

---

## BESPRECHUNGEN

---

*JOHN CALDWELL: Editing Early Music. Second Edition. Oxford: Clarendon Press 1995. VII, 135 S., Notenbeisp. (Early Music Series 5.)*

Caldwells Buch erschien erstmals 1985, wurde 1987 in einer verbesserten Auflage nachgedruckt und liegt nun in einer erweiterten zweiten Auflage vor. Schon diese Daten sprechen für seine Qualität. Im Vergleich zur ersten ist die zweite Auflage in den Kernkapiteln im Wesentlichen textgleich; hinzugefügt wurde lediglich ein „Postscript“ (S. 114–122), das aktualisierende Nachträge zum Haupttext liefert. Diese Ergänzungen betreffen Stemmatalogie, Notenwert-Verkürzung und Tempo-Relationen, die mit der „musica ficta“ verbundenen Akzidentien-Probleme sowie Anmerkungen zur EDV-Publikation.

In diesem schmalen Bändchen kommt nicht nur ein erfahrener Editor zu Wort, sondern auch ein umsichtiger Dozent, der didaktisch klug sein Wissen und seine reichen Erfahrungen zu vermitteln weiß. Jedwede theoretische oder didaktische Abhandlung zur Musikphilologie ist mit dem Problem konfrontiert, dass die Geschichtlichkeit des zu edierenden Notentextes (Notationssystem, Überlieferungsform in Stimmen oder Sparten, individueller *usus scribendi* etc.) sich hinsichtlich ihrer editionstechnischen Behandlung einer konsistenten systematischen Darstellung entzieht. Dem Editionstheoretiker bzw. dem Verfasser eines editorischen Lehrbuchs bleibt nichts anderes, als konstante editorische Probleme herauszufiltern, sie exemplarisch zu erläutern und daraus methodische Wegweiser abzuleiten, die auch hinsichtlich unerwarteter Spezialfälle hilfreich sind. Dies alles leistet Caldwell in vorbildlicher Weise. Ihm ist die Geschichtlichkeit des Notentextes das Leitprinzip seiner methodischen Darlegungen. Dabei ist der Begriff der „Early Music“ weit gefasst. Der Autor gliedert sie in drei Perioden: 1. Mittelalter und Frührenaissance (1200–1450), 2. Renaissance (1450–1600), 3. Barock und Klassik. Caldwell stellt einerseits epochenspezifische Editionsprobleme in den Mittelpunkt und durchkämmt andererseits jede Periode unter weitgehend gleichbleibenden Fragestellungen. Für die Musik des

Mittelalters und der Renaissance steht natürlich die Transkription modal und mensural notierter Musik sowie das Problem der Akzidentien im Mittelpunkt der Abhandlung. Übersichtliche, historisch gegliederte Tabellen (S. 15 f., 18–21, 26, 67) unterbreiten zu einzelnen Notationsformen Transkriptions-Vorschläge zur Notenwert-Verkürzung, zur Behandlung von Ligaturen und Proportionen. Das gemeinsame Raster der für jede Epoche immer wieder gestellten Fragen umfasst im Wesentlichen Vorsatz, Schlüsselung, Partituranordnung, Tempo- und Interpretationsanweisungen, Transposition, Taktstrich und -zählung, Akzidentien und Singtextunterlegung.

Mit Grundprinzipien der Editionstechnik („Principles of Transcribing and Editing“) wird der Leser in knappsten Umrissen im ersten Kapitel bekannt gemacht. Dem Autor geht es nicht um theoretische Darlegungen, sondern um praxisbezogene, handfeste Arbeitshinweise, die allerdings voraussetzen, dass der Leser mit Paläographie und Quellenkunde der jeweiligen Epoche einigermaßen vertraut ist. Im Schlusskapitel („The Preparation of Copy“) erhält der Leser wertvolle Arbeitstipps zur Erarbeitung einer editorischen Herstellungsvorlage und zur Durchführung einer Druckausgabe.

Die vier Anhänge sind im Grunde Zusammenfassungen der zuvor im Buch gegebenen editorischen Empfehlungen. Anhang I („Special Signs and Conventions“) gibt eine Zusammenschau diakritischer Zeichen und einen Überblick über die in der englischen Musikphilologie gebräuchlichen Apparat-Kürzel etc. Die Vorschläge im Anhang II („Suggested Standardized Part-names and Abbreviations“) beziehen sich auf lateinische und italienische Begriffe der Quellenüberlieferung (Stimmenbezeichnungen, Besetzungsangaben). Musterbeispiele für verschiedene Partituranordnungen bietet Anhang III („Sample Score-Layouts“). Im Anhang IV („Editorial Treatment of Accidentals“) fasst Caldwell seine Vorschläge zur Akzidentienbehandlung (das Leib- und Magenthema des Autors) zusammen.

Die Auswahlbibliographie enthält überwiegend englischsprachige Literatur. Das Register

erfasst neben Namen und Werken auch Quellen und editionstechnische Termini, so dass sich das Buch durchaus als Nachschlagewerk nutzen lässt.

Obwohl das klare und unverschnörkelte Englisch dem deutschsprachigen Leser sehr entgegenkommt, ist dem Buch dennoch eine Übersetzung ins Deutsche zu wünschen: Sie wäre mehr als nur eine Einführung in die Musikphilologie, denn sie förderte darüber hinaus den dringend notwendigen Diskurs über editorische Methoden und Konzepte.

(August 1999)

Bernhard R. Appel

*JAMES GRIER: The critical editing of music. History, method, and practice. Cambridge: Cambridge University Press 1996. XIV, 267 S., Notenbeisp.*

Obwohl die Musikphilologie auf eine etwa 150-jährige Tradition zurückblickt und in zahlreichen Denkmäler- und Gesamtausgaben wahrlich beachtliche editorische Leistungen vorweisen kann, fehlt bislang immer noch eine umfassende Darstellung ihrer Geschichte und ihrer Methodik. An Abhandlungen, die sich mit methodischen Einzelproblemen der Editorik befassen, mangelt es sicherlich nicht, aber eine Handwerkslehre, die dem Einsteiger einen ersten Zugang zu diesem bedeutsamen musikwissenschaftlichen Arbeitsgebiet verschafft, steht, ebenso wie eine theoretische Fundierung der Musikphilologie, in der deutschsprachigen Fachliteratur noch immer aus. Georg Feders verdienstvolles, auf hohem Niveau reflektierendes und nicht ohne polemische Untertöne abgefasstes Buch *Musikphilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik*, Darmstadt 1987 (siehe *Mf*, 47. Jg., 1994, S. 310–312) wendet sich trotz des im Titel genannten Anspruchs, eine Einführung zu bieten, eher an den wissenden Insider denn an den interessierten Anfänger: In Studentenkreisen wird das Buch – meiner Erfahrung nach – als spröde und schwierige Lektüre empfunden. Die Publikation von James Grier erhebt ebenfalls den Anspruch einer praxisbezogenen Hinführung zur Editionsphilologie. Aber wenn der Verlag auf dem hinteren Buchdeckel mit der Behauptung

wirbt, es sei dies „the first book to offer an introduction to the method of textual criticism and their application to music editing“ so ist dies irreführend, denn neben dem genannten Buch Georg Feders hat John Caldwell bereits 1985 mit „*Editing Early Music*“ (Oxford, Clarendon Press) ein wenngleich anders abgehandltes, so doch durchaus mit Griers Abhandlung vergleichbares Buch vorgelegt (siehe *Mf*, 40. Jg., 1987, S. 290 f., Rezension der 2. Auflage s. vorangehende Besprechung).

Der Faksimile-Ausschnitt aus Franz Schuberts Liederautograph zur „Forelle“, der den vorderen Buchdeckel von Griers Buch ziert, vermag beim Leser falsche Erwartungen zu wecken: Musik nach 1750 spielt in diesem Buch nur eine randständige Rolle. Grier bezieht seine historischen Beispiele hauptsächlich aus der monodischen Musik des Mittelalters und der frühen Mehrstimmigkeit, zitiert einige editorische Problemfälle bei J. S. Bach und referiert u. a. die alte *ais/a*-Streitfrage in Beethovens *Hammerklaviersonate* op. 106. Die Beschränkung auf „Alte Musik“ ist natürlich kein Mangel, sollte aber dem Benutzer bereits im Titel kundgemacht werden.

Grier geht sympathisch pragmatisch vor, bietet einerseits „a generalized theoretical framework for editing“ (S. 5), veranschaulicht an Beispielen musikphilologische Fragestellungen und macht damit den Leser mit editorischen Grundproblemen vertraut. Allerdings bleiben wegen der genannten historischen Beschränkung etwa die mit der Drucküberlieferung des 19. Jahrhunderts verbundenen textkritischen Probleme unerörtert. Auf das einleitende erste Kapitel über die Aufgaben des Editors folgen vier weitere, systematisch aufeinander bezogene Abhandlungen: 2. Eigenheiten musikalischer Quellen (Quellen-Typen), 3. Filiation, 4. Editorische Behandlung von Fehlern und Varianten und die Textkonstitution, 5. Editionsformen. Mit dem 6. Kapitel, das nochmals die Stellung und Rolle des Editors reflektiert, schließt sich der Kreis.

Vier konzentriert abgefasste Anhangs-Kapitel bieten konkrete arbeitstechnische und damit praxisnahe Hinweise und verweisen auf weiterführende Spezialliteratur. Sie behandeln a) die Ermittlung von Quellenstandorten, b) die Quellen-Autopsie (Kodikologie und analytische Bibliographie), c) die Quellenbeschrei-

bung (mit einer hilfreichen Checkliste) und d) die Quellentranskription.

Sinn und Zweck des dreiteiligen Epilogs, der zwischen Haupttext und Anhang eingeschoben ist, vermag man aber nur schwer einzusehen. Mit dem ersten Epilogteil „An edition of the music copied in the hand of Adémar de Chabannes (989–1034)“ legt der auf mittelalterliche Musik spezialisierte Autor eigene Forschungsergebnisse vor. Im zweiten Teil des Epilogs diskutiert Grier die von Cliff Eisen 1992 veröffentlichte Ausgabe von Mozarts *C-Dur-Symphonie* KV 425 („Linzer Symphonie“) im Vergleich mit der Edition, die Friedrich Schnapp bereits 1971 im Rahmen der *Neuen Mozart-Ausgabe* vorgelegt hat. Der dritte Epilogteil ist eine Rezension von Ursula Günthers Ausgabe (1980) von Giuseppe Verdis *Don Carlos*.

Die abschließende umfangreiche Auswahlbibliographie bezieht sich auf Manuskriptstudien und Quellenverzeichnisse, auf wissenschaftliche Editionen und auf methodisch-theoretische Einzelfragen. Auch die Literaturliste spiegelt deutlich den editorischen Schwerpunkt des Verfassers wider. Über ein Namens- und Sachregister lässt sich das Buch gut erschließen. Es ist insgesamt sorgfältig gestaltet und enthält nur wenige, kaum erwähnenswerte Druckfehler. (Im Stemma S. 83 fehlt allerdings die Quelle B, dafür ist Quelle A irrtümlich zweimal vertreten.)

(August 1999)

Bernhard R. Appel

*Le Concert des voix et des instruments à la Renaissance. Actes du XXXIV<sup>e</sup> Colloque International d'Études Humanistes, Tours, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, 1–11 juillet 1991. Études réunies et présentées sous la direction de Jean-Michel VACCARO. Paris: CNRS-Éditions 1995. 727 S., Abb., Notenbeisp.*

Der Kongressbericht handelt von einem bislang noch nicht ausführlich diskutierten Thema der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts: Dem Verhältnis von Instrumental- und Vokalmusik. Weshalb die meisten Komponisten entweder nur Vokal- oder nur Instrumentalmusik komponiert haben, „n'a guère été souligné jusqu'ici par les historiens de la musique, il a encore moins été analysé et expliqué“ (S. 11).

