendenziell unterschiedlich zu aufführungspraktischen Entscheidungen äußern, verleitet Donald Greig zum recht kühnen Versuch einer „basic metapsychology of performers and musicologists“ (S. 269). (Spätestens hier stellt sich der Wunsch nach einer Transkription der Symposionsdebatten ein.) Andrea von Ramm und René Clemencic bieten in persönlich gehaltenen Erfahrungsberichten Aufschlüsse über ihre langjährige Auseinandersetzung mit mittelalterlicher Musik. Ausgehend von fundierten Vergleichen recht unterschiedlicher Beispiele zielt Daniel Leech-Wilkinson abschließend auf ein tieferes Verständnis dafür, wie und warum es nach jahrzehntelangen Bemühungen um ein authentisches Mittelalter-Bild möglich wurde, dass wir heute je nach Perspektive und Bedarf „our own middle ages“ (S. 308) konstruieren – und verkaufen. Ein wichtiges, überaus anregendes Buch.

(Juli 2002)

Wolfgang Gratzner

HERBERT BRÜGGE: *Der Orgelbau im Tecklenburger Land. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. 413 S., Abb.*

Publikationen dieser Art stellen mittlerweile ein eigenes Genre dar: Man liest sie nicht von A bis Z (auch nicht als „Organologe“), aber man nimmt sie immer wieder gern zur Hand, um sich über Details zu informieren. Vor allem aber – und darin liegt ihr wissenschaftlicher Wert – stellen sie ein unersetzliches Kompendium zur regionalen Geschichte des Orgelbaues dar und sind das Resultat einer oft jahrzehntelangen Forschertätigkeit. So auch hier: Der Verfasser begann 1972 mit seinen Recherchen, die sich, systematisch verdichtend, bis 1998 hinzogen und dann den gesamten Kreis Tecklenburg (von 1816–1974 eine Verwaltungseinheit) überkonfessionell erfasst hatten. Exemplarisch (und nicht nur für Spezialisten interessant) ist das zweite Kapitel, das sich den

geschichtlichen und wirtschaftlichen Voraussetzungen des Orgelbaus dieser zwischen Osnabrück und Rheine liegenden Region widmet. Brügge erschließt Material, das in vor-reformatorische Zeiten zurückreicht und mit dem Abschnitt „nach 1950“ endet. Kapitel 3 („Die Orgeln“) ist bautechnischen Fragen gewidmet, Kapitel 4 den Organisten, Kapitel 5 den Orgelbauern (16.–20. Jahrhundert) und Kapitel 6 den in dieser Region ansässigen Orgelbauern – immerhin neun! Ein zweiter, topographischer Teil beschreibt in alphabetischer Reihenfolge das Orgelinventar (S. 129–295), Teil drei transkribiert ausgewähltes Quellenmaterial des 16.–20. Jahrhunderts. Die Abbildungen von nicht mehr (C II) bzw. noch (C III) existierenden Orgeln sind informativ ausgewählt; mit Betroffenheit liest man in C II von der denkmalswidrigen Abbruchfreudigkeit, bei der bis in die 1970er-Jahre ältere Werke einem Neubau weichen mussten. Verschiedene Orts- und Personenregister machen das reichhaltige Material praktikabel.

(August 2002)

Martin Weyer

STEFAN HÖRMANN/BURKHARD MUTH: *Zum Magisterstudium der Musikpädagogik und seinen beruflichen Perspektiven. Fernwald: Musikverlag Burkhard Muth 2000. 119 S. (Musikpädagogische Impulse. Band 3.)*

Dass im Fach Musikpädagogik seit über einem Jahrzehnt auch Magisterstudiengänge an Universitäten und Musikhochschulen existieren, ist bisher nach Meinung der Autoren der Studie kaum ins Bewusstsein gedungen, obwohl immerhin zwölf Institutionen solche anbieten. Die vorliegende Publikation hat sich deshalb zum Ziel gesetzt, den M. A. der Musikpädagogik in seinen Besonderheiten und spezifischen beruflichen Perspektiven in das Blickfeld zu rücken. Neben einem Verzeichnis der Studienorte steht eine mit viel Akribie durchgeführte empirische Untersuchung von 82 Absolventen des Instituts für Musikpädagogik der Universität München im Mittelpunkt, die zwischen 1988 und 1996 ihr Studium abgeschlossen haben. Gefragt wurden diese unter anderem nach ihren musikalischen Vorerfahrungen, beruflichen Qualifikationen und Aktivitäten vor Studienbeginn, was dann mit den Tätigkeiten in Beziehung gesetzt und ver-



glichen werden konnte, die nach Beendigung des Studiums ausgeübt wurden. Danach nahmen zwei Fünftel der Absolventen ein Promotionsstudium auf, 41 Prozent mussten eine „musikferne“ Tätigkeit annehmen, die anderen waren zumindest zeitweise in musikalischen Bereichen tätig, manche konnten frühere Tätigkeiten wieder aufnehmen. Der immer wieder zu hörende Vorwurf, mit den neuen Studiengängen – neben dem Magister sind damit vornehmlich auch der Bachelor und Master gemeint – würde Arbeitslosigkeit produziert, stimmt in dieser Pauschalität sicher für den musikpädagogischen Magister nicht, zumal auch die „musikfern“ Tätigen versuchen werden, in „musiknahe“ Beschäftigungsverhältnisse zu kommen und ihnen dabei aufgrund ihrer bereits in einer Eingangsprüfung nachzuweisenden fachpraktischen Kompetenzen manche Tätigkeitsfelder offen stehen, die etwa den musikwissenschaftlichen Magistern verschlossen sind.

„Biographische Notizen eines Frankfurter Absolventen“ bilden den mehr anekdotischen Abschluss der Studie, verfasst von Zweitautor Burkhard Muth, der auch der Verleger des Büchleins ist und dessen berufliche Vita nicht nur für die polyvalente und multifaktorielle Ausrichtung des Frankfurter musikpädagogischen Magisterstudiengangs, sondern auch für eine hohe Eigeninitiative und kreative Selbstorganisation spricht.

Leider schweigt sich die Studie über die Themen der Magisterarbeiten aus: Gern hätte man etwas über den Anteil der praxisbezogenen und der wissenschaftsorientierten Arbeiten erfahren.

Nicht zuletzt auch aufgrund des leserfreundlichen Stils und ebensolcher Präsentation der Untersuchungsergebnisse ist die Absicht der Publikation gelungen, die Spezifika gerade dieses Magisterstudiums näher bekannt zu machen.

(August 2002)

Hans Rectanus

*Audible Traces. Gender, Identity, and Music.* Hrsg. von Elaine BARKIN und Lydia HAMESSLEY. Zürich/Los Angeles: Carciafoli 1999. 291 S.

Die Suche nach „gender“-Spuren in der Musik oder im Musikleben ist bereits häufig Ge-

genstand der Analyse gewesen; neu ist in dieser Aufsatzsammlung die Verbindung mit dem Begriff der Identität. In jedem der Beiträge wird erörtert, wie Musik die geschlechtlich geprägte Identität der Musikerin/des Musikers, des Komponisten, der ZuhörerIn, der Schülerin u. a. prägt. Susan C. Cook zeigt auf unterhaltsame Weise, wie die Tänzerin Irene Castle Befürchtungen der amerikanischen Mittelschicht um 1900 bannte, der Paartanz könnte sexuell anreizen und den Tanz „salonfähig“ machte: Frauen durften daraufhin Freude an körperlicher Aktivität finden. Judy Lochhead stellt in ihrem Aufsatz die Erforschung des Grades der inneren Beteiligung, das kulturell wandelbare Hören also, der Intention des Komponisten entgegen. Anhand von Alban Bergs *Lulu* zeigt sie die Verbindung zwischen ihrer eigenen Herkunft, ihren Überzeugungen und ihrer Sympathie mit *Lulu* und Geschwitz auf. Ellie M. Hisama untersucht am Beispiel der schwarzen Sängerin Joan Armatrading drei Identitäts-Aspekte: die von Geschlecht, Sexualität und Rasse, ähnlich wie Mitchell Morris, der Harmonie, Phrasierung, Textur, Timbre und Gesangsstil eines Titels der Weather Girls im Zusammenhang mit seiner homosexuellen Erfahrung in den frühen achtziger Jahren analysiert. Der Hit „It’s Raining Men“ besaß für ihnen einen „starken schwulen Subtext“, und er bringt sein „coming-out“ mit seinem Studienwechsel und der Hinwendung zur Musikwissenschaft in Verbindung.

Su Zheng weist in ihrem Beitrag darauf hin, dass die chinesische Musik zunächst nicht zwischen den Geschlechtern unterschied, um in den 30er-Jahren des 20. Jahrhunderts Anleihen im Westen zu machen und passiv-klagende Frauenfiguren zu produzieren. „Implikationen von Gender und Sexualität sind nicht transkulturell, sie sind nicht transhistorische Begriffe, die auf jede Kultur und jede Epoche übertragbar sind“ (S. 172). Besondere Aufmerksamkeit gebührt Susan Cusick, die Judith Butlers Aussage, selbst das Geschlecht eines Menschen sei „performativ“, d. h. kulturell geprägt, auf die Gesangsstimme anwendet. Sie entsteht im Körper, ist aber beim Erklängen bereits kulturell konstruiert. In der Analyse zweier Stücke zeigt sie, wie sich „Männlichkeit“ und „Weiblichkeit“ ihren Weg durch die Musik bahnen. Sie rückt damit von der Vorstellung ab, Musik

sei primär ein transzendentes oder ästhetisches Erlebnis.

Auffällig an diesen Aufsätzen ist, dass man nicht das Fehlen von Frauen in der Musikkultur konstatiert, sondern durch die Vorstellung, dass das eigene Erleben in das Hörerlebnis einfließt, nach neuen Perspektiven für das Verstehen von Musik sucht. Die Aufsätze (nur einige konnten hier angerissen werden) stehen insgesamt auf einem hohen Niveau und werden durch ein ausgezeichnetes Vorwort ergänzt. Dem Buch ist eine CD mit einer Komposition zu einer abgedruckten Text-Melange von Benjamin Boretz beigelegt. Da viel Persönliches in die Beiträge einfließt, wirken sie offen-ungeschützt und gerade dadurch entwaffnend. Man sollte sie als Ausfluss einer „New Musicology“ sehen, bei der mutig neue Wege beschritten werden, auch wenn es noch manche Hürden zu überwinden gibt.

