

## BESP RECHUNGEN

*French and English Polyphony of the 13<sup>th</sup> and 14<sup>th</sup> Centuries. Style and Notation.* Hrsg. von Ernest H. SANDERS. Aldershot u. a.: Ashgate 1998. X, 344, 5, 3, 2 S., Notenbeisp. (*Variorum Collected Studies Series CS 637.*)

Der von Ernest H. Sanders herausgegebene Sammelband stellt einen repräsentativen Querschnitt von Aufsätzen des deutschstämmigen Musikwissenschaftlers zusammen. Im Mittelpunkt seiner Forschung standen von Anfang an Untersuchungen zur mehrstimmigen Musik des 12. bis 14. Jahrhunderts, vor allem zu deren Formen und Kompositionstechniken sowie zur Entwicklung von Klang- und Tonalitätsvorstellungen in dieser Musik. Sein besonderes Augenmerk galt der Kompositionsgeschichte englischer Musik im Mittelalter und deren Einflüsse auf die Komponisten des Kontinents.

Entsprechend versammelt der Band als eine Art Summa (zum achtzigsten Geburtstag des Gelehrten) 13 Aufsätze aus der Mitte der 60er-Jahre bis 1995 zur englischen und französischen mehrstimmigen Musik des 13. und 14. Jahrhunderts. Wie der Untertitel der Sammlung deutlich macht, stehen hierbei Betrachtungen zur stilistischen Entwicklung der beiden nationalen Musikrepertoires, ihre gegenseitigen Beeinflussungen sowie die Wechselwirkungen mit Notationskonventionen im Zentrum der Überlegungen.

Zu dem speziell mit England befassten Themenkreis gehören „Klassiker“ wie der den Band eröffnende frühe Aufsatz „Tonal Aspects of 13<sup>th</sup>-Century English Polyphony“ oder „Cantilena and Discant in 14<sup>th</sup>-Century English Polyphony“ mit ihren erhellenden Ausführungen zur Klanglichkeit und inneren Struktur der Worcester Fragmente sowie ein kurzer Abriss über „English Polyphony in the Morgan Library Manuscript“.

Der französischen Musik gewidmet sind Untersuchungen zur Priorität von Clausula und Organum bei Perotin („The Question of Perotin's Oeuvre and Dates“) und zum Motettenschaffen Philippe de Vitrys („The Early Motets of Philippe de Vitry“).

Dezidiert notationstechnischen Fragen wen-

den sich u.a. die Abhandlungen über „The Medieval Hocket in Practice and Theory“, über „Conductus and Modal Rhythm“, über die „Earliest Phases of Measured Polyphony“ sowie der den Band abschließende Aufsatz über den Gebrauch des Terminus „Rithmus“ bei mittelalterlichen Theoretikern zu.

Als rein gattungsspezifische Thematik ragt – bereits auf Grund der Seitenzahl – Sanders' gewichtige Darstellung „The Medieval Motet“ heraus, die in den *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen* 1973 erschien.

Ein Vorwort mit Erläuterungen zur Auswahl der aufgenommenen Artikel, das auch die kontroverse Diskussion der in frühen Aufsätzen aufgeworfenen Thematik bis heute weiterverfolgt (so z. B. die Frage Mündlichkeit/Schriftlichkeit im Notre-Dame-Repertoire) sowie Anhänge mit Corrigenda, Register und Handschriftenindex vervollständigen den Band und machen ihn zu einem interessanten und willkommenen Nachschlagewerk für Fragen zur englischen und französischen Musik des 12. bis 14. Jahrhunderts.

(Oktober 2000)

Stefan Morent

*Musica Imperialis. 500 Jahre Hofmusikkapelle in Wien 1498–1998. Ausstellung der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Prunksaal, Wien I, Josefplatz I, 2. Mai bis 10. November 1998. Tutzing: Schneider 1998. 366 S., Abb.*

RICHARD STEURER: *Das Repertoire der Wiener Hofkapelle im neunzehnten Jahrhundert.* Tutzing: Hans Schneider 1998. 674 S., Notenbeisp. (*Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation 22.*)

Aus Anlass des 500. Jubiläums der Wiener Hofmusikkapelle fand vom 2. Mai bis 10. November 1998 eine Ausstellung der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek statt, die kostbare historische Bestände des Hofmusikarchivs für Besucher zugänglich machte. Entsprechend der Position der Kapelle als einer der ältesten und wichtigsten Institutionen des europäischen Musiklebens erschien

begleitend ein großformatiger, umfangreicher und schön illustrierter Buchband; kein Ausstellungskatalog schlechthin, denn die Autoren legen den inhaltlichen Schwerpunkt des Buches weniger auf die Kommentierung der Ausstellungsobjekte als auf einen eingehenden Überblick über die Geschichte der Wiener Hofmusikkapelle, streben sogar an, „die erste zusammenhängende Darstellung der 500-jährigen Geschichte der Wiener Hofmusikkapelle“ zu offerieren.

Die Entwicklung der Wiener Hofmusikkapelle wird in 22 Einzelabhandlungen erörtert: Hartmut Krones befasst sich mit dem Kulturleben Wiens zwischen 1177 und 1519, untersucht die Ensemble-Vorläufer vor dem gemeinhin als Gründungsdatum der Wiener Kapelle geltenden Jahr 1498, und Robert Lindell widmet sich der Zeit von 1519 bis 1619, der so genannten „flämischen Epoche“ der Kapelle. Herbert Seifert bearbeitet die Geschichte der Hofkapelle zwischen 1619 und 1705, gekennzeichnet durch eine wachsende Orientierung an italienischer Musik, das Engagement italienischer Kapellmeister, Komponisten, Kastraten und Instrumentalisten, eine intensive Rezeption der italienischen Oper (gipfelnd in der Aufführung von Cestis *Il Pomo d'Oro* im Jahr 1668), eine Blüte der Instrumentalmusik, des Oratoriums und der geistlichen Musik. Weitere Aspekte der Kapellentwicklung im 18. Jahrhundert behandeln die Beiträge von Dagmar Glüxam-Neumann (Oper und Oratorium von 1705–1711), Theophil Antonicek (Regierungszeit von Karl VI. zwischen 1711 und 1740 und die Sparmaßnahmen unter Maria Theresia von 1740 bis 1780) sowie Leopold M. Kantner (zentriert auf die Kapellmeister Gassmann, Bonno und Salieri). Tendenzen im 19. und 20. Jahrhundert vergegenwärtigen die Ausführungen von Susanne Antonicek (zur Hofkapelle unter Eybler und Assmayr), Richard Steurer (zum höfischen Einfluss auf das Kapellrepertoire im 19. Jahrhundert), Erich Wolfgang Partsch (zur zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts), Theophil Antonicek und Karlheinz Schenk (zur Kapelle bis zum Ende der Monarchie 1918 und zur Zeit der Republik bis 1955) sowie Leopold Rupp (zu den Entwicklungen von 1955 bis 1998).

Diese chronologisch-historisch orientierten Beiträge werden durch exkursartige Aufsätze mit ergänzenden inhaltlichen Schwerpunkten

abgerundet. So widmet sich Elisabeth Theresia Hilscher dem Bildprogramm des Prunksaals der Österreichischen Nationalbibliothek, Günter Brosche der Geschichte der Musiksammlung und den Beständen des Hofmusikarchivs, Thomas Leibnitz den Forschungen von Ludwig Ritter von Köchel, Karlheinz Schenk den Wiener Sängerknaben ab 1918, Martin Haselböck den Wiener Hoforganisten von 1498 bis 1998, Rudolf Hopfner dem Wiener Musikinstrumentenbau vom 15. bis zum 19. Jahrhundert, Clemens Hellsberg dem Verhältnis der Wiener Philharmoniker zur Hofmusikkapelle im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Gerhard Panzenböck dem heutigen Herrenchor der Wiener Hofmusikkapelle und Hubert Dopf der Chorschola der Wiener Hofburgkapelle nach dem 2. Weltkrieg.

Im zweiten Teil vermittelt *Musica Imperialis* einen Eindruck von der Gewichtigkeit der mannigfaltigen und bedeutenden Ausstellungsobjekte aus der Musiksammlung, die kaum zu überschätzen ist: Zu sehen war vor allem eine Vielzahl eindrucksvoller und einzigartiger Musikautographen, -prunkhandschriften, -abschriften, Noten- und Librettodrucke, Drucke von Musiktraktaten, die wieder einmal vor Augen führt, über welche Quellschätze die Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek verfügt. Nicht weniger imposant erscheinen die Aufführungsquellen, wie die Holzschnitte vom Triumphzug Kaiser Maximilians I., die bildlichen Darstellungen von musikalischen Aufführungen bei Hofe (z. B. die berühmte Radierung vom Theater auf der Cortina mit der Aufführung von Cestis *Il Pomo d'Oro*), die handschriftlichen Dienstinstruktionen für die Kapelle, die Aktenstücke zur Kapellorganisation, die Aufführungsprotokolle, die handschriftlichen Kataloge etc. Die Ausstellung wurde ferner durch die erstklassigen Porträts der Kaiser, Kapellmeister und weiterer wichtiger Persönlichkeiten des Wiener Musiklebens bereichert.

Mit der vorliegenden Publikation gelingt es den Autoren, durch eine geschickte Konzeption und aufschlussreiche Beiträge einen informativen historischen Abriss der Wiener Hofmusikkapelle zu präsentieren. Positiv hervorzuheben ist zudem die einleuchtende und griffige Kommentierung der einzelnen Ausstellungsobjekte, störend hingegen die Anordnung der Illust-

rationen im Katalog. So wird ein Teil der Ausstellungsobjekte im vorderen historischen Teil ohne jegliche Anmerkung abgebildet, während sich die Erläuterungen zu den Exponaten komplett im zweiten Teil befinden; übersichtlicher wäre es, alle im 1. Teil abgebildeten Ausstellungsobjekte zumindest mit kurzen Bildtexten zu versehen.

Im Rahmen der Publikationen des Instituts für österreichische Musikedokumentation erschien seit 1989 eine ganze Reihe von Katalogen und Verzeichnissen, mittels derer bedeutende Musiksammlungen, biographische Dokumente, Werkquellen u. v. a. m. für die weiterführende Forschung zur österreichischen Musikgeschichte erschlossen wurden. Mit Richard Steurers Buch liegt nun ein Katalog zur geistlichen Hofmusikkapelle am Wiener Hof vor, der die Musikpflege der wichtigsten kirchenmusikalischen Einrichtung Habsburgs im 19. Jahrhunderts dokumentiert.

Richard Steurers Abhandlung gliedert sich in einen werkbeschreibenden Teil und – mit wesentlich größerem Umfang – ein Verzeichnis der aufgeführten Werke. Von besonderem Gewinn für anknüpfende Forschungen ist der hoch interessante Katalog, in dem chronologisch geordnet das Repertoire in der kaiserlichen Hofburgkapelle zwischen 1820 und 1900 aufgelistet wird. Dieser Aufführungsspiegel basiert auf der umfassenden Auswertung zeitgenössischen Quellenmaterials (vor allem den Aufführungsprotokollen aus dem Archiv der Wiener Hofkapelle und Listen über das ausgegebene Notenmaterial), das leider nicht in einem Quellenverzeichnis zusammengestellt und daher auch nicht für aufbauende Forschungen erschlossen wurde. An den chronologisch geordneten Katalog schließt sich eine nach Komponisten sortierte Werkliste an, die das Hofmusikrepertoire unter diesem Gesichtspunkt übersichtlich recherchierbar macht.

Der dem Katalog vorangestellte werkbeschreibende Teil konzentriert sich auf die vier Problemfelder Aufführungspraxis, höfische Einflussnahme auf den Spielplan, Zeitungskritik und stilistische Grundzüge der Kompositionen. So führt Richard Steurer anhand einer wichtigen Quelle aus dem Archiv der Hofburgkapelle aus, zu welchem Anlass musikalische Darbietungen gegeben wurden, wie die ver-

schiedenen Ämter verliefen und erläutert, aus welchen Werken man die Wiener Gottesdienstmusik entlehnte. Dabei weist er nach, dass die Musik hauptsächlich aus den Oratorien und Opern des 18. Jahrhunderts gewonnen wurde, aus Werken von Carl Heinrich Graun, Georg Friedrich Händel, Joseph Haydn und Antonio Sacchini, aber z. B. Chorbearbeitungen aus Beethovens *Christus am Ölberg* wahrscheinlich nicht zur Aufführung gelangten. Zur Verwendung im Gottesdienst erfuhren die ausgewählten Werkteile – wie Richard Steurer an Beispielen vergleichend zeigt – z. T. tiefgreifende Modifikationen; so bewirkte etwa die Unterlegung mit lateinischem Text Veränderungen in der Deklamation, wurde die Besetzung häufig erweitert (ggf. um Orgel, Klarinetten, Hörner und/oder Posaunen), entfielen die Koloraturen der Vorlagen aus dem 18. Jahrhundert, Passagen wurden gekürzt oder erweitert. Am Beispiel der *Theresienmesse* von Johann Michael Haydn (1801) belegt Richard Steurer einen direkten Einfluss Maria Theresias auf die kompositorische Faktur, da die Kaiserin die Sopranstimme selbst singen wollte und Haydn die Messe auf ihre spezifischen stimmlichen Möglichkeiten zuzuschneiden hatte. Während mir diese direkte höfische Einflussnahme auf die Komposition als Sonderfall erscheint, interpretiert Richard Steurer dies als Wiener Normalität, ohne eine solche höfische Beeinflussung für andere Werke an den Quellen nachzuweisen. Nach Ausführungen zur Rezeption der Aufführungen in der Wiener Presse folgt ein Unterkapitel zu den stilistischen Grundzügen der Musik, in dem aber im Wesentlichen nur das Repertoire zusammengefasst wird und Fragen des Stils nur peripher Beachtung finden.

In Anbetracht der Tatsache, dass Richard Steurer ein sorgfältig recherchiertes Verzeichnis des Repertoires der Wiener Hofmusikkapelle vorgelegt hat, ist der Wert seines Buches für weitere Forschungen unbestritten. Durch eine profiliere Einleitung und eine sorgfältigere Endkorrektur hätte das Verzeichnis jedoch deutlich gewinnen können.

(September/Februar 2000)

Panja Mücke

François Couperin. *Nouveaux Regards. Actes des Rencontres de Villecroze 4 au 7 octobre 1995 sous la direction d' Huguette DREYFUS réunis par Orhan MEMED. Paris: Edition Klincksieck 1998. 221 S., Notenbeisp. (Les rencontres de Villecroze III.)*

François Couperin steht nur selten im Mittelpunkt musikwissenschaftlicher Tagungen. Nach den Gedenkfeiern von 1966 fand 1995 wieder in der Académie Musicale de Villecroze ein Symposium statt, dessen Beiträge in einem Bericht vorgelegt worden sind. Wie es der Titel verspricht, findet der Leser hier Einiges an neuen Einsichten. Doch trifft dies nicht für alle Beiträge im gleichen Maße zu. Recht allgemein gehalten ist der Bericht von Marcelle Benoit über den Alltag französischer Musiker zur Zeit Couperins. Auch Olivier Baumont bringt in seiner Erörterung des Terminus „ordre“ mit einer typologischen Beschreibung der Satzanordnung in den *Pièces de clavecin* wenig Neues. Julie Anne Sadie rollt noch einmal das Spannungsfeld von italienischer und französischer Musik auf, in dem Couperin sich bewegte, und plädiert aufgrund ihrer Überlegungen für eine frühere Entstehungszeit der zwei *Apotheosen* zwischen 1713 und 1715. Huguette Dreyfus vergleicht die Verwendung verschiedener Vortragsbezeichnungen in den Cembalostücken. Eine ganze Fülle interessanter Gedanken insbesondere zu der wichtigen Frage der Werkdatierung enthält dagegen der Beitrag von David Fuller, der die „grandeur“ Couperins zu ergründen versucht. Gezeigt wird an mehreren Beispielen, wie bewusst der Komponist schon in den frühesten Clavecincompositionen seinen eigenen Stil ausprägte und in den späten Stücken zu einem immer subtileren Spiel mit kleinsten Melodiefragmenten verfeinerte. In philologische Details lässt sich Kenneth Gilbert ein, wenn er im Druck der *Pièces de clavecin* eine oft uneinheitliche und schwer deutbare Verwendung der Verzierungszeichen nachweist. So akribisch Couperins Vortragsanweisungen erscheinen, so hat er in seinen Erläuterungen keineswegs alle Konstellationen berücksichtigen können. Catherine Massip thematisiert in ihrem Aufsatz die Überlieferung couperinscher Kompositionen in Sammelhandschriften, die in Bruce Gustafsons und David Fullers *Catalogue of French harpsichord music 1699–1780* (Oxford 1990) nur gestreift wird.