Die Tatsache, dass Vokal- und Instrumentalmusik nur selten in ihrem gegenseitigen Bezug erforscht werden, gab Anlass zur Erörterung dieses Themas in einem umfangreichen Symposium, dessen 44 Beiträge hier zu besprechen den Rahmen überschreiten würde. Der Kongressbericht enthält Überblicksstudien, Repertoireuntersuchungen, methodische Aufsätze, Abhandlungen zur Aufführungspraxis und zum sozialen Umfeld, Untersuchungen zur Kompositionstechnik und zur Musiktheorie sowie die Darstellung ikonographischer und literarischer Dokumente. Der Herausgeber Jean-Michel Vaccaro, Leiter des Centre d'Études Supérieures de la Renaissance de Tours, gibt eine hervorragende Einführung in das Thema und – was besonders hervorzuheben und bei Kongressberichten selten ist – ein abschließendes Resümee der Forschungsergebnisse. Entgegen der bisherigen Behauptung, dass eine der bedeutendsten Entwicklungen der Renaissance die Emanzipation der Instrumentalmusik von der Vokalmusik gewesen sei, wurde vielmehr die These diskutiert und bestätigt, dass eine Synthese zwischen vokaler und instrumentaler Schreibweise stattgefunden hat. Die präzise Fragestellung, die glückliche Auswahl der einzelnen Themen und die Präsenz internationaler Renaissance-Forscher (wobei allerdings deutsche Wissenschaftler fehlen) schaffen einen aspektreichen und dennoch gerundeten Band. Nicht nur aufgrund bislang wenig thematisierter Sichtweisen, sondern auch durch seine Stringenz kann der Kongressbericht als vorbildlich gelten.

(Oktober 1999)

Elisabeth Schmierer

*PHILIPPE VENDRIX: Aux Origines d'une discipline historique. La musique et son histoire en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Genève: Droz 1993. 418 S.*

Eine umfassende Darstellung der Anfänge einer Musikgeschichtsschreibung in Frankreich gehörte lange Zeit zu den Desideraten. Diese Lücke hat Philippe Vendrix mit seiner Lütticher Dissertation von 1991, die 1993 erschien, geschlossen. Wie der Titel des Buches anzeigt, nimmt Vendrix die gesamte „historische“ Musikliteratur seit dem Ende des 16. Jahrhunderts in den Blick. Das Buch gliedert

sich in drei Teile: Der erste Teil bildet den philologischen und biographischen Unterbau der Untersuchung (Kap.1–3), der zweite Abschnitt widmet sich den verschiedenen ästhetischen Theorien und Denkmodellen (Kap.4–5), welche die französische Historiographie geprägt haben. Der dritte Teil (Kap.6–9) schließlich nimmt die Kernbereiche der musikalischen Geschichtswissenschaft unter die Lupe: Antike und Mittelalter, die Oper sowie die Musikbiographik.

Der erste Teil stellt in der Hauptsache eine „bio-bibliographische“ Erschließung des zu untersuchenden Textkorpus dar. Zunächst werden die verschiedenen Quellentypen vorgestellt, danach auf ihre Provenienz, Frequenz und Autorschaft befragt. Hinsichtlich der Quantität und Frequenz der Schriften kommt Vendrix zu dem interessanten Ergebnis, dass die Traktate in den 1740er Jahren deutlich zunehmen, im zeitlichen Umkreis der *Encyclopédie* relativ konstant bleiben und nach 1785 deutlich absinken. Gleichmaßen instruktiv ist auch die Verschiebung der Provenienz von einem geistlich orientierten hin zu einem profanen Umfeld. Auch die Zugehörigkeit der Autoren („fonctionnaire“, „hommes de lettres“, „savants“) zu Akademien oder ähnlichen Institutionen wird eingehend untersucht. Dabei kommt die für Frankreich typische institutionelle Verankerung von Geistesgeschichte zum Ausdruck. Als Musiker bzw. Komponisten im engeren Sinne sind nur drei Autoren zu klassifizieren, diese jedoch haben das musikliterarische Denken entscheidend geprägt: Jean-Philippe Rameau, Jean-Jacques Rousseau und André Ernest Modeste Grétry. Der Schwerpunkt in diesem ersten Teil liegt auf der Untersuchung der verschiedenen Strategien, mit welchen sich die Autoren der Historie annäherten. Einen wesentlichen Umschlagspunkt sieht Vendrix um 1680, als die Historie endgültig zum „objet véritable d'interprétation“ (S.79) wurde. Damit einher ging das Phänomen, dass die Akzeptanz des traditionellen Gelehrtentums zu Beginn des 18. Jahrhunderts merklich abnahm. Die Historiker produzierten zwar weiterhin ihre gelehrten Werke, aber es umgab sie „aucune publicité“ wie ehemals. Die „nouvelle manière d'interprétation“ erfasste mehr und mehr auch die Musik: „La musique et son histoire deviennent un enjeu pour les philoso-

phes en quête d'une définition de l'origine de la société et d'une définition de la nature humaine“ (S.79).

Der zweite Teil des Buches setzt sich dann mit den Theorien selbst und den ästhetischen Transformationsprozessen innerhalb der Musikliteratur auseinander. Hier hat die Arbeit streckenweise referierenden Charakter, nicht zuletzt weil Vendrix innerhalb der einzelnen Kategorisierungen die Chronologie der Traktate strikt aufrechterhält. Leider erschließen sich auch die Kategorien seiner Klassifizierung nicht unmittelbar. Während man sich unter den „théories génétiques“ und „théories ramistes et rousseauistes“ noch etwas vorzustellen vermag, bleiben die Kategorien für die Abteilungen „théories mythologiques“, „théories primitivistes et esthétiques“ und „théories instinctivistes“ weitgehend im Dunkeln. Überhaupt geriert sich Vendrix in diesem Abschnitt mehrfach als „Rousseauist“, insofern als er die Traktate, welche dem musikalischen Autonomiegedanken den Boden bereiteten (Nadré Morellet, Jean-François Boyé, Michel Paul Guy de Chabanon), als unsystematisch einstuft, da sie ein spezifisch historisches Interesse vermissen ließen.

Am bedeutsamsten ist zweifellos das fünfte Kapitel („Les transformations de l'art musical“), in dem die Schriften auf ihre zugrundeliegenden historischen bzw. historiographischen Modelle befragt werden. Zur Sprache kommt hier die Relevanz von Stufenmodellen bzw. die Idee einer geschichtlichen Aufwärtsentwicklung; die zentrale Frage von Dekadenz und Fortschritt wird hier eingehend diskutiert. Schließlich wird das Problem der Interdependenz der einzelnen Denkansätze aufgeworfen, wobei Vendrix sein Augenmerk in erster Linie auf die Vereinheitlichungstendenzen und deren Mechanismen richtet. Im Hinblick auf „Historizität“ von Musik nimmt die sowohl von Rameau und als auch von Rousseau unternommene Analyse des Armiden-Monologs von Lully eine zentrale Rolle ein, obwohl diese, wie Vendrix darlegt, gerade keiner historischen, sondern einer genuin theoretischen Annäherung unterlag. Dennoch öffneten diese Analysen gleichsam die Tür zur Betrachtung des älteren Repertoires, welches dann gegen Ende des 18. Jahrhunderts in der Musikgeschichtsschreibung zunehmend virulent wird.

Der dritte Teil des Buches widmet sich drei gänzlich unterschiedlichen Bereichen, die jedoch – jeder auf seine Weise – die historiographische Entwicklung entscheidend geprägt haben: die mittelalterliche Musik, das Musiktheater des 17. und 18. Jahrhunderts sowie die Biographik. Insbesondere am Beispiel der Oper gelingt es Vendrix überzeugend, die „Funktionsweise“ von Historiographie darzulegen, d. h. mit welchem Informationsgehalt Geschichte geschrieben wurde (z. B. in den sogenannten „dictionnaires historiques“). Besonders instruktiv ist hier die Geschichtsschreibung neuerer Gattungen wie der Opera buffa oder der Opéra comique, die zu einer „relativisation du passé“ im Hinblick auf die Betrachtung der angestammten musikdramatischen Genres führte. Die Betrachtung der im 18. Jahrhundert aufkommenden Musikbiographik bildet dann den Schlusspunkt der Untersuchung. (Hier sei der tabellarischen Übersicht auf S. 353 noch die frühe „Notice“ über Giovanni Battista Pergolesi im *Mercure de France* 1772 nachgetragen.)

Vendrix' Sprache ist klar, die Klarheit besitzt mitunter einen provokanten Unterton, der bei diesem von ästhetischen Polarisierungen und Ideologemen durchsetzten Gegenstand aber durchaus angebracht ist. Dennoch: Vendrix' Darstellung ist bei aller Klarheit niemals vereinfachend, im Gegenteil: Kein Paradox wird um der Lösung willen „aufgelöst“, die Komplexität der Denkmodelle niemals simplifiziert. Der Quellenkorpus, den Vendrix seiner Untersuchung zugrundelegt, ist gleichermaßen beeindruckend wie die Vielfalt der herangezogenen Literatur. Hier liegt die eigentliche Qualität des Buches, nämlich den Bogen weit über den musikwissenschaftlichen Bannkreis hinaus gespannt zu haben. Vendrix hat ein facettenreiches und faszinierendes Buch vorgelegt, das vor allem denen zu empfehlen ist, die (immer noch) glauben, die Genese unserer Disziplin sei in erster Linie eine deutsche Angelegenheit.

(September 1999)

Thomas Betzwieser

FRANK MUND: *Lebenskrisen als Raum der Freiheit. Johann Sebastian Bach in seinen Briefen, Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. 182 S., Abb. (Musiksoziologie. Band 2.)*

Im Mittelpunkt des Buches steht eine textanalytische Betrachtung der Briefe, die Bach innerhalb des so genannten Präfektenstreits geschrieben hat. Mund kombiniert Techniken der Linguistik zur deskriptiven Textanalyse mit Modellen der psychologischen und soziologischen Forschung zur interferentiellen Contentanalyse, nämlich das DRQ-Verfahren, die Gottschalk-Gleser-Affektanalyse und das Ertel-Verfahren.

Er beobachtet eine „wachsende Schärfe in der Mitteilung bestimmter Themen, wobei die Sicherung der Amtsauffassung und persönlichen Autorität Bachs bald den ersten Rang“ einnimmt, ferner eine „rasch ansteigende Komplexität und Vielschichtigkeit des Bachschen Argumentierens“, schließlich „Veränderungen in der durchweg hohen emotionalen Anspannung Bachs“. Er fixiert „die Umschlagpunkte im Potential eigener Aggressivität hin zum Erleben dominant fremdaggressiver Schädigung“ und den „temporär tiefgreifenden Verlust der assertiven Selbstdarstellungskraft“ (S. 114 f.).

Der Autor konstatiert, daß der Konflikt „die persönliche Integrität Bachs“ an „einem krisenhaften Lebensübergang“ erheblich gestört habe. Zugleich würdigt er „Latenzphase“ des Präfektenstreits als eine Zeit, die „jenen Raum der Freiheit [bot], der Vorbedingung war für Bachs Konfliktbewältigung, dafür das Bach nichtgelebte Einstellungen und Verhaltensmöglichkeiten entdecken konnte“, die dann in den vierziger Jahren manifest werden.

Im Zuge seiner Auseinandersetzung griff Bach auf in jüngeren Jahren gelernte, vom Autor in einem Exkurs ihrerseits beleuchtete „hergebrachte Formen des Denkens, Handelns und Miteinanders“ zurück und gewann nicht zuletzt dadurch „seine assertive Selbstsicherheit zurück“. Der Rekurs „auf nicht mehr zeitgemäßes Verhalten“ ließ ihn zwar in Leipzig als „eigensinnig“ erscheinen, ermöglichte es ihm jedoch, den „beruflichen Alltag fortan im sicheren Wissen um seine Herkunft und Kompetenz und in der Tat ein Stück selbstbestimmter, autonomer“ zu gestalten (S. 152).

Innerhalb der Bach-Biographik sind die von Mund gewählten Forschungsansätze durchaus

originär. Fraglos bereichern sie das biographische Denken. Wieweit sie tragen, kann kaum aus dem Augenblick heraus entschieden werden. Indessen lebt jede Forschung von Nuancen und Seiteneinstiegen.  
(September 1999) Martin Geck

*ARNOLD JACOBSHAGEN: Der Chor in der französischen Oper des späten Ancien Régime. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1997. 419 S., Notenbeisp. (Perspektiven der Opernforschung, Band 5.)*

Die französische Oper der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts – die lange Zeit in der Forschung unbeachtet blieb – gewinnt erfreulicherweise zunehmende Beliebtheit auch in der deutschen Musikwissenschaft. Dies verdankt sich der Einsicht, dass nicht nur Gluck, sondern auch gerade französische und italienische, in Paris weilende Komponisten wesentliche Neuerungen hervorgebracht haben. Arnold Jacobshagens Dissertation stellt in dieser Hinsicht einen besonders wichtigen Forschungsgegenstand dar, da sich im Chor der französischen Oper des 18. Jahrhunderts Merkmale zeigen, die auf die Grand Opéra verweisen. Zudem ist das Thema ein Desiderat, denn der Chor wurde zwar für Rameaus Opernschaffen und später für das 19. Jahrhundert, nicht jedoch für die Zeit zwischen ca. 1762 und 1791 einer eingehenden Betrachtung unterzogen. Im Blick auf die fortschrittlichen Dramatisierungstendenzen der Oper steht denn auch die Dramaturgie im Verhältnis zu der musikalischen Gestalt im Mittelpunkt der Abhandlung: Jacobshagen zeigt am Œuvre der acht wichtigsten Komponisten des Zeitraums (Christoph Willibald Gluck, Niccolò Piccinni, François-André-Dancan Philidor, François-Joseph Gossec, Antonio Sacchini, Jean-Baptiste Lemoine, Antonio Salieri und André-Ernest-Modeste Grétry) die tief greifenden Wandlungen auf, welche die Chorkompositionen der zweiten Jahrhunderthälfte bestimmen. Als eines der wichtigsten Ergebnisse (im Anschluss an Julian Rushtons These) darf gelten, dass nicht Gluck der Initiator für solche Veränderungen war, sondern dass sich dieser auf bereits bestehende Neuerungen vor 1774 stützen konnte. Jacobshagens Verdienst liegt nicht nur darin, einen umfangrei-

chen Werkbestand systematisch untersucht zu haben, sondern er hat auch die Vielfalt der musikalisch-dramatischen Gestaltung dargestellt, welche die Individualität nicht nur der Komponisten, sondern auch der einzelnen Werke bestimmen.