(März 2002)

Eva Rieger

*KARL SCHNÜRL: 2000 Jahre europäische Musikschriften. Eine Einführung in die Notationskunde. Wien: Verlag Holzhausen 2000. III, 229 S., Abb., Notenbeisp.*

Auf knapp 230 Seiten eine 2000 Jahre umfassende Geschichte abendländischer Notationsformen abzuhandeln – wie es der Titel des Buches von Karl Schnürl verspricht – mag angesichts der komplexen wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit diesem Thema und der vielen offenen Fragen, die davon geblieben sind, als ein unmögliches Unterfangen erscheinen; auch wenn sich der besagte Zeitraum ‚nur‘ von der griechischen Antike bis zu den Tabulaturen des 16. Jahrhunderts erstreckt und somit u. a. das große Feld der experimentellen Musiknotationen des 20. Jahrhunderts auspart.

Deshalb scheint sich Schnürl von vorne herein für wesentliche Einschränkungen entschieden zu haben, die bestimmte, bei einem solchen Buch schon vorprogrammierte Kritikpunkte unwirksam machen. Der Anspruch Schnürs ist es weniger, einen Beitrag zum wissenschaftlichen Diskurs zu leisten, als vielmehr „die ersten Schritte in das Gebiet der alten Musikschriften zu erleichtern“ (S. 3), also ein pädagogischer. Und hierin liegt ganz eindeutig die Stärke des Bandes. Ansprechend auf-

gemacht, im DIN A-4-Format, mit zahlreichen Abbildungen aus den Quellen und Übungsaufgaben sowie mit einer Bibliographie zur Vertiefung am Ende eines jeden Kapitels führt Schnürl ebenso behutsam wie konzentriert, das Wichtigste zusammenfassend und übersichtlich darstellend, ohne jedoch auf gelegentliche Hinweise zu Schwierigkeiten und ungeklärten Fragen zu verzichten, durch die Geschichte der abendländischen Musiknotationen vom ersten Delphischen Hymnus an Apollo aus dem zweiten vorchristlichen Jahrhundert über byzantinische und lateinische Choralnotationen, Modal- und Mensuralnotationen bis hin zu den verschiedenen Tabulaturenschriften des 16. und 17. Jahrhunderts.

Ein Anhang mit einer kurzen Erläuterung von Beschreibstoffen, weiteren Überblickstabellen, einem Index und den transkribierten Lösungen der Übungsaufgaben rundet diese gelungene Einführung ab, die offenbar die Summe einer sehr langen Lehrerfahrung darstellt und als Grundlagenwerk für jeden Notationskundeunterricht empfohlen werden kann.

(Juli 2002)

Gregor Herzfeld

*Handbuch Querflöte. Instrument, Lehrwerke, Aufführungspraxis, Musik, Ausbildung, Beruf. Hrsg. von Gabriele BUSCH-SALMEN und Adelheid KRAUSE-PICHLER. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. 357 S., Abb., Notenbeisp.*

Ziel der Herausgeberinnen ist es, eine „Kulturgeschichte des Instrumentes“ unter besonderer Berücksichtigung seines „sozialen Ortes“ und seiner Musik vorzulegen und damit eine „umfassende Orientierung über das Flötenspiel heute und die facettenreiche Geschichte von Instrument, Spielpraxis, Unterricht und Repertoire“ zu bieten. Das *Handbuch Querflöte* wendet sich dabei insbesondere an, „Flötenliebhaber und Flötisten“, „begeisterte Spieler wie Spezialisten“. Autoren aus Musikwissenschaft und -praxis tragen mit gut verständlichen Beiträgen zu einer Darstellung des aktuellen Forschungsstandes bei, wobei methodisch-didaktische Fragen weitgehend ausgeklammert sind. Kurzbelege, Literaturverzeichnis und ein gutes Personen- und Sachregister machen das sorgfältig edierte und mit sachdienlichen Abbildungen versehene Buch auch für wissenschaftliche Zwecke interessant, wenn

man sich auch an manchen Stellen konkretere Literaturangaben wünschen würde.

Der Stoff wird in fünf Themenblöcken dargeboten. „Die Flöte in Dichtung und Bildender Kunst“ von Gabriele Busch-Salmen hat eher einleitenden Charakter, zeigt aber exemplarisch ein Verdienst des Buches: Die Herausgeberinnen wagen sich auch an bisher kaum systematisch bearbeitete Fragestellungen, geben dabei den Blick auf Forschungslücken frei und zugleich Impulse für zukünftige Untersuchungen. Den quantitativen Schwerpunkt bilden die fast gleich gewichteten Themenblöcke „Das Instrument“, „Unterricht und Lehrwerke“ und „Musik für Flöte“. Die baugeschichtliche Entwicklung von Travers- bzw. Querflöten nicht nur im europäischen Bereich wird bis hin zu neuesten Entwicklungen dargestellt. Sehr übersichtlich sind die einheitlich aufgebauten Schaukästen zu spezifischen Baucharakteristika der wichtigsten Traversflöten und der Boehmflöte.

„Unterricht und Lehrwerke“ besteht aus einer Zusammenfassung der Forschungsergebnisse bis ins 18. Jahrhundert und hat danach den Charakter einer kommentierten Bibliographie. Richard Erig beschäftigt sich kenntnisreich mit historischen Improvisationsmodellen nicht nur für die Flöte. Im Themenblock „Musik für Flöte“ finden sich einige sehr informative Beiträge, z. B. von Konrad Küster zum Flötenkonzert, von Vera Funk zur Flöte im Orchester des 17. und 18. Jahrhunderts, auch zu weniger populären Aspekten wie zu Bläserformationen von Achim Hofer oder zur Flöte im Jazz von Heinrich Von Kalnein. Etwas unglücklich erscheint allerdings die Gesamtkonzeption dieses Themenblocks, durchdringen sich doch ein chronologischer Aufbau, der bis ins 18. Jahrhundert durchgehalten und für das 20. Jahrhundert wieder aufgegriffen wird, und Gliederungen nach Besetzungen (Solo, Flötenensemble, Blasmusik, Orchester) bzw. nach musikalischen Formen (Konzert, Bearbeitung). Dies erschwert die Übersicht und führt zu Überschneidungen, aber auch zu Lücken, insbesondere bei der Darstellung der Musik für Flöte ab dem 19. Jahrhundert: „Ein nahezu unüberschaubar gewordenen Material zur Stellung und Funktion der Flöte im Orchester des 19. und 20. Jahrhunderts gilt es noch auszuwerten ...“ (S. 276). Doch fehlt auch der im

Boehmflöten-Repertoire besonders wichtige Bereich der Kammermusik, vor allem der Sonaten dieser Zeit fast völlig. Ob der letzte Block „Ausbildung und Beruf heute“ mit aktuellen Informationen im Stile der „Blätter zur Berufskunde“ in einem Handbuch optimal platziert ist?

Trotz der genannten Schwachstellen ist das *Handbuch Querflöte* ein wichtiger Schritt auf dem Weg zur beabsichtigten „großen Gesamtdarstellung“ und geht über Vergleichbares für andere Instrumente nicht nur im Umfang weit hinaus. Das breite Spektrum der Zugangsweisen und die kulturgeschichtliche Perspektive machen es zu einem Buch, das sich sowohl zur abwechslungsreichen Lektüre als auch zum Nachschlagewerk eignet und für am Thema Flöte Interessierte unentbehrlich ist.

(Oktober 2000)

Barbara Walter

*Catalogue of Early Music Prints from the Collections of the Former Preußische Staatsbibliothek in Berlin, Kept at the Jagiellonian Library in Cracow. Edited by Aleksandra PATALAS. Krakow: Musica Iagellonica 1999. 490 S.*

Als der Mörike-Leser und Philosoph Dieter Henrich, damals in Heidelberg, über den Verbleib der seit 1945 vermissten Berliner Bibliotheksbestände berichtete („Beethoven, Hegel und Mozart auf der Reise nach Krakau. Der Übergang des Grüssauer Depots der Preußischen Staatsbibliothek in die Hand der Volksrepublik Polen“, in: *Neue Rundschau* 88, 1977, S. 165–199), gewann Robert Eitners Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon von 1900 eine neue und unerwartete Aktualität. Brauchte man doch lediglich den Vermerken „B.B.“ (Königliche Bibliothek zu Berlin) zu folgen, um dem gewaltigen, in RISM logischerweise nicht verzeichneten Quellenfundus auf die Spur zu kommen. Sehr viel länger, nämlich bis zu ihrem Verschwinden, bewahrte die ehemalige DDR das Geheimnis über die Rettung der von Emil Bohn 1890 katalogisierten Breslauer Musikhandschriften.

Der von Aleksandra Patalas erarbeitete Katalog führt Drucke der Jahre von 1501 bis 1700 auf. Die diplomatischen Titelaufnahmen sind in vier Abteilungen gegliedert: Individualdrucke in alphabetischer Ordnung nach den

Komponisten erfassen auch, entgegen den Inkonsequenzen in RISM, die „uneigentlichen“ Sammeldrucke (Nr. 1–2222). Als „anonyme Kompositionen“ zusammengefasst, alphabetisch nach dem ersten Wort des Titels, erscheinen Agenden, Ritualien, Breviere, Gradualien, Hymnarien, Passionen, Prozessionalen und Psalmen (Nr. 2223–2281). In dieselbe Abteilung haben sich neben Begräbnisliedern auch so aparte Werke wie *Di Martino-paperi Lamento* verirrt, *Das ist: Der Mertens=Gänse Klage In den Vorsichtigen klugen und verschlagenen Herrn Reinicken Fuchs ... Gedruckt in der Ritter Küchen hindern Bratspieß*. Die chronologisch angeordneten Sammeldrucke umfassen die Jahre 1507 bis 1709 (Nr. 2282–2557). Die letzte Abteilung versammelt neben Gesangbüchern auch Kasualgesänge und mehrstimmige Psalmen (Nr. 2558–2591).

Alle Einträge verweisen, so weit möglich, auf RISM-Konkordanzen und Eitner, dazu auf ältere Provenienzen, die in den Exemplaren aufscheinen (Poelchau, Landsberg u. a.). Wichtiger noch und natürlich von besonderem Interesse sind die zahlreichen Angaben, die auf Unika aufmerksam machen. Gerade sie gestalten die Durchsicht des Bandes zu einem spannenden Unternehmen.

Über die deutsch-polnischen Verhandlungen zur Rückführung der Bestände an ihren früheren Aufenthaltsort ist in der Tagespresse in regelmäßigen Abständen zu lesen. Belangvoller für Musikhistoriker ist die Bekanntheit mit dem vorzüglich organisierten Filmservice der Jagiellonska. Erfreulich dazu ist es, den ehrwürdigen Eitner im Regal lassen zu können und zur Erschließung des hier angezeigten Teils der bedeutenden Sammlung nunmehr diesen vorbildlich gestalteten und ausgestatteten Katalog aufzuschlagen.