Die hier näher beschriebene Handschrift *F-Pn: Vm<sup>7</sup> 137321* aus dem Besitz der Organistenfamilie Houssu enthält sieben Clavecinstücke von Couperin, die mit tonartlich übereinstimmenden Sätzen anderer Komponisten zu Suitenfolgen zusammengestellt wurden. Bei drei Stücken, die in Ornamentierung, Rhythmus und Phrasierung erhebliche Unterschiede zur Druckausgabe aufweisen, vermutet die Autorin, dass es sich um Abschriften früher Fassungen handelt, so dass uns hier vielleicht ein seltener Blick in Couperins Werkstatt erlaubt ist. Ilton Wjuniski hat sich erstmals intensiv mit Couperins Generalbasstraktat auseinandergesetzt und bietet unter anderem eine plausible Lösung für die Verwendung des Begriffs „face“, der in anderen französischen Generalbasslehren nicht begegnet: gemeint sind die drei verschiedenen Lagen eines Akkordes, die als sogenannte „répétitions“ in die höhere (in der Regel eingestrichene) Oktave versetzt erscheinen. Mit der Entdeckung der *Cantiques pour les principales festes* (Paris 1685) des ansonsten unbekanntem Priesters Pierre Portes ist Orhan Memed ein wichtiger Fund gelungen. Es handelt sich um die Textquelle von zwölf Motetten Couperins. Von allgemeinem Interesse könnte das der Sammlung vorangestellte Vorwort sein, in dem der Dichter programmatische Überlegungen zum Wort-Ton-Verhältnis in der geistlichen Musik anstellt. Da Portes' geistliche Dichtungen von zahlreichen Komponisten um 1700 verwendet wurden, die die vorgegebenen Textstrukturen mitunter stark veränderten, liegt nun der Grundstein für eine sinnvolle Untersuchung der Mehrfachvertonungen vor. Interessante Erkenntnisse gewinnt Davitt Moroney aus der Editions-geschichte von Couperins Traktat *L'art de toucher le clavecin*. Der Komponist ließ auf die erste Auflage vom März 1716 bereits 1717 eine zweite folgen, in der über 400 orthographische Fehler korrigiert sind. Offenbar war er auf die Korrekturleistung seiner Notenstecher angewiesen und hatte zunächst dem noch unerfahrenen Louis Hüe zuviel Vertrauen geschenkt. Im letzten Beitrag kommt nach mehreren Cembalisten mit Laurence Dreyfus noch ein Gambist zu Wort, der sich Gedanken über die Idiomatik der Werke für Sologambe macht. Insgesamt lässt der Band den intimen Rahmen einer Veranstaltung spüren, an der fast ausschließlich Interpretieren und

Editoren von Couperins Werk teilnahmen. Allerdings nimmt der Gedankenaustausch nicht immer Rücksicht auf Wissensrückstände eines weiteren Leserkreises. Beispielsweise unterschlägt Fuller (S. 53) den Publikationsort von Briefen des Prinzen von Monaco, ein seltenes Dokument zeitgenössischer Couperin-Rezeption (vgl. *Revue de Musicologie* 1973, S. 231ff.). Ein einschlägiges Repertorium der Couperin-Dokumente aber gibt es bislang ebensowenig wie eine aktuelle Bibliographie. So wirft gerade die Ergiebigkeit philologischer Fragestellungen, wie sie in dem Bericht zutage tritt, ein bezeichnendes Licht auf die Defizite der bisherigen Couperin-Forschung.  
(September 2000) Lucinde Braun

*Frau und Musik im Zeitalter der Aufklärung. Zur 100-Jahrfeier des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Wien 1898–1998. Hrsg. von Siegrid DÜLL und Walter PASS. St. Augustin: Academia Verlag 1998. 280 S., Notenbeisp., Abb. (Zwischen Nähkästchen und Pianoforte. Musikkultur im Wirkungskreis der Frau. Band 3.)*

Sicherlich begrüßenswert und lohnend ist der Versuch, Studenten mit einem gemeinsamen Vorhaben an das wissenschaftliche Publizieren heranzuführen, auf diesem Wege einen Einblick in die Arbeitsweise zu geben und auch Schwellenängste abzubauen. Allerdings bedarf es bei einem solchen Projekt intensiver redaktioneller Betreuung, damit die Beiträge nicht auf dem Level einer (Haupt-)Seminararbeit verbleiben und gleichzeitig die individuellen Herangehens- und Ausarbeitungsweisen nicht eingeebnet werden. In Anbetracht der kurzen Zeitspanne, die zwischen dem Seminar lag, das im Sommersemester 1998 in Wien stattgefunden hatte und aus dem die in diesem Band veröffentlichten Beiträge (größtenteils) hervorgegangen sind, und der Publikation im selben Jahr, ist hier Bemerkenswertes geleistet worden. Formalia wie inkonsequent gehandhabte Endnoten mag man leicht übergehen, weniger aber das ab und an vorkommende Stehenbleiben vor einer Literaturschau, die wenig an Eigenem entgegengesetzt bekam.

Dem unterschiedlichen Ausbildungsstand der Teilnehmer – vom Studenten bis zum Professor – und der an sich weit ausholenden The-

matik entsprechend erweist sich die Lektüre der verschiedenen Beiträge als abwechslungsreich und anregend. Neben allgemeinen Beiträgen zum Selbstverständnis der Frauen im 18. Jahrhundert und zu ihrer Präsenz in den damaligen Lexika (S. Düll), zur Unterrichtsproblematik (Christina Meglitsch) und zur Musikausübung (Peter Reichelt) und tiefergehenden Betrachtungen zu Denis Diderots Tochter Marie Angélique (Lilo Gersdorf) und Anna Amalias musikalischer Italienreise (Sandra Dreisebeckmann), konzentriert sich der überwiegende Teil geradezu überlastig auf zwei Themenkreise: einerseits auf die Familie Mozart, nämlich auf Nannerl (Nina Schmidt, W. Pass) und auf Wolfgang Amadeus' Frauengestalten in seinen Opern (Dietlinde Rakowitz, Elisabeth Höllerer, Fan Fan Cheng), andererseits auf Zeitschriften mit musikalischem Anteil von Frauen für Frauen. Vorgestellt werden Sophie von La Roches *Pomona für Teutschlands Töchter* (S. Düll, W. Pass) und besonders die Titel von Marianne Ehrmann, *Amaliens Erholungsstunden* (J. Wallnig) und *Die Einsiedlerin aus den Alpen* (S. Düll, Georg Hauer). Vorteilhaft wirken sich hier die großzügigen Quellenauszüge (Noten und Texte) aus, die, neben den im gesamten Band eingestreuten Illustrationen, ein recht lebendiges Bild bürgerlicher Kultur vermitteln. Trotzdem wird die Betrachtung der Frauen abseits der immer wieder im Mittelpunkt stehenden Damen des Bildungsbürgertums oder des Adels vermisst.

Alles in allem liegt hier ein unterhaltsam und informativ zu lesendes Jubiläumsgeschenk zur Hundertjahrfeier des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität in Wien vor und gleichzeitig ein vielversprechender und noch auszubauender Ansatz, auch noch in Ausbildung befindliche Wissenschaftler zu integrieren.

(Dezember 1999)

Dagmar Schnell

JÖRG KRÄMER: *Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert. Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1998. Teil I: XI, 596 S., Teil II: XI, S. 598–933 (Studien zur Deutschen Literatur. Band 149/150.)*

„Der tief sinnige Geschichtsforscher wird an Gedichten, die im Theater gefielen, die Zeit erkennen.“ Diese Behauptung von Ludwig Tieck, die bei den meisten Literaturwissenschaftlern wegen ihrer „offensichtlichen“ Abwegigkeit nur schwachen Protest ausgelöst hätte, hat Jörg Krämer ernst genommen und damit nicht nur die Zeit (das späte 18. Jahrhundert) mit ihren anthropologischen, poetologischen und theatralischen Änderungen, sondern vor allem die „Gedichte, die im Theater gefielen“ aus bisher ungekannt umfassender Sicht beschrieben. Um es gleich vorweg zu nehmen: Jörg Krämer ist mit seiner Untersuchung ein Standardwerk zur Theatergeschichte im ausgehenden 18. Jahrhundert gelungen, das für Literatur- und Musikwissenschaftler, die sich mit dem Musiktheater dieser Zeit beschäftigen wollen, in Zukunft unverzichtbar sein wird.

Ausgangspunkt seiner Untersuchung sind etwa 1000 original deutschsprachige Werke, die von vornherein für eine szenische Realisierung angelegt waren und die in den Jahren 1760 bis 1800 auch tatsächlich aufgeführt worden sind (chronologische Übersicht S. 778–855). (Dass Krämer die zahlreichen, in Übersetzungen gespielten französischen und italienischen Werke grundsätzlich ausschließt, bedeutet nicht, dass er etliche von ihnen in seinen Überlegungen nicht immer wieder im Vergleich berücksichtigte.) Aus dieser Masse bestimmt Krämer nach einleuchtenden Kriterien 57 Erfolgsstücke (vgl. Übersicht S. 124/125), von denen er dann unter dem Aspekt der typologischen Vielfalt fünf zur Analyse auswählt: Weiße/Hiller, *Die Jagd* (1770); Wieland/Schweitzer, *Alceste* (1773); Gotter/Benda, *Medea* (1775); Stephanie/Mozart, *Die Entführung aus dem Serail* (1782) – im Vergleich mit Bretzner/André, *Belmont und Constanze* (1781) und Bretzner/Stephanie/Umlauf *Das Irrlicht* (1779/1782) – sowie Schikaneder/Mozart, *Die Zauberflöte* (1791). Diesen stellt er zum Vergleich drei Stücke an die Seite, die unerwartet resonanzlos blieben: Herder, *Brutus* (1772–74); Klein/Holzbauer, *Günther von Schwarzburg* (1778) und dazu Goethes Singspiele *Erwin und Elmire* (1775/1788), *Claudine von Villa Bella* (1776/1788), *Scherz, List und Rache* (1784–1789), *Lila* (1777/1778/1788).

Nach der Einleitung, in der Krämer seine Ausgangspunkte bestimmt und die Rahmenbe-

dingungen für die Typologie des deutschen Musiktheaters beschreibt, werden die ausgewählten Werke in chronologischer Folge untersucht. Im Gegensatz zur bisherigen Forschung (vgl. S. 54/55) gelingt es Krämer dabei, sowohl die poetischen und dramaturgischen als auch die musikalischen Qualitäten gleichermaßen zu berücksichtigen und erreicht damit neben zahlreichen, höchst bemerkenswerten Detailergebnissen auch eindruckliche, neue Gesamtbeurteilungen der Werke. Gleichzeitig behält er stets „die Zeit“ im Blick und beschreibt die Unterschiede in der Sicht des Menschen: Von der Darstellung der gemäßigten, normierten Emotionalität in der Empfindsamkeit (norddeutsches Singspiel) zum Ausdruck ungebundener Emotionalität, die erschüttern will (Melodram), von der widerspruchsvollen Individualität, die auch das Böse zeigt (Wiener Singspiel) zu emotionaler Selbsterfahrung, die mit neuen Ordnungen begrenzt wird (Zauberoper) (vgl. die Zusammenfassung S. 592 ff.) Der Autor betont dabei ausdrücklich, dass dies anthropologische Aspekte sind, die sich nicht linear ablösen!

Krämer beschließt seine umfangreiche Studie mit dem gewichtigen Kapitel „Reflexionsprozesse. Probleme der Poetologie und Gattungstheorie“, in dem er die Entwicklung der theoretischen Auseinandersetzung mit dem deutschen Musiktheater von Gottsched bis Schiller und von Algarotti bis Reichardt beschreibt.

Die Arbeit von Jörg Krämer gibt faszinierende Einblicke in die angeblich oft so triviale Form des deutschen Musiktheaters am Ende des 18. Jahrhunderts. Seine Analysen sind sowohl bei den bisher von der Forschung vernachlässigten Werken als auch bei den schon vielfach behandelten Texten (Goethe, Mozart) höchst anregend und in beiden Bereichen neu, da der Gesamtblick auf das theatralische Ereignis von der bisherigen Forschung vernachlässigt wurde. Krämer leugnet nicht, dass in den einzelnen Stücken Dichtung, Musik oder Szene unterschiedlich gewichtet sein können, doch er versucht dies immer analytisch zu beschreiben und die Bedeutung dieser Tatsache für das Ereignis „Musiktheater“ zu bestimmen.

Erschließt sich die vollständige Qualität dieser fast 1000-seitigen Arbeit, deren Bedeutung in einer knappen Rezension kaum gewürdigt

werden kann, auch nur durch deren vollständige Lektüre, so sei dennoch ausdrücklich darauf hingewiesen, dass die Abschnitte zu den einzelnen Werken auf Grund kurzer Zusammenfassungen des bisher Erarbeiteten auch einzeln gut lesbar sind. Auch wenn dies bei der Gesamtlektüre gelegentlich zu kleineren Wiederholungen führt, so wird dies vollkommen dadurch ausgeglichen, dass Krämer sich dabei die Gelegenheit zu neuen interessanten Querverweisen nie entgehen lässt.

(Dezember 2000)

Irmlind Capelle

*Album Musical de Maria Szymanowska. Transcrit et présenté par Renata SUCHOWIEJKO. Kraków: Musica Iagellonica / Paris: Société Historique et Littéraire Polonaise 1999. 488 S.*

Das heute in der Bibliothèque Polonaise de Paris (cote MAM 973) aufbewahrte *Album Musical*, in dem eine große Anzahl professioneller und nichtprofessioneller Musiker, Künstler und Literaten zwischen 1810 und 1841 ihre Verehrung für die Besitzerin, die polnische Pianistin Maria Szymanowska (1789–1831) meist in Form von Musikstücken, aber auch in verbalen Beiträgen, gelegentlich in bloßen Unterschriften bezeugten, stellt ein erstrangiges Dokument nicht nur für die Gattungsgeschichte, sondern nicht minder für die gesellschaftliche Funktion des Musizierens auf dem Klavier und des Virtuositums dar. Der überwältigenden künstlerischen wie auch persönlichen Ausstrahlung der berühmten „femme pianiste“, die 1823 in Marienbad Goethe begegnete und ihn sogleich zu einem Vergleich mit „unserem Hummel“ veranlasste, „nur dass sie eine schöne liebenswerte polnische Frau ist“, konnte sich auf ihren Reisen durch die Konzertsäle und die aristokratischen Salons ganz Europas kaum jemand entziehen, wofür die oft weit über das Gesellschaftlich-Konventionelle hinausgehenden Einträge ein beredtes Zeugnis ablegen. Diejenigen, die ihr am heftigsten verfielen, zogen es vor, in der Anonymität zu verharren. So versah ein Londoner Verehrer 1824 sein Klavierstück mit der Vortragsanweisung „Un poco lento e misteriosamente, in modo da non essere scoperto ...“. Und unter dem Stück trug er die Worte ein: „Ainsi de t'agrèer je n'emporte le prix. J'aurai du moins l'honneur de l'avoir entrepris“.

In einem solchen ganz auf persönliche Wirkung und Gegenwirkung angelegten Repertoire von Stücken, die auf einen geringen Umfang festgelegt waren, besitzt die Gattungsstruktur als Index gesellschaftlich-musikalischer Tendenzen eine hohe Aussagekraft. Der größte Teil der insgesamt hundertdreißig eingetragenen Musikstücke besteht naturgemäß aus Klaviermusik. Eine ziemlich umfangreiche Gruppe bilden die Arien und Canzonen italienischer Musiker wie Fioravanti, Tamburini, Pollini, Fanna, Paër, Crescentini oder Zingarelli; von Perucchini findet sich eine als „Arietta veneziana“ bezeichnete vokale Barkarole. Natürlich fehlt auch Rossini nicht, der 1824 eine Arie aus *Ermione* eintrug. Die enge Verbindung der Klaviermusik zur Oper wird an solchen gesellschaftlich motivierten Repertoirestrukturen besonders deutlich. Aus dem französischen Bereich steht nicht die Oper, sondern die vokale Romanze – vertreten etwa durch Blangini, Jadin, Lafont, Morlacchi, P. Haensel, aber auch ins Polnische gewendet bei Lessel oder Mirecki, im Vordergrund. Selbst das deutsche Lied ist mit Zelters Eintrag von *Wanderers Nachtlied* vertreten (Goethe hatte von Marienbad aus Zelter eine freundliche Aufnahme Szymanowskas in Berlin ausdrücklich nahegelegt). Zeittypisch ist auch die nicht unbeträchtliche Anzahl geistlicher und weltlicher vokaler Ensemblesätze mit häufig kanonischer oder sonstiger kontrapunktischer Struktur. Den Geist des erwachenden Historismus verraten Titel und Struktur der Sätze von Lesueur: ein „Prière/Contre-chant à la 10<sup>ème</sup>“, als „Organum duplum ... à la manière de l'antiquité“ untertitelt und von drei Chören „de la droite“, „au milieu“ und „de la gauche du temple“ zu singen sowie eine „Air-bergerie, et pantomime simple dans l'antique harmonie pour des bergers des premiers âges du monde“.

Das Hauptcorpus der Klaviermusik enthält die meisten zeittypischen Gattungstypen wie Charakterstück (u. a. von Boildieu, Cramer, Kalkbrenner, Moscheles, Tomaschek) Etüde (J. Zimmermann, auch ein nicht ausdrücklich so bezeichnetes Es-Dur-Stück von Hummel), Prélude (Dusseck, P. Haensel mit einem nicht mensurierten Stück), Romance (Klengel), Rondo, Marsch (Guhr, Romberg), Caprice (Baillot, Lipinski, M. Berner). Auffallend schwach vertreten sind die Klaviertänze, auch die polni-

schen, für deren Einführung Szymanowska entscheidend vorgearbeitet hat. So finden sich nur zwei Polonaisen (Golicin, Oginski), und die einzige Mazurka des Albums ist zugleich der einzige Eintrag Chopins: Sie gehört neben denjenigen von Liszt und Moniuszko zu den nach dem Tod Szymanowskas zu ihrem Gedenken nachgetragenen Stücken. Auch der Walzer ist nicht vertreten, dafür eine Monferina (Mauro). Charakteristisch ist das Fehlen von Sonatenhauptsätzen, dafür sind mehrere kontrapunktische Sätze (etwa Rejcha, Clementi) oder Übernahmen aus der Orgelmusik (Cherubini) vorhanden. Schließlich ist jeweils ein Autograph jedes der drei Wiener Klassiker, darunter das B-Dur-Klavierstück WoO 60 von Beethoven (1816) – wohl auf dem Schenkungsweg – in das Album gelangt.

Die Edition ist sorgfältig gearbeitet und mit einer informativen Einleitung der Herausgeberin ausgestattet; allenfalls wünschte man sich, dass die lediglich vier Faksimile-Wiedergaben um einige vermehrt wären. Andererseits befördert der klare Druck die praktische Verwendbarkeit.

(September 2000)

Arnfried Edler

RITA STEBLIN: *Die Unsinnsgesellschaft. Franz Schubert, Leopold Kupelwieser und ihr Freundeskreis. Wien u. a.: Böhlau Verlag 1998. xiv, 490 S.*

Anfang 1994 machte die seit langem in Wien ansässige kanadische Musikwissenschaftlerin Rita Steblin in zwei Wiener Archiven eine Entdeckung, die sowohl für ihre Wahlheimat als auch für die Schubert-Forschung von großer Bedeutung ist. Neunundzwanzig bis dahin unbekannte, handschriftliche Hefte der wöchentlichen Zeitschrift *Archiv des menschlichen Unsinnns* aus den Jahren 1817 und 1818 dokumentieren in einer Reihe von Artikeln zu Politik, Literatur, Wissenschaft und vielem mehr, in der literarischen Darstellung zweier privater Feiern („Unsinnsfeste“ genannt), sowie in 73 farbenprächtigen Zeichnungen die Aktivitäten der „Unsinnsgesellschaft“ um Franz Schubert.

In ihrer ausführlichen und informativen Einleitung gelingt es Steblin, die 22 ordentlichen Mitglieder dieser humorvollen und ausgelassenen Künstlergemeinschaft lebendig werden zu lassen. „Jeden Donnerstag pünktlich beym

[Gasthaus Zum roten] Hahn“ trafen sich eine Reihe von Künstlern, zumeist Maler, deren witzige Spitznamen – „Schnautze, Redacteur“ (Eduard Anschütz) und „Sebastian Haarpuder“ (Gustav Anschütz), „Blasius Lecks“, „Chrisostomus Schmecks“ und „Damian Klex“ (die Gebrüder Josef, Johann und Leopold Kupelwieser) – auf den witzigen Inhalt der Abhandlungen schließen lassen. Um Abwechslung bemüht, hatte man zudem zahlreiche Zeichnungen und Karikaturen, zumeist aus der Feder des berühmten Malers Leopold Kupelwieser, eines engen Freundes von Schubert, mit einfließen lassen.