Dem Hauptkapitel gehen zwei weitere wichtige Kapitel voraus, welche die Kriterien aufzeigen, die für die Deutung der Chöre unabdingbar sind: Zum einen die Aufarbeitung der zeitgenössischen Musiktheorie und Opernästhetik, zum anderen ein Kapitel „Historische Voraussetzungen“, in dem das Privilegiansystem der französischen Oper, die personelle Besetzung des Chores sowie Traditionen und Entwicklungen der Inszenierungs- und Aufführungspraxis behandelt werden. Besonders lobenswert ist, dass sich Jacobshagen beim letztgenannten Kapitel vor allem auf unveröffentlichtes und bislang ungesichtetes Material aus den Archives Nationales in Paris stützt, bilden diese doch einen unentbehrlichen und bislang noch viel zu wenig ausgeschöpften Fundus für die französische Musikgeschichte. Beide Kapitel bringen nicht nur neue Fakten, sondern sind umfassende und präzise Darstellungen ihres jeweiligen Gegenstands. Anzumerken wären allenfalls einige Details, die etwas klarer hätten dargestellt werden können (z. B. gibt die Tabelle auf S. 51 die an der Oper beschäftigten Chormitglieder an; interessant wäre aber die Anzahl der Chorsänger der Opern – wenn diese auch nicht exakt eruiert werden kann – auf die anhand einiger Beispiele nur in Anm. 54 verwiesen wird). So gelingt dem Autor in der Verbindung von institutionsgeschichtlichen, ästhetischen, formalen und dramaturgischen Merkmalen eine Interpretation des französischen Chors, welche die Fortschrittlichkeit im Hinblick auf die Grand Opéra des 19. Jahrhunderts aufzeigt. Jacobshagens Dissertation ist ein hervorragendes Standardwerk, das in keiner musikwissenschaftlichen Bibliothek fehlen darf.  
(Oktober 1999) Elisabeth Schmierer

*MARIUS FLOTHUIS: Mozarts Klavierkonzerte. Ein musikalischer Werkführer. München: C. H. Beck 1998. 159 S., Notenbeisp. (Beck'sche Reihe Wissen 2201.)*

MARIUS FLOTHUIS: *Mozarts Streichquartette. Ein musikalischer Werkführer. München: C. H. Beck 1998. 120 S. Notenbeisp. (Beck'sche Reihe Wissen 2204.)*

Bücher von einem der besten Mozart-Kenner, der nicht nur durch zahlreiche Schriften, sondern auch durch Mitarbeit an der Neuen Gesamtausgabe ausgewiesen ist – u. a. legte er 1972 den ersten Band der Klavierkonzerte vor – darf der Leser voll Vorfreude öffnen.

Beide Werkführer beginnen mit einem Überblick über die Geschichte der Gattungen vor Mozart, ihre Entwicklung und Bedeutung in seinem Werk, und wie in jeder guten Ouvertüre wird dort schon die Neugier geweckt. Der klare Aufbau des Buches erlaubt, sie sogleich zu stillen: Wer etwa wissen möchte, warum das Publikum – vermutlich im *Klavierkonzert* KV 482 – die Wiederholung des langsamen Satzes verlangte (wie auf S. 14 angedeutet), findet die gesuchte Information in der Werkbesprechung auf S. 115.

In chronologischer Folge werden alle Werke einzeln behandelt (abgesehen von den sechs *Quartetten* KV 155 bis 160); wenn zwischen ihnen Beziehungen bestehen, weist eine zusammenfassende Einführung darauf hin. Die Werkbesprechungen beginnen jeweils wiederum mit einer knappen Übersicht; dann wird jeder Satz erläutert; eine tabellarische Formübersicht gibt eine Zusammenfassung. Kapitel über Aufführungspraxis (und im Streichquartett-Buch über ihre Rezeption) und ein Glossar und Literaturhinweise bilden den Schluss.

Die klare Anordnung beider Bücher – jeweils vom Allgemeinen zum Detail – erlaubt je nach Vorkenntnissen oder Interessenslage entweder einen schnellen Eindruck über ein Werk oder aber Anreize zu genauerem Studium. Wer also eine Konzerteinführung sucht, wird ebenso fündig wie ein Musiker, den die Vielzahl unterschiedlicher Verknüpfungen zwischen Rondo und Variationsform oder der Einfluss eines königlichen Cellisten auf die Satztechnik der *Preußischen Quartette* interessieren. Da Flothuis sich nicht zwingt, jedem Werk oder jedem Satz gleich viel Raum zu geben, bleibt an einigen Stellen Platz für ausführlichere Erläuterungen, und besonders erfreulich ist, dass sogar die – notwendigerweise knappen – tabellarischen Formübersichten, die andernorts ja häufig wenig aussagen, hier immer wieder

durch Verweise auf bedeutende Einzelheiten ergänzt werden und keineswegs nur bis zur Unkenntlichkeit abstrahierte Skelette sind.

Als Autor, der Wissenschaft und musikalische Praxis in sich vereint, lässt Flothuis es nicht an wesentlichen Hinweisen auf Interpretation und Aufführungspraxis fehlen, etwa zur Tempowahl in einem Andante, den Auszierungen in einem Solokonzert, Phrasierungsproblemen oder der Frage, ob Beethovens Kadenzen zum *d-Moll-Konzert* KV 466 die nötige Rücksicht auf das ganze Werk nehmen.

Nicht nur Musiker und Wissenschaftler werden es aufregend finden, wie ein Mozart-Forscher denkt, d. h. welche Ansprüche er selbst durch Kenntnis des Gesamtwerks entwickelt hat, und wie er einzelne Stücke daran misst. Urteile z. B. über einen Refrain, der „nicht gerade phantasievoll variiert wird“, Probleme der Proportion oder „eine gewisse Monotonie“ in den frühen Streichquartetten (S. 18, S. 26, S. 35) geben spannende Einblicke in Mozarts Entwicklung als Komponist; und die Bemerkung, das Andante des Konzerts C-Dur (KV 415/387b) sei „wohl der harmloseste Satz“, den er je als Mittelsatz eines Konzerts geschrieben habe, so „als habe sich Mozart mit Rücksicht auf die beschränkten Fähigkeiten der beabsichtigten Interpreten“ zurückgehalten (S. 50), zeigt, mit welchen Problemen er auch später noch zu kämpfen hatte.

Leider kann nicht einmal Marius Flothuis auf so knappem Raum alle Fragen beantworten, die sich bei der Lektüre aufdrängen. (Gibt es z. B. einen Zusammenhang zwischen dem markanten Motiv im 1. Satz des *C-Dur-Konzerts* KV 503 und der wenig späteren *Marseillaise*?). Wenn der Autor dieser Bücher irgend etwas zu wünschen übrig lässt, dann das, was man gelegentlich auch bei Mozart bedauert: die Kürze gerade der schönsten Passagen.

Schade, dass Verlag und Herausgeber nicht so sorgfältig waren und dass – ein immer häufiger zu wiederholender Refrain! – auch diese Bücher nicht so sorgfältig lektoriert wurden, wie sie es verdient hätten. Uneinheitliche Schreibweise, etliche Satzzeichen- und Druckfehler (z. B. fehlt bereits im 2. Satz des *Klavierkonzerte-Führers* das Verb) hätten leicht korrigiert werden können.

(Oktober 1999)

Marie-Agnes Dittrich

*Mozart-Jahrbuch 1997 des Zentralinstitutes für Mozart-Forschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. X, 387 S., Notenbeisp.*

Auf knapp 400 Seiten bereichern zwölf Beiträge, von denen fünf den beiden Opern *Così fan tutte* und *Die Zauberflöte* gewidmet sind, die einschlägige Forschungsliteratur. Roswitha Schlötterer („Die Secco-Rezitative von Mozarts italienischen Opern im Spiegel der Aufführung an der Münchener Hofoper“) beleuchtet am Beispiel von *Così fan tutte* die Versuche von Bearbeitern des 19. Jahrhunderts, die inzwischen aus der Mode gekommenen Secco-Rezitative den neuen Gepflogenheiten anzupassen. Constanze Natosevic („Historisch-politische Symbolik in *Così fan tutte* am Beispiel von Don Alfonso und Despina“) kann den vielfältigen Bezügen des Librettos zur Ideenwelt des französischen Materialismus, auf die bereits mehrfach hingewiesen wurde, einige interessante Gedanken zur politischen Deutung hinzufügen. So vermutet sie etwa, dass Despinas Auftritt im Finale des ersten Aktes als Arzt, der die beiden „vergifteten“ Liebhaber mittels der Magnetismus-Heilmethode Franz Mesmers kurieren will, eine Anspielung auf Mesmers Engagement für die französische Revolution sein könnte – eine Interpretation, für die vor allem Despinas Hinweis auf die Herkunft der „pietra mesmerica“ spricht: „che poi si celebre là in Francia fù“ (I/14, T. 380–385).

Romolo Perrotta lenkt in seinem Beitrag über „Gnostische Echos im Textbuch der *Zauberflöte*“ den Blick auf ideengeschichtliche Hintergründe von Mozarts letzter Oper. Er unternimmt den Versuch, die Sphären der beiden Deutungsansätze „Isis- und Osiriskult“ und „Freimaurertum“ auf den „gemeinsamen Nenner“ der spätantiken Gnosis zu bringen. So vorsichtig er dabei vorgeht – er konzediert, dass dieser gemeinsame Nenner „den Autoren der Oper nicht direkt bekannt gewesen sein“ dürfte (S. 52) –, so **frappierend** sind doch die Parallelen, die er zwischen den gnostischen Mythen und Riten und der Opernhandlung ausmacht. „Dreimal drei Akkorde in der *Zauberflöte*“ und ihre Bedeutung analysiert Georg Horcicka. Er interpretiert die Akkorde zu Beginn der Ouvertüre, die er als „ideelle Inhaltsangabe der Oper mit den Ausdrucksmöglichkeiten eines musikalisch autonomen Instrumentalsatzes“ be-

zeichnet, als das „kürzest-mögliche Konzentrat der Einleitung“ (S. 101). Michael Freyhan („Rediscovery of the 18th Century Score and Parts of *Die Zauberflöte* Showing the Text used at the Hamburg Premiere in 1793“) versucht den Ursachen der Textunterschiede zwischen dem Autograph und der Erstausgabe auf den Grund zu gehen und kommt zu dem Schluss, dass Constanze Mozart dem Hamburger Verleger Simrock eine von Süßmayr angefertigte Abschrift der Partitur als Mozart-Autograph verkauft haben muss.

Ein zweiter Themenkomplex umfasst Entstehungs-, Datierungs- und Echtheitsfragen, insbesondere im Zusammenhang mit Mozarts Kompositionen für Flöte. Im Zentrum der Überlegungen „Zur Entstehungsgeschichte der Flötenkonzerte“ von Henrik Wiese stehen die vom holländischen Flötisten Dejean während Mozarts Aufenthalt in Mannheim (1777/1778) in Auftrag gegebenen Flötenkonzerte. Wiese nimmt an, dass es sich beim *Flötenkonzert* in C-Dur KV 313 (285c) um dasselbe Werk handelt, das Mozart im Juli 1777, noch vor seinem Aufbruch nach Mannheim, anlässlich des Namens-tages seiner Schwester komponiert hatte, und plädiert für eine Korrektur der Köchel-Verzeichnisnummer zu „KV 271K“. Im Falle des *Flötenquartetts* in C-Dur KV 285b (Anh. 171) kommt Roger Lustig zur paradoxen Schlussfolgerung, dass ausgerechnet die Existenz eines autographen zehntaktigen Fragments aus dem ersten Satz die Zweifel an der Echtheit des Quartetts bestätigt. Er vermutet, dass das Quartett das Werk eines Wiener Kopisten ist, der Zugang zu Skizzen Mozarts hatte.