(August 2002)

Gunther Morche

ANTONIO FERRARO: *Mottetti concertati ad una, due, tre e quattro voci* (1617). A cura di Rosalba MUSUMECI. Firenze: Leo S. Olschki Editore 1999. XVII, 116 S.

Dies ist bereits Band 20 einer von Paolo Emilio Carapezza initiierten und betreuten Reihe. Die *Musiche rinascimentali siciliane* unternehmen seither immer wieder Ausflüge weit ins 17. Jahrhundert, kümmern sich also

auch um eine Zeit, die vom derzeitigen Editions Wesen nicht gerade verwöhnt wird. Dabei geht es kaum um die eifrige Entdeckung zu Unrecht vergessener Meister, sondern um die breite Dokumentation einer Epoche, deren Geschichtsbild unzulänglich dargestellt bleibt, solange die Musikhistoriker vor der Menge der überlieferten Quellen ebenso kapitulieren wie vor dem Mangel an verfügbaren Ausgaben. Die geographische Beschränkung auf den sizilianischen „Kontinent“ ist kein Nachteil. Verbindungen mit der italienischen Halbinsel gelangen dabei ebenso an den Tag wie die eigenständigen Züge einer autonomen Musikkultur.

Der Karmeliter Antonio Ferraro ist einer der Komponisten, die dem enzyklopädischen Anspruch der neu bearbeiteten MGG nicht genügten. Tätig in Catania als Organist der Niederlassung seines Ordens, nimmt er in der Frühgeschichte der konzertierenden Motette gewiss keine zentrale Stellung ein. Davon kann man sich bei der Durchsicht des neuen Bandes bequem überzeugen.

Die einzelnen Textzeilen werden vielfach als Bruchstücke aneinandergereiht, ohne einen formalen Zusammenhang anzustreben. Vom Textinhalt provozierte Figuren wirken daher rudimentär und schließlich nur als Pflichtübung: Es fehlt jede Entfaltung der eher mechanisch übernommenen Topoi. Wie mancher seiner Landsleute sucht er der Formlosigkeit dieses Verfahrens mit der Wiederholung ganzer Abschnitte in Kanzonettenmanier beizukommen, und durch diese Operation treten Abschnittsbildungen als Formfaktoren überhaupt erst in Erscheinung. Satztechnisch wechseln Imitationsfelder und Dialogstrukturen miteinander ab, ohne dass sich die möglichen Alternativen immer zwingend aus der Soggetto-Erfindung ergeben. Natürlich beherrscht Ferraro die Grundbegriffe seines Metiers. Wo er aber darüber hinaus strebt und das geläufige Regelgebäude aussetzt, erheben sich Zweifel an seiner kompositorischen Kompetenz. Genannt sei nur T. 37 auf S. 34, wo eine falsche Durchgangsdissonanz gleichzeitig als Vorbereitung einer Synkopensdisonanz fungiert.

Ähnliche Einwände werden aber gegenstandslos, wendet man sich den drei- und vierstimmigen Motetten zu. Sie werden sich bei praktischen Versuchen als attraktiv herausstellen, machen allerdings von konzertierender

Technik nur zurückhaltend oder gar keinen Gebrauch. Und gerade diese Beobachtung scheint geeignet, die Neugierde eines Musikhistorikers an der hier angezeigten Neuauflage zu wecken: Die zweistimmigen Concerti Ferraros liefern willkommenes Material, die Anfangsschwierigkeiten eines neuen Satzstils zu untersuchen, der erst im Nachhinein (Heinrich Schütz 1648) als bloße Vereinfachung anspruchsvollerer Satzvorstellungen denunziert werden konnte.

Auch der vorliegende Band hält den hohen Editionsstandard der Reihe. Neben einer informativen und großzügig dimensionierten Einleitung, die den aktuellen Forschungsstand kennt, gehört dazu ein gewissenhaft erarbeiteter wissenschaftlicher Apparat. Nachgewiesen werden auch die Fundorte der komponierten Texte im Karmeliter-Brevier und gegebenenfalls textkongruente Parallelkompositionen anderer sizilianischer Komponisten.

(August 2002)

Gunther Morche

*PEETER CORNET: Complete Keyboard Music. Edited by Pieter DIRKSEN & Jean FERRARD. Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 2001. XXVII, 128 S. (Monumenta Musica Neerlandica XVII.)*

Seit Beginn des 17. Jahrhunderts bis zu seinem Tod im Jahr 1633 war Peeter Cornet als Organist am spanisch-niederländischen Hof zu Brüssel tätig. Sein musikalisches Umfeld war durch andere herausragende Musiker mit überregionaler Reputation geprägt, quasi ein Schmelztiegel verschiedener nationaler Musikkulturen. Kapellmeister war zu dieser Zeit der Frankoflame Gery de Ghersem, der zuvor 18 Jahre in der Capilla Flamenca (Madrid) gewirkt hatte. Ein weiterer Kollege war kurze Zeit der Engländer John Bull. Sein direkter Organistenkollege war ein anderer berühmter englischer Musiker: Peter Philips. Dieser war der Organist des Erzherzogs Ferdinand, Cornet war der Organist der Erzherzogin Isabella.

Cornets überschaubarer Werkbestand ist nur in wenigen Quellen, jeweils Unikate, überliefert. Von seinen 17 bekannten Werken sind vier auf Grund ihrer Bindung an liturgische Themen der Orgel zuzuordnen. Anders als

Philips komponierte Cornet keine Vokalmusik, was sich stilistisch in seiner Tastenmusik niederschlägt (S. XI). Während Philips' Schwerpunkt in der Tastenmusik auf Intavolierungen weltlicher Modelle aus seiner Antwerpener Zeit liegt, befasste sich Cornet hauptsächlich mit der Komposition meist polythematischer Fantasien und liturgischer Orgelmusik.

Ähnlich souverän wie sein Zeitgenosse Jan Pieterszoon Sweelinck synthetisierte Cornet charakteristische Merkmale verschiedener nationaler musikalischer Schulen. Besonders bemerkenswert sind die Sätze für Orgel mit geteilter Tastatur. Hier greift Cornet offensichtlich die „Medio registro“-Technik auf, die sich ausgehend von Andalusien ab Ende des 16. Jahrhunderts in Spanien etablierte. Wahrscheinlich verfügten Cornets Instrumente über entsprechende bautechnische Merkmale. Möglicherweise war der Orgelbauer des Hofes, Matthijs Langhedul, der wie de Ghersem jahrelang in Spanien wirkte, der Vermittler dieser Kompositionsart. Außerdem adaptierte Cornet am Brüsseler Hof italienische Einflüsse – worauf nicht nur der Kanzonenstil der *Fantasia octavi toni* (6) verweist – und an William Byrd gemahnende englische Virginaltechnik (besonders in Nr. 5).

In seinem Aufbau entspricht der Band mit Cornets vollständiger Tastenmusik zuverlässig den gängigen Kriterien wissenschaftlicher Praktikerausgaben: Die „Introduction“ – alle Texte auf englisch – informiert über Cornets Biographie und über die musikalischen Quellen. Dirksens und Ferrands Bemerkungen zur Musik und zur instrumentalen Situation an der Brüsseler Wirkungsstätte des Komponisten lesen sich spannend und wecken zusammen mit fünf Faksimilenseiten aus verschiedenen musikalischen Quellen das Interesse an der Musik des wenig bekannten Clavierkomponisten.

Den 13 unter dem Namen Cornet überlieferte Stücke (Nr. 1–13) folgen in der Neuedition als Appendix A anonym überlieferte Kompositionen (Nr. 14–17). Appendix B bringt drei Werke aus der Musikhandschrift 89 der Christ Church Library, Oxford mit Ergänzungszeichen der Herausgeber (Nr. 7a., 9a. und 16a.). Appendix C (Nr. 10/iva.) bringt einen Orgelvers des „Salve Regina“ (Nr. 10). Hier haben die Herausgeber den Cantus firmus „O clemens“ dem Orgelpedal zugeordnet. Der ab-

schließende kritische Kommentar nennt die Quellen, Titel und Korrekturen.

Die wissenschaftliche Ausgabe eignet sich gut zum Musizieren. Seitenumbrüche im fortlaufenden Notentext werden durch eine günstige Verteilung der Takte vermieden. Dafür nimmt man gerne mitunter gedrängtere Folgen kleinerer Notenwerte in Kauf, die beim Spielen Leseprobleme verursachen können.

Die Utrechter Ausgabe ergänzt den immer noch lieferbaren vorzüglichen 26. Band der Reihe *Corpus of Early Keyboard Music*, hrsg. von Willi Apel aus dem Jahr 1969, der schon 11 der 17 Kompositionen Cornets edierte.

(Juni 2002)

Johannes Ring

CLAUDIO MONTEVERDI: *Vespro della Beata Vergine. Vespers (1610)*. Edited by Jeffrey KURTZMAN. Oxford: Oxford University Press 1999. *Performing Score*. XIV, 274 S. *Critical Appendix. Bassus Generalis. Critical Notes*. 65 S.

Hier wird ein Textkomplex ediert, von dem schon neun in Intention, Gestaltung und Inhalt denkbar abweichende Ausgaben vorliegen. Allerdings war nun ein Editor am Werk, der mit seiner Dissertation von 1972 ein Standardwerk zur *Marienvesper* verfasste und seitdem immer wieder Neues und Gehaltvolles zum Thema publizierte. Man darf also gespannt sein, auch weil die *Opera omnia* den entsprechenden Band bisher ausgespart haben. Worin liegt nun eigentlich die editorische Problematik? Große Quellenprobleme sind nicht zu bewältigen, neben dem autorisierten Druck *RISM M 3445* finden sich nur noch zwei Sätze der *Vesper* in *RISM 1615*<sup>2</sup>. Natürlich hat Kurtzman sich die Sache dennoch nicht einfach gemacht, natürlich hat er sämtliche Exemplare des Personaldruckes konsultiert, um einen etwaigen Doppeldruck auszuschließen, natürlich werden die Lesarten des unautorisierten Sammeldruckes ausführlich nachgewiesen. Erwartungen weckt die Edition aber vor allem, da mancher von ihr eine Antwort auf die Frage nach dem Wesen der *Marienvesper* erwarten mag: Liegt hier eine reine Sammlung von Vesperpsalmen und paraliturgischen Motetten vor, die keineswegs zusammenhängen? Oder handelt es sich umgekehrt um ein geschlossenes Ganzes, das auch als solches erkannt sein will? Und liegt dann doch liturgische Musik vor

oder eine *musica reservata* „ad cubiculum principum accomodata“? Kurtzman geht einer apodiktischen Antwort auf diese Fragen aus dem Weg. Die Ausgabe soll die Musik der *Vesper* in allen denkbaren Formen nach dem aktuellen Wissen der historisch informierten Musizierpraxis zugänglich machen und zugleich dem Wissenschaftler als zeitgemäße Ausgabe dienen (Edition, S. VI). So besehen erhält man in der Tat eine Menge: Sätze in Chiavetten werden transponiert und untransponiert wiedergegeben, die liturgisch notwendigen Antiphonen finden sich im Anhang, ebenso Vorschläge für Verzierungen etc.