Heinrich Anschütz beschrieb Franz Schubert als „ein[en] der thätigsten Mitglieder der ehemaligen fröhlichen Unsinnsgesellschaft“. Aus diesem Grund scheint es verwunderlich, dass sein Name nicht in der Mitgliederliste aufgeführt ist, die im ersten Heft des *Archiv des menschlichen Unsinnns* vom 17. April 1817 veröffentlicht wurde. Rita Steblin identifizierte den Wiener Liederkomponisten dennoch aufgrund des einzigen nicht näher zuzuweisenden und auf einen Musikerberuf anspielenden Spitznamen – „Ritter Cymbal“. Schuberts Scherzname war offensichtlich von „cymbalum“ abgeleitet. Weitere Hinweise auf Schuberts Mitgliedschaft finden sich in bisher unbekanntem Gruppenbildern („Zur Unsinniade 5<sup>ter</sup> Gesang“ and „Das Kaleidoskop und die Draisine“), die eindeutig den „kleinen Mann mit Brille und gekräuselten Koteletten“ (so Steblins Beschreibung Schuberts im Vorwort) zeigen. Ein weiteres Porträt, „Szene aus *Der Feuergeist*“, gemalt von Franz Goldhann am 18. April 1818 anlässlich des Gründungsjubiläums der „Unsinnsgesellschaft“, weist, so Steblin, Parallelen zur Handlung von Schuberts Melodram *Die Zauberharfe* (D. 644) auf. Das Drama *Der Feuergeist* in vier Akten mit „Chören, Maschinen und Flugwerken“ hatte Schubert möglicherweise für die „Unsinnsgesellschaft“ 1817 vertont und die Musik in der Oper *Die Zauberharfe* (1820) wiederverwendet. *Der Feuergeist* war demnach wesentlich früher komponiert worden, als es die offizielle Premiere von *Die Zauberharfe* im Juli 1820 ahnen lässt.

Das Lied *Auf der Riesenkoppe* (D. 611) und insbesondere sein bekanntes Männerquartett *Das Dörfchen* (D. 598) entpuppen sich ebenfalls als Auswüchse kompositorischer Tätigkeiten



für die „Unsinnsgesellschaft“. Steblin vermutet, dass *Auf der Riesenkoppe* eine Parodie auf Josef Kupelwieser darstellt, dessen Nachname unter anderem das Wortspiel „Riesenkoppe – Koppers Wiese“ (Kupelwieser) erlaubt. *Das Dörfchen* scheint auf den Zunamen eines anderen „Unsinnsgesellschaftler“ abzielen, Ferdinand Dörflinger, dessen Spitzname „Elise“ wahrscheinlich Schuberts Vertonung von *Elysium* (D. 584) beeinflusst hat. Schuberts eigener Scherzname, „Ritter Cimbäl“, mag die Verwendung der Liedmelodie mit dem Titel „*Le bon Chevalier/Der treue Ritter*“) in den Klaviervariationen op. 10 *Acht Variationen über ein französisches Lied* (D. 624) ausgelöst haben.

In „Schubert und die Frauen“ betont die Autorin, dass der Komponist Beziehungen zu Frauen außerhalb der Ehe suchte, da er sich aufgrund eines Ehe-Consens-Gesetzes nicht mit seiner Jugendliebe Therese Grob verheiraten konnte. Sie nimmt damit Abstand von der wiederholt von anderen Musikwissenschaftlern insinuierten Homosexualität Schuberts.

Die von Rita Steblin in dieser Publikation zusammengestellten Lebensläufe der ordentlichen Mitglieder der „Unsinnsgesellschaft“ und anderer, nicht näher zu bestimmender „Unsinnsgesellschaftler“ erlauben wichtige Rückschlüsse auf das musikwissenschaftlich und kulturgeschichtlich noch immer unvollkommene Schubert-Bild. Die Übertragung der von ihr erstmals eingesehenen, wichtigen Wiener Primärquellen stellt in sich bereits eine beachtliche Leistung dar. Es sind jedoch die zahlreichen, von der Autorin mit erstaunlichem Spürsinn aufgedeckten Anspielungen auf aktuelle Tagesgeschehnisse und politische Ereignisse sowie ihre Erläuterung von eingeflochtenen Klassiker-Parodien des frühen 19. Jahrhunderts, die dieses Buch so wertvoll machen. Die Entschlüsselungsversuche Steblins hier kritisch zu beleuchten, würde den Rahmen dieser Besprechung sprengen. Stattdessen harren die 29 Archiv-Hefte und zwei „Unsinnfeste“ der kritisch-detaillierten Auseinandersetzung von Seiten der Musikwissenschaft, Kunstgeschichte, Literatur- und Theaterwissenschaft. Dabei sei abschließend noch auf Rita Steblins witziges und hilfreiches Wiener-Deutsch-Glossar hingewiesen, welches den Lesegenuss dieser Publikation wesentlich erhöht.

(Dezember 2000)

Barbara Reul

*Robert Schumann und die französische Romantik. Bericht über das 5. Robert-Schumann-Symposium der Robert-Schumann-Gesellschaft am 9. und 10. Juli 1994 in Düsseldorf. Hrsg. von Ute BÄR. Mainz u. a.: Schott 1997. 307 S., Notenbeisp. (Schumann-Forschungen. Band 6.)*

Der Akio Mayeda zum 60. Geburtstag gewidmete Band enthält die Beiträge zu einem Symposium, das im Rahmen des mit Blick auf den 125. Todestag von Hector Berlioz unter das Thema „Schumann im Spannungsfeld zwischen Berlioz und Liszt“ gestellten 5. Düsseldorfer Schumann-Festes durchgeführt wurde und an dem sich elf Forscher aus Deutschland und Frankreich beteiligten.

Den umfangreichsten und gewichtigsten Beitrag stellt die von Christoph-Hellmut Mahling und Ruth Seiberts besorgte Edition des kompletten Briefwechsels zwischen Schumann und seinem französischen Verehrer Jean-Joseph-Bonaventura Laurens aus den Jahren 1848 bis 1853 dar, dessen Quellen über drei Bibliotheken (Krakau, Carpentras, Dresden) verteilt sind. Laurens hatte Schumann gebeten, ihn anstelle des verstorbenen Mendelssohn regelmäßig über wichtige Neuerscheinungen auf dem Musikalienmarkt und über eigene Kompositionen zu informieren. Zwar unterzog sich Schumann dieser Aufgabe nicht eben mit Enthusiasmus, jedoch tat ihm der „freundliche Antheil“, den Laurens an seinem Schaffen nahm, wohl, bestätigte er ihm doch das Entstehen einer internationalen Rezeption seiner Werke, verdeutlichte zugleich freilich auch die einigermaßen isolierte Stellung seiner Anhänger innerhalb ihrer Gesellschaften. Tiefschürfende Einsichten in sein Denken, wie sie sich der als Porträtist des bereits von der Erkrankung gezeichneten Komponisten bekannte, beruflich jedoch als Finanzbuchhalter und Universitätssekretär in Carpentras und Montpellier tätige Melomane Laurens wohl gewünscht hätte, enthalten die brieflichen Verlautbarungen zwar nicht, doch immerhin stellen zahlreiche Meinungskundgaben, Bewertungen, kommentierende Erläuterungen etc. eine wertvolle Erweiterung der Kenntnis von Schumanns Persönlichkeit und Weltsicht dar. Darüber hinaus sind die Beobachtungen und Einschätzungen der gesellschaftlichen Situation der Musik in den verschiedenen Ländern durch beide Korrespondenten von hohem musik- und allgemei-

nem kulturgeschichtlichen Interesse, wobei nicht zuletzt das harsche Urteil des südfranzösischen Provinzbewohners Laurens über den „monde inintelligent“ von Paris bei gleichzeitiger Zuneigung zur „chère Allemagne“ frap-piert.

Die übrigen Beiträge des Bandes bieten neben einem rezeptionsgeschichtlichen Überblick (Serge Gut) einen beträchtlichen Zuwachs und Differenzierung der Erkenntnis hinsichtlich der Einstellung Schumanns zu ganz oder zeitweilig in Paris wirkenden Komponisten bzw. zur französischen Musikanschauung (Zofia Helman zu Chopin, Klaus W. Niemöller zu Meyerbeer, Hugh MacDonald und Rainer Kleinertz zu Berlioz, Detlef Altenburg und Petr Vít zu Liszt, Joachim Draheim zu Henri Herz). Petra Schostak beleuchtet die Beziehungen der Pariser Musikkritik (namentlich Fétis) zur *NZfM* und zu Schumann, und Damien Ehrhardt zeigt anhand des *Carnaval*, wie sich Schumann in den zu seinen Lebzeiten erschienenen französischen Editionen durch Auslassungen und Umstellungen um zyklisch-formale Ausgeglichenheit im Sinn von Konventionalisierung bemühte.

Der Band enthält außerdem die Dokumentation eines editionskundlichen Roundtables im Kontext der *Neuen Schumann-Ausgabe* über das Thema „Zum Quellenwert von Originalausgaben“, wobei es einerseits – in der Formulierung von Bernhard R. Appel – um das Problem geht, „mehrere voneinander abweichende, potentiell gleichermaßen autorisierte und überdies undatierte Drucke“ auf ihre Relevanz hin vergleichend zu bewerten. Andererseits ist das häufig prekäre Verhältnis zwischen Autograph und Erstdruck (natürlich nur im keineswegs durchgängig gegebenen Fall des Vorhandenseins von beidem) sowie dasjenige von Erstdrucken, Widmungs- und Handexemplaren (Ute Bär) zu untersuchen und in jedem Einzelfall individuell zu bewerten. Susanne Cramer unternimmt eine Systematik der Quellentypen, und Margrit McCorkle reflektiert über das Erstellen von Werkverzeichnissen.

(September 2000)

Arnfried Edler

*Liszt und die Weimarer Klassik*. Hrsg. von Detlef Altenburg. Laaber: Laaber-Verlag 1997. 200 S., Notenbeisp. (Weimarer Liszt-Studien. Band 1.)

Das Amt des Weimarer Hofkapellmeisters bedeutete für Franz Liszt mehr als nur die Möglichkeit, die Vorzüge der in dieser Stadt bestehenden kulturellen Institutionen zu nutzen; es verband sich darüber hinaus mit einer Neudefinition des eigenen Selbstverständnisses im Verhältnis zur Tradition der „Weimarer Klassiker“. Die konkreten Auswirkungen auf das Schaffen Franz Liszts werden im vorliegenden Band – dem Bericht über ein 1992 im Weimar abgehaltenes Symposium – beleuchtet.

In seinem einleitenden Beitrag umreißt Detlef Altenburg die verschiedenen Ebenen, auf denen sich Liszt das „Erbe der Klassik“ aneignete und die von konkreten kulturpolitischen Maßnahmen bis zur Integration von Elementen klassischer Kunsttheorien in seine künstlerischen Konzeptionen reichten. Dabei fordert der Autor nachdrücklich die verstärkte Berücksichtigung literaturtheoretischer Methoden – und zeigt sofort die Konsequenzen eines solchen Vorgehens auf, indem er die Nähe der Sinfonischen Dichtung zur Vorstellung einer „instrumentalen Lyrik“ (S. 19) darlegt. Sie sei als Gattung folglich von der Symphonie abzugrenzen, die sich auf die „moderne Epopöe“ beziehe – für Liszt die Krone der literarischen Gattungen, als deren Schlüsselwerke er die *Divina commedia* sowie den *Faust* auffasse. Diese Differenzierung der Gattungen wird indessen im Beitrag von Wolfram Steinbeck nicht aufgegriffen. Er verwendet den Begriff der Epopöe im Sinne der „Erzählung innerlicher Vorgänge“ (Liszt), um den Begriff der Sinfonischen Dichtung gegenüber dem rezeptionsgeschichtlich tradierten Missverständnis von „Programm-musik“ als musikalische Abschilderung äußerer Handlung abzusetzen, und geht anschließend dem Verhältnis von „Innen“ und „Außen“ am Beispiel des *Prometheus* analytisch nach.

Der Forderung nach Berücksichtigung literaturhistorischer Sichtweisen wird in drei Beiträgen Rechnung getragen. Lothar Ehrlich verdeutlicht die Unterschiede des lisztschen Verständnis' von *Faust* und *Tasso* gegenüber dem Goethes und weist auf den oft unterschätzten Einfluss der englischen und französischen Romantik auf Liszt hin. Mit dem Einfluss Schillers auf Liszt befasst sich Jochen Golz. Liszt

habe Schillers aufklärerisches Konzept, dem zufolge der Künstler zur Humanisierung der Welt beizutragen habe, unter romantischem Blick auf die Widersprüche der bürgerlichen Gesellschaft zu einem religiösen weitergeführt, das den Künstler als außerhalb der Gesellschaft stehenden Priester auffasst. Auf der Basis derselben Textgrundlagen hebt Gerhard J. Winkler dem gegenüber die Differenzen des lisztischen auf Individualität und Subjektivität bezogenen Künstlerbildes zum klassizistischen Schillers hervor. Liszt habe sich Schiller nicht kreativ angeeignet, sondern „nach Maßgabe seines eigenen Bildes vom Künstler zurechtgedeutet“ (S. 90).

Eine Reihe von Beiträgen beschäftigt sich musikanalytisch mit Werken Liszts. Rainer Kleinertz stellt fest, dass sich der Komponist in *Ouvertüre und Chöre zu Herders „Entfesseltem Prometheus“* um ein musikalisches Idiom bemüht, das „mit modernen Mitteln eine ‚musikalische Antike‘ suggerieren sollte“ (S. 161). Ein solches finde er in der in ihrem innovatorischen Potenzial bereits von Carl Dahlhaus beschriebenen „Idee des Klangzentrums“, die der Autor neu deutet als Folge einer „archaisierenden“ Reduktion des Tonsatzes. Christian Berger fasst den Formprozess der *Ideale* als Ergebnis zweier auf einen Höhepunkt zusteuender Prozesse auf, womit das Stück im Widerspruch zur programmatischen Vorlage stehe, und arbeitet anschließend Anspielungen des Werkes an Beethovens *I.* und *IX. Sinfonie* heraus – Anspielungen, die freilich so wenig spezifisch sind, dass Zweifel bleiben, ob sie eine so weitreichende Interpretation tragen, wie der Autor sie vorschlägt: Dass nämlich die *Ideale* einen „Affront“ gegen die Rezeptionsgeschichte der Beethoven-Symphonik bilden. Die Sonderstellung der *Faust-Symphonie* in der Geschichte der Faust-Vertonungen betont Klaus Wolfgang Niemöller. Wolfram Huschke hinterfragt das Vorurteil, Liszts Goethe-Vertonungen würden – anders als etwa die kongenialen Franz Schuberts – den Gedichten nicht gerecht, und betont abermals den Einfluss der französischen Romantik auf Liszt.

In einem stellenweise ungeschickt aus dem Englischen übersetzten Beitrag stellt Pauline Pocknell ein bereits 1988 im Faksimile ediertes Albumblatt vor, das den Beginn einer Klaviertranskription der *Ideale* enthält. Mária Eck-

hardt schließlich beschreibt das bislang unpublizierte Festspiel zur Schillerfeier 1859 *Vor hundert Jahren* nach einem Text von Friedrich Halm – eine Komposition, die überwiegend auf der Bearbeitung populären musikalischen Materials (Volkslieder, Märsche) beruht.

Der sorgfältig edierte und sehr ansprechend gestaltete Band ist ergänzt durch ein nach Werken aufgeteiltes Personenregister, das leider die Autorenangaben in den Endnoten unberücksichtigt lässt.

(Oktober 2000)

Rebecca Grothjahn

STEPHEN MCCLATCHIE, *Analyzing Wagner's Operas. Alfred Lorenz and German Nationalist Ideology*. Rochester: University of Rochester Press 1998. 262 S., Notenbeisp.

Die 1933 vollendeten Wagner-Analysen von Alfred Lorenz (*Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*, Bände 1–4) erfuhren im Anschluss an ihre 1966 erschienenen Reprintausgaben erst zu einem Zeitpunkt wieder eine lebhaftere Diskussion, als sich die Wagner-Forschung einerseits strukturellen und kompositionstechnischen Aspekten des Œuvres mit großer Intensität zuzuwenden begann, andererseits die Auseinandersetzung um Wagners Einfluss auf die Ideologie des Nationalsozialismus in den Vordergrund trat. Zwangsläufig konnte in diesem Spannungsfeld das Werk Alfred Lorenz' kaum unvoreingenommen rezipiert werden. Es ist das Verdienst der vorliegenden Untersuchung Stephen McClatchies, mit der gebotenen Nüchternheit und analytischen Sorgfalt sowohl die Person des Musikforschers als auch sein Werk beispielhaft behandelt zu haben.

Am Beginn dieses Buches steht ein gründlich recherchierter biographischer Abriss. Der 1868 geborene Sohn eines Wiener Geschichtswissenschaftlers hatte zunächst Rechtswissenschaften und in den Jahren 1889–91 in Berlin auch Dirigieren und Musikwissenschaft studiert. Zugleich präsierte Lorenz den Berliner Akademischen Richard-Wagner-Verein und trat bereits in diesen Jahren mit Vorträgen über die „poetisch-musikalische Periode“ und die Barform hervor, Gedanken mithin, die für sein späteres theoretisches Werk bestimmend werden sollten. Seine Musikerlaufbahn führte ihn vom Korrepetitor in Königsberg bis zum Gothaer Generalmu-

sikdirektor, eine Position, die er infolge der Novemberrevolution aufgeben musste: „Wegen meiner nationalen Gesinnung (...) wurde ich (...) im Jahre 1920 durch die Sozialdemokraten beseitigt, um einem Juden Platz zu machen“, sollte er sich 1933 erfolgreich beschweren, als er seine erste bezahlte Dozentenstelle erhielt und zugleich „Gruppenführer“ für den Bereich Oper innerhalb der Deutschen Musikgesellschaft wurde. Zuvor hatte er 1922 mit der Arbeit *Gedanken und Studien zur musikalischen Formgebung in Richard Wagners „Ring des Nibelungen“* promoviert, dem ersten Band seines späteren Lebenswerks *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*. Anschließend habilitierte er sich über die Opern Alessandro Scarlattis, wobei er ebenfalls die Bar- und Bogenformen untersuchte, unter letzterer im gegebenen Zusammenhang allerdings primär die Da-Capoparie verstand. Seit 1931 gehörte Lorenz der NSDAP an. Seine Publikationen erschienen auch in Blättern wie *Die Sonne*, *Deutsches Wesen* oder *Wille und Macht* und kreisten u. a. um die „Judenfrage“, die Erbbiologie sowie das Verhältnis von Musik und Rasse.