Daniel N. Leeson („A Revisit: Mozart's Serenade for Thirteen Instruments, K. 361 [370a], the *Gran Partitta*“) nimmt das anonyme Vorwort der 1996 bei Bärenreiter erschienenen Studienpartitur der Bläserserenade zum Anlass, sich kritisch mit den dortigen Feststellungen zur Datierung auseinanderzusetzen und auch eigene, in jahrzehntelanger Forschung gewonnenen Erkenntnisse über dieses Werk einer erneuten Betrachtung zu unterziehen. Richard Armbruster gelingt in seinem Beitrag „Joseph Sardi – Autor der Klaviervariationen KV 460 [454a]“ der Nachweis, dass der „Klaviermeister“ Joseph Sardi, der während der 1780er Jahre in Wien lebte, nicht identisch mit dem St. Petersburger Kapellmeister Giuseppe Sarti ist.



Die Aufsätze von Ellwood Derr („Composition with Modules. Intersections of Musical Parlance in Works of Mozart and J. C. Bach“) und Marianne Danckwardt („muß accurat mit den gusto, forte und piano, wie es steht, gespielt werden. Funktionen der Dynamik bei Mozart“) beleuchten unterschiedliche Aspekte von Mozarts Kompositionstechnik. Ellwood Derr zeigt, dass Mozart in der Anverwandlung von Modellen Johann Christian Bachs eben jenes Prinzip der Melodiebildung aus „Formuln“ umsetzte, das Johann Mattheson im *Vollkommenen Capellmeister* (II. Theil, Viertes Capitel, „Von der melodischen Erfindung“, § 15) beschrieben hatte. Ausgehend vom zweiten Satz der *Klaviersonate* in C-Dur KV 309 (284b) erläutert Marianne Danckwardt, dass Mozart die Dynamik bisweilen bewusst als strukturbildendes Kompositionsmittel einsetzte und ihr damit eine Rolle zuwies, die ihr im allgemeinen erst bei Werken Beethovens zuerkannt wird. Abschließend befasst sich Daniel Cadieux in seinem Aufsatz „Le grand tableau de la famille Mozart. Un savant calcul de l'objet cause du désir par Leopold Mozart?“ mit der eigentümlichen Disposition des della Croce zugeschriebenen Familienportraits und setzt sich kritisch mit einem Beitrag von Dieter Goerge auseinander (*MJb.* 1994), der die Urheberschaft della Croces angezweifelt hatte.

(Dezember 1998) Susanne Schaal

*DOROTHEA LINK: The National Court Theatre in Mozart's Vienna. Sources and Documents 1783–1792. Oxford: Clarendon Press 1998. VIII, 549 S.*

Ausgangspunkt für dieses Quellen- und Repertoireverzeichnis war, wie die Autorin im Vorwort darlegt, eine Studie über Sängerinnen und Sänger während Mozarts Wiener Zeit. Die vorhandenen Nachschlagewerke boten Link in dessen nicht die erhoffte Basis für ihre Unternehmung, was sie veranlasste, ein eigenes Repertoireverzeichnis zu erstellen. Obgleich Link den beiden Standardwerken für das Wiener Theaterleben den nötigen Respekt zollt, benennt sie auch deren Defizite. Otto Michtners grundlegendes Buch (*Das Alte Burgtheater als Opernbühne: Von der Einführung des deutschen Singspiels bis zum Tod Kaiser Leopolds II.*; 1970)

sei „weak in methodology“ (vii). Franz Hadamowskys Monumentalwerk (*Die Wiener Hoftheater: Verzeichnis der aufgeführten Stücke mit Bestandsnachweis und täglichem Spielplan*, Bd. 1: 1776–1810; 1966) sei zwar „extraordinarily reliable for such a massive compilation of data, but I needed more detail“ (ebd.). Der Anspruch ist nicht gering: Das von Link erstellte Repertoire-Verzeichnis soll Hadamowskys ergänzen und ablösen. („The Performance Calendar that I have produced both complements and supersedes Hadamowsky“, ebd.). Das Hauptdefizit der bisherigen Verzeichnisse besteht – und hier ist Link (teilweise) beizupflücken –, darin, dass deren Angaben nicht auf ihre Quellen verfolgt werden können (wobei die Autorin allerdings verschweigt, dass Hadamowsky sowohl Textbücher als auch die entsprechenden Musikalien angegeben hat). Dieses Defizit versucht Link zu kompensieren, indem sie die vorhandenen Informationen und Daten nunmehr mit den entsprechenden Provenienzen (Theaterzettel, Almanache, Tagebücher etc.) versieht. Zentrale Bedeutung gewinnt dabei das Tagebuch des Grafen Zinzendorf, das vollständig ausgewertet wurde und hier erstmals in allen theaterrelevanten Auszügen (in Originalsprache) publiziert wird. Ergänzt wird diese Transkription durch die Wiedergabe zweier weiterer Hauptquellen: den Rechnungsbüchern, soweit sie das künstlerische Personal betreffen, sowie dem Abonnenten-Verzeichnis des Nationaltheaters.

Das von Link erstellte Repertoireverzeichnis von 1783 bis 1792 bildet den Hauptkern des Buches (S. 23–190). Es erscheint in Form eines chronologischen Kalenders, der in tabellarischer Gestalt nach Jahr, Monat, Tag, Theater, Gattung, Stücktitel und schließlich der Angaben der Quellen aufgebaut ist. Der Kalender ist sehr übersichtlich, vor allem auch was die Belegquellen (jeweils in eigener Spalte) anbelangt. Die Kommentierung in Fußnoten beschränkt sich erfreulicherweise auf das Nötigste, so dass Übersicht und Lesbarkeit immer gewährleistet bleiben. Das zweite Kernstück des Buches (S. 204–398) bilden die Exzerpte aus Zinzendorfs Tagebuch. Wiedergegeben werden alle Eintragungen, die das Theater betreffen, auch solche, die nur den Gang in die Schaubühne anzeigen (z. B. für den 7. März 1788: „A l'opéra je trouvois M<sup>e</sup> de la Lippe.“)

Die Transkriptionen sind mit relativ vielen editorischen Fragezeichen versehen, wovon einige schlicht überflüssig erscheinen (z. B. S. 302). Sicher ist die Indizierung schwer lesbarer Stellen philologisch korrekt, doch hätte man bei einigen Ergänzungen auch weniger skrupulös verfahren können, es handelt sich bei den Exzerpten schließlich ohnehin nicht um eine Gesamtausgabe. Eher sparsam geht Link hingegen mit Ausrufungszeichen (*sicut*) um, die an einigen Stellen ganz angebracht gewesen wären, z. B. bei: „La la Storange chanta un air de Julia Sabina, opera de Sarti [...]“ (S. 207). Eine andere, grundsätzliche Frage betrifft die Kommentierung des Textes. Hier sieht sich jeder Herausgeber mit dem Problem konfrontiert, in welchem Maße er kommentieren soll. So auch hier: Manche Erläuterungen sind unmittelbar (kon)textbezogen und äußerst instruktiv (z. B. zu Schikaneder, S. 255), andere sind äußerst allgemein gehalten und im Grunde entbehrlich (z. B. zu Van Swieten, S. 207). Dass Links primäres Interesse Sängerinnen und Sängern gilt, kommt im Anmerkungsteil deutlich zum Ausdruck. In diesen Fällen ist nicht nur die Informationsdichte ungleich größer, sondern auch deren kontextueller Gehalt.

Die Zinzendorfschen Tagebuch-Eintragen sind nicht gerade ein Lesevergnügen. Weder das Französische animiert zur Lektüre, noch sind viele Notizen ästhetisch hinreichend interessant. Dass der Prinz Lobkowitz über Blähungen klagte, scheint Zinzendorf ebenso erwähnenswert, wie die Oper, die er an jenem Abend sah, nämlich *Le nozze di Figaro* (19.9.1789). Aus dem Tagebuch ließe sich freilich ein interessantes Psychogramm erstellen, denn in welcher Gesellschaft sich der Graf befand, war ihm ebenso wichtig wie das theatrale Ereignis, dem er gerade beiwohnte. Auf Überraschungen trifft man indessen außerhalb der Theatersphäre: „Je lus chez moi dans *l'abbé Mably* et dans *l'agathon* de Wieland.“ (S. 340). Dass Zinzendorf im September 1789 Mablys *Des droits et des devoirs du citoyen* (1785) gelesen hat, ist bemerkenswert. An solchen Stellen hätte man sich einen Kommentar gewünscht. Allerdings verdankt sich die Existenz dieses Exzerpts ohnehin nur dem Umstand, dass Link in Christoph Martin Wielands *Agathon* (-Roman) ein Schauspiel („play“) erkennt.

Auf kleinere Fehler in der Repertoireliste

hinzuweisen, wäre angesichts einer solch immensen Datenkompilation pure Beckmesserei. Grundsätzliche Bemerkungen sind jedoch hinsichtlich des kommentierten Stücketitel-Registers angezeigt, da das Register eines solchen Quellenwerks oftmals die erste Anlaufstation für den Benutzer ist. Ob man ein Titelregister, das auch nicht-dramatische Werke wie Kantaten, Oratorien u. ä. enthält, mit „Index of Stage Works“ überschreiben soll, sei einmal dahingestellt. Wenn man sich aber wie die Autorin dazu entschließt, solche Werke aufzunehmen, dann verlangt der Benutzer hierzu auch Informationen. Dass es sich bei *Der Tod Jesu* um ein „oratorio“ handelt, liegt nahe; Text- und Musikautor bleibt die Verfasserin allerdings schuldig, auch in der Kommentierung der Repertoireliste („Stadler produced this oratorio“, 1785, S. 58). Selbstredend ist Johann Gottlieb Grauns Oratorium in einem dramatischen Repertoireverzeichnis eine Marginalie, aber es ist symptomatisch für den Titelindex. In ähnlicher Weise – und dies wiegt weitaus schwerer – wird nämlich auch mit den Stücken des Sprechtheaters umgegangen, an denen Link augenscheinlich nicht sonderlich interessiert war, obwohl sie doch einen wesentlichen Teil des Repertoires ausmachen. Hier hat die Autorin kurzerhand alle Angaben von Hadamowsky übernommen. Wo allerdings Hadamowsky ergänzt werden musste, wird es meist problematisch, wie im o. g. Fall von Wielands *Agathon*. Ein anderer Problempunkt betrifft die Darstellung der Ergänzungen durch eckige Klammern, wo die entsprechenden Informationen nicht aus den Primärquellen gewonnen werden konnten. Eine solche Differenzierung ist zwar zu begrüßen, aber nur wenn sie stringent durchgehalten wird. Der Versuch, möglichst exakt zu sein, führt hier leider zu mancherlei Inkonsistenzen, ebenso wie auch die Intention, das grobe Genre-raster (opera, singspiel, play) durch die originalen Gattungsbezeichnungen zu bereichern. Es ist zwar instruktiv, dass Georg Bendas *Medea* ein „mit Musik vermishtes Drama“ ist, soll man aber aus der Angabe „cantata“ (ohne eckige Klammer) für Johann Friedrich Reichardts *Ariadne auf Naxos* schließen, dass es in Wien hierfür keine deutsche Genrebezeichnung gab? Und worin schließlich der besondere Informationsgehalt der Gattungsbezeichnungen von Karl Ditters von Dittersdorfs *Doktor und Apo-*

theater („kommisches Singspiel“) und Christoph Willibald Glucks *Iphigénie en Tauride* („tragédie [in music]“) sein soll, kann sich dem Rezensenten nicht erschließen. Probleme im Index bereitet zumeist auch die Unterscheidung zwischen Übersetzung und Adaption französischer Originalwerke, wie z. B. bei *Die drei Pächter* („composer unknown“). Hier handelt es sich wohl um die Opéra comique *Les trois Fermiers* von Nicolas Dezède (1777), die im deutschsprachigen Raum vielfach gespielt und in einschlägigen Zeitschriften besprochen wurde. Ob bei dem Stück *La Partie de chasse de Henry IV* eine „opéra comique“ (S. 520) vorliegt, scheint fraglich, wohl eher das bekannte Schauspiel von Charles Collé. Ebenso unwahrscheinlich ist es, dass man in Wien *La Rosière de Salency* von Charles Simon Favart in einer alten Pasticcio-Version gegeben hat, sondern hier liegt wohl eher die spätere Oper von André Ernest Modeste Grétry vor. Es ist zu bedauern, dass die Autorin noch nicht auf die monumentale Unternehmung *Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts* (Bender/Bushuven/Huesmann) zurückgreifen konnte, die 1997 abgeschlossen wurde, aus der sich die eine oder andere „cross-reference“ hätte gewinnen lassen.