Aber auch wenn die ideologische Diskussion so elegant umgangen wurde, bleiben die Wertmühsal einiger Details: Kurtzman versucht, einen überaus akkuraten Haupttext zu liefern. Etwa in Hinblick auf die Akzidentiensetzung lässt dieser keine Wünsche offen (niemand wird in Zukunft hoffentlich an den verminderten Oktaven in „Pulchra es“ [S. 44] zweifeln). Dass der Falso-bordone-Satz von „Domine ad adjuvandum“ aber nach dem Bassus rhythmisiert wurde, darf man einzig einer lässigen Bemerkung des Vorworts entnehmen. Das wohl Wissenschaftlichkeit reklamierende Incipit einer Longa erscheint umgekehrt prima facie als Sphinx. Verwirrend mutet auch an, dass der Apparat geteilt wurde in „performance notes“ am Ende der Edition und die „critical notes“ im, wohlgemerkt separat zu erwerbenden, Appendix. Schließlich fragt man sich, aus welchem Grund die Bassus-Generalis-Stimme nicht näher thematisiert wird. Diese darf der Benutzer aus dem Appendix gegen den Haupttext kollationieren; Vergleichbares konnte man aber schon vor Jahren mit dem Facsimile (Peer 1992) tun. Um zu beweisen, dass der Rezensent sich dieser Aufgabe unterzogen hat: Der Bassus Generalis schwankt zwischen Auszug, Basso seguente und Klaviernotation, gerade im Falle der Monodien enthält er wesentliche Varianten zu den Singstimmen. Diese müssten im Apparat, selbst wenn ihnen Kurtzman die Relevanz für die Textkonstitution abspricht, zumindest vermerkt werden. Und gleichzeitig macht der lichte Satz des Bassus Generalis auf den von Kurtzman ergänzten Continuo aufmerksam. Hier grüßt bisweilen eine Vollgriffigkeit, die sich dem Beginn der *Wanderer-Fantasie* als würdig erweist

(etwa S. 27, T. 13). Mit diesen Beobachtungen kann und soll diese Ausgabe nicht prinzipiell in Frage gestellt werden. Sie sollten aber dafür sensibilisieren, dass das Ansinnen einer Ausgabe, die dem Wissenschaftler wie dem Praktiker im gleichen Maß genügt, gar nicht in die Tat umgesetzt werden kann.

(November 2000) Peter Niedermüller

*JOHN ECCLES: Semele: An Opera. Edited by Richard PLATT. London: Steiner and Bell 2000. XLIII, 145 S. (Musica Britannica LXXVI.)*

Musiktheater im barocken London: Bei diesem Stichwort denkt der Musikhistoriker zunächst wohl eher an Henry Purcell und Georg Friedrich Händel, weniger aber an die anderthalb Jahrzehnte zwischen Purcells Tod und Händels Ankunft in der Stadt, die sich mit der Oper schwerer tat als vergleichbare Orte auf dem Kontinent. Dabei war gerade dieses Interregnum an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert eine Zeit des Aufbruchs, des Experiments und der Suche nach Opernformen, in denen die Identität der englischen Sprache sich neben den aus Italien und Frankreich importierten musikalischen Modellen behaupten konnte. Einer von denen, die sich um eine genuin englische Oper bemühten, war John Eccles, und seine *Semele* hätte der Beginn einer spezifisch englischen Operntradition werden können, wären die Umstände weniger widrig gewesen: Zum vorgesehenen Termin zur Eröffnung des Haymarket Theatre im Jahre 1705 war die Komposition noch nicht fertig, als sie 1707 dann vorlag, hatte sich William Congreve, der Verfasser des höchst geistreichen Librettos, ebenso von der Bühne zurückgezogen wie Anne Bracegirdle, für die die Titelrolle geschaffen worden war, das Haymarket Theatre durfte nur noch für Schauspiele genutzt werden, und das Drury Lane Theatre, das Opernhaus, hatte gerade mit einer anderen englischen Oper ein finanzielles Fiasko erlebt, so dass das Management darauf verzichtete, *Semele* aufzuführen. Die Uraufführung des Werkes, angeregt von dem neuen Interesse an Alter Musik, fand erst in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts statt.

Noch einmal eine Generation später liegt endlich auch die Edition dieser Oper vor, so dass es nun auch ohne den mühsamen Blick in

die Quelle möglich ist, sich ein Bild von jenen musikdramatischen Ideen zu machen, die so ganz anders waren als die der zeitgenössischen italienischen Oper – in der Sprachbehandlung der Rezitative, in den Arienformen, besonders aber in der Aufmerksamkeit, die der Komponist dem Bühnengeschehen mit seinen notwendigen Zeitabläufen musikalisch zuteil werden lässt. Besonders dankbar dürften die Händel-Forscher über diesen von Richard Platt sorgfältig edierten Band der *Musica Britannica* sein, erlaubt er doch nun einen genauen Vergleich zwischen Eccles' Oper und Händels auf demselben Libretto basierendem Oratorium aus dem Jahre 1744, mit dem Händel – Ironie der Geschichte – bei dem abermaligen Versuch, englisches Musiktheater neu zu konzipieren, grandios scheiterte.

(August 2002) Silke Leopold

*Georg Philipp Telemann: Musikalische Werke. Band XXXIII: Seliges Erwägen. Passionsoratorium in neun Betrachtungen TWV 5:2. Hrsg. von Ute POETZSCH. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. LI, 192 S.*

Mit dem nun im Rahmen der Telemann-Auswahlausgabe erschienenen Passionsoratorium liegt das erfolgreichste Oratorium des 18. Jahrhunderts im deutschsprachig-protestantischen Raum vor. Nach seiner Uraufführung 1722 in Hamburg wurde es dort nahezu jährlich bis 1806 aufgeführt. Langjährige Aufführungstraditionen entstanden auch in Städten wie Schwerin, Frankfurt/Main und Berlin. Durch Librettodrucke belegt sind zudem einzelne Aufführungen in Augsburg und sogar im siebenbürgischen Hermannstadt.

Doch nicht nur sein Erfolg lässt die Edition dieses Werkes geboten erscheinen, sondern auch die Eigenart der textlichen Anlage. Im Gegensatz zu den liturgischen Passionen ist das nicht für den Gottesdienst bestimmte *Selige Erwägen* eher kontemplativ als dramatisch angelegt. Der von Telemann selbst verfasste Text setzt die Passionsgeschichte voraus und meditiert über sie. Anregungen für diese Konzeption dürfte Telemann außer durch die Passionen von Hunold und Brockes durch die italienische Oratorientradition und durch protestantische Erbauungsbücher empfangen haben.

Das ausgesprochen informative Vorwort von

Ute Poetzsch kann als umfassende Einführung in das Werk verstanden werden: Der Text wird in der protestantischen Tradition des Passionsoratoriums verortet, der affektive Gehalt der Arien näher bestimmt. Vor allem die lange Aufführungstradition wird dokumentiert, die textlichen Bearbeitungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an Beispielen veranschaulicht.

Da die autographe Partitur sich nicht erhalten hat, folgt die Edition einer Handschrift aus dem Besitz von Telemanns Enkel Georg Michael. Der Schreiber der Handschrift, der sogenannte „Kopist 48“, arbeitete eng mit Telemann zusammen. Die Edition dieser Handschrift wird abgesichert und ergänzt durch einen aus Telemanns Kopistenwerkstatt stammenden Stimmensatz und eine Partitur, die für eine Aufführung in der Berliner Petrikirche 1763 angefertigt wurde. Die sich hier findenden, aus anderen Werken Telemanns eingefügten Stücke (ein *Accompagnato*, ein Terzett, eine *Cavata*) sind im Anhang ediert.

Die Edition macht einen zuverlässigen Eindruck und hätte vielleicht allenfalls durch einen ausführlicheren kritischen Apparat ergänzt werden können, der die verschiedenen Bearbeitungsstufen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts dokumentiert und dadurch Einblicke in die Aufführungspraxis gegeben hätte.

Mit Telemanns *Seligem Erwägen* liegt nun ein zentrales Werk vor, das zusammen mit den noch zu erdierenden vier weiteren erhaltenen Passionsoratorien des Komponisten geeignet ist, den monochromen Eindruck von der protestantischen Passionsmusik des 18. Jahrhunderts durch ein farbigeres Bild zu ersetzen.

(Juli 2002)

Bernhard Jahn

*JOHANN ADOLF HASSE: Werke. Abteilung IV: Kirchenmusik, Band 1: Kompositionen zur Vesper. Hrsg. von Wolfgang HOCHSTEIN. Stuttgart: Carus 1999. XXIX, 184 S.*

Rechtzeitig zum 300. Geburtstag des Komponisten erschien der erste Band der Hasse-Auswahlausgabe, die von der Hasse-Gesellschaft Bergedorf herausgegeben wird. Damit wurde eine der dringlichsten Aufgaben für die derzeitige Hasse-Forschung in Angriff genommen. So ist diese Ausgabe von fundamentaler Bedeu-

tung für die musikologische Erforschung des Hasseschen Oeuvres, und zudem behinderte das Fehlen eines wissenschaftlich fundierten Notentextes bislang auch die Aufführung von Hasses Kompositionen.

Der von Wolfgang Hochstein vorgelegte erste Band enthält Bedeutendes, nämlich die „offenbar einzigen Vertonungen von Vesperpsalmen – dazu das einleitende Responsum –, die Hasse für den Dresdner Gebrauch geschrieben hat“ (S. IX), erschließt somit ein wichtiges Kapitel der Dresdner Kirchenmusikgeschichte. Gut trifft es sich zum noch besseren Kennenlernen der Werke, dass ein Teil der Kompositionen auf einer vom Herausgeber geleiteten CD-Einspielung erhältlich ist, so dass man sich auch über den Klangeindruck von der hohen Qualität der Kompositionen überzeugen kann.