Vor der eigentlichen Auseinandersetzung mit Lorenz' analytischer Methode widmet sich McClatchie zunächst deren historischen Voraussetzungen und schildert die allmähliche Metamorphose der *Gefühlsästhetik* des 19. Jahrhunderts „into a late Romantic, indeed rather reactionary, expressive aesthetic that remained dominant among many German-speaking writers about music, especially Wagnerians, at least until the end of the Second World War“ (S. 27 f.). Lorenz selbst bemühte sich durch analytischen Nachweis der formalen Geschlossenheit von Wagners Partituren um eine „reconciliation of the expressive and formalistic aesthetic positions“ (S. 65), wobei er sich deutlich von der Leitmotiv-Analyse distanzierete. Lorenz' Ring-Analysen stehen im Zentrum der Untersuchung McClatchies; die Bände II–IV (*Tristan*, *Meistersinger*, *Parsifal*) werden dagegen nur cursorisch betrachtet. Zunächst behandelt der Autor die drei Grundelemente der Form, nämlich Melodik, Harmonik und Rhythmik, von denen letztere für Lorenz den Ausgangspunkt bildet. Deutlich werden die Grenzen aufgezeigt, an die Lorenz' Versuche stoßen, Wagners musikalische Strukturen als Bar- und Bogenformen zu interpretieren. Gleichwohl

macht McClatchie aber auch sinnfällig „that Lorenz's work is far less monolithic than is often maintained“. Zahlreiche Widersprüche werden auf ihre geistesgeschichtlichen Grundlagen zurückgeführt: „Lorenz's unwillingness to acknowledge the change in Wagner's style is similar to his reluctance to see traditional operatic forms in Wagner's works. Both stem from his own aesthetic beliefs and blindness. In this latter case, to admit a stylistic discrepancy between acts in *Siegfried* would call into question his belief that Wagner conceived the entire Ring in a single moment of inspiration, and would seriously compromise his arguments for the organic unity not only of *Siegfried* but of the Ring as a whole“ (S. 102). Immerhin war sich Lorenz selbst der Instabilität wagnerscher Formen durchaus bewusst und konzedierte beispielsweise eine sehr freie Handhabung der Barform. Dass Lorenz jene Formabschnitte innerhalb der Musikdramen, die sich mit Hilfe seiner Kategorien schwerlich begreifen lassen, zu vernachlässigen tendiert und statt dessen einfach die Takte weiter zählt, macht seine Aussage plausibel, die Methode aus der langjährigen Erfahrung als Wagner-Dirigent gewonnen zu haben.

In einem weiteren zentralen Kapitel setzt sich McClatchie ausführlich mit der Lorenz-Rezeption zu seiner Zeit sowie in der jüngsten Vergangenheit in Deutschland und im englischsprachigen Raum auseinander. Das Schlusskapitel widmet sich erneut der Frage, die dem Buch seinen Untertitel gab, nämlich Lorenz' Verhältnis zur „German nationalist ideology“. Dabei wird unterstrichen, dass die Verbindung von Wissenschaft und Weltanschauung alles andere als akzidentell ist. Auch wer in Lorenz' Wagner-Analysen nur formalistische Fleißarbeiten von begrenzter interpretatorischer Reichweite erkennen mag, wird nach der Lektüre des Buches von McClatchie zustimmen, dass „his formalism is neither positivistic nor objective, for it is closely bound up with ideological and nationalistic issues: by revealing the form and logic behind Wagner's works, Lorenz in a sense validates them as *echte deutsche Kunst*“ (S. 201). Sehr nützlich ist auch der Anhang des Buches, der eine schematische Übersicht der von Lorenz zugrundegelegten Formtypen sowie eine tabellarische Kurzfassung seiner Ring-Analysen enthält,

auch wenn dabei originale und englische Begriffe etwas unglücklich miteinander vermengt werden. Summa summarum stellt McClatchies Arbeit einen wichtigen Forschungsbeitrag zur Wagner-Rezeption dar.

(Juli 2000)

Arnold Jacobshagen

CHRISTA JOST/PETER JOST: *Richard Wagner und sein Verleger Ernst Wilhelm Fritzsich*. Tutzing: Hans Schneider 1997. 213 S., Abb.

Im Jahre 1911 erschien *Richard Wagners Briefwechsel mit seinen Verlegern* in zwei Bänden, die die Korrespondenz mit den Verlagen Breitkopf & Härtel bzw. Schott enthalten. Der Herausgeber Wilhelm Altmann kündigte damals einen dritten Band an, der freilich nie zustandekam. Vielleicht sollte er auch die Briefe an den Leipziger Verleger Ernst Wilhelm Fritzsich enthalten. Die damals gebliebene Lücke wird mit der hier zu besprechenden Veröffentlichung geschlossen, womit zugleich die Bedeutung dieser dritten großen Verlegerkorrespondenz Wagners erstmals anschaulich gemacht wird. In den *Sämtlichen Briefen* Richard Wagners werden Wagners Briefe an Fritzsich erst in den Bänden 22 ff. zur Veröffentlichung anstehen, so dass ihre separate Veröffentlichung – nicht zuletzt als Prolegomenon zu einer kritischen Neuausgabe der *Sämtlichen Schriften und Dichtungen* – kaum einer Begründung bedarf.

Während Wagner mit Breitkopf & Härtel und Schott über die Veröffentlichung seiner musikalischen Werke korrespondierte, war Fritzsich der Verleger seiner *Gesammelten Schriften*, deren von Wagner selbst noch redigierte Bände 1–9 in rascher Folge 1871–1873 erschienen. Der Briefwechsel hat also ein klar bestimmtes Hauptthema, und die Herausgeber haben sich bei der Präsentation und Kommentierung des Materials auf diese Gegebenheit eingestellt.

Der erste Hauptteil des Buches („*Gesammelte Schriften und Dichtungen* – Vorgeschichte und Verlag“) lässt die Planungen Wagners für die Sammlung und Herausgabe seiner Schriften und Dichtungen – sie beginnen bereits 1844 – als eine bisher kaum als Kontinuum wahrgenommene Linie erkennen, an deren Ende die erfolgreiche Zusammenarbeit mit Fritzsich

steht. Der zweite, noch umfangreichere Hauptteil ist eine vollständige kommentierte Ausgabe des Briefwechsels zwischen Wagner und Fritzsich. Die Bezeichnung „Briefwechsel“ muss freilich relativiert werden; denn von den Briefen an Wagner sind nur zwei erhalten – eine für Wagners Korrespondenz insgesamt typische Situation. (Dass Altmann die Korrespondenzen mit Breitkopf und Schott als wirklichen Briefwechsel edieren konnte, ist im Wesentlichen den Hauskopien der Verlage von ihren eigenen Schreiben zu verdanken, die im Falle Fritzsich durch den Verkauf des Unternehmens im Jahre 1903 fehlen.)

Die Wiedergabe der Brieftexte ist entsprechend dem Usus heutiger wissenschaftlicher Ausgaben buchstabengetreu und macht den Eindruck absoluter Zuverlässigkeit. Die Kommentare geben knappe Quellenhinweise und schlüsseln in erster Linie die Details auf, die zum Kernthema gehören. Sie verzichten auf jene Art der Rundum-Erläuterung, die bei der Edition der *Sämtlichen Briefe* Wagners zu den Herausgeberpflichten gehört; andererseits jedoch erschließen die Autoren im Eingangsteil die Hintergründe der Korrespondenz in umfassenderer Weise, als eine Brief-Gesamtausgabe es leisten kann.

Ein Inhaltsverzeichnis der *Gesammelten Schriften und Dichtungen* bildet eine willkommene Ergänzung; das Gleiche gilt für das Register, in dem die Namen von Personen und Periodica in einer gemeinsamen alphabetischen Folge verzeichnet sind. (Für die Benutzung wäre es vielleicht etwas handlicher gewesen, die Werke Richard Wagners, die knapp die Hälfte des ganzen Registerumfangs beanspruchen, in einem eigenen Register auszuweisen.) (September 2000)

Werner Breig

*Bibliotheca Offenbachiana. Jacques Offenbach (1819–1880). Eine systematisch-chronologische Bibliographie. Bearbeitet von Thomas SCHIPPERGES, Christoph DOHR, Kerstin RÜLLKE. Köln-Rheinkassel: Verlag Dohr 1998. 296 S. (Beiträge zur Offenbach-Forschung. Band 1.)*

Mit dem Band eröffnet der Kölner Verlag Christoph Dohr eine Publikationsreihe, die der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Person und Werk Jacques Offenbachs gewidmet

ist. Wie die stattliche Zahl von ca. 4000 in dieser Bibliographie verzeichneten Titel erkennen lässt, war das Interesse an Offenbach bislang keineswegs gering. Doch wird bei einer Durchsicht der Eintragungen schnell offenkundig, dass in etlichen Bereichen noch deutliche Desiderate bestehen. So sind grundlegende musikalisch-analytische Arbeiten zu Offenbachs Werk nach wie vor Ausnahmeerscheinungen, was wiederum nicht zuletzt mit der problematischen Situation auf dem Gebiet der Werkeditionen zusammenhängt: beides jedenfalls aktuelle Aufgaben der Offenbach-Forschung, zu deren Bearbeitung die bibliographischen Recherchen von Thomas Schipperges, Christoph Dohr und Kerstin Rüllke eine vielversprechende Grundlage bilden.

Die mit dem Ziel größtmöglicher Vollständigkeit erfasste Literatur wurde mittels einer bibliographischen Systematik erschlossen, deren fünf, von einem feingliedrigen Schlagwortsystem zweckmäßig unterteilte Hauptgruppen die Titel in ein übersichtliches Netz thematischer Rubriken einordnen. Dadurch sind, vor allem in Verbindung mit den angefügten Registern, gezielte thematische Recherchen bequem realisierbar. Besonders hervorzuheben sind die recht umfassenden Nachweise über zeitgenössische Berichte und Werkbesprechungen sowie – je nach Bedeutung im Einzelfall – über Programmhefttexte, Beihefte zu Tonträgern und Rundfunkbeiträge.

Mit ihrer Bibliographie haben die drei Autoren ein wertvolles und gewiss nutzbringendes Instrument für die zukünftige Offenbach-Forschung geschaffen und damit erfolgreich eine Publikationsreihe eröffnet, die auf weitere gehaltvolle Beiträge über einen Komponisten hoffen lässt, dessen Werk noch viele ungelöste Fragen birgt.

(Dezember 1999)

Peter Ackermann

PETRA ZIMMERMANN: *Musik und Text in Max Regers Chorwerken ‚großen Styls‘*. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 1997. 202 S., Notenbeisp. (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe. Band XII.)

Werke „größten, ja allergrößten Styls“ hat Reger häufiger angekündigt, nicht nur im Bereich der Chormusik. Zweifellos teilte er die

damit verbundene Tendenz zum Monumentalen mit manchen seiner Zeitgenossen; andererseits hat er über das Quantitativ-Massenhafte hinaus seine Versprechen und Ankündigungen immer auch in qualitativer Hinsicht eingelöst. Die Autorin greift mit dem *Gesang der Verklärten* op. 71, dem 100. Psalm op. 106 und dem lateinischen Requiem-Fragment von 1914/15 drei signifikante Beispiele heraus. Ihre Analysen dringen tief in die Materie ein; dass sie auch „Gegenbilder“ (Pillneys Neuinstrumentierung von op. 71, Hindemiths Neufassung des 100. Psalms und – Reger versus Reger – die Komposition des *Hebbel-Requiems* op. 144 b) heranzieht, verleiht ihren Ausführungen zusätzliche Plastizität: Pillney wie Hindemith redigierte rigoros im Interesse der „Durchhörbarkeit“, Gesanglichkeit u. a. an Bach geschulter neobarocker Ideale; was dabei allerdings auf der Strecke blieb, waren zentrale Momente wie die „Reizflut“ in Regers Musik und vor allem seine „Entsemantisierungstechnik“. Das ist weit mehr als nur ein griffiges Schlagwort: In Kapiteln wie B.4. („Verunklarung“) oder C.4.1. und 2. („Gleicher Text – unterschiedliche musikalische Realisierung / Identisches musikalisches Material – verschiedene Textworte“) geht die Autorin diesem Phänomen detailliert nach. Sie kommt dabei zu Ergebnissen, die sich wohl tuend von so mancher älteren Literatur unterscheiden, in der auf der Schiene traditioneller Analysen immer nur auf die Großartigkeit des Komponierten, nicht aber auf seine Neuartigkeit verwiesen wurde. Was damit eigentlich gemeint war, wird in IV. 3. deutlich gemacht („Die Kategorie des Erhabenen bei Reger“). Die Annäherung der Singstimmen an den Instrumentalklang teilt Reger mit Gustav Mahler (*Achte Symphonie*), der „Machtfaktor“ des Erhabenen – fassbar geworden im Gefälle zwischen Werk (Autor) und Hörer (dem jegliche Orientierung verweigert wird) – ist regersches Spezifikum.

Diese gründliche und kenntnisreiche Arbeit, hochinteressant zu lesen (nein: zu studieren), hat die Reger-Forschung ein deutliches Stück vorangebracht: gratulamur!

(November 2000)

Martin Weyer

DAVID HAAS: *Leningrad's Modernists. Studies in Composition and Musical Thought, 1917–1932*. New York u. a.: Peter Lang 1998. XIV, 301 S., Notenbeisp. (*American University Studies. Series XX Fine Arts, Volume 31.*)

Es erstaunt zunächst, dass dieses Buch kulturpolitische Aspekte und kontrovers diskutierte ästhetische Konzeptionen, wie eine spezifisch sowjetische Musik gestaltet sein sollte, nahezu vollkommen außer Acht lässt. Es geht David Haas nicht um die für diese Phase so charakteristischen Entwürfe zur Verknüpfung von Kunst und politischer Propaganda, sondern um einen musikimmanenten Teilaspekt, den der Titel mit „Leningrad's Modernists“ benennt. Dank dieser Fokussierung auf ein Phänomen gelingt es Haas, die Verflechtung von theoretischen Entwürfen (am Beispiel Boris Asaf'evs), neuen pädagogischen Konzepten (am Beispiel von Vladimir Ščerbačëv) und kompositorischer Praxis (am Beispiel von Ščerbačëv, Dmitrij Šostakovič und Gavriil Popov) mit einer Gründlichkeit aufzuzeigen, wie sie in breiter gefassten Ansätzen – etwa in Detlef Gojowys Dissertation *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre* (1980) oder in Larry Sitskys kursorischem Buch *Music of the Repressed Russian Avant-Garde, 1900–1929* (1994) – nicht möglich wäre. Diese Fokussierung birgt aber auch die Gefahr, dass man jederzeit Gegenbeispiele anführen und Haas eine zu Verzerrung führende Verengung der Perspektive vorwerfen kann.

Das Buch gliedert sich in zwei große Teile. Der erste fragt nach den Voraussetzungen eines „Leningrader Modernismus“ mit besonderer Berücksichtigung der 1926 gegründeten Leningrader Assoziation zeitgenössischer Musik, postuliert sodann – gestützt auf Äußerungen Asaf'evs – eine spezifische „Leningrader bzw. Ščerbačëv-Schule“ und untersucht Asaf'evs Schriften sowie Reformansätze im Kompositionsunterricht am Leningrader Konservatorium. Asaf'ev hat seine Theorie zusammenfassend erst wesentlich später dargelegt (*Die musikalische Form als Prozeß*, 1930, ergänzt 1947 um den Band *Intonation*); dennoch hat Haas Recht, Asaf'ev heranzuziehen, denn seine Theorie formte sich in den 1920er-Jahren, wurde im Kreis der Leningrader Komponisten diskutiert und ist in verstreuten Artikeln aus dieser Zeit greifbar. Besonderes Augenmerk ist dem Einfluss Henri Bergsons auf Asaf'evs ästhetisches Denken und den von Asaf'ev gepräg-

ten, schwer fassbaren Termini gewidmet. Dabei bleibt „Intonation“ (intonacija) letztlich blass: „In the end, intonatsiya is a somewhat problematic term, useful when amplified to an indeterminate number of contiguous but disparate musical phenomena in a given work or style, but confusing when it is substituted for more precise technical vocabulary“ (S.62). Scharf umrissen dagegen ist der Terminus „Form als Prozeß“, der die Ambiguität, genauer: die Dialektik von Entwicklung und formaler Offenheit versus festen Formmodellen („crystalized schema“, S.62, „intellectualized schema“, S.69) einschließt. Knapper abgehandelt sind der Terminus „Symphonismus“ (simfonizm), den Asaf'ev vor allem an Beethovens Musik entwickelt, und der Terminus „Linearität“ (linearnost') – wobei Haas ausdrücklich auf Asaf'evs Auseinandersetzung mit Ernst Kurths *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* hinweist; hier folgt zwingend der Einwand, dass „Linearität“ keinesfalls ein Spezifikum der Leningrader Modernisten ist. Das anschließende Kapitel über die „new pedagogy“ gewinnt Tiefenschärfe durch die im Anhang vollständig wiedergegebenen Curricula von Ščerbačëv, Petr Rjazanov, Christofor Kučnarëv und Jurij Tjulin.

Der zweite Teil bietet fünf exemplarische Analysen. Ščerbačëvs *Nonett* (1919) hat Haas als ein Werk stilistischen Umbruchs aufgenommen (wie erst aus dem Schlusskapitel hervorgeht). In seiner *Zweiten Symphonie* (1927) habe Ščerbačëv die „trappings of the sonata schema“ (S. 122) hinter sich gelassen, was freilich nicht verwunderlich ist; denn dieses fünf-sätzige Werk für Chor, Solisten und Orchester nach Gedichten von Aleksandr Blok bezieht seine Formgestaltung durch die Textvorlagen. Zu fragen wäre also eher, warum Ščerbačëv dies als Symphonie bezeichnet und was die Konzeption aus Asaf'evs Symphonismus-Begriff bezieht. Ebenso fragt man sich, warum Haas Šostakovičs *Erste Symphonie* einbezogen hat; denn aus der Perspektive von Linearität, offener Form und Ablehnung periodischer Strukturen bedeutet das Werk „to move backward“ (S. 154); es passt in das Konzept nur in sofern, als es dem von Ščerbačëv geprägten Begriff der Polystilistik (polistilistika) entspricht. Ausführlich erörtert wird Šostakovičs *Zweite Symphonie* (1927) als Beispiel für lineares Komponieren und eine „prozesshafte“ Form; dass das

Chor-Finale – die Apotheose der Revolution – mit der ausgeprägten Mediantenharmonik in veraltete Stilmittel zurückfällt, arbeitet Haas nicht eigens heraus. Als fünftes Werk wird Popovs *Septett* (1927) analysiert; denn es ist Ščerbačëv gewidmet, erschien zeitgenössischen Kritikern als „emblematic of the music of the Shcherbachyov school“ (S.197), und Haas wertet es als „self-consciously manifesting the doctrine of form as a process“ (S.213). Das kurze Schlusswort ist eher ein Ausblick, der die kühne These anklingen lässt, dass der kompositorische Ansatz der „Ščerbačëv-Schule“ in sowjetischer Zeit gleichsam verdeckt weitergelebt habe; denn im Beginn von Šostakovičs zehnter Symphonie erblickte Popov eine Übernahme des Anfangs aus seiner *Großen Klaviersuite* (1927).