Leider wird alles, was außerhalb des Dunstkreises der Oper liegt, ziemlich stiefmütterlich behandelt. Bezeichnend hierfür ist im Index auch *Der Derwisch* (S. 511), der – gleichwohl Zinzendorf von „farce“ spricht – als „[comedy]“ ausgewiesen wird. Ein Blick in die entsprechende Eintragung lässt jedoch etwas ganz anderes hinter dieser „farce“ vermuten: Da Zinzendorf von einem Besuch im Theater auf der Wieden berichtet, dürfte es sich hierbei um den inzwischen in der Mozart-Forschung in aller Munde befindlichen *Wohltätigen Derwisch* handeln, für welchen die Autorin auf diesem Weg (unbewusst) einen ersten konkreten Aufführungsbeleg liefert. Bei einem Quellenwerk, das mit dem dezidierten Anspruch antritt, Standardwerke abzulösen, bleiben hier doch einige Fragen offen.

Selbstredend lässt sich die Qualität eines Buches nicht am Index festmachen. Dass die Autorin eine profunde Kennerin der Wiener Theaterkultur ist, geht aus ihrem Resümee (S. 479–500) am Ende hervor („Josephinian Theatre: Some Conclusions“). Hier wartet Link mit ihrem gebündelten Wissen auf, das insofern be-

stechend und faszinierend ist, weil sie sich nicht nur den allgemeinen Geschmacksfragen des Josephinischen Nationaltheaters widmet, sondern vor allem dessen innere Organisationsstruktur freilegt. Durch diese Konzentration auf „Theaterbetrieb“ gewinnt man einen völlig neuartigen Einblick in die Funktionsweise der einzelnen Kompagnien und ihrer wechselseitigen Beziehungen. Hier kommen die vielfältigsten Aspekte zur Sprache: Spielplangestaltung, Geschmacksfragen, politische Implikationen bis hin zur Bewertung des Gagengefüges. — Wenn auch Link ihrem hochgesteckten Ziel nicht in allen Punkten gerecht wird, liegt mit diesem (hervorragend ausgestatteten) Buch ein gewichtiges und bewundernswürdiges Kompendium vor, das in jedem Fall zu einem unverzichtbaren Instrument für die Erforschung des Wiener Theaterlebens werden wird.

(September 1999)

Thomas Betzwieser

*ANNO MUNGEN: Musiktheater als Historienbild. Gaspare Spontinis „Agnes von Hohenstaufen“ als Beitrag zur deutschen Oper. Tutzing: Hans Schneider 1997. 303 S., Abb., Notenbeisp. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 38.)*

Obgleich die Ästhetik der Oper als ‚Gesamtkunstwerk‘ bereits im 18. Jahrhundert rudimentär ausformuliert wurde, wird sie für die Opernforschung erst allmählich fruchtbar gemacht. Insofern ist die Dissertation Anno Mungens besonders lobenswert, der am Beispiel von Gaspare Spontinis Oper *Agnes von Hohenstaufen* den „Versuch unternimmt, die heute meist voneinander getrennt behandelten Bereiche Musik und bildende Kunst in ihrer Wechselbeziehung ... zu rekonstruieren“ (S. VII). Die Arbeit ist in drei große Abschnitte gegliedert: Im ersten (Bedingungen) werden Quellen zur Theorie der deutschen Oper aufgearbeitet, die Konzeption des Historischen in der französischen Oper dargestellt und die Frage einer deutschen großen Oper erörtert. Im zweiten Teil (Historische Oper) wird der Stoff von *Agnes von Hohenstaufen* im Verhältnis zu seiner historischen und politischen Dimension aufbereitet, die Bühnenbilder Karl Friedrich Schinkels und weiterer Künstler behandelt so-

wie die Problematik der *Couleur locale* diskutiert. Der dritte Teil (Große Romantische Oper) ist der musikalischen Gestaltung gewidmet, in dem die Gliederung, die rezitativische Struktur und die Tableauszenen behandelt werden.

Hervorzuheben ist der erste Teil, in dem Mungen die Voraussetzungen der Titulierung als Große historisch-romantische Oper untersucht. Die Frage einer deutschen Oper (die bekanntermaßen ihre Modelle der französischen und italienischen Oper entlehnt), wird auf der Grundlage von zeitgenössischen Quellen kritisch diskutiert mit dem verblüffenden Schluss, dass man „die Lösung des deutschen Opernproblems“ gerade „in Spontinis Werk erblickte“ (S. 27). Die Konzeption des Historischen wird vor allem an den Schriften Victor-Joseph Étienne de Jouys, des Librettisten der *Vestale*, dargestellt, der mit der Verwendung des allerdings schon seit Mitte des 18. Jahrhunderts zuweilen benutzten Begriffs *Drame lyrique* statt *Tragédie lyrique* auf eine Erneuerung des Genre in Richtung *Grand Opéra* verweist. Im Kapitel über die Große Oper werden die Konzeptionen Heinrich Marschners, Carl Maria von Webers und Louis Spohrs kursorisch behandelt.

Im zweiten Teil ist vor allem das fünfte Kapitel (Die Bühnenbilder – „Licht- und Farbenmusik in gleichgestimmten Akkorden“) interessant, zu dessen Verdeutlichung im Anhang farbige Abbildungen der Bühnenbilder und Kostüme beigelegt wurden. Mungen bespricht die diesbezüglich relevanten Techniken, wie z. B. die *Tableaux vivants* und den Zusammenhang von Diorama, Panorama und Bühnenbild, erläutert Schinkels Verhältnis zur Oper einerseits und Spontinis Absicht andererseits, „die bildnerische Konzeption für die musikalische zu verwerten“ (S. 118), und analysiert die Entwürfe zu einzelnen Szenen.

Enttäuscht wird man allerdings vom dritten Teil, der eigentlich die Einlösung – den gegenseitigen Bezug von Bühnenbild und Musik – durch Analyse der musikalischen Faktur bringen sollte. Dies leistet Mungen nur bedingt durch die Aufarbeitung der verschiedenen Rezitativtypen und eine großformale, zu sehr beschreibende und zu wenig deutende Untersuchung dreier Tableauszenen (am ausführlichsten noch für das Kirchenbild). Wünschenswert wäre hingegen eine Analyse, die auch im musi-

kalischen Detail die Bezüge zwischen den verschiedenen Ebenen deutlich macht und mit entsprechenden Notenbeispielen zu veranschaulichen wäre. Einige Fehler sind zu korrigieren, so z. B. die Feststellung, dass *Tableau*-Szenen am Anfang eines zweiten Akts keiner gängigen Konvention entsprächen (S. 234), oder die Hervorhebung der Annäherung von rezitativischer und arioser Gestaltung (S. 231); beides sind gängige Gestaltungsmittel der *Tragédie lyrique* des 18. Jahrhunderts. Aufschlussreich ist hingegen die Behandlung der Fassungen der Oper, und lobenswert ist auch das die Ergebnisse zusammenfassende Schlusskapitel.

Trotz der geäußerten Kritik ist das Buch vor allem in den ersten beiden Kapiteln durch seine Informationsbreite, durch die genaue und kritische Anwendung der für das Thema relevanten Terminologie, durch die Darstellung des Bühnenbildes und durch scharfsinnige Schlussfolgerungen im Einzelnen eine für den Opernforscher lohnende und wichtige Lektüre. (Oktober 1999) Elisabeth Schmierer

*Brahms-Studien. Band 11. Hrsg. im Auftrag der Johannes Brahms-Gesellschaft von Martin MEYER. Tutzing: Hans Schneider 1997. 124 S., Abb., Notenbeisp.*

Der Band umfasst neun Beiträge, von denen sich vier mit Brahms' Musik und dessen Anschauungen und fünf mit dessen Umfeld befassen. Wolfgang Doebel geht den kompositorischen Gesetzmäßigkeiten nach, die im Finale der *Vierten Symphonie* op. 98 die formale Entwicklung bestimmen, wobei es ihm um das Gewicht geht, das dem ostinaten Prinzip der *Chaconne* als Reihung von Variationen zukommt. Er lässt durch seine eingehende Analyse erkennen, dass Brahms sich an einem historischen Vorbild orientiert, aber letztlich die Tradition überwunden und „ein ‚modernes‘ Kunstwerk“ geschaffen habe.

Detlef Kraus versucht, bestimmte Konstanten in Brahms' Kompositionen herauszuarbeiten, so motivische und tonartliche Beziehungen zwischen Klavierstücken und Liedkompositionen und resümiert, dass Brahms sich in allen Schaffensphasen der gleichen Ausdrucksmittel bedient habe. Aber hier sind doch grundlegende

Unterschiede zu sehen. So stehen die fallenden Terzen im dritten, (nicht zweiten) der *Vier Ernten Gesänge* op. 121 („O Tod, o Tod...“) im Sinne von Wortausdeutung, während die fallenden Terzenketten im *Intermezzo* op. 119 Nr. 1, ein Strukturmerkmal darstellen, auch ungleich kunstvoller sind, als der angeführte Beginn des zweiten Satzes der *Klaviersonate* op. 5.

Der Beitrag „Brahms und die Bibel – historisch-theologische Aspekte“ von Hanns Christian Stekel ist dessen Dissertation über theologische Gesichtspunkte in den wortgebundenen religiösen Kompositionen von Brahms entnommen, die sich unter dem Titel *Sehnsucht und Distanz* im Druck befindet. Stekel hebt zum einen Bibelzitate, Anspielungen oder Sätze in biblischer Diktion in Brahms' Korrespondenz hervor und betrachtet zum anderen Bibeln aus Brahms' Bibliothek mit dessen Einträgen, woraus er den Schluss zieht, dass Brahms eine besondere Vorliebe für das Alte Testament gehabt habe. Doch lehrt die Erfahrung, dass Brahms sich durchaus auch mit Partien von Büchern beschäftigt hat, die keine Markierungen aufweisen.

Gerd Rienäcker konstatiert bei Brahms wie bei Eduard Hanslick „Klassizismus“ im Sinne von „universellem Weiterleben“ (S. 16), erkennt jedoch beide nicht als „Gleichgesinnte“, wie Hanslick dachte, sieht vielmehr „Abgründe“ zwischen beiden. Bedenken Hanslick gegenüber hatte erstmals Richard Specht geäußert (*Johannes Brahms*, Hellerau 1928, S. 186–189) und 1983 betonte Constantin Floros, dass Hanslick zu Brahms' Musik kein Verhältnis hatte und beider Anschauungen über Musik und Kunst gegensätzlicher Art gewesen seien (*Das Brahms-Bild Eduard Hanslicks*, Brahms-Kongreß Wien 1983). Rienäcker akzentuiert Hanslicks Unverständnis nunmehr besonders gegenüber Neuerungen in Brahms' Werken.

Rudolf Kreutner, Mitherausgeber der Werkausgabe Friedrich Rückerts, teilt einen bisher unbekanntem Brief von Brahms an den Bürgermeister von Schweinfurt in Zusammenhang mit dem „Rückert-Comité“ zur Errichtung eines Rückert-Denkmal mit. Man hatte Brahms – offenbar zu spät – aufgefordert, aus diesem Anlass einen Rückertschen Text zu vertonen. Außerdem wird eine neu erworbene Postkarte des Komponisten an die Tochter von Rückert, Marie Rückert, wiedergegeben (Es heißt „Ge-

treidemarkt“, auch deutlich in Brahms' Schrift!).

Peter Roggenkamp behandelt das Tonhaltepedal, das 1874 von der Firma Steinway, New York, erfunden und patentiert wurde, aber erst nach dem Zweiten Weltkrieg von Komponisten, wie Henri Boulez, Karlheinz Stockhausen und Helmut Lachenmann exakt notiert wurde. Der Autor gibt mögliche Beispiele für das Tonhaltepedal aus Brahms' *Klaviersonate* op. 5 und aus neuer Musik. Dass Brahms das Metronom ignoriert habe, ist indes unzutreffend. Jedoch widersprach die mechanisch fixierte Festlegung des Tempos durch das Metronom seiner Auffassung vom Zeitmaß.