Der Band umfasst ein profundes Vorwort, in dem die Entstehungsumstände der Kirchenkompositionen, die Quellenüberlieferung und die kompositorische Faktur der Stücke detailliert und anschaulich erläutert werden. Besonders Aufmerksamkeit verdienen die Hinweise zur Aufführung, zumal die Aussagen über die Chorgroße und Generalbassbesetzung. So sieht sich eine jede editorische Beschäftigung mit Hasse mit dem Problem konfrontiert, dass die Partituren nur unvollständige Besetzungsangaben liefern und sich aus ihnen weder die *colla parte* geführten Flöten und Oboen noch die Zusammensetzung der Generalbassgruppe erkennen lassen; diese Details sind nur aus den Stimmensätzen zu gewinnen. Da das originale Stimmenmaterial der Stücke im vorliegenden Band verschollen ist, stand der Herausgeber vor einem Problem, die von Wolfgang Hochstein gewählte Lösung – die Übertragung der Besetzung aus dem Stimmenmaterial ähnlicher Sakralkompositionen Hasses für Dresden, ergänzt durch Quellenbefunde zur Hofkapellstärke – ist völlig legitim und begründet.

Nach einer Gegenüberstellung der vertonten lateinischen Texte mit ihrer deutschen und englischen Übersetzung folgen einige aussagekräftige und anschaulich kommentierte Faksimiles. Der Notentext ist gut lesbar, übersichtlich und sorgfältig gestaltet, die Kennzeichnung der Herausgeberzusätze und die Partituranordnung entsprechen der üblichen editorischen Praxis; über die Notwendigkeit des Aussetzens des Generalbasses in der Ausgabe und die Ver-



wendung der modernen Schlüssel – zumal noch nicht einmal die originale Schlüsselung als Vorsatz vor der ersten Akkolade mitgeteilt wird – ließe sich indes diskutieren.

Der kritische Bericht ist überschaubar und kann angesichts der einfachen Quellenüberlieferung für diese Kompositionen auf Quellenvergleiche verzichten: Die Autographen und das originale Stimmenmaterial sind verschollen, nur die Dresdner Abschriften aus dem ehemaligen Musikalienbestand der katholischen Hofkirche sind vorhanden; weitere Abschriften der Stücke sind nicht bekannt. Die Darstellung im kritischen Bericht ist klar, stringent gegliedert und präzise argumentierend.

Ein großes Kompliment also für den ersten Band der Hasse-Ausgabe – es bleibt ihr nur noch eine rasche Fortsetzung zu wünschen.  
(Juli 2002) Panja Mücke

*WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie X: Supplement, Werkgruppe 31: Nachträge, Band 3: Klaviermusik. Vorgelegt von Faye FERGUSON und Wolfgang REHM. Kassel u. a.: Bärenreiter 1998. XIX, 129 S.*

Bei diesem dritten Band der Werkgruppe 31 „Nachträge“ handelt es sich um weit mehr als um eine bloße Pflichterfüllung im Rahmen der „Aufräumarbeiten“ in der Schlussphase der *Neuen Mozart-Ausgabe* (NMA). Insbesondere für Pianisten ist er ein „Muss“, denn in der Hauptsache versammelt er sämtliche originalen Kadenzen und Eingänge zu Mozarts Klavierkonzerten (ab S. 41). Und zwar nicht etwa nur als nun bequem zugängliche Zusammenstellung des in etlichen NMA-Bänden Verstreuten (NMA V/15 mit 8 Bänden sowie NMA X/28/2) – was für sich genommen schon höchst erfreulich wäre –, sondern gar in textkritischer Neuedition. Diese war in einigen Fällen schon allein deshalb wünschenswert, weil manch Mozart-Autograph erst Jahre/Jahrzehnte nach der NMA-Notenedition unverhofft zugänglich wurde und somit notwendige Corrigenda lediglich Eingang in die in der Regel erst zu deutlich späterem Zeitpunkt verfassten Kritischen Berichte fand. Und wer liest schon Kritische Berichte? Die bessere Quellenbasis sowie die Möglichkeit des Umsetzens der nachträglichen Corrigenda in einen „gültigen“ Notentext

rechtfertigt also zweifellos den Wunsch nach Neuedition.

Bei aller Begeisterung verstört dennoch ein wenig die unnötig rigorose Behauptung des Vorworts, „daß der musikalische Text dieses Bandes korrekt ist“ (S. XV), sofern Lesarten zu den Hauptbänden der NMA divergieren. Denn das ist nicht nur den ursprünglichen Herausgebern gegenüber ein wenig unfreundlich, sondern auch deshalb mutig formuliert, weil (einmal ganz abgesehen von durchaus vorhandenen diskutablen, weil mehrdeutigen Textbefunden) selbst den erfahrensten Herausgebern – und dies trifft hier nun wirklich zu – Fehler passieren können: Stichfehler werden übersehen, (neue) Fehlentscheidungen getroffen. Beides ist den Herausgebern unterlaufen, wie ein Vergleich von etwa 75% des vorgelegten Kadenzmaterials mit den Originalquellen und den Hauptbänden inklusive Kritischen Berichten der NMA beweist. So sind beispielsweise auf Seite 48 in der Kadenz zum ersten Satz von KV 242 zwei Stichfehler neu hinzugekommen: In Takt [17], zweites Klavier, dritte Note rechte Hand steht jetzt *gis*“ statt korrekt *a*“, und die Fermate zum nachfolgenden Taktstrich muss auf die erste Note des Folgetaktes verschoben werden. In der Kadenz zum Kopfsatz des A-Dur-Konzerts KV 488 bleibt wiederum die falsche Lesart des Hauptbandes (Hermann Beck, 1959) in Takt [9] (Halbepause – samt in Kleinstich ergänzter weiterer Halbepause – statt korrekt ganze Note *d* zum dissonierenden *e*) erneut abgedruckt, obwohl doch die Stelle bereits im einschlägigen Kritischen Bericht als Corrigendum aufgeführt ist und sogar in der revidierten – späteren – Taschenbuchausgabe korrekt wiedergegeben war. Eine (mir) unverständliche editorische Entscheidung (oder ärgerliche Flüchtigkeit?), denn Mozarts Autograph ist eindeutig und musikalisch plausibel: Gemäß angeblich nun definitiv korrekter Lesart soll also nicht nur die wunderbare originale Dissonanz *d/e*, sondern auch die logische Stimmführung der Stelle entfallen. Fragwürdig ist auch in der zweiten Kadenz zum zweiten Satz zum Es-Dur-Konzert KV 271 die Abänderung des von Christoph Wolff (1976) edierten Tempozusatzes „Allegro“ in „allargando“ in Takt [21]. Der Textbefund der autographen Kadenz zeigt hier eine Korrektur, bzw. eine klärende Ergänzung (womöglich sogar von frem-

der Hand?) der ursprünglichen, nicht untypischen Kurzform „allo:“ [= Allegro]. „allar[ando]“ – so ziemlich das Gegenteil von „Allegro“ – ist (für mich) nicht zu erkennen und gehört auch nicht zu Mozarts Standardvokabular. Ebenfalls nicht recht nachvollziehbar (oder ein während der Korrektur übersehener Stichfehler?) ist das zur zweiten anstatt zur dritten Note stehende „forte“ in der Kadenz zum zweiten Satz aus KV 242, Takt [7], erstes Klavier (siehe vorausgehender Takt und Haltebogen). Auch diese Stelle hatte die „ursprüngliche“ Edition von Marius Flothuis (1972) korrekt gelöst.

Gemessen am bedeutenden Informationszuwinn dieses Nachtragsbandes gegenüber den gewissermaßen „historischen“ Hauptbänden der NMA sind diese Einwände sicherlich marginal, dennoch aufführungspraktisch von Bedeutung. Eine unter praktischen Gesichtspunkten eingerichtete (bessere Wender, größere Notenköpfe!), wohlfeile Separatausgabe – vielleicht unter nochmaliger kritischer Durchsicht des Notentextes und ohne im Vorwort ein „allerletztes Wort“ in der Sache für sich in Anspruch zu nehmen – dürfte gewiss ein nachgefragter Titel im Bärenreiter-Katalog werden. Von dieser Stelle aus eine herzliche Ermutigung dazu!

Der erste Teil des Bandes wird von einer Neuedition des von Gerhard Croll nach Veröffentlichung des einschlägigen NMA-Bandes aufgefundenen und von ihm als „Vorabdruck“ dann in der NMA 1964 edierten fragmentarisch überlieferten Sonatensatzes („Larghetto und Allegro“) für zwei Klaviere in Es-Dur (KV deest) eröffnet. Der Text entspricht bis auf ganz wenige, mehr kosmetische Verbesserungen dem bereits bekannten. Dennoch ein kleiner Einwand: Verständlich ist zwar die Begründung des Verzichts auf einen dazugehörigen Kritischen Bericht (wie in Crolls Vorwort seinerzeit noch in Aussicht gestellt), weil alle Einzelheiten an dritter Stelle (vor allem in Beiträgen zum *Mozart-Jahrbuch*) erörtert sind und die nötigen Bemerkungen weniger als eine Seite umfassen würden. Doch sollte nicht die NMA, wie jede wissenschaftlich-kritische Gesamtausgabe, in sich abgeschlossen sein, sollte nicht der Benutzer die vollständige relevante Information innerhalb der NMA erhalten? Wenn schon ein schmalbrüstiger separater Kri-

tischer Bericht keinen Sinn macht, dann hätte man die Bemerkungen doch in das Vorwort integrieren oder in Fußnoten unterbringen können. Denn immerhin ist das Werk in zwei (!) Quellen überliefert: in einer teilautographen, von Maximilian Stadler bieder vervollständigten Partitur und einer autographen fragmentarischen Stimme. Hier und dort weisen sie interessante Lesartdifferenzen auf, die sich durchaus auch auf Hörbares erstrecken, wie etwa in Takt 14, erstes Klavier, eine voneinander abweichende Akkordgestaltung (das Vorwort [S. XI] bezeichnet die Quellen verwirrender Weise im Singular als „einzig bekannte Quelle“ und nennt leider nicht solche Abweichungen).