Insgesamt basiert Haas' Buch auf minutiösen Recherchen und bietet eine Fülle von vorzüglich aufgearbeitetem, zum Teil schwer zugänglichem Material (über Inkonsequenzen der Transliteration in Anmerkungen und Bibliographie kann man hinwegsehen; peinlich ist, dass Gojowys Arbeit konsequent zu „Neue sowjetischer Musik der 20er Jahren“ korrumpiert wird). Getrübt wird der positive Eindruck dadurch, dass Haas in den Analysen Asaf'evs Dialektik prozesshafte Offenheit versus festes Formmodell nicht durchhält, sondern mal das eine, mal das andere Kriterium in den Vordergrund stellt, vor allem aber dadurch, dass Haas auf einer „Leningrader bzw. Ščerbačëv-Schule“ beharrt. Auch wenn Asaf'ëv diese Idee in den zwanziger Jahren hegte und damit möglicherweise bewusst an Vladimir Stasovs Idee der „Petersburger Schule“ anknüpfte, auch wenn Asaf'ev als Vordenker (ähnlich wie Stasov) das Format zu einer solchen Vision hatte, so schrumpft die „Schule“ doch auf diesen einen Theoretiker, auf einen nur für kurze Zeit wirksamen Teilaspekt im Lehrprogramm des Leningrader Konservatoriums, auf drei Komponisten und auf eine Handvoll Werke, die fast alle 1926/27 entstanden sind. Zudem bleibt unklar, wie sich die Werke dieser „Schule“ von denen anderer Leningrader und Moskauer Komponisten und von neuen Tendenzen in Westeuropa unterscheiden, einfacher gesagt: Es muss unklar bleiben, weil es keine signifikanten Unterscheidungskriterien gibt.

(März 2000)

Dorothea Redepenning

„Vom tönenden Wirbel menschlichen Tuns“. *Erich M. von Hornbostel als Gestaltpsychologe, Archivar und Musikwissenschaftler. Studien und Dokumente. Hrsg. von Sebastian KLOTZ. Berlin-Milow: Schibri-Verlag 1998. 265 S., Abb., Faks.*

Besinnungen auf die eigene Fachgeschichte haben Konjunktur. Kommt die Musikwissenschaft langsam in die Jahre, dokumentiert sie nur selbstgefällig ihre vermeintlichen „Erfolge“ oder sucht sie neue Orientierungen? Zur Gewohnheit ist geworden, die Beschäftigung mit den „Heros“ der Musikhistoriographie, also mit Repräsentanten und Konzepten einer werkorientierten Musikwissenschaft. Zwar fehlt es demgegenüber durchaus nicht an namhaften Vertretern des sogenannten systematischen Zweigs, doch offensichtlich scheinen diese weitaus weniger zur Auseinandersetzung zu locken. Ist dies ein weiterer Hinweis auf den inneren Zustand des Faches? Die Autorinnen und Autoren des vorgelegten Sammelbands geben darauf zwar keine Antwort, doch wollen sie sich auch nicht bloß mit Hornbostel beschäftigen und auseinanderlegen, worin seine Erkenntnisbeiträge wissenschaftsgeschichtlich, methodologisch, fächerspezifisch usw. liegen mögen.

Gleich die „Einführung“ gibt Auskunft über Anliegen und Zielsetzung des aus einem im Dezember 1995 in Berlin veranstalteten wissenschaftlichen Kolloquium zu Ehren Hornbostels hervorgegangenen Sammelbands und setzt sich knapp mit dem „merkwürdigen Bedürfnis“ auseinander, sich Hornbostels wissenschaftliches Werk „im Abstand von Dekaden“ erinnernd ins Gedächtnis zu rufen. So umreißt der Herausgeber, Sebastian Klotz: „Ausgehend von einer biographischen Rekonstruktion der wissenschaftlichen Stationen Hornbostels und seiner Korrespondenz mit Jaap Kunst ([vgl. Beitrag von] Marjolijn van Roon) wird der Bogen über Einzelaspekte kulturvergleichender und musikanalytischer Arbeiten (Christian Kaden, Steffen Schmidt, Gerd Grupe) über die Dokumentations- und Sammlungstechnik (Wolfgang Ernst, Jörg Derksen, Susanne Ziegler), die Völkerpsychologie und Gestaltpsychologie (Martin Müller) bis zum Gründungsvater der Anthropologie und Fachkollegen Hornbostels, Franz Boas (Karlheinz Barck), und zu Hornbostels ambivalenter Modernität (Klotz) geschlagen. Eine Projektskizze zur Klangrekonstrukti-



on anhand von Walzenzylindern (Gerd Stanke und Tim Wöhrle) beschließt den Band“ (Einführung S. 10). Elf Beiträge und Anhang, so unterschiedlich sie argumentieren und ausloten mögen, sie alle bindet die Überzeugung, in Hornbostel nicht nur (einst) originelle, sondern (noch immer) aktuelle Gedanken und Thesen wiederzufinden (vgl. Einführung S. 9). Nur bleibt es (leider) dem Leser auf weiten Strecken selbst überlassen, auf diesen Bedeutungshorizont zu stoßen.

Die zu diskutierende Bedeutung Hornbostels liegt dabei weniger auf dem Feld einzelner Erkenntnisleistungen – freilich hat sich da manches in der Zwischenzeit getan – als vielmehr im Bereich von wissenschaftlicher Grundhaltung und methodologischer Grundsetzung. Denn bedenken- wie nachstrebenswert ist einmal die Überzeugung, dem wissenschaftlichen Erkenntnisprozess – für Hornbostel noch fest verbunden mit dem Glauben an einen qualitativen „Fortschritt“ – vor allem durch Hypothesenbildung zu dienen. Unter dem Motto „Ohne Fragen keine Antworten, ohne Thesen keine Erkenntnisse“ halte derjenige „Wissenschaft“ am Leben, der zu denken, zu fragen, sich außerhalb ausgetretener oder eingewohnter Denkpfade zu bewegen wage. Hornbostels Thesenbildung folgt dabei, wie verschiedene Autoren andeuten oder zumindest Indizien hierfür zusammentragen, nicht einem planlosen, gar willkürlichen, rein touristischen Interesse an Kulturphänomenen, nein, ihre Stärke und Überzeugungskraft gewinnt sie dabei aus der von Hornbostel selbst eingegangenen und eigentlich durchgehaltenen Prämisse, nämlich die interessierenden ausgewählten kulturellen Phänomene, ihre Bedeutung sowie Genese, zunächst aus den Bedingungen der jeweiligen „Stammkultur“ selbst heraus zu erklären. Wenn man so will: phänomenorientierte Forschung durch konsequente Selbstbeschränkung in die Versenkung der Herkunftsbedingungen.

Damit aber solcherart Wissenschaftsverständnis nicht etwa nur der idiosynkratischen Solipsismus-Pflege des einzelnen Forschers diene, stellt Hornbostel eine nicht minder wichtige, zweite Grundsetzung der ersten an die Seite. Es ist dies die Forderung nach empirisch-kritischer Überprüfung des Behaupteten. Das liest sich heute zwar nicht besonders aufregend und war es sicherlich auch damals nicht,

wenn nicht die geforderte Hypothesenkritik einem bemerkenswerten „Empirismus“-Verständnis huldigte: nämlich Aufforderung zur Falsifikation, zur Widerlegung der eigenen aufgestellten Thesen. Dabei bleibt es nicht bei dem üblichen Nachweisappell, sondern Hornbostel betreibt aktive „Kriterienrekrutierung“, indem er zugleich präzise jene Bedingungen und methodologischen Einschränkungen offenlegt und benennt, an die sein Erkenntnisgewinn überhaupt geknüpft ist (vgl. Kaden S. 95). So schließen Hornbostels Testverfahren ausdrücklich – naturwissenschaftlichem Denken verpflichtet – die berühmte Probe auf das Gegenteil ein, was besagen will, zur methodologischen Pflicht des Forschers wird erhoben, auch eine Beweisführung gegen die eigene aufgestellte Hypothese nicht nur durchzuführen, sondern vor allem die auf diesem Wege gemachten Einsichten bzw. Erfahrungen ausdrücklich und differenziert für die Erkenntnis- oder Ergebnisfeststellung zu berücksichtigen.

Dies freilich sind Paradigmen, die auch heute noch üblicher musikwissenschaftlicher Methodenreflexion gut zur Orientierung anstehen. Die Beiträge zeichnen summa summarum ein lebendig-aufregendes Hornbostel-Bild nach, heben mit unterschiedlichem Temperament und mit unterschiedlicher (Darstellungs-) Dignität weitgefächerte Hornbostel-Aspekte hervor. Der Herausgeber hat solide Arbeit geleistet und hat in seinem Vorwort zusammenzubinden versucht, was um der gedanklichen Vernetzung wie Vertiefung willen den Autoren oder Referenten vielleicht vor Lieferung ihrer Beiträge hätte als Plattform oder Leitfaden angeboten werden können.

(Mai 1999)

Volker Kalisch

*JÜRGEN HUNKEMÖLLER: Boris Blacher, der Jazz-Komponist. Frankfurt a.M. u. a.: Peter Lang 1998. 132 S., Notenbeisp. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart. Band 37.)*

In seiner aus bereits veröffentlichten Einzelstudien hervorgegangenen Monographie beschäftigt sich Hunkemöller mit jenen 19 Kompositionen Boris Blachers, die Jazz-Elemente enthalten oder vom Jazz beeinflusst sind. Anhand teils cursorischer, teils detaillierter Einzelanalysen möchte er der spezifischen „im

Rezeptionsprozess vollzogene[n] kompositorische[n] Aneignung schwarz-amerikanischer Musikidiome“ (S. 32) im Werk Blachers auf die Spur kommen. So werden mit Geradtaktigkeit, Achtelpunktierungen, Synkopierungen, Auftaktverschleierungen (vgl. z. B. S. 41), bestimmten rhythmischen Modellen (vgl. z. B. S. 39, 93), Walking-Bass- und Stride-Figuren (vgl. S. 47 f.), blues-artigen Melodiephrasen (vgl. z. B. S. 41, 111), bigband- oder combo-ähnlicher Instrumentierung (vgl. z. B. S. 54, 58, 61) und Einbeziehung von Improvisation Jazz-Elemente namhaft gemacht, die mit blacherschen Spezifika „klassischen“ Komponierens kontrastiert werden, zu denen Kontrapunktik, formale Symmetrien, freie, melodiebezogene Harmonik und (in wenigen Fällen) Variable Metrik zählen. Der Verfasser sieht die Kompositionen primär als „Beiträge zur Jazz-Rezeption“ (S. 91), allerdings entstünden aus der Verbindung europäischer Tradition mit dem Jazz eben „Jazz-Kompositionen“, Werke „eigenen Rechts“ (S. 32, vgl. auch S. 42).

So detailliert und kenntnisreich die einzelnen Elemente nach beiden Seiten herausgearbeitet werden, so schwer fällt Hunkemöller der Nachweis, die Werke seien mehr als die Summe ihrer Bestandteile. Diese Frage wird lediglich ein einziges Mal formuliert („Was macht nun die kompositorische Logik der beiden Stücke aus? Wie strebt sie ‚Jazz‘-Evokationen an, ohne sich darin zu erschöpfen?“; S. 42) und nicht befriedigend beantwortet. Häufig versagt Hunkemöller den analysierten Werken eine Zusammenschau ihrer Bestandteile; anlässlich des *Konzerts für Jazz-Orchester* zieht er gar einen Graben zwischen „Bigband-Idiomatik und Blacherschem Komponieren“ (S. 54), ohne ihn irgend zu überbrücken.

Für die einzelnen Kompositionen recherchiert Hunkemöller akribisch Umstände ihrer Entstehung und Angriffspunkte für Blachers Auseinandersetzung mit dem Jazz, die einen hervorragenden Einblick in Blachers Verfahrensweisen, sein musikalisches Umfeld und das Musikleben der Zeit gewähren. Insgesamt jedoch begnügt sich der Autor mit dem unspezifischen Hinweis, die „Motivationslage“ für die Auseinandersetzung mit dem Jazz lasse sich letztlich „wohl nur aus der Persönlichkeit des Komponisten ... erschließen“ (S. 118), von der er sich durchaus angetan zeigt. Auch in der

Analyse der Jazz-Elemente begnügt sich Hunkemöller zu oft mit Vereinfachungen und Gemeinplätzen, indem er beispielsweise konkrete Blocksatzformen auf den Ursprung westafrikanischer Mehrstimmigkeit zurückführt (vgl. S. 47, 74, 110). Mit Hinweisen wie „Dynamik zählt nicht zu den Kategorien schwarz-amerikanischer Musik“ (S. 48, vgl. S. 41, 64) projiziert er eine stark pauschalisierende Jazzauffassung auf Blachers Musik, anstatt sich mit konkreten Vorbildern wie Glenn Miller, Gerry Mulligan oder George Shearing auseinanderzusetzen, die er doch als Einflüsse namhaft macht (vgl. S. 33, 67).

(September 2000)

Oliver Busch

PETER VON SEHERR-THOSS. *György Ligetis Oper „Le Grand Macabre“*. Erste Fassung. Entstehung und Deutung. Von der Imagination bis zur Realisation einer musikalischen Idee. Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1998. 381 S., Abb., Notenbeisp. (*Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft*. Band 47.)

In der Einleitung unterzieht der Autor die bis jetzt erschienene Literatur über die Oper *Le Grand Macabre* einer kritischen Sichtung und legt den Aufbau der Arbeit dar. Mittelpunkt des ersten Kapitels, das viele Informationsquellen umfasst, sind die chronologischen Phasen (verschiedene Libretto-Entwürfe und musikalische Skizzen) in der Entstehungsgeschichte des Werkes. Im zweiten, kulturgeschichtlich orientierten Kapitel (eine Fortsetzung seiner Magisterarbeit *Aspekte der Todesthematik in György Ligetis „Le Grand Macabre“*, Hamburg 1992), betrachtet der Autor die Todesthematik im Mittelalter (Bosch, Bruegel) und im 20. Jahrhundert (Ensor, Ghelderode). Es wird auch eine vergleichende Charakteristik zwischen dem Stück Ghelderodes und M. Meschkes Libretto durchgeführt. Das grotesk-karnevalistische Verfahren in der literarischen Vorlage wie auch bei ihrer Interpretation im Librettotext wird allerdings mehr beschrieben als analysiert, was später im Schlusskapitel zu Missverständnissen bei der Wertschätzung der Oper führt. Im dritten Kapitel unternimmt der Autor einen „Exkurs“ in die musikalische Sprache Ligetis: Allerdings geraten von Seherr-Thoss bei seinem Streben, alles darzustellen, was er über

Ligeti weiß, theoretische, ästhetische und musikgeschichtliche Probleme und Begriffe durcheinander (Cluster, Stimmgewebe, Harmonik, Melodik, Zitat- und Collagentechnik, Manierismus, Kubismus, Pop-Art, Pluralismus, Eklektizismus usw.). Abgesehen davon, dass viele dieser Probleme in der umfassenden Literatur über Ligeti mehrmals einzeln untersucht worden sind, bleibt dieses kleine „Lexikon“ über Ligeti, aber auch über die neue Musik allgemein von der kultur- und musikgeschichtlichen Orientierung der Forschung ein wenig isoliert. Das zentrale, vierte Kapitel (128 Seiten) bietet eine detaillierte musikalisch-semantische Analyse der Oper *Le Grand Macabre*. Aufgrund eines reichen Noten- und Skizzenmaterials werden Szenen und musikalische Nummern Stück für Stück unter die Lupe genommen und in einem breiten kulturgeschichtlichen und akustischen Kontext von Zitaten, Quasi-Zitaten und Allusionen ausgeleuchtet.

Nach dieser ausführlichen und gründlichen Analyse wirken im Schlusskapitel einige zusammenfassende Ideen indessen ziemlich unvorbereitet. Von Seherr-Thoss meint, es sei „Ligeti mit *Le Grand Macabre* nur teilweise gelungen [...], dem gegenwärtigen Musiktheater zu einem rundum überzeugenden und wirklich neuen zeitgenössischen Beitrag zu verhelfen“ (S. 359). Weiter werden auch Bedenken über eine kompositorische Krise geäußert: „Es bleibt zu fragen, ob die in Ligetis Œuvre im Anschluss an *Le Grand Macabre* einsetzende langjährige Schaffenspause nicht durch die Erkenntnis genährt war, sich mit *Le Grand Macabre* zu weit auf das Feld der musikalischen Postmoderne und damit in eine kompositorische Sackgasse manövriert zu haben“ (S. 360). Die Behauptung, dass „die zitatähnlichen Allusionen und die Collagetechnik“ in seinen späteren Werken „nicht weiter vertieft werden“ stimmt einfach nicht, wenn man z. B. an die Bartók-Zitate im Finale des *Violinkonzerts* denkt. Die Kritik an Eklektizismus, Traditionalismus, Restauration und sogar Reproduktion der Opernstereotypen (S. 358) ist um so überraschender, als sie im Laufe der Arbeit weder vorbereitet noch untermauert ist.

Es entsteht hier eine wichtige methodologische Frage: Wenn man ein Werk so fundamental kritisieren will, sollte man von Anfang an klarstellen, aufgrund welcher Kriterien diese

Kritik geübt wird. Die Behauptung, die fast als Vorwurf (aus einem avangardistischen Blickwinkel gesehen) klingt, dass Ligeti „sehr weit von dem ursprünglich geplanten „Anti-Oper“-Konzept der *Aventures* abgerückt“ (S. 357) sei, klingt wenig überzeugend. Selbstverständlich konnte und wollte Ligeti sein aus der Zeit der Avantgarde stammendes musiktheatralisches Vorhaben 15 Jahre später nicht mehr wiederholen. Auch das Erwähnen der „zahlreichen kritischen Stimmen“ der (nicht unbedingt im Bereich der neuen Musik spezialisierten) Journalisten ohne diese zu kommentieren, ist kein plausibles Argument. Kein Wunder, dass „die Obszönitäten und Banalitäten des Librettos“ die Kritiker skandalisieren; der Autor sollte aber wissen, dass diese in Ghelderodes Stück selbst, wie auch in der ganzen Spezifik des grotesk-absurden Theaters Jarrys liegen, zu dem Ghelderode und später Ligeti und Meschke eine besondere Affinität zeigten. Die „Selbstkritik“ des Komponisten, in welcher er die Verwendung der „Klischees der traditionellen Oper“ (S. 357) gesteht, ist viel mehr die Selbstreflexion eines Autors, der ganz genau weiß, wozu er die „Klischees“ verwendet und was er damit erreichen will. Denn sowohl die Klischees und das Banale als auch das Obszöne sind wichtige Ausdrucksmittel der Persiflage bei dem dieser Oper zugrunde liegenden karnevalistischen grotesk-absurden Verfahren.