Wolfgang Ebert gibt eine vorläufige Zusammenstellung der von der Altistin Hermine Spies (1857–1893), Schülerin von Julius Stockhausen, in Konzerten und privaten Aufführungen gesungenen Brahms-Lieder anhand von in der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien, und im Kammerhofmuseum Gmunden vorhandenen Konzertprogrammen sowie aufgrund Wiener und Budapester Zeitungskritiken. Die Angaben sind nach Opuszahlen (op. 3/1 bis 107/5 und WoO 31, Nr. 11) unter Hinweis auf Aufführungsort und -datum geordnet.

Bei dem Beitrag „Die Lieder von Clara Schumann“ von Nancy B. Reich (Hastings-on-Hudson, NY) handelt es sich um eine aktualisierte Fassung in deutscher Übersetzung der im Herbst 1994 im *Newsletter der American Brahms Society* anlässlich des Erscheinens von zwei neuen Ausgaben (*Clara Schumann, Sämtliche Lieder*, hrsg. von Joachim Draheim und Brigitte Höft, 2 Bände, Wiesbaden 1990–1992; *Clara Schumann, Seven Songs*, edited by Kristin Noderval, Bryn Mawr 1993) vorgelegten Aufführungen. Die Lieder werden gewürdigt und die besondere Begabung Clara Schumanns auch auf diesem Gebiet hervorgehoben.

Ein bedeutender Beitrag über „Robert Schumann in der Irrenanstalt in Bonn-Endenich. Zum aufgefundenen ärztlichen Verlaufsbericht 1854–1856 von Doktor Franz Richarz“ stammt von Franz Hermann Franken, der im Herbst 1993 von der Akademie der Künste, Berlin, beauftragt worden war, diese Berichte, deren Verbleib lange unbekannt war, fachlich auszuwerten. Sie waren durch familiäres Erbe 1988 an den Komponisten Aribert Reimann gelangt, der sie der Öffentlichkeit nicht länger vorenthalten

wollte, zumal unsachgemäße Verunglimpfungen des Ehepaares Schumann gerade in Publikationen vorgelegt worden waren. Franken kommt zu dem Ergebnis, dass die Aussagen von Clara Schumann, Johannes Brahms, Joseph Joachim u. a. über Schumanns Zustand in Endenich bis ins Einzelne völlig mit Richarz' überlieferten Berichten übereinstimmen. (September 1999) Imogen Fellinger

REBECCA GROTTJAHN: *Die Sinfonie im deutschen Kulturgebiet 1850 bis 1875. Ein Beitrag zur Gattungs- und Institutionengeschichte. Singsig: Studio 1998. 391 S., Tab. (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Band 7.)*

Why should the third quarter of the 19<sup>th</sup> century have produced such a plethora of symphonies, none of which survive in the current repertoire? Do first-rate symphonies from this period in fact exist, gathering dust on library shelves and awaiting rediscovery? Is it perhaps our own critical standards and assumptions that need re-examining, rather than the music?

These are some of the issues I was expecting Rebecca Grotjahn's revised Ph. D. dissertation to address. What she has done instead, with enormous thoroughness, is to establish the contexts in which such questions should be asked. She has examined the makeup and function of concert itself, the role of the 'sinfonische Novität' as a counterbalance to the 'Klassiker-Repertoire', and the view of the genre in 'Philosophenschriften', 'Expertschriften' and 'Musikkritik'. What emerges is proof that conditions were in fact ripe for symphonic composition, but only within certain norms. The desiderata included modesty, making much out of little, cultivating beauty rather than originality, and offering something 'hübsch, frisch, interessant' to complement rather than compete with the monumentality of the Beethovenian symphonic model. Carl Dahlhaus's famous diagnosis of a 'tote Zeit' for the symphony may still hold good, but it is shown to rest on criteria of judgment inappropriate to the repertoire itself.

As the author herself observes, "Dass diese Aussagen über die Gattung getroffen werden, ohne die kompositorische Faktur nur eines der Werke zu berücksichtigen, mag irritierend erscheinen," (p. 281). By that stage in the book,

however, I was far more impressed with what she had revealed than irritated by what she had not. Even her extensive prolegomena, "Aspekte der Methode", more appropriate to a dissertation than to a book in the public domain, manages to process a great deal of useful information about the problems of Gattungsgeschichte, Institutionengeschichte, even Problemgeschichte.

By way of conclusion Rebecca Grotjahn offers a rather cursory examination of the first movement of Robert Volkmann's *D minor Symphony*. This hardly fulfils her own call for analyses that assess the standing of individual works vis-à-vis the frameworks she has established. Nor does it throw light on her thought-provoking comment, "dass unter denselben sozial- und institutionsgeschichtlichen Bedingungen mit den Sinfonien von Johannes Brahms oder Anton Bruckner Werke allerhöchsten künstlerischen Ranges entstehen konnten" (p. 281).

This last remark begs the question whether conditions really were the same after 1875, or whether some broader aspects of the Zeitgeist were at work (especially in view of the fact that the resurgence of monumental, or at least more ambitious symphonism, is paralleled in France, Scandinavia and Russia). However, when scholars and journalists address such questions in future they will be grateful for Rebecca Grotjahn's meticulously researched and presented study of the conditions operating in Germany at the time. The 77 pages given over to the 'Verzeichnis der sinfonischen Novitäten' (over 500 works, also covering the related genres of Suite, Serenade and Symphonic Poem) are a valuable reference source; they themselves derive from a database held in the library of the Hochschule für Musik und Theater in Hannover, available for downloading from their internet page (<http://www.hmt-hannover.de/sinfonien>).

(August 1998)

David Fanning

RICHARD TARUSKIN: *Defining Russia Musically. Historical and hermeneutical Essays. Princeton: Princeton University Press 1997. XXXII, 561 S., Notenbeisp.*

Richard Taruskin fordert von sich selbst das schier Unmögliche: Er will jenes Land erklären und definieren, das man (wie der russische

Dichter Fëdor Tjucev sagt) „mit dem Verstand nicht erfassen“ kann. Medium und gleichzeitig Nutznießer dieses kühnen Projekts ist die Musik. In ihr sucht Taruskin nach Kriterien für die Art und Beschaffenheit eines Landes, das er unausgesprochen nicht als ethnisches, territoriales, historisches oder politisches Gefüge, sondern als Kulturzusammenhang versteht. Dass dessen Definition nicht auf einen Nenner zu bringen ist, liegt auf der Hand, und Taruskin betont diese Tatsache eher, als sie zu kaschieren. Durch seine Ausführungen zieht sich wie ein roter Faden die These, dass Bewusstsein nationaler Identität keine feste Größe ist, sondern durch Abgrenzung entsteht. Diese Abgrenzung in ihrem Zustandekommen und ihren Folgen bewusst zu machen, ist ihm ein Hauptanliegen und erfordert eine genaue Differenzierung zwischen dem genuin russischen Selbstverständnis, der russischen Wahrnehmung des Fremden und dem westlichen Russlandbild.

Am prägnantesten gelingt Taruskin dies in dem mittleren, anregendsten, gleichwohl kürzesten Großabschnitt seiner Schrift, „Self and Other“. Mit Blick auf die russische und deutsche, italienische und orientalische Musik deutet er das Eigene und das Fremde als Konstruktionen, die – oft im Nachhinein – von Einzelnen gemacht werden. Den Orientalismus siedelt er im Kontext des großrussischen Imperialismus an und betrachtet ihn als eine Möglichkeit, körperliche Verführbarkeit musikalisch als etwas Fremdes auszuweisen, von dem man sich distanziert, dem man aber durch diese Distanzierung zugleich erliegt, bis es als stilisiertes Wunschbild vom Exotischen ein fester Bestandteil des eigenen Komponierens wird. Bei aller Diskussionswürdigkeit ist diese Deutung durch gezielte Analysen der Notentexte stets nachvollziehbar belegt.

Trotz des totalen Anspruchs, den Taruskins Schrift in ihrem Titel ausdrückt, macht das Werk im Untertitel deutlich, dass es nicht um eine enzyklopädische Darstellung geht. Vielmehr bietet das aus Vorlesungen, Vorträgen und Aufsätzen erwachsene Buch eine Art Mustersammlung einzelner Aspekte. Gleichzeitig erarbeitet Taruskin ein Raster von Kriterien, mit deren Hilfe auch nicht Erwähntes einer Deutung zugänglich wird.

Dieser aus dem Exemplarischen schöpfende

Ansatz setzt sich in der Darstellungsweise fort: Jedes Kapitel zeichnet sich durch einen speziellen Zugang, einen ausgewählten Vermittlungsweg aus – wodurch der Verfasser sich ganz nebenbei elegant von den Zwängen einer personengebundenen oder chronologischen Darstellung befreit. Statt dessen widmet er sich in den ersten beiden Großkapiteln zentralen Aspekten der russischen Musikgeschichte (von der aristokratischen Wahrnehmung des Volks als kulturtragender Größe bis hin zur Postmoderne), wobei er zumeist von bekannten Werken oder Fakten ausgeht, diese zur Auseinandersetzung mit bestehenden Lehrmeinungen nutzt und seine eigene Sicht anschließend durch entlegene Musikbeispiele pointiert. Dabei spart er die Kirchenmusik konsequent aus, räumt dagegen der kritischen Diskussion von Sekundärliteratur außerordentlich weiten Raum ein.

Im letzten, proportional umfangreichsten Abschnitt seiner Schrift wendet sich Taruskin schließlich vier Komponisten zu, die er sowohl als Europäer als auch als hervorsteckende Repräsentanten ihrer Heimat beschreibt. Die punktuellen Untersuchungen zu Leben, Werk, Stil- und Schaffensmerkmalen nehmen Rücksicht auf einen breiteren Leserkreis, ohne darüber das hohe Reflektionsniveau und den Bezug auf notierte Details zu verlieren. Der Blick ins Inhaltsverzeichnis suggeriert zunächst ein stringentes Programm: „Chaikovsky and the Human“, „Scriabin and the Superhuman“, „Stravinsky and the Subhuman“, „Shostakovich and the Inhuman“. Beim Lesen jedoch lösen sich diese prononcierten Schritte auf; die prägnanten Schlagwörter beziehen sich glücklicherweise nicht auf die Komponisten und ihre spektakulären lebensgeschichtlichen Situationen, sondern zumeist auf die Rezeption ihrer Werke (zu der das Selbstverständnis eines Künstlers durchaus dazugehören kann).

Vielleicht konstruieren die Kapitelüberschriften ein dichtereres Beziehungsgeflecht als die Ausführungen einlösen. Aber trotz aller grundsätzlichen Schwierigkeiten gelingt es Taruskin, seinem selbstgesetzten Ziel einer Russland-Definition auf 561 anregenden Seiten auf überraschende, die Auseinandersetzung lohnende Weise erstaunlich nahezukommen.

(Juni 1999)

Kadja Grönke

ALBRECHT GAUB: *Die kollektive Ballett-Oper „Mlada“*. Ein Werk von Kjuj, Musorgskij, Rimskij-Korsakov, Borodin und Minkus. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 1998. 624 S., Notenbeisp. (*Studia slavica musicologica*. Band 12.)

Die Geschichte des glücklosen Gemeinschaftsprojekts der Ballett-Oper *Mlada* ist kurz und voll offener Fragen. Als der Direktor des St. Petersburger Theaters, Stepan Gedeonov, das Werk bei der Komponistengruppe um Milij Balakirev in Auftrag gab, sagten Cezar' Kjuj, Modest Musorgskij, Nikolaj Rimskij-Korsakov, Aleksandr Borodin und der nicht dem Balakirev-Kreis zugehörige Ballettkomponist Ludwig Minkus zunächst spontan zu und komponierten zwischen Februar und Mai 1872 etwa drei Viertel des Werks (zumeist im Klavierauszug). Dann aber scheinen sie das Projekt kurzerhand und ohne Bedauern abgebrochen zu haben. Die bereits fertig konzipierte Musik nutzten sie später für andere Kompositionen. Rimskij-Korsakov vertonte darüber hinaus den gesamten *Mlada*-Stoff 1889/90 noch einmal vollständig (mit stumm getanzter Titelrolle und ohne Rückgriff auf seine ursprünglichen Entwürfe), und Ludwig Minkus führte 1879 ein eigenes Ballett mit diesem Titel auf.