Darauf folgt die vorbildliche und keine Wünsche offen lassende Edition der zwei fragmentarischen Rondo-Sätze in A-Dur für Klavier und Orchester KV 386 (von 1782) sowie KV Anh. 64 (488c) (von ca. 1785/86). Hier kann die NMA in ihrem Nachtragsband unbekanntem, zumindest im Rahmen der NMA unedierte originalen Mozart nachreichen. Denn Alan Tyson hatte vor Jahren in beiden Fällen das Forscherglück des Tüchtigen und entdeckte autographes, unbekanntes Material. Beide Werke sind damit dennoch immer noch nicht für die Praxis „gerettet“, weil nach wie vor unvollständig. Während das Fragment KV Anh. 64 (488c) ohnehin nur den lückenhaften Beginn eines verheißungsvollen A-Dur-Siciliano darstellt, das von bislang 20 auf aktuell 27 Takte erweitert werden kann, sind von KV 386 erheblich mehr und erheblich vollständigere Takte überliefert. Zwar fehlen immer noch „vermutlich vier Blätter“ (S. XI), doch realisiert die hier vorgelegte Edition dankenswerter Weise die von Alan Tyson in seinem einschlägigen Aufsatz vorgeschlagene Rekonstruktion, wobei unter „Rekonstruktion“ nicht etwa ein nunmehr spielbares Ganzes meint, sondern die kritische Edition aller authentischen 183 Takte unter Kennzeichnung der erheblichen Lücken eines vermutlich (etwa) 269 Takte umfassenden, musikalisch reizvollen Konzertstückes. (Januar 2002) Wolf-Dieter Seiffert

FRANZ BERWALD: *Sämtliche Werke. Band 22.1: Profane Vokalwerke I.* Hrsg. von OWE ANDER und Karin HALLGREN. Kassel u. a.:

Bärenreiter 1999. XVII, 268 S. (*Monumenta Musicae Svecicae*.)

Band 8: *Tongemälde I*. Hrsg. von Lennart HEDWALL. Kassel u. a.: Bärenreiter 1995. XXVI, 262 S. (*Monumenta Musicae Svecicae*.)

Dass die Berwald-Gesamtausgabe zu den Mustereditionen ihres Genres gehört, muss ebenso wenig betont werden wie die Tatsache, dass damit endlich einem der bedeutendsten (nicht nur schwedischen) Komponisten des 19. Jahrhunderts späte Gerechtigkeit widerfährt. Bleibt uns nur, zum Inhalt beider Bände einige Anmerkungen zu machen: Alle drei profanen Vokalwerke (Bd. 22.1) gehören in Berwalds Frühzeit (1821, 1823 und 1825 komponiert), als er noch Mitglied der Hofkapelle in Stockholm war. Mag dieser Umstand für den Berwald-Spezialisten noch von Interesse sein, so dürfte der situationsgebundene Text der beiden ersten Kantaten einer Wiederaufführung im Wege stehen; ob sie überhaupt zu dem vorgesehenen Anlass erklangen, ist ebenfalls nicht belegbar. Berwald führte sie aber in den darauffolgenden Jahren in mehreren Konzerten auf. Von größerem Interesse ist die *Serenade* in der aparten Besetzung von Solotenor, Klavier, Klarinette, Horn, Viola, Violoncello und Kontrabass, also in auffallender Nähe zur Besetzung von Berwalds Septett und dem von Hummel.

Drei „Tongemälde“ sind in Band 8 versammelt: *Die Schlacht bei Leipzig*, 1828 komponiert und kurz vor Berwalds Auslandsaufenthalt (der fast 13 Jahre dauern sollte) mit nur mäßigem Erfolg uraufgeführt (hier als Erstveröffentlichung); erfolgreicher war dann *Elfenpiel*, 1847 in Wien und Salzburg gespielt. *Ernschte und heitere Grillen* wurden schon 1951 erstmals ediert und seitdem mehrfach in schwedischen Programmen zu Gehör gebracht. Sie gehören zusammen mit den schon im 19. Jahrhundert populär gewordenen *Erinnerungen an die norwegischen Alpen* zu den lohnenden Orchesterwerken des reifen Berwald, übertroufen nur durch seine vier Symphonien.

(August 2002)

Martin Weyer

FRANZ SCHUBERT: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV. Lieder, Band 11. Vorgelegt von Walther DÜRR. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. XXXVIII, 310 S.*

FRANZ SCHUBERT: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV. Lieder, Band 12. Vorgelegt von Walther DÜRR. Kassel u. a.: Bärenreiter 1996. XXXVI, 276 S.*

Über die von Walther Dürr herausgegebenen Lieder-Bände kann man, kurz vor dem Abschluss des gesamten Unternehmens, eigentlich den schon existierenden positiven Kritiken nur noch weiteres Lob hinzufügen. Sie enthalten nicht nur das Haupt-Korpus von Franz Schuberts Œuvre überhaupt, sondern sie stellen gewissermaßen auch das strategische Gerüst der *Neuen Schubert-Ausgabe* (NGA) dar: ein editorisches Lebenswerk, das durch seine philologische Gründlichkeit und staunenerregende Quellenkenntnis der gesamten neueren Schubert-Forschung den Weg gewiesen hat.

Die vorliegenden beiden Bände 11 und 12 enthalten alle von Herbst 1816 bis Ende 1820 komponierten Lieder, die Schubert nicht selbst zum Druck gegeben hat. Unter ihnen befindet sich der Hauptteil der „Antikenlieder“, also jener Lieder verschiedener Dichter zu Themen und Stoffen des griechischen Altertums, die Schubert wohl unter dem Einfluss seines Freundes Mayrhofer zwischen 1815 und 1822 vertont hat (im Vorwort des Bandes 11 sind sie übersichtlich tabellarisch zusammengestellt); ferner die berühmten Auseinandersetzungen Schuberts mit der deutschen Romantik, die ihn zu ersten, aber nicht vollständig realisierten Ansätzen zyklischer Komposition angeregt haben (Schlegels *Abendröte*, Novalis' *Hymnen*). Vor allem Band 12 deckt den Zeitraum ab, den der Titel der Festschrift für Arnold Feil als „Jahre der Krise“ eingebürgert hat (eine „Krise“, von der freilich ausgerechnet im Liedschaffen am allerwenigsten zu spüren ist).

Die Entscheidungen, die in beiden Bänden die Darbietung der Lieder bestimmen, gelten hier wie für die bereits vorliegenden Bände und haben sich für das gesamte Projekt bewährt: Zusammenfassung der von Schubert zu Lebzeiten publizierten Lieder in einer eigenen Abteilung, Edition der übrigen Lieder nach der Abfolge der Werkverzeichnis-Nummer (nicht zu verwechseln mit einer chronologischen Reihung) und Versammlung aller unterschiedlichen „ Fassungen“ wie „Bearbeitungen“ innerhalb der Gesamtausgabe am selben Ort (unabhängig von Entstehungsjahr oder Werkverzeichnisnummer). Viele Schwierigkeiten,

die sich aus späteren Umdatierungen, aus neuerdings geführten sachlich-terminologischen Debatten (zum Beispiel um die Selbständigkeit einer „Werkstufe“ oder einer „Fassung“) oder aus den jüngsten Diskussionen um latente und geplante Liederzyklen ergeben, sind damit schon im Vorfeld umgangen worden – ein wohlthuend pragmatisches Anordnungsprinzip, das durch seinen Verzicht auf Präjudizierung dem Interpreten wie dem Wissenschaftler alle Möglichkeiten offen lässt.

Die Abteilung „Quellen und Lesarten“ teilt, wie für die NGA üblich, das Wichtigste über die Editionsunterlagen nur verhältnismäßig knapp mit – weitere Auskunft über die Quellen und über die Begründung der editorischen Entscheidungen bleiben dem separat und nur in kleiner Auflage erstellten Kritischen Bericht vorbehalten. Dankenswert ausführlich sind dagegen die Vorworte: Alle für die Datierung und für den Entstehungszusammenhang relevanten Indizien werden zusammengetragen – nicht zu vergessen der beharrliche (und wohl nicht nur für Schuberts Lieder wichtige) Hinweis auf die von Eduard Bauernfeld erwähnten „Kunstgespräche“, aus deren Kontext Schuberts Schaffen entspringt und auf deren Diskurszusammenhang es auch stets wieder zu beziehen ist.

Nicht zuletzt aber sind es die vielschichtigen Ausführungen zur Aufführungspraxis, die den Begleitapparat der Bände so wertvoll machen. Sie sind aus den unterschiedlichsten Quellentypen gewonnen – aus den Notationsgewohnheiten der Autographe, aus Alternativversionen diverser Abschriften, aus Zeugenberichten, aus aufführungspraktischen Traktaten usw. – und breiten ein Erfahrungswissen aus, das höchstens noch eines zu wünschen übrig lässt: dass es, nach ihrer über die Jahre hinweg in den Vorworten und Berichten der Gesamtausgabe verstreuten Publikationen, vom Herausgeber irgendwann einmal in konzentrierter, umfangreicher, monographischer Form zur Darstellung gebracht werden möge. (August 2002) Hans-Joachim Hinrichsen

NIELS W. GADE: *Werke: Serie I: Orchesterwerke, Band 4: Symphonie Nr. 4 op. 20*. Hrsg. von Niels Bo FOLTMANN. Kopenhagen:

Engstrøm & Sødring / Kassel: Bärenreiter 1995. XIII, 152 S.

NIELS W. GADE: *Werke: Serie II: Kammermusik, Band 1: Oktett, Sextett und Quintett für Streicher*. Hrsg. von Finn Egeland HANSEN. Kopenhagen: Engstrøm & Sødring / Kassel: Bärenreiter 1995. XVII, 283 S.

NIELS W. GADE: *Werke: Serie II: Kammermusik, Band 2: Steichquartette*. Hrsg. von Finn Egeland HANSEN. Kopenhagen: Engstrøm & Sødring / Kassel: Bärenreiter 1996. XXIII, 160 S.

NIELS W. GADE: *Werke: Serie I: Orchesterwerke, Band 2: Symphonie Nr. 2 op. 10*. Hrsg. von Niels Bo FOLTMANN. Kopenhagen: Engstrøm & Sødring / Kassel: Bärenreiter 1998. XV, 202 S.

NIELS W. GADE: *Werke: Serie I: Orchesterwerke, Band 8: Symphonie Nr. 8 op. 47*. Hrsg. von Jan MAEGAARD. Kopenhagen: Engstrøm & Sødring / Kassel: Bärenreiter 1998. XIV, 223 S.

NIELS W. GADE: *Werke: Serie I: Orchesterwerke, Band 3: Symphonie Nr. 3 op. 15*. Hrsg. von Niels Bo FOLTMANN und Finn Egeland HANSEN. Kopenhagen: Engstrøm & Sødring / Kassel: Bärenreiter 2000. XXI, 256 S.

NIELS W. GADE: *Werke: Serie II: Kammermusik, Band 3: Werke für Klavierquartett und Klaviertrio*. Hrsg. von Finn Egeland HANSEN. Kopenhagen: Engstrøm & Sødring / Kassel: Bärenreiter 2000. XXII, 139 S.

NIELS W. GADE: *Werke: Serie I: Orchesterwerke, Band 7: Symphonie Nr. 7 op. 45*. Hrsg. von Jan MAEGAARD. Kopenhagen: Engstrøm & Sødring / Kassel: Bärenreiter 2001. XIII, 216 S.