Abgesehen von allen diesen Diskussionspunkten, die in jeder großen Forschungsarbeit entstehen können, hat das vorliegende Buch mit seiner Gründlichkeit und Genauigkeit seinen Platz in den guten Traditionen der deutschen akademischen Musikwissenschaft. Es bietet eine Menge an hilfreichem informativem Material, besonders für diejenigen, die sich weiter mit der Oper *Le Grand Macabre* beschäftigen möchten.

(Januar 2000)

Maria Kostakeva

*Mina. Una forza incantatrice.* Hrsg. von Franco FABBRI und Luigi PESTALOZZA. Mailand: EuresisEdizioni 1998. 206 S., Abb. und Notenbeisp.

Die italienische Canzone harrt noch, wie der spanische Nova cansò, nicht so sehr aber die französische Chanson, der „poetologischen Nobilitierung“. Dietmar Rieger, von dem dieses Bonmot stammt, überlegt auch, woran das lie-

gen mag, und es kommen einige Gründe in Frage: So der Mangel an gattungsnobilitierender Wissenschaftstradition in Italien selbst, die Tatsache, die es in Italien aus komplexen soziopolitischen Gründen nie ein soziales Chanson gab (wie die Chanson, das u. a. auch in der Kontinuität des Revolutionsliedes steht) und aber auch daran, dass es im 19. Jahrhundert eine große sprachliche Distanz zwischen dem Canto popolare – dem Lied, das zur Canzone hätte werden können – und einer nobilitierten Dichtkunst in dialektfreiem Italienisch gibt. Hauptsächlich scheint mir jedoch das Argument schwer zu wiegen, dass literatur- und musikwissenschaftliche Wertung und literatur- und musikwissenschaftliches Handeln eben eng miteinander verknüpft sind und sich dadurch die Canzone mehr als Objekt der Volkskunde, denn als Forschungsgegenstand der Geisteswissenschaft darstellt. Die Geisteswissenschaft begibt sich eben nicht in die Niederungen der Popularkultur. Oder doch? In Bezug auf die Canzone ist dieses unausgesprochene Berührungsverbot eine Fehleinschätzung, die durch verstärkte Interdisziplinarität, Methodenvielfalt im Sinne Paul Feyerabends und Aktualisierung des geisteswissenschaftlichen Weltbildes überwunden werden kann, wie wir gleich sehen werden. Denn die Multimedialität muss methodologisch kein Problem sein und die Personalisierung der Canzone fordert nur heraus, zur literatur- und musikwissenschaftlichen Analyse auch die Soziologie hinzutreten zu lassen.

In Italien hat sich seit den achtziger Jahren das Blatt gewendet: Es sind mittlerweile einige Studien erschienen, so u. a. 1985 der Klassiker *Storia della canzone italiana* von Gianni Borgna, 1991 der Sammelband *I nostri cantautori. Storia, musica, poesia*, hrsg. von Gianfranco Baldazzi, 1994 das Buch *Franco Battiato. Un sufi e la sua musica* von Guido Guerrera und die 1997 von Franco Fabbri und Luigi Pestalozza herausgegebene Studie zu dem mittlerweile verstorbenen Fabrizio de André unter dem Titel *Fabrizio de André Accordi eretici*. Im deutschen Sprachraum muss man schon genauer hinschauen: Einzelne Artikel zu einzelnen Cantautori begegnen einem hier und dort, einzigartig ist die Sammlung *Poesie cantata. Die Textmusik der italienischen Cantautori*, vom Erlanger Romanisten Frank Baasner 1997 herausge-

geben und unter der Beteiligung einiger Musikwissenschaftler entstanden,ragt heraus.

Der vorliegende Band, der der italienischen Cantatrice Mina gewidmet ist, führt die Reihe solider Forschung fort. Das Œuvre von Mina, voll von „incanto“, liegt abgeschlossen vor: 1958 debütierte sie, 1978 zog sie sich aus der Öffentlichkeit zurück, zwanzig Jahre Rezeption und Präsenz ihrer Musik bis 1998 fächern einen Forschungszeitraum von vierzig Jahren auf.

Die Autoren des Bandes, z. B. Franco Fabbri, Robert Favaro, Paolo Prato, zählen zu den einflussreichsten Musikwissenschaftlern der Gegenwart, deren Fachgebiete zwischen Populärmusikforschung, Jazz, Tanzgeschichte, zeitgenössischer Musik und Musiksoziologie liegen. Zu ihnen gehören auch Luigi Pestalozza und Roberto Leydi, die großen Säulen der italienischen Musikwissenschaft. Neben Musikwissenschaftlern sind aber auch Autoren anderer Disziplinen vertreten, so der Literaturwissenschaftler Edoardo Sanguineti und der Professor für vergleichende Musikwissenschaft Giovanni Marini. Sie alle konzentrieren sich – mit der gebotenen wissenschaftlichen Akribie – auf das poetische und kompositorische Werk von Mina. Die Texte behandeln ihre Rolle innerhalb des Panoramas der italienischen Vokalmusik und der italienischen Zeitgeschichte ebenso wie Detailanalysen einzelner Lieder, Analyse ihrer Stimme und Theatralität, die Medialisierung und den Entwurf einer Soziologie der Canzone unter der besonderen Berücksichtigung von Minas Beitrag.

Robert Favaro fasst zusammen, wenn er feststellt, dass ihre Stimme, Gesten, ihr Bild bleiben werden, vor allen Dingen aber ihre in unvergessliche Musik gegossenen Texte, die sich tief in das kollektive Gedächtnis Italiens eingegraben haben: „Parole soltanto parole, parole tra noi.“

(September 1999) Annette Kreuziger-Herr

UMBERTO NENSI / NADIA NIGRIS / ELENA TONOLO: *Catalogo del fondo musicale della Biblioteca Comunale di Treviso. Tomo primo: Musica Sacra A–E. Tomo secondo: Musica Sacra F–Z, antologie. Tomo terzo: Musica vocale profana, Autori, antologie. Venezia: Edizioni Fondazione Levi 1998. XXXII, 1714 S.*

Der hier besprochene dreibändige Katalog des Musikalienbestandes der Biblioteca Comunale von Treviso ist Teil eines auf fünf Bände angelegten Gesamtprojekts, das unter dem Patronat der Giunta Regionale del Veneto und der venezianischen Fondazione Levi steht (Redaktion: Francesco Passadore und Franco Rossi). Erschlossen wird damit eine nicht nur in ihrer Quantität eindrucksvolle norditalienische Musikaliensammlung, die der Autor dieser drei Bände, Umberto Nensi, in trockener Bescheidenheit mit der Bemerkung charakterisiert, sie halte keine besonderen Überraschungen bereit, dokumentiere aber detailliert das umfangreiche Schaffen der Musiker im Venedig und im östlichen Veneto des 19. Jahrhunderts. Tatsächlich ist der von Nensi katalogisierte Bestand seiner Geschichte nach heterogen und nur teilweise an den heutigen Aufbewahrungsort Treviso gebunden. Im Besitz der dortigen Biblioteca Comunale waren bis um 1900 nur ein knappes Dutzend Musikhandschriften, darunter Rossinis Autograph des *Omaggio pastorale alla memoria di Antonio Canova* (Treviso 1823). 1911 erwarb der damalige Direktor der Bibliothek, Luigi Bailo, insgesamt 16 Zentner Musikalien. Bei dem größeren Teil (12 Zentner) handelte es sich um das Notenarchiv des Tenors Gabriele Guadagnin (1826–ca. 1900), Mitglied der Cappella musicale von San Marco und darüber hinaus als „imprenditore di musica di chiese“ (Kirchenmusik-Unternehmer) in Venedig tätig. Guadagnins Vater Giuseppe hatte dort 1837 die Società dei filarmonici divoti sotto la invocazione e protezione di Santa Cecilia gegründet; Nensi vermutet, dass sich ein Teil des Notenarchivs der Gesellschaft in der Musikaliensammlung des Sohnes wiederfindet. Außerdem kaufte Bailo die Reste (4 Zentner) der Notensammlung des Organisten Giambattista Botti auf; Botti war vermutlich ein Schüler von Bonaventura Furlanetto und um 1850 in Valdobbiadene/Treviso tätig. In der Einleitung zum eigentlichen Katalogteil beschreibt Nensi die Herkunft und die Charakteristika weiterer, mehr oder minder gut zu identifizierender Teilbestände der Biblioteca Comunale. Darunter befinden sich etwa hundert Handschriften des 18. und 19. Jahrhunderts möglicherweise aus dem Besitz des Kathedralarchivs von Treviso, Noten aus dem Nachlass der Musikerfamilie Fontebasso, ca.

zweihundert Autographe des Trevisaner Komponisten Renzo Masutto (1858–1926), weitere kleinere Bestände aus Privatbesitz, Musikalien aus den Notensammlungen diverser musikalischer Gesellschaften in Treviso und Umgebung sowie das offenbar fast komplett erhaltene Archiv der Società della Banda della Guardia Nazionale di Treviso. Insgesamt verwahrt die Biblioteca Comunale heute ca. 5.000 Notenhandschriften und etwa 1.000 Drucke. Die bisher erschienenen Katalogbände verzeichnen nur einen Teil dieses Bestands: Die handschriftlich überlieferte geistliche Musik (Band 1 und 2) und die Manuskripte mit weltlicher Vokalmusik (Band 3). Die mehr als 2.700 geistlichen Werke (479 davon anonym) spiegeln die lokale Produktion bzw. die kirchenmusikalische Praxis im Veneto des 18. (Werke von Pasquale Anfossi, Angelo Baldan, Antonio Biffi, Bartolomeo Cordans, Bonaventura Furlanetto, Johann Adolf Hasse, Antonio Lotti u. a.) und insbesondere des 19. Jahrhunderts (Kompositionen u.a. von Domenico Acerbi, Paolo Agostinis, Nicolò Coccon, Paolo Deola, Mitgliedern der Familie Fontebasso, Anselmo Marsand, Johann Simon Mayr, Nicolò Moretti, Domenico Tommasini). Was die weltliche Vokalmusik betrifft, so handelt es sich ganz überwiegend um Auszüge (einzelne Szenen, Ouvertüren, Arien, Duette, Chöre usw.) aus Opern des späten 18. und des 19. Jahrhunderts (Giovanni Paisiello, Pietro Guglielmi, Domenico Cimarosa, Saverio Mercadante, Johann Simon Mayr, Giovanni Pacini, Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti, Gioacchino Rossini, Giuseppe Verdi u. a.), teils als Partitur, teils in der Kombination von Partitur und Stimmen, teils nur Stimmen, teils als Bearbeitung (vor allem für Singstimme und Klavier). Wenn es in vielen Fällen auch nicht der Quellenwert sein mag, der das Interesse dieser Abschriften ausmacht, so finden sich doch auf zahlreichen dieser Musikalien Angaben zu Aufführungsort und -datum der betreffenden Oper – Angaben, die es ihrerseits immer wieder erlauben, Lücken in den Aufführungschronologien der Opernhäuser des Veneto zu schließen.

Was die Beschreibung der Quellen angeht, lässt Nensis Katalog wohl kaum Wünsche offen; dasselbe gilt für die typographische Präsentation. Dass die fehlenden beiden Bände (Verzeichnis der Instrumentalwerke, der Komposi-

tionen für Banda und der musikdidaktischen und theoretischen Schriften) bald erscheinen, ist nicht zuletzt deswegen zu hoffen, weil sie offenbar auch die Register enthalten sollen, die die hier zusammengetragene Datenfülle zur Musikpraxis im Veneto des 19. Jahrhunderts erst adäquat erschließen würden.

(Dezember 2000)

Juliane Riepe

*Messe und Motette. Hrsg. von Horst LEUCHTMANN und Siegfried MAUSER unter Mitarbeit von Thomas HOCHRADNER, Franz KÖRNDLE, Birgit LODES und Bernhold SCHMID. Laaber: Laaber-Verlag 1998. 400 S., Abb. Notenbeisp. (Handbuch der musikalischen Gattungen Band 9.)*

Dass der Band sowohl die Messe als auch die Motette behandelt, wird mit den „Verbindungen, Parallelen und/oder gar Abhängigkeiten“ zwischen ihnen gerechtfertigt (S. 9). Diese Beziehungen seien nicht bestritten; aber ob sich die beiden Gattungsgeschichten tatsächlich wechselseitig zu erhellen vermögen und ob dies geschieht, wenn für fünf Epochen (bis 1400, 1400-1650, 18., 19. und 20. Jahrhundert) jeweils nacheinander die Entwicklungen der Motette und der Messe dargestellt werden, möge der „unvorbereitete Leser“ des Vorworts beantworten.

Bei der Konzeption des Bandes blieben auch (trotz der Hinweise S. 60, 154 f. und 158 f.) zwei Sachverhalte unberücksichtigt: 1. Schon seit dem 12. Jahrhundert liegen – zumal für den Messgesang der einzelnen Orden – nicht mehr nur Sammlungen frei auszuwählender Ordinariusgesänge, sondern auch feste Paarungen von Kyrie und Gloria und von Sanctus und Agnus sowie komplette Ordinariusformulare für die verschiedenen Festränge und -arten vor (s. Karlheinz Schlager, Art. „Messe I.“, in *MGG* 2, Sachteil, Band 6, Sp. 174 ff.; mit Literaturverweisen), d. h. der Ordinariuszyklus stellt keine Erfindung der mehrstimmigen Musik dar; 2. die Einheit des Messzyklus ist nicht unbedingt eine musikalische, sondern leitet sich zumindest anfangs auch und vor allem aus der jeweiligen Funktion (z. B. als Votivmesse einer Bruderschaft) her (Strohm in Fs. Bockholdt 1990). Statt also die vorhandenen ein- und mehrstimmigen Zyklen und Zusammenstellungen von Ordinariusgesängen mög-

lichst umfassend auf die Gründe und Bedingungen ihres Zustandekommens und die daraus resultierenden Gestaltungsmerkmale hin zu untersuchen, stellt der Band die Messe wieder nur als tendenziell autonom-musikalische Gattung der mehrstimmigen Musik dar, die sogar zweimal (im 14. und im 15. Jahrhundert) geschaffen worden sei und bei der vor allem die Art ihrer musikalischen Vereinheitlichung interessiere, und schickt, sozusagen als Vorgeschichte, ein Kapitel über mehrstimmige Messensätze bis ins frühe 15. Jahrhundert voraus.

Diese unverändert beibehaltene Sichtweise erschwert es dem Unternehmen auch, sich von den noch relativ neuen Darstellungen im *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft* desselben Verlages und in den einschlägigen *MGG*-Artikeln abzusetzen. Dieses Problem ist dennoch weithin akzeptabel gelöst worden. So konzentriert sich Bernhold Schmid, der bezüglich der Motette von Notre-Dame, Ars antiqua und Ars nova in gewissen Fragen (wie der des genetischen Verhältnisses von Notre-Dame-Klauseln und ihren Motetten) merkwürdig unentschieden bleibt, verdienstvollerweise auf die außerfranzösischen (besonders englischen und mitteleuropäischen, weniger auf die italienischen) Phänomene, die in den bisherigen Überblicksdarstellungen wenig berücksichtigt waren. Ebenso komplementär zu bestehenden Darstellungen ist sein Kapitel über Messensätze bis in das frühe 15. Jahrhundert, das einen weniger prominenten und eher in Spezialabhandlungen untersuchten Bestand erörtert. Als nicht sachgerecht erscheint es allerdings, wenn die „Ite missa est“-Sätze von vorneherein außer Betracht bleiben (S. 60), sind sie doch für die Messe im 14. Jahrhundert offenbar typisch (s. z. B. die Messe von Tournai [mit der Motette *Se grace n'est/Cum venerint/ITE MISSA EST* in dieser Funktion] und die Messe von Machaut).

Auch Franz Körndle gibt seiner Darstellung der Motette vom 15. bis zum 17. Jahrhundert ein eigenes Profil, indem er die Frage nach ihrer liturgischen Verwendbarkeit ins Zentrum stellt und in vielen konkreten Fällen plausibel argumentiert. Allerdings scheinen die zitierten kirchenrechtlichen Dokumente nicht zwingend interpretiert und ist insbesondere die plakative Charakterisierung der Motette als „verbotener Gattung“ kaum begründet; denn das berühmte Dekret von 1324/5 rügt und verbietet

für den Gottesdienst zwar die Ars-nova-Rhythmik und volkssprachliche Texte in den Stimmen Motetus und Triplum (die auch außerhalb von Motetten so heißen), aber nicht die Gattung Motette. Und dass die Komponisten (wie auch Körndle einräumt) sich wenigstens partiell nicht an diese Bestimmungen halten (s. das oben angeführte „Ite missa est“ der Messe von Tournai mit seinem volkssprachlichen Triplum sowie die geradezu ekstatische Ars-nova-Rhythmik in Machauts Messe), lässt nicht nur die Wirkung des Dekrets als fraglich erscheinen, sondern durchaus auch die Gültigkeit von Körndles Postulat, dass die verschiedenen Entwicklungsstufen der Motette zwischen 1400 und etwa 1540 „erst dann verstehbar [werden], wenn man die Entwicklung der Gattung unter einem orthodoxen Liturgiebegriff betrachtet“ (so die Einleitung S. 11). Ebenso unhaltbar ist es, wenn Körndle in Tinctoris' *Diffinitorium* die Abstufung zwischen „cantus magnus“ (Messe), „mediocris“ (Motette) und „parvus“ (Chanson), die sich ganz banal auf den äußeren Umfang bezieht, als solche „von liturgischer hin zur weltlichen Musik“ auffasst (S. 100) und der Motette einen Platz „zwischen der liturgischen und der weltlichen Musik“ zugewiesen sieht (S. 11). Denn erstens umfasst der cantus magnus keineswegs alle liturgische Musik (wie Körndle meint), sondern nur die Messe ohne oder mit Proprium („officium“ ist nur ein anderes Wort für „missa“, wie auch der Artikel „Officium“ bestätigt); zweitens ist der „cantus parvus“ ebenso wenig prinzipiell weltlich wie der cantus mediocris: Beide haben „verba cuiuslibet (bzw. cuiusvis) materiae“ (wobei liturgische Texte keineswegs ausgeschlossen sind); und nur statistisch ist der erstere häufiger mit der Liebe und der letztere häufiger mit göttlichen Dingen befasst („sed frequentius amatoriae“ bzw. „divinae“). – Ähnlich profiliert wie das Motettenkapitel ist auch Körndles Darstellung „Das musikalische Ordinarium missae nach 1400“ (der Titel trifft nicht ganz zu, da auch „Das Requiem als Sonderfall der Plenarmesse“ behandelt wird). Hierbei geht es zwar primär um die („zweite“) Genese der Gattung und die Methoden der Zyklusbildung, aber auch um die liturgische Eignung dieser Methoden. So wird die Verwendung weltlicher Chansons als Cantus firmus unter Verweis auf spätmittelalterliche Theologen gerechtfertigt (S. 162 f.; ein Hin-

weis auf die weit zurückreichende Tradition, die u. a. schon die volkssprachlichen, gleichwohl auch liturgisch gebrauchten Notre-Dame-Motetten einschließt, sowie eingehendere Ausführungen darüber, dass sich weltlich und geistlich im Mittelalter grundsätzlich anders zueinander verhalten als in der Neuzeit, waren bei den Prämissen des Autors kaum zu erwarten).