Die unkonventionelle Entstehungsgeschichte, die komplizierte Quellenlage und schließlich die Tatsache, dass die kollektive *Mlada* unvollendet blieb, haben dazu geführt, dass in der Forschung immer wieder Ungenauigkeiten und Halbwahrheiten tradiert werden. Um so bedeutsamer sind die Untersuchungsergebnisse, die Albrecht Gaub in seiner jetzt veröffentlichten Dissertation vorlegt. Wenn er die Fährte des schimärenhaften Werks aufnimmt, liest sich das spannend wie ein Kriminalroman – was nicht zuletzt dem klaren Aufbau, den gezielten Fragestellungen, der umfangreichen Literaturlauswertung, den skrupulösen Untersuchungen und der philologisch und sprachlich ausgezeichneten Darstellung zu verdanken ist. Über die Chronologie der Ereignisse, die genaue Auflistung der Quellen und ihrer Fundorte und die Untersuchung von Herkunft und Weiterverarbeitung der *Mlada*-Musiken hinaus bietet Gaub eine gattungsgemäße Einordnung sowie einen höchst aufschlußreichen Exkurs zum Auftraggeber des Werks, zum Entstehungsprozess und zum geistigen Kontext des Librettos. Gaub nutzt zahllose, häufig entlege-

ne Zeugnisse aus Schriften, Notizen und Briefen, formuliert außerdem eine verständliche Inhaltsangabe des reichlich konfuse Werks und erweitert die gesamte Darstellung um ein zweisprachig abgedrucktes und kommentiertes Libretto und einen materialreichen Anhang. All dies zeugt von der sorgfältigen Arbeitsweise des Verfassers ebenso wie von seiner Fähigkeit zur klaren Darstellung komplizierter Sachverhalte. Ein engagiertes Plädoyer für eine kritische Edition, vielleicht Rekonstruktion und Aufführung der Ballett-Oper schließt sich an. Damit bietet Gaubs Dissertation nicht nur eine fundamentale Abhandlung per se, sondern auch eine hervorragende Ausgangsbasis für weitere Forschungen, die, so ist zu hoffen, auch jene Ballettmusik von Minkus erfassen werden, die zu erschließen dem Autor aus (man möchte fast sagen) typisch russischen Gründen verwehrt wurde.

(Juni 1999)

Kadja Grönke

VLADIMIR KARBUSICKY: *Mahler in Hamburg. Chronik einer Freundschaft*. Hamburg: von Bockel Verlag 1996. 179 S., Abb., Notenbeisp.

Vladimir Karbusickys Buch ist eigentlich keine Schrift über Mahler, sondern über den Komponisten und Schriftsteller Josef Bohuslav Foerster, mit dem Gustav Mahler während seiner Hamburger Zeit eng befreundet war. Dass der Autor es mit einem Mahler-Titel versah, ist nicht nur aus verkaufsstrategischen Gründen, sondern auch im Hinblick auf eine ideelle Intention verständlich: Eine Abhandlung über Foerster würde wohl ungelesen bleiben, während unter dem besagten Titel die Musik des weitgehend unbekannteren, jedoch sehr interessanten Komponisten auch einem breiteren Publikum schmackhaft gemacht werden konnte. Es handelt sich um keine wissenschaftliche, sondern um eine eher populäre Lektüre, mit der Darstellung biographischer Erlebnisse des Autors, dessen Einsatz im Zweiten Weltkrieg ihn mit der Stätte des Geschehens verbindet. Die Lektüre enthält jedoch genügend Interessantes und Neues auch für den Musikwissenschaftler, sowohl im Hinblick auf Mahlers Biographie und Musik als auch vor allem im Hinblick auf die Musik von Foerster, auf dessen Werk man nach der Lektüre gespannt ist. Wün-



schenswert wäre, dass Karbusicky nun auch eine musikwissenschaftliche, speziell dem Werk Foersters gewidmete Monographie veröffentlichten würde.  
(Oktober 1999) Elisabeth Schmierer

*HUGO WOLF: Briefe an Hugo Faißt. Hrsg. von Joachim DRAHEIM und Susanne HOY. Tutzing: Hans Schneider 1996. 275 S., Abb.*

Briefausgaben stehen zumindest aus verlegerischer Sicht alles andere als hoch im Kurs. Umso erfreulicher ist es, wenn trotzdem Komponisten-Briefe publiziert werden – und dies zudem in so ansprechender Präsentation wie im vorliegenden Band. Die Ausgabe, eine Veröffentlichung der Internationalen Hugo-Wolf-Akademie Stuttgart, ist typographisch wie hinsichtlich der Papierqualität sehr gediegen, durchweg außerordentlich sorgsam gearbeitet und durch apartes Bildmaterial bereichert. Allein schon die Fotos aus verschiedenen Wiener und Stuttgarter Archiven sowie aus der Sammlung Hartmut Höll und dem Schiller-Nationalmuseum Marbach, die fotografisch wiedergegebenen Ansichtskarten von Wolf und die Faksimilia seiner Briefe und Kompositionen geben dem „Bild des Menschen und Musikers Hugo Wolf“ wie es Joachim Draheim (auf S. 87) als Ziel der Neuedition der Briefe von Hugo Wolf an Hugo Faißt formuliert, „schärfere Konturen“. Bisher lagen diese Briefe in einer ungenügenden Edition vor, die Michael Haberlandt 1904, im Jahr nach Hugo Wolfs Tod, herausgegeben hatte: Kürzungen und Auslassungen mit Rücksicht auf seinerzeit noch lebende Personen summierten sich in der alten Edition mit Lesefehlern und falschen Datierungen zu einem, so urteilt Draheim mit Recht, „philologischen Desaster“. Erweist sich der Sinn der Neuedition der 126 Briefe aus dem Zeitraum zwischen 1893 und 1899 also mit Blick auf die philologische Genauigkeit und die schärfere Konturierung der Biographie von Hugo Wolf, so zielt diese außerdem durch ihren regionalgeschichtlichen methodischen Ansatz weiter als die alte Edition: Stuttgart sei ihm „nachgerade zur zweiten Heimath geworden“ schreibt Wolf am 25. Juni 1896, und Faißts Verdienst sei es, so Wolf am 27. März 1897, dass er „in dem guten biedern Schwabenlande doch kein so ganz un-

bekannter Musjö sei“. Dieses Faktum, dass Hugo Wolf in Stuttgart „früher und intensiver als in seiner österreichischen Heimat Verständnis, Anerkennung für seine Musik, ja Verehrung fand“ (S.11), berücksichtigt Draheim (leider ohne weitere Überlegungen über Ursachen und Hintergründe dieses Faktums), indem er der Briefedition eine umfangreiche Dokumentation „Hugo Wolf in Stuttgart“ voranstellt. Darin trägt er Vielfältiges, zum Teil in der regionalen Presse weit verstreutes Material zum Stuttgarter Musikleben sowie zu Wolfs Stuttgarter Bekannten und Freunden, unter ihnen der Rechtsanwalt, Sänger und Mäzen Houg Faißt, zusammen.

Die herausgeberische Noblesse (sehr überzeugend sind die sparsam unaufdringlichen, jedoch sehr präzisen Anmerkungen, die typographisch klar – leider nicht immer – auf dem breiten Rand plaziert sind) mag Draheim dazu veranlasst haben, Dokumentation (S. 15–85) und Editionsteil (S. 99–233) strikt voneinander zu trennen und nur mittels zahlreicher Verweise untereinander zu verknüpfen. Das macht die Lektüre des Bandes allerdings etwas umständlich, denn der Leser muss die Chronologie von 1890–1903 mehrfach durchlaufen: Einmal im Geleitwort von Dietrich Fischer-Dieskau (S. 7–9), einmal in der Dokumentation, einmal in der Edition, weitere Male im Nachruf auf Hugo Wolf von Hugo Faißt (S. 81–85) und in dem im Anhang mitgeteilten Nachrufen auf Hugo Faißt (S. 244–259). Ist der Zugriff auf das Material durch diesen editorisch korrekten, im Hinblick auf das biographische Bild jedoch eher komplizierten Aufbau erschwert, so leistet andererseits das überaus sorgsam gearbeitete Register, das Werke, Orte und Namen mit Lebensdaten und knappen Berufsbezeichnungen erfasst, absolut verlässliche Dienste für eine rasche Erschließung des Bandes.

(August 1999) Susanne Rode-Breymann

*RICHARD STRAUSS – CLEMENS KRAUSS: Briefwechsel. Gesamtausgabe. Hrsg. von Günter BROSCHE. Tutzing: Hans Schneider 1997. 587 S. (Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation 20.)*

Eine Fülle von Briefen schrieben sie fast alle – die Komponisten des frühen 20. Jahrhun-

derts; veröffentlicht wurden diese gleichwohl selten. Im Falle von Richard Strauss war und ist das anders: Stehen Briefeditionen der Komponisten der Wiener Schule oder auch von Franz Schreker oder Alexander Zemlinsky immer noch aus, so ist in Sachen Richard Strauss bereits die zweite Generation von Ausgaben erreicht. Der Briefwechsel zwischen Richard Strauss und Clemens Krauss lag seit 1963, herausgegeben von Götz Klaus Kende und Willi Schuh, in einer Auswahl mit kürzenden und verändernden Eingriffen vor. Überaus begrüßenswert ist es, dass nun alle 470 erhaltenen Briefe dieser Korrespondenz, die sich über den Zeitraum von 1922 bis 1949 erstreckt, durch die von Günter Brosche herausgegebene Neu-edition zugänglich sind. Begrüßenswert ist die Vollständigkeit insbesondere im Hinblick auf das Thema ‚Strauss und Krauss im Nationalsozialismus‘, zu dem der Briefwechsel einiges zu bieten hat, obwohl aus den Jahren 1936 bis 1939 nur sehr wenig Briefe erhalten geblieben sind. Günter Brosche reißt dieses Thema in seinem Vorwort immerhin vorsichtig an und schließt mit dem Wunsch: „Möge diese objektive Edition von Originalquellen zum besseren Verstehen einer großen Epoche der europäischen Musikgeschichte mit einem düsteren Zeithintergrund beitragen!“

Neben dem kulturpolitischen Thema Musiktheater im Nationalsozialismus hat der Briefwechsel zwei weitere Hauptthemen: Zum einen ist er eine Art *Capriccio*-Lesebuch, das minutiös Aufschluss gibt über die Werkentstehung des „Konversationsstücks“ an dem Strauss und Krauss seit Herbst 1939 arbeiteten und das Krauss im Oktober 1942 in München uraufführte. Zum anderen führt der Briefwechsel schonungslos die Mechanismen von Musiktheater-Wirkungsgeschichte vor Augen: Berühmt wird eben vor allem das unter den Novitäten, was in guten Aufführungen häufig gespielt wird. Opern, so formuliert es Strauss am 27. März 1939 einmal, bedürfen „einer protezierenden Hand [...], bis sie – wie man so schön sagt, ‚ganz ins Volk gedrungen sind‘.“ Krauss fungierte für Strauss als eine solche protezierende Dirigentenhand: Er ertete für sein „congeniales Wirken“ durchaus Anerkennung, andererseits saß ihm Strauss aber auch unablässig im Nacken, forderte beste Produktionen und Sänger, häufigere Aufführungen und, an wel-

chem Ort Krauss auch tätig war, den systematischen Aufbau eines Strauss-Opern-Repertoires.

Überzeugt die Ausgabe des Strauss-Krauss-Briefwechsels durch inhaltlichen Aspektreichtum und texteditorische Sorgfalt, so hat sie doch einen schwerwiegenden Schönheitsfehler: Im Hinblick auf das Register ist irgendein Unglück passiert, d. h. es fehlen vor allem für die Seiten 200 bis 400 unendlich viele Einträge von Namen und vor allem auch straussischen Werken (für *Josephs-Legende* etwa findet sich, schon das hätte stutzig machen müssen, nur eine Seitenzahl, für *Die Ägyptische Helena* brechen die Seitenzahlen mit 185 ab, obwohl noch zahllose Erwähnungen folgen). Letztlich ist das Register somit für den Benutzer unbrauchbar. Weniger problematisch, allerdings auch nicht ganz überzeugend sind die Anmerkungen der Ausgabe. Die Erläuterungen beziehen sich vor allem auf drei Bereiche: 1. Aufführungsdaten, 2. Sänger-, Tänzer-, Theatermacher- und Politikernamen mit Lebensdaten, 3. für den Leser möglicherweise unverständliche Andeutungen im Text (wobei dahingestellt bleiben muss, ob z. B. mehrfach erklärt werden muss, dass es sich beim „Führer“ um Adolf Hitler handelt). Dabei passieren leider viele Wiederholungen (Raoul Gunsbourg, Karl Hauß, Hans Pernter, Maria Rösler-Keuschnigg etwa und sogar Strauss' Chauffeur Theodor Martin werden mehrfach in den Anmerkungen nachgewiesen). Die Kriterien, warum einige Namen gesondert (S. 13–25) und einige ebenfalls „mehrmals erwähnte Persönlichkeiten“ dann doch in den Anmerkungen erläutert werden, bleiben unklar, und die im Grunde sinnvolle Knappheit der Angaben zu den ausführenden Künstlern in den Anmerkungen hätte die Entscheidung nahe liegen lassen, den Anmerkungsapparat zu verschlanken und diese kappen Angaben in das Register hineinzunehmen.