Während in Deutschland die ersten Gesamtausgaben nach gut 50 Jahren intensiven Arbeitens ihr Hauptkorpus abgeschlossen haben, schlägt nun auch in Skandinavien „die Stunde der Gesamtausgabe“ (so der Titel eines programmatischen Aufsatzes von Karl Vötterle, in: *Musica* 10, 1956, S. 33–36). Einmal abgesehen von der in vergleichsweise kurzer Zeit aufgelegten Grieg-Edition und der Berwald-Ausgabe, die sich auch schon ihrem Ende nähert, starteten noch vor der Wende zum 21. Jahrhundert drei neue groß angelegte Projekte: die wissenschaftlich-kritischen Gesamtausgaben der Werke von Jean Sibelius, Carl Nielsen und Niels W. Gade, die alle drei (wie auch Edvard Grieg) bekanntermaßen als „Nationalkomponisten“ gelten. Während die Grieg, Sibelius und Nielsen gewidmeten Vorhaben

primär zum Ziel haben, der Wissenschaft und Praxis einen zuverlässigen Notentext zur Verfügung zu stellen (nahezu alle lieferbaren Ausgaben basieren auf den mehr oder weniger revidierten alten Drucken), muss für Niels W. Gade (1817–1890) eine solche Basis erst geschaffen werden: Nahezu die Hälfte seines Œuvres blieb ungedruckt, längst vergriffene ältere Ausgaben gelten derweil als Rarität, Neuauflagen sind jedoch nur von wenigen Werken erschienen.

In diesem Umstand spiegelt sich freilich auch eine nicht gerade vorteilhaft verlaufene Rezeptionsgeschichte der Werke Gades wider – eine Geschichte „des allmählichen Verblässens seines Œuvres bis hin zu völliger Vergessenheit“ (Siegfried Oechsle, *Gefeiert, geachtet, vergessen. Zum 100. Todestag Niels W. Gades*, in: *Dansk Årbog for Musikforskning* 19, 1988–1991, S. 171–184, hier S. 178). Zu diesem Vergessen führte jedoch nicht allein die einem raschen Aufstieg bis hin zum leitenden Musikdirektor der Leipziger Gewandhauskonzerte (in der Nachfolge Mendelssohns) folgende Rückkehr nach Kopenhagen (durch die Ereignisse des Jahres 1848 früher als geplant) – selbst hier geriet Gade trotz seines nachhaltigen Wirkens im Laufe der Zeit aus dem Blickfeld. Es ist daher leicht nachzuvollziehen, dass Gade in der musikwissenschaftlichen Forschung als einer der Protagonisten der vermeintlich ‚toten Zeit der Symphonie‘ angesehen wurde – ein ästhetisches Urteil freilich, das einem Verdikt gleich kam und Aufführungsstatistiken nicht gelten ließ (vgl. Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber 1980, S. 197).

Umso bemerkenswerter ist, dass unter solchen Voraussetzungen im Jahre 1990 zum 100. Todestag Gades eine Gesamtausgabe mit 37 Bänden in 7 Serien ins Leben gerufen wurde (die beiden ersten Bände erschienen dann 1995) – zumal in Dänemark bis zu dieser Zeit mit einem Editionsprojekt dieser Größenordnung keine Erfahrungen bestanden (in der Denkmäler-Reihe *Dania sonans* erscheinen vornehmlich Einzelbände). Mutig mutet daher der Spagat zwischen den doch bisweilen recht unterschiedlichen Bedürfnissen der Wissenschaft und der musikalischen Praxis an, der sich bereits im Subskriptionsaufruf äußerte: „Mit Rücksicht auf die praktische Verwendbarkeit der Ausgabe für Musiker und Dirigenten

[...] ist das Notenbild frei von Fußnoten sowie anderen editorischen Kennzeichnungen gehalten [...]“ Dieser grundsätzliche Verzicht auf diakritische Zeichen erscheint vor allem deshalb möglich, da den Editionsrichtlinien zufolge bei Berücksichtigung aller bekannten Quellen die Fassung letzter Hand wiedergegeben ist (und in den Listen des beigebundenen Kritischen Berichts, in englischer Sprache, konsequenterweise vorwiegend die Lesarten der Hauptquelle referiert werden). So liegt der Edition der *4. Sinfonie op. 20* (1850) Gades Handexemplar der gedruckten Partitur zugrunde, in der sich gelegentlich mit Bleistift vorgenommene Verbesserungen finden. Dass das Verfahren nicht streng anzuwenden ist, zeigt die Entscheidung von Jan Maegaard, für die Herausgabe der *8. Sinfonie op. 47* (1869/70) die reinschriftliche Partitur heranzuziehen, die sich gegenüber der gedruckten Partitur als sicherere Quelle erwies. Doch liegen derweil auch Bände vor, in denen das Konzept der Ausgabe, nur vollständige (also sofort aufführbare Sätze) vorzulegen, unter verschiedenen Aspekten merklich an seine Grenzen stößt. Dies betrifft in erster Linie den Band II:3 mit Klavierkammermusik, dort vor allem die Edition eines nicht gänzlich fertig gestellten *Klaviertrios B-Dur* (1839), in dessen sonst komplett durchgearbeitetem Kopfsatz der Klavierpart eines Teils der langsamen Einleitung nur angedeutet, jedoch nicht ausgeführt wurde. Grundsätzlich ist nichts gegen die von Asger Lund Christiansen angefertigte Vervollständigung einzuwenden; indes wird dies dem Benutzer lediglich im Vorwort und mit einer knappen Bemerkung im Kritischen Bericht angezeigt (Kleinstich oder aufklärende Fußnoten werden ja ausgeschlossen). Erst durch Konsultierung des abgedruckten Faksimiles der betreffenden Passage gewinnt man einen Eindruck von Gades Hinweisen – und nimmt erstaunt zur Kenntnis, dass zu Beginn ein ganz anderes Begleitmodell angedeutet wurde (Takt 21). Eine wie auch immer geartete Wiedergabe dieser Passage in einem Anhang fehlt aber. Wer sich darüber hinaus mit dem nicht fertig gestellten zweiten Satz und der Skizze zum dritten Satz dieser Komposition beschäftigen will (oder auch mit dem vollständigen Entwurf eines Trios in A-Dur aus dem Jahre 1850) muss selbst „ad fontes“ gehen. Ähnliche Desiderata betreffen die *3. Sinfonie*

op. 15 (1846/47) und das *Streichsextett op. 44* (1863). So wird im Band I:3 von dem verworfenen ersten Satz dieser Sinfonie, mit der sich Gade vom ‚nordischen Ton‘ ab- und einem mehr „internationalen“ Stil zuwandte, lediglich die umfassend überarbeitete letzte Fassung mitgeteilt – wie einschneidend die Revision war, lässt sich lediglich an zwei Faksimileseiten ablesen (dabei hätte ein Abdruck Licht in Gades kompositorische Praxis bringen können). Schwieriger wären die zahlreichen Zwischenstadien des Sextetts darzustellen gewesen. Der Entschuldigung von Finn Egeland Hansen, der nur den Kopfsatz in einer ersten Fassung ediert, ist jedoch kaum Verständnis entgegen zu bringen: „Eine vollständige Rekonstruktion der Frühfassung würde den Rahmen der GW sprengen und wäre zudem ein sehr zeitraubendes Vorhaben“ (Bd. II:1, S. XI).

Auf die notwendigsten Angaben beschränken sich die Vorworte (englisch / deutsch), die bisweilen kaum eine halbe Seite füllen. Besonders schmerzlich ist dies, wenn – wie bei der 4. *Sinfonie* – lediglich auf das Datum der Uraufführung in Kopenhagen verwiesen wird, während (und dies bleibt alles unerwähnt) zwischen 1851 und 1881 im Leipziger Gewandhaus die Sinfonie nicht weniger als 17 Mal gegeben wurde (vgl. Alfred Dörrfel, *Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig*, Leipzig 1884), in den zeitgenössischen Zeitschriften einige Aufmerksamkeit fand und auch in Gades Briefwechsel oftmals genannt wird (in Anm. 1 des Vorworts zur 8. *Sinfonie* ist Bd. VI des Hiller-Briefwechsels gemeint). Für Informationen zu den Bearbeitungen der Kompositionen ist der *Gade-Katalog* von Dan Fog (Kopenhagen 1986) zu konsultieren. Mag man im Vorwort zur 7. *Sinfonie* noch auf den Wortlaut des nur paraphrasierten Verlagsbriefwechsels verzichten können, so wäre es eine Chance für die Gade-Edition gewesen, die lediglich beiläufig erwähnte Rezension der Kopenhagener Erstaufführung in *Berlingske Tidende* einmal auch in Übersetzung abzudrucken (ohnehin fehlen in allen bisher erschienenen Bänden entsprechende Rezeptionszeugnisse aus der dänischen Metropole). Hilfreich wären auch bibliographische Angaben zu den „belegbaren“ weiteren Aufführungen des Werkes in London, Prag, Frankfurt und in Holland gewesen. Ob hier ein Bezug zur überraschenden Widmung an den

„Niederländischen Verein zur Beförderung der Tonkunst“ besteht, bleibt ebenfalls offen.

Diese grundsätzlichen Einwände gegen das Konzept betreffen jedoch nicht die Zuverlässigkeit des Notentextes, der sich inzwischen auch in der Praxis bewährt hat (etwa in der Gesamteinspielung der Sinfonien durch Christopher Hogwood). Die Bände der Gesamtausgabe dienen dabei auch als (Spiel-)Partitur, der etwa bei der Klavierkammermusik separate Streicherstimmen beigegeben sind. So genannte „praktische Ausgaben“, bei denen Vorwort, Faksimiles und Kritischer Bericht zugunsten eines wohlfeilen Preises geopfert werden, sind offenbar nicht vorgesehen. Die vorzügliche Ausstattung mit einem festen Papier, einer dauerhaften Bindung sowie einem warmen grünen Leineneinband zeigen jedenfalls, dass von Seiten der Verlage nicht an der falschen Stelle gespart wurde. Die Ausgabe wird zu Recht ihren Platz in der Bibliothek und auf den Notenpulten finden – und dies hoffentlich nicht nur in jenen Regionen, die sich mit der Musik Gades schon geographisch verbunden fühlen. Derjenige aber, der sich über die Fassung letzter Hand hinaus mit der Entstehung der Werke und ihrer Rezeption auseinandersetzen will, findet allenfalls Ansatzpunkte. Er ist gezwungen, von ganz vorne zu beginnen.