Sind Messe und Motette bis weit ins 17. Jahrhundert hinein die zentralen Gattungen, so machen ihnen bald die musikdramatischen und dann auch die instrumentalmusikalischen Genres diesen Platz streitig, nicht ohne sie zuvor schon stärkstens zu beeinflussen. Diese Vorgänge sowie die ebenfalls wirksamen Ideologien (Aufklärung) und institutionellen Umschichtungen (Verlagerung von der Kirche in den Konzertsaal) werden von Thomas Hochradner (Das 18. Jahrhundert; Das 20. Jahrhundert) und Birgit Lodes (Das 19. Jahrhundert) dargestellt. Als verdienstvoll hervorgehoben seien die Berücksichtigung Frankreichs und die oft höchst aufschlussreichen Zitate (z. B. Jean-François Le Sueurs; hierauf nimmt Lodes für Hector Berlioz Bezug).

Abschließend sei dem Verlag nahegelegt, die Kapitelautoren auch im Inhaltsverzeichnis zu nennen; es nicht zu tun, ist nicht sehr benutzerfreundlich.

(November 2000)

Wolf Frobenius

*Neues zum Umgang mit Rock- und Popmusik.* Hrsg. von Helmut RÖSING und Thomas PHLEPS. Karben: Coda 1998. 150 S., Notenbeisp. (Arbeitskreis Studium Populärer Musik. Beiträge zur Populärmusikforschung 23.)

Die Beiträge der 8. Tagung des Arbeitskreises Studium Populärer Musik zeigen sich wie einer (kultur-)soziologischen Sicht auf die gegenwärtige Populärmusik verpflichtet, in der die Analyse von Markt-, Medien- und Gesellschaftsmechanismen im Vordergrund steht. So untersucht Winfried Pape den Zusammenhang von Jugendszenen und -kulturen und ihren musikalischen Präferenzen. Es ergebe sich gegenwärtig ein „Bild von Jugend“, das „nicht auf einen griffigen ... Nenner gebracht werden“ könne (S. 117). Dementsprechend sei es auch nicht der Fall, dass die Musikpräferenz in jeder der Jugendszenen dieselbe Rolle spiele. Über

die Schaffung von Präferenzen durch die Marketing-Aktivitäten von Plattenfirmen berichtet Kai Thomsen, indem er Unternehmens- und Vertriebsstrukturen erläutert und in einem Fallbeispiel von Aufbau und gezielter Vermarktung einer Popsängerin berichtet. Christoph Jacke zeichnet den Werdegang der Band „Nirvana“ nach, die sich in ihrem Streben nach Subversivität gegen die Vereinnahmung durch die Medien wehrten und ihren Status als Vertreter einer Subkultur wahren wollten. Jacke konstatiert „die Unmöglichkeit für medial dargestellte oder – besser – konstruierte und vermarktete Musikstars, sich bei Erfolg den zirkulären Beeinflussungsmechanismen zwischen Musikindustrie, Mediensystem und Publikum zu entziehen“ (S. 22). Thomas Phleps widmet sich den „atrocities“ („Scheußlichkeiten“) im Schaffen von Frank Zappa und zählt lustvoll die verschiedenen politischen, sexuellen und musikalischen Unkorrektheiten und Provokationen Zappas auf, die er zumeist mit dessen Ansichten in Verbindung bringt, ohne sich sein Bild des Meisters irgend von Kritik trüben zu lassen. Hans-Peter Reineckes „Überlegungen über das Zuhören“ sowie ein Überblick über „Musik im Internet“ vervollständigen den Band.

(September 2000)

Oliver Busch

*Kielinstrumente aus der Werkstatt Ruckers. Zu Konzeption, Bauweise und Ravalement sowie Restaurierung und Konservierung. Bericht über die Internationale Konferenz vom 13. bis 15. September 1996 im Händel-Haus Halle. Halle: Händel-Haus 1998. 320 S., Abb. (Schriften des Händel-Hauses in Halle 14.)*

Anlässlich des Restaurierungsvorhabens eines Cembalos von Hans Ruckers, Antwerpen 1599, im Händel-Haus Halle veranstaltete die Forschungs- und Gedenkstätte eine Tagung, deren Bericht hier vorliegt und eine fast durchgehend erfreuliche Sammlung von Beiträgen enthält. Die Palette reicht von neuen biographischen Daten (Jeannine Lambrechts-Douillez, Florence Gétreau) über organologische Untersuchungen und Ergebnisse (John Koster, Grant O'Brien, Stewart Pollens), Berichten über Instrumente in verschiedenen Sammlungen (Thomas A. Belz, Martin Christian Schmidt, Albert Raber, Emile Jobin, Mia Awouters) bis

hin zur Technik der Restaurierung (verschiedene Beiträge), einschließlich einer breit angelegten Dokumentation zum Hallenser Instrument.

Damit weicht die Themensetzung wenig von ähnlichen Vorhaben ab. Was aber diese Publikation heraushebt, sind neue und vielversprechende methodische Ansätze, von denen zu hoffen ist, dass sie auch in anderen organologischen Sparten Schule machen. Dazu gehören z. B. die beiden Artikel von John Koster über Konstruktionsprinzipien und Stimmtonhöhe, oder die Dokumentation von Umbauten von Stewart Pollens, obwohl man hierbei den Eindruck bekommt, dass die Lust am Technischen mit dem Autor ein wenig durchgeht, z. B. wenn er eine Saitenstärke nach einem Photo zu ermitteln sucht und dabei die Detailgenauigkeit reichlich weit treibt. Die interessante Frage nach dem Sinn der ruckersschen Transpositionstastaturen wird von Nicolas Meeüs zwar interessant untermauert, aber ich habe den Eindruck, dass hier vor lauter Erklärungsversuchen ein logischer Zirkelschluss erreicht wird, der das Phänomen durch sich selbst erklärt. Ein Bericht von Andreas Beurmann über drei spanische Cembali aus seinem Besitz gewinnt ein merkwürdiges Ansehen durch einen jüngst erschienenen Artikel von John Koster (A contemporary example of harpsichord forgery, in: *Early Music*, Feb. 2000, S. 91–97), in dem anhand eines in Vermillion befindlichen spanischen Instrumentes eine moderne Fälschung aus den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts nachgewiesen wird. Trifft das auch auf andere Instrumente zu? Sind wir mittlerweile wieder zu sicher geworden?

Der Frage nach Restaurierung und Konservierung sind zahlreiche Beiträge gewidmet, die eine interessante Bilanz zur Geschichte der Restaurierung im 20. Jahrhundert von den Anfängen (Friedrich Ernst) bis hin zum hallenser Instrument bilden, alles zusammen eine gehörige Menge von Stoff zum Nachdenken für moderne historische und konservatorische Wissenschaft.

Mit diesem Buch ist so etwas gelungen wie ein Durchbruch zu neuen und guten Arbeiten, und es ist zu wünschen, dass in Zukunft Publikationen von ähnlicher Qualität auch zu anderen Instrumententypen zu verzeichnen sind.

Für diejenigen, die gerne nachrechnen, sei hier noch eine Korrektur mitgeteilt (freundli-



che Mitteilung von J. Koster): In der Tabelle auf S. 86 befindet sich ein Druckfehler: „c<sup>2</sup> – 234 – 176 (anstelle von 117)“.  
(April 2000) Annette Otterstedt

*JOHANN JOSEPH FUX: Sämtliche Werke. Serie III – Kleinere Kirchenmusikwerke, Band 4: Offertoriumsmotetten für vier bis fünf Vokalstimmen mit Instrumentalbegleitung. Vorgelegt von Rudolf WALTER. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1996. VIII, 277 S.*

Der Band mit zehn zum Teil recht groß dimensionierten Motetten schließt an den 1992 erschienenen Band III,3 der Gesamtausgabe mit kleineren Offertoriumsmotetten an. Es handelt sich bei den nun edierten Werken durchweg um zeitgenössische Kopien von Stimmsätzen oder Partituren, die bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts nach den verloren gegangenen Originalen angefertigt wurden und belegen können, dass die Kirchenmusik von Fux im ganzen Habsburger Herrschaftsgebiet (Österreich, Böhmen, Schlesien) verbreitet war. Unter aufführungspraktischem Aspekt betrachtet zeigen die außerhalb Wiens aufgeführten Motetten eine sparsamere Realisierung der Stimmen. Die den Chor verdoppelnden Posaunen und Zinken fallen meist weg, die Chorstimmen liegen nur in je einem Stimblatt pro Stimme vor und der Basso continuo wird im schlesischen Kloster Grünsau nur von der Orgel ausgeführt.

Sowohl hinsichtlich der den Kompositionen zugrunde liegenden Texte als auch hinsichtlich der musikalischen Formen weisen die Motetten eine große Vielfalt auf. Nur zwei von ihnen verwenden liturgische Texte, ansonsten benutzt Fux eine frei zusammengestellte Textcollage, die meist den Aufführungsanlass im Rahmen des Kirchenjahres zu erkennen gibt. In unseren lateinernen Zeiten wäre vielleicht eine Übersetzung der im Anhang noch einmal zusammenhängend wiedergegebenen Texte nicht von Schaden gewesen. Musikalisch betrachtet zeigt nur eine der Motetten (*Laudate Dominum* E 158) eine altertümliche „motettische“ Faktur: Ein vierstimmiger Chorsatz wird von den Instrumenten *colla parte* begleitet. Bei den übrigen Motetten handelt es sich um Kantatenformen, die aus einer Kombination von Rezitativen, Arien, Duetten und Chören bestehen, wobei koloratur- und affektreiche Arien in Da-

capo-Form, wie etwa die Bassarie in *O Sancte N.* (E 100), durchaus Opernähe erreichen können. Die Orchesterbesetzung ist bei den Motetten für hohe Kirchenfeste sehr farbig und verlangt von den Trompetern (vier in der oben erwähnten Motette) teilweise eine Virtuosität, die bis an die Grenze der auf der Naturtrompete produzierbaren Töne führt (z. B. h' auf betonter Taktzeit). Die Chorsätze sind meist fugiert oder sogar zu großen Fugen mit instrumentalen Zwischenspielen ausgearbeitet.

Walters Edition ist, soweit der Rezensent dies überprüfen konnte, äußerst sorgfältig gearbeitet, die vorgenommenen und im Kritischen Bericht mitgeteilten Emendationen überzeugen durchgängig. Dergestalt könnte die Ausgabe mit dazu beitragen, unsere Vorstellungen von barocker Kirchenmusik im deutschsprachigen Raum, die immer noch stark von protestantischen Paradigmen geprägt sind, durch einen öffnenden Blick auf die katholischen Leistungen zu erweitern.

(Oktober 2000)

Bernhard Jahn

*JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V: Klavier- und Lautenwerke, Band 6.2: Das Wohltemperierte Klavier II BWV 870–893. Fünf Präludien und Fughetten BWV 870a, 899–902. Anhang: Frühfassungen und Varianten zum Wohltemperierten Klavier II. Hrsg. von Alfred DÜRR. Kassel u. a.: Bärenreiter 1995. XVI, 358 S.*

*JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V; Band 6.2: Das Wohltemperierte Klavier II. Fünf Präludien und Fughetten. Kritischer Bericht von Alfred DÜRR unter Mitarbeit von Bettina FAULSTICH. Kassel u. a.: Bärenreiter 1996. 520 S.*

Mit dem hier zu besprechenden Band liegt nun jenes Doppel-Opus, das wohl als das Zentrum von Bachs Klavierwerk betrachtet werden darf, vollständig in der NBA vor. Wenn nicht alles trügt, hat Alfred Dürr damit die nun fast zweihundertjährige Editions-geschichte des *Wohltemperierten Klaviers* zu einem Resultat gebracht, das eine gewisse Endgültigkeit beanspruchen darf.

Wie schon der I. Teil des *Wohltemperierten Klaviers* wird auch der II. Teil in zwei vollständigen Fassungen ediert, wenngleich die Gründe sich unterscheiden. In Teil I war neben der Fas-

sung von Bachs Autograph, die die spätesten vom Komponisten redigierten Fassungen enthält, in einem zweiten Textteil ein komplettes Korpus von Frühfassungen zu edieren. Anders ist die Überlieferungssituation in Teil II: Von ihm existieren zwei Fassungen, von denen die eine („A“) in der vom Komponisten selbst und seiner Frau Anna Magdalena geschriebenen sog. „Londoner Originalhandschrift“ der British Library erhalten ist, die andere (zusammengefasst unter der Bezeichnung „B“) nur in Abschriften, insbesondere von Bachs Schüler und Schwiegersohn Johann Christoph Altnickol. Keine dieser Fassungen kann als alleinige authentische Fassung letzter Hand angesehen werden, da beide offenbar unabhängig voneinander bachsche Weiterentwicklungen des Notentextes aufgenommen haben. Die getrennte Darbietung der beiden Fassungen mag nicht für alle Arten des Benutzerinteresses die handlichste sein; sie ist aber die klarste. Das Studium der Notentexte bietet manches Überraschende: so etwa die kürzere, 70-taktige Fassung der e-Moll-Fuge (Quelle A) oder die  $\frac{3}{4}$ -Takt-Fassung der Fuge b-Moll mit der Tempo- bezeichnung „Adagio“. Als Orientierungshilfe gibt der Herausgeber im Vorwort des Notenbandes eine Liste der wichtigsten Unterschiede zwischen den Fassungen. (Die von der NBA abgeleitete praktische Ausgabe des Bärenreiter-Verlages beschränkt sich aus naheliegenden Gründen auf jeweils eine der beiden Fassungen.)

Außer dem II. *Wohltemperierten Klavier* enthält der Band noch ein weiteres bachsches „Opus“, das als solches erst spät in das Blickfeld der Bachforschung geraten ist, nämlich die *Fünf Praeludien und Fughetten* BWV 870a, 899–902. (Erst in der „Kleinen Ausgabe“ des BWV von 1998 ist die Werkgruppe, deren „Entdeckung“ Klaus Hofmann zu verdanken ist, als zusammengehöriger Komplex dargestellt.) Die Verbindung mit dem *Wohltemperierten Klavier* II ergibt sich daraus, dass Präludium und Fuge in C-Dur sowie die Fugen in F-Dur und G-Dur Frühfassungen von Sätzen aus dem WK II sind.

Der Kritische Bericht gehört mit einem Umfang von 520 Seiten zu den längsten der NBA. Immerhin waren mehr als 100 handschriftliche Quellen zu beschreiben und auf ihre Abhängigkeitsverhältnisse zu prüfen. In den Kapiteln „Die handschriftlichen Quellen“ (S. 21–128), „Zur Abhängigkeit der Quellen“ (S. 134–

201), sowie den Nachweisen zur Abhängigkeit der Quellen (S. 420–498) ist es dem Herausgeber und seinen Mitarbeitern gelungen, diese überbordende Materialfülle in bewundernswerter Übersichtlichkeit aufzubereiten. Die Darstellung beschränkt sich nicht auf das, was für eine Rechtfertigung der editorischen Entscheidungen nötig ist, sondern bietet darüber hinaus reiches Material für künftige Forschungen zur Rezeptionsgeschichte des Werkes, wofür die Behandlung der mit dem Namen Mozarts verbundenen Quellengruppe „A 5“ (S. 170–177) als Beispiel genannt sei.

Wer an rascher Orientierung über die Grundzüge der Werkgeschichte auf der Basis der heutigen Quellenkenntnis interessiert ist, findet im Abschnitt „Allgemeines“ eine kurze Zusammenfassung des Wesentlichsten. Die (durchaus überschaubaren) „Speziellen Anmerkungen“ bieten zahlreiche Hinweis auf Detailprobleme des Notentextes, die auch für die Wiedergabe relevant sind deshalb den Praktikern nachdrücklichst zur Lektüre zu empfehlen sind.

(Februar 2000)

Werner Breig

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V: Klavier- und Lautenwerke, Band 11: Bearbeitungen fremder Werke. Concerti BWV 972-987, 592a, Sonaten BWV 965, 966, Fuga BWV 954. Hrsg. von Karl HELLER. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. XVI, 358 S.*

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V, Band 11: Bearbeitungen fremder Werke. Kritischer Bericht von Karl HELLER. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. 180 S.*

Der Band enthält zwei Werkgruppen, die dadurch verbunden sind, dass sie auf Werken fremder Komponisten basieren. Die 17 (bzw. – zählt man eine Frühfassung mit – 18) Transkriptionen von italienischen und deutschen Solokonzerten sind (zusammen mit den fünf entsprechenden Werken für Orgel) die wichtigsten Zeugnisse für die Auseinandersetzung Bachs mit der Gattung des Solokonzerts italienischer Prägung, die in der Mitte der Weimarer Zeit stattfand und für sein gesamtes weiteres Schaffen stilistisch wegweisend wurde. Der zweite Teil des Bandes wird von drei Werken gebildet, die auf den ersten drei Zyklen von Reinkens *Hortus musicus* von 1687 beruhen,

wobei drei verschiedene Arten des Verhältnisses zur Vorlage zu unterscheiden sind: einmal die auszierende und verdichtende Bearbeitung, bei der die Grundsubstanz der Vorlage beibehalten wird (BWV 965/1.3-6; BWV 966/1.3-4), zweitens die Neubearbeitung eines Themas unter Wahrung gewisser Gestaltungsmerkmale der Vorlage (BW 965/7) und schließlich die völlig freie Neubearbeitung von Fugenthemen (BWV 965/2, 966/2, 954). (Die zuletzt genannte Gestaltungsweise verbindet die Fugen nach Reinken mit den Fugen nach Themen von Albinoni, die in *NBA V/9,2* enthalten sind.)

Während die Reinken-Gruppe die bekanntesten Stücke enthält, konnte der Herausgeber den ersten Teil des Bandes gegenüber dem im BWV nachgewiesenen Bestand um zwei Notentexte erweitern. Die Frühfassung der Vivaldi-Transkription „BWV 972a“ hatte Heller schon in einem Rostocker Kolloquium 1994 vorgestellt; sie erweist Bachs Transkribieren als Prozess, in dem der Tasteninstrument-Satz zunehmend idiomatisiert wird. Die auf ein Konzert des Weimarer Prinzen Johann Ernst zurückgehende Klaviertranskription BWV 592a ist, wie Heller überzeugend darlegt, von der Orgel-Transkription BWV 592 abgeleitet und stellt „geradezu einen Modellfall der unterschiedlichen Setzweisen für Orgel und Cembalo“ dar (Krit. Bericht, S. 141).

Der Kritische Bericht unterrichtet zuverlässig über die Quellenlage sowie die vielschichtigen Probleme, die das Verhältnis der Transkriptionen zu ihren Vorlagen betreffen (die Vorlagen zu BW 977 und 986 sind weiterhin unbekannt). Hellers ausführlicher Bericht über die kontroversen Datierungsversuche für die Reinken-Transkriptionen (S. 144–146) überschreitet, da die Diskussion im Wesentlichen mit stilkritischen Argumenten geführt werden kann, fast den Rahmen eines Kritischen Berichts. Erwähnt sei, dass der Herausgeber selbst zu diesem Thema nachträglich noch einmal Stellung genommen hat (Symposium Lübeck 2000; siehe *Mf* 53 [2000], S. 459).

(Februar 2000) Werner Breig

*Verschiedene Canones ... von J. S. Bach (BWV 1087). Hrsg. von REINHARD BÖSS. München: edition text + kritik 1996. 258 S.*

Die Formulierung „herausgegeben von ...“

im Titel der hier zu besprechenden Publikation ist eine Untertreibung. Denn es handelt sich nicht um eine Ausgabe, sondern um eine Bearbeitung, und zwar eine sehr strenge und zugleich sehr phantasievolle. Ihre Vorlage bilden die seit 1974 bekannten vierzehn Kanons BWV 1087 „über die ersteren acht Fundamental-Noten“ des Themas der *Goldberg-Variationen*. Aus diesen Miniaturen hat Böß ein Werk für sechs Instrumente (Oboe, Violine, Englisch Horn, Viola, Fagott, Violoncello; wahlweise auch für zwei Cembali) mit einer Spieldauer von 70 Minuten entwickelt. Bei der Lektüre der Partitur wird man zunächst durch einen 320 Takte umfassenden Eingangsteil geführt, in dem ununterbrochene Viertelbewegung herrscht, dessen rhythmische Monotonie aber von Takt 78 an durch harmonische Würze (Quartsextakkorde, Septakkorde, teils sogar unaufgelöste) kompensiert wird. Im weiteren Verlauf wechseln Partien, die Kanonauflösungen nach den kompositionstechnischen Usancen des Bach-Satzes enthalten, mit Stimmenkombinationen, die dem Stilideal eines „rücksichtslosen Kontrapunkts“ huldigen (so schon T. 329–330); die rhythmischen Bizarrerien von T. 2113 ff. schließlich rufen Assoziationen an die Schlussfuge von Beethovens „Hammerklavier“-Sonate nach. Man glaubt, eine Komposition in der Tradition der verfremdenden Bach-Arrangements vor sich zu haben, die dem Hörer wohl auch gestattet – wenn nicht sogar nahelegt –, darüber zu schmunzeln, was alles sich aus Musik Bachs von einem phantasievollen Bearbeiter machen lässt.

Der Autor selbst freilich möchte sein Werk anders betrachtet wissen. Im Textteil versucht er mit beträchtlichem Aufwand an Analysen, Tabellen und Zahlenoperationen zu zeigen, dass er in Wirklichkeit mit seinem Notentext den Willen Bachs vollstreckt hat, und dies im Gegensatz zu den „von anderer Seite [damit ist offensichtlich Christoph Wolff mit seiner Edition innerhalb der *Neuen Bach-Ausgabe* gemeint] so unbefriedigend wie unvollständig angebotenen Fassungen“ (S. 10). Nun braucht man gewiss nicht der Meinung zu sein, dass die in der *Neuen Bach-Ausgabe* gebotenen Lösungen in allen Fällen das letzte Wort darstellen. Dass Bachs Kanonnotationen zuweilen knifflige Probleme enthalten, zeigt etwa der Kanon BWV 1087/10 – ein Fall, über den auch

Christoph Wolff im Kritischen Bericht seine Unschlüssigkeit bekundet hat und der später von Zoltán Gárdonyi (*Studia musicologica* 28 [1986], S. 321–325) und Günter Hartmann (*Musiktheorie* 5 [1990], S. 85–93) erneut diskutiert worden ist. Die Behandlung dieses Kanons ist typisch für Böß' Umgang mit dem überlieferten Text. Während die Stimmenzahl-Angabe „à 2“ von Wolff in ihrer Problematik erörtert wird, ist sie für Böß' Zwecke von vornherein unbrauchbar, weshalb er sie als „á Z“ (sic) liest, den Buchstaben Z im Sinne des Zahlenalphabets als 24 deutet und daraus schließt, dass es – weil ja an einen 24-stimmigen Satz nicht zu denken ist – für jede der beiden von Bach notierten Versionen 24 Lösungen geben muss. Da Bachs zweimal 4 Takte jeweils in 4 Varianten erklingen, erhält Kanon 10 in der Version Bach-Böß eine Gesamtlänge von 1536 Takten. (Übrigens sind die meisten der Kombinationen, die über die von Wolff favorisierte zweistimmige Minimalversion hinausgehen, satztechnisch dubios.) Eine letzte Bestätigung für seine Version gewinnt der Autor daraus, dass er durch gewisse Rechenoperationen mit den Taktzahlen (S. 200 f.) die Zahl 112 erzielen kann, die Summe der Alphabettzahlen des Namens CHRISTUS – „aus wahrhaft übergeordneter Sicht und geradezu mottohaft an Augustin erinnernd“ (S. 201). –

Angesichts von Publikationen dieses Genres stellt sich immer wieder die Frage, ob sie in einer wissenschaftlichen Zeitschrift wie der *Musikforschung* überhaupt besprochen werden sollen. In seiner Rezension der Vorgänger-Veröffentlichung von Böß, der Bearbeitung der Kanons des *Musikalischen Opfers*, bemerkte Frieder Remppl zu Recht, sie sei „mit normalen wissenschaftlichen Kriterien nicht zu rezensieren“ (*Mf* 46 [1993], S. 211b). Doch ist andererseits Verweigerung nicht unbedenklich angesichts der Tatsache, dass ein namhafter Komponist und Musiktheoretiker in einer Rezension des gleichen bößschen Opus schrieb, es bedeute „für die deutschen, auf diesem Gebiet tätigen Bachforscher eine entsprechende Blamage“ (Erhard Karkoschka in *Musica* 46 [1992], S. 383). Demgegenüber sollte doch festgestellt werden, dass die Mitglieder des hier angesprochenen Personenkreises (und auch ihre ausländischen Kollegen) in Wirklichkeit kaum die Chance einer wissenschaftlichen Entdeckung verpasst

haben. Vielmehr scheint es – bei aller Vielfalt der Forschungsmeinungen – eine breite Übereinstimmung darüber zu geben, wo die Grenze zwischen musikwissenschaftlicher Forschung und Edition und dem freiem Spiel der Phantasie verläuft.

(Februar 2000)

Werner Breig

GOTTLIEB NITTAUF: *Complete Organ Works*. Edited by John SHERIDAN. Stockholm: Runa Nototext 1996. IX, 23 S. (*Bibliotheca Organi Sueciae*. Volume II.)

Über die Intentionen der *Bibliotheca Organi Sueciae* haben wir früher schon anerkennend berichtet; der vorliegende 2. Band bringt, schmal wie er ist, gleichwohl einen interessanten Einblick in die schwedische Orgelkunst des frühen 18. Jahrhunderts. Nittauf (1685–1722) dürfte in seiner Stockholmer Jugend via Andreas Düben von Dietrich Buxtehude beeinflusst worden sein, ein Aufenthalt in Hamburg brachte ihn in Kontakt mit Jan Adams Reincken und Vinzent Lübeck (der 1702 aus dem „schwedischen“ Stade nach Hamburg gewechselt war). Im Oktober 1705 war Nittauf sodann Organist der Stockholmer Jakobskirche, anschließend ging er an die Gustavs-Kathedrale Göteborg. Wenig Material zu seiner weiteren Biographie ist erhalten, vieles dürfte auch von seinen Kompositionen in den häufigen Stadtbränden vernichtet worden sein. Die neun erhaltenen Präludien zeigen teils französische, teils ältere norddeutsche Einflüsse. Nr. 8 und 9, auch Toccata betitelt, nähern sich dem Typus der mehrgliedrigen norddeutschen Tokkata à la Buxtehude.

Die Ausgabe wurde von John Sheridan mit aller Akribie vorbildlich besorgt.

(November 2000)

Martin Weyer

RICHARD WAGNER: *Sämtliche Werke*. Band 8, I–III: *Tristan und Isolde*. Handlung in drei Aufzügen WWV 90. Hrsg. von Isolde VETTER und Egon VOSS. Mainz: B. Schott's Söhne 1990–1993. Erster Aufzug XII, 190 S., zweiter Aufzug: V, 255 S., dritter Aufzug: V, 239 S.

Die zeitaufwendige Arbeit an der Edition großdimensionierter Bühnenwerke bringt es immer wieder mit sich, dass begonnene Bände von anderen Herausgebern zu Ende geführt

werden müssen – ein Phänomen, das wegen unsicherer Bedingungen in diesem Berufsfeld in Zukunft sicher häufiger auftreten dürfte. Gewöhnlich bedeutet dies lediglich einen höheren Arbeitsaufwand bei der Bandvorbereitung, im Falle des *Tristan* aber hatte die Fortführung der von Isolde Vetter begonnene Edition durch Egon Voss auch editorischen Konsequenzen. Sein Vorwort zum III. Aufzug des Musikdramas legt die grundsätzliche Problematik des in Aufzug I und II verfolgten Ansatzes offen: Vetter hatte dort als Hauptquelle die Edition des Partiturotographs Wagners gewählt, das sie trotz rascher Niederschrift und zahlreicher, während der diversen Drucklegungen eingefügter fremder Zusätze verlässlicher fand als den Erstdruck. Ergänzend zog sie lediglich zwei unvollständige Dokumente mit Korrekturanweisungen heran. Voss macht in seinen Bemerkungen deutlich, dass a) eine ganze Reihe von anderen Quellen, darunter besonders „Wagners Handexemplare der Erstaussagen von Partitur und Klavierauszug“, „die Münchner Aufführungsmaterialien“ und die Partitur-Drucke aus dem Besitz Hermann Levis und Felix Mottls sowie eine Niederschrift der *Tristan*-Stimme durch Ludwig Schnoor von Carolsfeld heranzuziehen sind, b) zu Wagners „Arrangements“ (Striche, Änderungen der Dynamik u. a. m.) „viel mehr Quellen“ vorliegen, als angegeben. Korrekturfahnen und Korrekturlisten lassen, wenn auch längst nicht vollständig erhalten, auf Wagners Mitwirkung bei den Korrekturen schließen, d. h. insgesamt gesehen sind „optimale Voraussetzungen dafür [gegeben], die Intentionen des Komponisten festzustellen“ (III, S. 212). Folglich wird nun der Erstdruck eigentliche Hauptquelle (mit der Konsequenz einer dreiseitigen Errata-Liste für Akt I/II), Abweichungen vom Autograph können (wenigstens zum Teil) durch diverse Quellen zu diesen Korrekturen als autorisiert belegt werden.

Egon Voss hat in der Neufassung der Editionsrichtlinien der Wagner-Gesamtausgabe darauf hingewiesen, dass das Ziel der in den 60er-Jahren gegründeten Ausgabe „eine Edition für die Praxis auf wissenschaftlicher Basis“ war. Die „Ausrichtung der Praktikabilität“ äußert sich u. a. in einer modern vereinheitlichenden Partituranordnung, in der durchgängigen Anwendung heutiger Stichregeln und Or-

thographie oder in einer Äußerlichkeit wie dem Einfügen von Orientierungsziffern. „Wagners generelle Notation der Singstimmen über dem Orchester-Baß wurde, u. a. auf Empfehlung namhafter Dirigenten, aufgegeben“ (III, S. 210) – dieser Satz ist ein Beispiel für die Art der Argumentation aus praktischen Gesichtspunkten, die auch für die durchgängige Eigenheit der Ausgabe, Haltebögen „ausnahmslos unten herum, Legato- und Phrasierungsbögen in der Regel oben herum“ zu führen (III, S. 210) mit verantwortlich ist: Außer bei gelegentlichen Kreuzungen von Halte- und Phrasierungsbögen spielt hier „Übersichtlichkeit“ – allerdings neben einer bei Wagner „zu beobachtenden [...] Tendenz“ zu dieser Notierung – eine Rolle. Wohl aus den gleichen Gründen wurde die Ausstattung des Kritischen Apparats auf das Wesentliche beschränkt und auf alles „schmückende Beiwerk“ (aber leider auch auf Quellen-Faksimiles) ganz verzichtet. Wer sich über den sehr konzisen Kritischen Bericht hinaus informieren will, findet als Ergänzung einerseits die Dokumentenbände, zum anderen – hoffentlich in nicht allzu ferner Zukunft – eine kritische Ausgabe der Textbücher. Dem Benutzer wird in den Hauptbänden also nur das geboten, was er zwingend notwendig „braucht“, und da der Notentext frei von diakritischen Zeichen ist, lässt sich die Konstitution des Notentextes folglich ausschließlich in Vorwort und Anhang der Notenbände nachvollziehen.

Neben der akribischen Erarbeitung des Haupttextes ist ein großes Verdienst dieser Publikation die erstmalige umfangreiche Dokumentation nachträglicher Änderungen Wagners – eine Tatsache, die in der Wagner-Rezeption ungern zur Kenntnis genommen wurde (oder wird). So können einige der Varianten in den Niederschriften der *Tristan*-Stimme durch Schnoor von Carolsfeld „als definitive Lesarten“ gelten (vgl. Liste Bd. III, S. 195). Zahlreich und für die musikalische Praxis erwägenswert sind die „Rückstufungen“ der Anweisungen zur Dynamik, die sich in Wagners Handexemplar und in Mottls Bayreuther Aufführungspartitur von 1886 finden. Die mehr als 1200 Einträge sind im Anhang E genau aufgeschlüsselt, immerhin konnten darunter 24 als von Wagner und 234 als von Mottl herrührend identifiziert werden. Ähnliches gilt für die Kürzungen, die in Band III, S. 186, in einer anschaulichen Ta-

belle zusammengefasst und anschließend durch Notenbeispiele belegt sind – zumindest zwei davon (II, S. 120 ff., und III, S. 21 ff.) müssen demnach als definitiv gelten. Schließlich sind in den Anhang auch Transpositionen und Änderungen in den Stimmen der Titelrollen sowie Varianten des Vorspielschlusses und der Konzertfassung der „Liebesszene“ (II/2) aufgenommen worden – für den Aufführenden liegt also reichhaltiges Material zur kritischen Erarbeitung der Partitur und zur Beurteilung von „Wagners Aufführungspragmatismus“ (Bd. III, S. 232) vor.

Was den Haupttext des Bandes betrifft, so hängen die schwierigsten Entscheidungen sicherlich mit der Bestimmung der Wertigkeit der „korrigierenden“ Quellen und des darin vorfindlichen Anteils Wagners zusammen. Voss geht z. B. davon aus, dass der Verlagskorrektor Alfred Dörrfel eigenmächtig Anpassungen des unterlegten Textes an das gedruckte Textbuch vornahm oder die Absichten der differenzierten und teils unkonventionellen dynamischen Anweisungen Wagners nicht immer verstand. Hier beginnt die Gratwanderung des Editors, wobei sinnvoller Weise vereinfachende oder anpassende Lesarten eher dem Korrektor zugewiesen, d. h. nicht als Varianten im Text berücksichtigt wurden. Die Abweichungen der Quellen im einzelnen sind dem mit 13 Seiten für ein Musikdrama dieses Ausmaßes erstaunlich kurzen Revisionsbericht zu entnehmen (der darin häufige Terminus „fehlt“ belegt zugleich, dass für den Editor nur die in der Hauptquelle ablesbaren Intentionen das Werk repräsentieren). Wenn hier einerseits auf für die Praxis unbedeutenden Ballast verzichtet wurde („Offenkundige Fehler“ und „Ungenauigkeiten“ werden z. B. „stillschweigend korrigiert“ oder verworfene Fassungen im Autograph nur „bisweilen“ aufgenommen – mit der Konsequenz, dass etwa in Akt I, T. 194 ff., zwar Textänderungen, nicht jedoch die substanziellen Korrekturen in Oboen und Klarinetten erwähnt

werden; in Akt III, T. 144 f., würde die angegebene Bemerkung erst im Kontext der verworfenen Textfassung nachvollziehbar), so ist diese Kürze andererseits auch ein Beleg dafür, mit welcher ungeheurer Sorgfalt Wagner seine Partituren bis ins Kleinste bezeichnete.

Die editorischen Entscheidungen sind – soweit dies bei stichprobenartigen Vergleichen festgestellt werden konnte – in der Regel nachvollziehbar, auch wenn der Apparat der gebotenen Kürze halber Abweichungen überwiegend auflistet ohne Entscheidungen im Einzelfall abzuwägen oder zu begründen. Ob man bereit ist, wagnersche Konventionen (etwa seine meist optisch klarere Bezeichnung von Stimmführungen durch doppelte Halsungen, die Trennung bzw. Zusammenfassung von Stimmen oder die Verwendung von Warnungsakzidentien) modernen Konventionen zu opfern, ist eine grundsätzliche, aber letztlich subjektive Entscheidung.

Erfreulicherweise hat der Verlag ein lesefreundliches Großformat für die Ausgabe gewählt und den Band äußerlich sehr gut ausgestattet (für das unruhige Lesebild durch die häufig wechselnde Akkoladenzahl hat gewissermaßen Wagner selbst Schuld – für den fehlenden Höhenausgleich der Seiten freilich nicht; auch die Textteile hätten übersichtlicher gestaltet werden können). Zu bedauern ist, dass es bislang kein Aufführungsmaterial zu diesen Partituren gibt. Wie soll eine wesentlich auch für die Praxis konzipierte und mit großer Sorgfalt erarbeitete Gesamtausgabe breitere Wirkung erzielen, wenn alle neuen editorischen Erkenntnisse vom Dirigenten erst mühsam selbst in alte Stimmen übertragen werden müssen? Die Wissenschaft auf der anderen Seite dagegen kann sich freuen, dass zusammen mit dem in Vorbereitung befindlichen Dokumentenband Wagners *Tristan* endlich in einer ungeschminkt-zuverlässigen Edition vorliegt.

(Januar 2001)

Joachim Veit