(April 2002)

Michael Kube

JOHANNES BRAHMS: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Kammermusik, Band 4: Klavierquintett f-Moll opus 34. Hrsg. von Carmen DEBRYN und Michael STRUCK. München: G. Henle Verlag 1999. XIX, 145 S.*

Die alte Brahms-Ausgabe, die 1926/27 von Eusebius Mandyczewski und Hans Gál in kürzester Frist vorgelegt worden war, konnte sich neben den Autographen überwiegend auf die im Besitz der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde befindlichen Handexemplare der Erstdrucke stützen. Das hat ihr für lange Zeit die Aura einer kaum zu überbietenden Qualität verliehen. Ihr gegenüber war es daher anfänglich nicht leicht, die Öffentlichkeit von der Möglichkeit wie von der Notwendigkeit einer neuen *Johannes-Brahms-Gesamtausgabe* (JBG) zu überzeugen. Mit dem von Carmen Debryn und Michael Struck vorgelegten Band hat dieses Projekt aber seine Existenzberechtigung

und –notwendigkeit einmal mehr nachdrücklich unter Beweis gestellt.

Auch dieser Band, der den Text des 1862 bis 1865 über mehrere Werkstufen hinweg entstandenen *Klavierquintetts* op. 34 publiziert, steht vor einem prinzipiellen Quellenproblem der Brahms-Edition: dem praktisch vollständigen Fehlen von Korrekturabzügen. Erstmals jedoch in der Geschichte der Brahms-Edition wird hier versucht, dieses Dilemma durch das systematische Einbeziehen von so genannten „Plattenkorrekturen“ zu kompensieren. Es handelt sich dabei um von Exemplar zu Exemplar, von Auflage zu Auflage wechselnd gut sichtbare Spuren von Korrekturvorgängen, deren Zeitpunkt und mögliche Autorisierung durch den Komponisten im Einzelfall jeweils durch intensiven Quellenvergleich ermittelt werden muss. Methode und Ertrag dieses Verfahrens sind vom Bandherausgeber Michael Struck schon im Vorfeld dieser Edition in mehreren Tagungsbeiträgen demonstriert und diskutiert worden.

Die vorliegende Ausgabe entscheidet sich, anders als die alte Gesamtausgabe, für eine (im Brahms-Werkverzeichnis nicht erwähnte) dem Handexemplar gegenüber spätere Auflage des Erstdrucks als Hauptquelle, wie sie überhaupt neben dem Autograph und dem Erstdruck-Handexemplar nicht weniger als acht vorher unbekannte Quellen (verschiedene Auflagen der Partitur- und Stimmen-Erstdrucke) mit heranziehen kann. (Außerdem werden in Zweifelsfragen die entsprechenden Quellen zur *Sonate für zwei Klaviere* op. 34bis befragt.) Im Ergebnis wird ein Notentext des *Klavierquintetts* op. 34 präsentiert, der von den auf die alte Gesamtausgabe zurückgehenden Editionen vor allem in zahlreichen Details der Artikulation, der Bogensetzung und der Dynamik abweicht (wobei manche auch nur Korrekturen offensichtlicher Irrtümer sind). Nicht wenige dieser Abweichungen repräsentieren, wenn man den Ergebnissen der Plattenkorrektur-Untersuchungen glauben darf, brahmssche Änderungen über den Stand des von der alten Gesamtausgabe zugrunde gelegten Erstdruck-Exemplars hinaus.

Vor allem aber, und das dürfte das nicht geringste Verdienst des Bandes sein, wird in einem umfangreichen Editionsbericht ein genaues Bild des feilenden, korrigierenden und bis zum

Schluss mit Details befassten Komponisten gezeichnet. Besonders wertvoll sind in dieser Hinsicht die genauen Ausführungen zu den verschiedenen Korrekturschichten im Manuskript, die (wie etwa am Expositionsschluss und der analogen Stelle in der Reprise des ersten Satzes) naturgemäß die gravierendsten Eingriffe in die Werkkonzeption dokumentieren. Hier leistet der Herausgeber-Bericht dankenswerterweise viel mehr, als für den Zweck einer bloßen Edition erforderlich wäre. An signifikanten Stellen wird dem Benutzer die Möglichkeit gegeben, die Ausführungen an Faksimile-Abbildungen nachzuvollziehen. Dass der Editionsbericht die genaue Dokumentation der Manuskript-Korrekturen, die akribischen Lesartenbeschreibungen der verschiedenen Quellen und die ausführlichen Begründungen der Herausgeberentscheidungen mischt bzw. miteinander kombiniert (statt einer sauberen, aber mechanischen Trennung beider Bereiche), kann eigentlich nur dann Einwände provozieren, wenn man nicht gleichzeitig anerkennt, wie einwandfrei und übersichtlich diese Ebenen graphisch voneinander getrennt sind; dieses Verfahren erspart der Argumentation der Editoren Erhebliches an Wiederholung und damit an Raum.

So wird der Band auf glückliche Weise den Bedürfnissen der Praxis und der Wissenschaft gerecht: Er ist nicht nur als Publikation des nun wohl besten erreichbaren Notentextes des Werks wichtig, sondern er ist vor allem auch als detaillierte Auskunftsquelle zu jenem Bereich wertvoll, über den Brahms durch Vernichtung fast aller Vorarbeiten ein planvolles Dunkel gebreitet hat: zum Kompositionsprozess. Zwar gelangen auch hier nur noch die allerletzten Stufen eines – gerade bei dem vorliegenden Werk – ganz offensichtlich sehr langwierigen Prozesses in den Blick, aber sie sind so detailliert dokumentiert und so akribisch genau beschrieben, dass man den Eindruck gewinnt, die wenn auch nur kleine Spitze des Eisbergs doch wenigstens in größtmöglicher Zuverlässigkeit präsentiert zu bekommen. Noch vollständiger dürfte das Bild werden, wenn (in hoffentlich gleicher Genauigkeit) die Edition der *Sonate für zwei Klaviere* op. 34bis vorliegen wird.

(August 2002) Hans-Joachim Hinrichsen

MAX REGER: *Suite für Orgel Opus 16. Für Klavier zu vier Händen übertragen vom Komponisten. Nach dem Autograph hrsg. von Michael KUBE. Erstausgabe. München: G. Henle Verlag 1999. XIII, 54 S.*

Reger hatte sich früh um eine Popularisierung seiner (zu Recht) als schwierig geltenden Orgelwerke bemüht: Die *Suite* op. 16, im Juli 1895 vollendet und im März 1897 von Karl Straube in Berlin uraufgeführt, wurde vom Komponisten bis zum Mai 1896 in eine vierhändige Klavierfassung gebracht, die er seinem englischen Verleger Augener zusandte, den er mit der üblichen Dringlichkeit um eine Veröffentlichung bat. Doch daraus wurde nichts. Später (1906) versuchte der erfolgreich gewordene Reger, alle Opera vor op. 27 als Jugendsünden abzutun und deren Neuauflage zu verhindern. Zum Glück drang er damit nicht durch, etliche Kinder seiner Muse verdienen tatsächlich, gegen ihren Erzeuger in Schutz genommen zu werden.

103 Jahre nach der Erstellung der Klavierfassung legte Michael Kube aus den Beständen des Reger-Institutes (eine Photokopie des seit den 1950er-Jahren verschollenen Autographs) diese vierhändige Fassung des Opus 16 in einer vorbildlichen Ausgabe als Erstdruck vor. Am 10. Oktober 1999 wurde im kleinen Saal des Konzerthauses am Gendarmenmarkt (Berlin) diese Version als „Späte Uraufführung“ von Yaara Tal und Andreas Groethuysen aus der Taufe gehoben. Hatte schon die Orgelfassung die gutmütig brummige Zustimmung von Johannes Brahms gefunden (der berühmte Briefwechsel erfolgte 1896), so darf man die Klavierbearbeitung erst recht als Zugewinn betrachten: Viele Feinheiten aus dem satztechnischen Dickicht des jungen Reger lassen sich auf der Orgel nur unbefriedigend herausbringen; die dynamischen Möglichkeiten des Klaviers tragen sehr dazu bei, etwa die Tripelfuge (1. Satz) oder das Intermezzo (3. Satz) mit seinem entzückenden Trio ins rechte Licht zu setzen. Bleibt zu hoffen, dass die Pianisten von dieser Veröffentlichung reichlich Gebrauch machen.

(August 2002)

Martin Weyer

## Eingegangene Schriften

JOHANN FRIEDRICH AGRICOLA: *Anleitung zur Singkunst. Reprint der Ausgabe Berlin 1757. Mit neu gesetzten, modern geschlüsselten Notenbeispielen. Hrsg. und kommentiert von Thomas SEEDORF. Kassel u. a.: Bärenreiter 2002. XXIX, XVI, 283 S., Notenbeisp.*

RENATE AMSTUTZ: *Ludus de decem virginibus. Recovery of the Sung Liturgical Core of the Thuringian „Zehnjungfrauenspiel“. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies 2002. XXXVI, 412 S., Notenbeisp. (Studies and texts 140.)*

Juan Allende-Blin: *Ein Leben aus Erinnerung und Utopie. Hrsg. von Stefan FRICKE und Werner KLÜPPELHOLZ. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2002. 276 S., Notenbeisp.*

Augsburger Bach-Vorträge. Zum 250. Todesjahr von Johann Sebastian Bach. Hrsg. von Marianne DANCKWARDT. München: Verlag Ernst Vögel 2002. 148 S., Notenbeisp. (Schriften der Philosophischen Fakultäten der Universität Augsburg. Nr. 66.)

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VII: Orchesterwerke, Band 4: Konzerte für Cembalo. Hrsg. von Werner BREIG. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. XIV, 367 S.*

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VII, Band 4: Konzerte für Cembalo. Kritischer Bericht von Werner BREIG. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. 223 S.*

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Johannes Passion. Passio secundum Joannem Fassung IV (1749) mit der unvollendeten Revision (1739) im Anhang. Hrsg. von Peter WOLLNY. Stuttgart: Carus 2002. XV, 208 S.*

Bach in Leipzig – Bach und Leipzig. Konferenzbericht Leipzig 2000. Hrsg. von Ulrich LEISINGER. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2002. 624 S., Abb., Notenbeisp. (Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung 5.)

Bach – in Salzburg. Festschrift zum 25-jährigen Bestehen der Salzburger Bachgesellschaft. Eine Dokumentation des Symposiums zum Bach-Jahr 2000 in Salzburg nach einer Idee von Albert F. Hartinger und Siegfried Mauser mit ergänzenden Beiträgen. Im Auftrag der Salzburger Bachgesellschaft hrsg. von Thomas HOCHRADNER. Salzburg: Verlag Tauriska 2002. 125 S., Abb., Notenbeisp.

Bach und seine mitteleutschen Zeitgenossen. Bericht über das Internationale musikwissenschaftliche Kolloquium Erfurt und Arnstadt 13. bis 16. Januar 2000. Hrsg. von Rainer KAISER. Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 2001.