(August 1998)

Susanne Rode-Breymann

*Ihr aufrichtig Ergebener. Richard Strauss im Briefwechsel mit zeitgenössischen Komponisten und Dirigenten. 2. Band. Hrsg. von Gabriele STRAUSS und Monika REGER. Berlin: Henschel Verlag 1998. 319 S., Abb. (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft 15.)*

Der Band enthält die teils im Original, teils als Abschrift erhalten gebliebene Korrespondenz zwischen Richard Strauss und vier in etwa gleichaltrigen Dirigenten und Komponisten: Willem Josef Mengelberg (1871–1951), Gustav Brecher (1879–1940), Hermann Bischoff (1868–1936) und Emil Nikolaus von Reznicek (1860–1945). Warum diese Korrespondenzpartner in einem Band versammelt und in dieser Folge gereiht wurden, darüber wird der Leser nicht in Kenntnis gesetzt. Die Herausgeberinnen wünschen dem Leser, nachdem sie ihn knapp über die Quellenlage der jeweiligen Korrespondenz informiert haben, er möge „aus den vier vorgestellten, durchaus ungewöhnlichen Briefwechseln reichen Gewinn ziehen [...] für sein Bild vom Musikleben dieser bewegten ersten Dezennien unseres Jahrhunderts“ (S. 8). Der unspezifischen Verklammerung durch das Adjektiv „ungewöhnlich“ entspricht der für den Band gewählte Titel „Ihr aufrichtig Ergebener“, der eine Einheit zwischen den vier Korrespondenzen zu stiften sucht, die inhaltlich nicht wirklich herstellbar ist. Und nicht einmal das Titel-Stichwort „Briefwechsel“ trifft für die vorgelegten Korrespondenzen uneingeschränkt zu: Im Falle von Mengelberg stammen die meisten Briefe von Strauss, im Falle von Gustav Brecher sind überhaupt nur die Briefe Brechers erhalten geblieben. Eine briefliche Wechselrede ergibt sich also nur in den Korrespondenzen mit Bischoff und Reznicek, kommt aber auch hier durch jahrelange Unterbrechungen immer wieder zum Erliegen. Es werden in dem Band also – und das ohne jegliche methodologische Reflexion – verschiedene Reste von Briefwechseln dokumentiert, so dass sich die Frage nach dem Sinn einer vollständigen Publikation des zufällig erhalten Gebliebenen stellt. Wenn schon vieles bis zur Qualität von wirklichen Briefwechseln fehlt, dann hätte man getrost auf manchen der publizierten Briefe verzichten können. Beispielsweise ist die Korrespondenz zwischen Strauss und Mengelberg über lange Strecken ziemlich uninteressant, und die erhellenden Briefe wie etwa vom November 1915 zur Aufführung der *Alpensinfonie* werden beinahe vom Belanglosen verdeckt.

Abgesehen von dieser nicht unproblematischen Gesamtanlage des Bandes ist die herausgeberische Arbeit im Einzelnen gut gelöst: Anmerkungen zu Namen, Werken und Auffüh-

rungen folgen jedem einzelnen Brief und geben dem Leser knapp hilfreiche Informationen. Personen- und Werkregister ermöglichen dem nur an speziellen Aspekten interessierten Leser einen sicheren Zugriff auf Einzelheiten. Außerdem stecken die Herausgeberinnen in einem kurzen biographischen Vorspann zu jeder Korrespondenz den Rahmen der Beziehung zwischen Richard Strauss und dem jeweiligen Korrespondenzpartner ab. In der Strauss-Reznicek-Korrespondenz ziehen sich kursiv gesetzte biographische Hintergrundinformationen durch die gesamte Edition. Das wäre (nicht nur aus Gründen der Vereinheitlichung) auch in den drei anderen Teilen wünschenswert gewesen.

Wird der Band im Hinblick auf die Briefe von Richard Strauss aus Gründen der Geschlossenheit in der Reihe der Briefbände seinen Platz finden, so bietet er im Hinblick auf die Person Gustav Brechers und die Institutionengeschichte verschiedener deutscher Theater nach dem Ersten Weltkrieg unverzichtbares Quellenmaterial.

(September 1999) Susanne Rode-Breymann

*CLAUS GANTER: Ordnungsprinzip oder Konstruktion? Die Entwicklung der Tonsprache Arnold Schönbergs am Beispiel seiner Klavierwerke. München-Salzburg: Musikverlag Katzbichler 1997. 352 S. Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Schriften 32.)*

Die Abhandlung widmet sich dem Klavierwerk Schönbergs in der Folge seiner Opuszählung. Ihr Ziel ist, zu zeigen, daß in diesen Stücken „genau so wie in den Werken von J. S. Bach auf Grund der kompositorischen Gesetzmäßigkeiten jeder Ton als der Richtige nachweisbar ist“ (S. 7). Das Maß dieser Stimmigkeit bildet die „Methode der zwölf aufeinander bezogenen Töne“, zu der „die Kompositionen Schönbergs [...] den richtigen Zugang [...] ermöglichen“ (ebd.). Ganter verzichtet „bewußt auf Querverbindungen zu anderen Kunstgattungen“ und betrachtet „allein [den] schöpferische[n] und konstruktive[n] Aspekt“ (S. 8). Und er hält sich an seine Grundsätze mit deprimierender Konsequenz. In den „nicht-zwölftönigen“ Stücken op.11 und 19 interessieren ihn vor allem die Möglichkeiten partieller Reihenzuordnung des

musikalischen Materials. Charakteristisch sind Formulierungen wie: „Die Übereinstimmung des transponierten Tonmaterials der zwei dreitönigen Akkorde mit dem des Themas ist offensichtlich. Allein der fünfte Ton weicht davon ab“ (S. 13) oder: „Das Tonmaterial ist um einen Ton erweitert, die Töne *c* und *d* sind neu, hingegen fehlt jetzt der Ton *f*“ (ebd.). Solche „Analyse“ suggeriert eine Differenziertheit, die scheinhaft bleibt, da sie permanent das real Komponierte an vorgelagerten Strukturierungsverfahren misst. Für op. 11 und 19 kommt verschärfend hinzu, dass solche Verfahren dem Komponisten gleichsam a priori als darstellerische Strategie unterstellt werden.

Ganter unternimmt in Grundsatz und Ausführung mit seltener Konsequenz genau das, wovor zu warnen Schönberg nicht müde wurde und wogegen er sich lebenslang zur Wehr setzte: das „Wie-es-gemacht-ist“ eines Stückes über das zu stellen, „was es ist“, bzw. anzunehmen, dass mit der Darlegung des ersteren bereits etwas über den Sinn, den „Gedanken“ des Stückes ausgesagt sei. Wenn Schönberg die „Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ als seine „Privatsache“ bezeichnet, so formuliert er damit keinesfalls ein kokettes Bonmot oder gar eine Marotte. Es ist ihm ernst. Denn weder ermöglicht die Technik allein ein Werk der Kunst, noch vermag sie allein etwas auszurichten, wovon sein Wert oder Unwert, sein ästhetisches Niveau, abhängt. Doch das sollte heute längst allgemein bekannt sein, nach den hierfür verbindlichen Analysen von Theodor W. Adorno bis zu Reinhold Brinkmann, Rudolf Stephan oder Martina Sichardt.

Vorliegende Darstellung zeugt von einem gewissermaßen orthodoxen Konservatismus, der die lückenlos befolgte Regelmäßigkeit zum künstlerischen Kriterium macht und mithin nicht nur nichts wissen will, sondern tatsächlich nichts zu wissen scheint von der Qualität der Abweichung oder auch von der Schönheit des Rechenfehlers. Solcher Konservatismus spricht denn auch aus den wenigen allgemeineren Bemerkungen Ganters, so etwa, wenn es gleich einleitend heißt, daß allein Schönberg es sei (im Gegensatz zu Igor Strawinsky, Béla Bartók, Arthur Honegger, Paul Hindemith, Anton Webern [!] und Alban Berg), der noch immer, „46 Jahre nach seinem Tod“, die Musikwelt „in

zwei Lager von Befürwortern und Gegnern“ spalte (S. 5). Die Crux für Schönbergs Musik jedoch liegt wohl längst nicht mehr im Widerstand, der ihr entgegenschlägt, sondern eher in einer zur Kritik unfähigen Aufnahmebereitschaft, die kaum von Einsicht und Erkenntnis des Komponierten, sondern vielmehr von dessen modischem Gleichgültigmachen zeugen dürfte. Auch dies hat Schönberg vorausgesehen, als er schrieb, dass die zweite Hälfte dieses Jahrhunderts durch Überschätzung schlecht machen werde, was die erste Hälfte durch Unterschätzung gut gelassen habe an ihm. Claus Ganters Buch trägt dazu auf seine Weise bei. (September 1999) Mathias Hansen

*JENS ROSTECK: Darius Milhauds Claudel-Opern „Christophe Colomb“ und „L'Orestie d'Eschyle“. Studien zu Entstehung, Ästhetik, Struktur und Rezeption. Laaber: Laaber-Verlag 1995. 405 S., Notenbeisp. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater. Band 15.)*

Die Komponisten der „Groupe des Six“ sind – gemessen an ihrer historischen Bedeutung – in der Forschung immer noch unterrepräsentiert. Begrüßenswert ist daher die sehr ausführliche Dissertation Jens Rostecks, in deren Mittelpunkt Darius Milhauds Oper *Christophe Colomb* steht. Der Autor behandelt die Voraussetzungen, d. h. das Umfeld (die Frage nach einer gemeinsamen Opernästhetik der Groupe des Six, Milhauds frühes Bühnenschaffen, die Situation des Musiktheaters in Paris zwischen 1920 und 1950) sowie die vorausgehende Claudel-Trilogie *L'Orestie d'Eschyle*, und entwickelt daran die Kriterien für die Untersuchung des *Colomb*. Die Analyse des Werks ist übersichtlich gegliedert in Genese und Struktur (4. Kapitel), Darstellung musikalischer Szenenmodelle (5. Kapitel) und Fassungsfragen (6. Kapitel). Die komplexe Entstehungsgeschichte ist stringent in Stichworten wiedergegeben, Paul Claudels theater- bzw. opernästhetische Vorstellungen im Zusammenhang mit der Entstehung des Librettos aufgezeigt, die Struktur des Dramas und der Oper sind abschließend jeweils in Übersichtstabellen zusammengefasst. Zur Klarheit der Darstellung trägt bei, dass die musikalisch-szenische Gestaltung in einem separaten Kapitel behandelt wird: Unter

den Stichworten „Geräuschmusik“, „Schauspielmusik“, „Ausdrucksmusik“ (die von der Terminologie her freilich nur auf die musikalische Ebene verweisen) werden die drei Szenenmodelle analysiert, die Milhaud entwickelte, um den „fünf Ebenen der Vorlage gerecht zu werden, um Chor, ‚epische‘ und symbolische Figuren, Protagonisten und Ausdrucksträger in ein musikdramatisches Bezugssystem zu integrieren“ (S. 153). Das sechste Kapitel gewährt Einblick in weitere Fassungen sowie in zusätzliche Skizzen des Werks. Besonders hervorzuheben ist, dass vom Autor neu aufgefundenes Skizzenmaterial sowohl zur *Orestie* als auch zum *Colomb* ausgewertet wurde, das tiefere Aufschlüsse über Milhauds Kompositionstechnik gibt, vor allem auch zur Konzeption der Sprechchöre, die von Rostock erstmals detailliert aufgezeigt wurde. Von gleicher Bedeutung ist die Auswertung von Claudels 1920 verfassten Erläuterungen zu Bühnenaufbau und Dramaturgie. So gelingt Rostock eine umfassende Deutung von Milhauds Claudel-Opern in musikalischer, dramaturgischer und opernästhetischer Hinsicht, die sich allerdings hauptsächlich im Detail der Darstellung offenbart: Denn der Arbeit fehlt bedauerlicherweise ein Resümee, das anstelle der kursorischen Behandlung weiterer Kolumbus-Opern angezeigt gewesen wäre. Das abschließende Kapitel über die deutsche Rezeptionsgeschichte bildet einen ausgedehnten, wenn auch interessanten Anhang, der zu wenig mit den vorangehenden Ergebnissen verknüpft wurde. Wenn sich die Studie auch oft sehr im Detail verliert, ist sie doch insgesamt durch die vielen neuen Resultate und durch die Erforschung eines wenig bekannten Repertoires außerordentlich verdienstvoll.  
(Oktober 1999) Elisabeth Schmierer

*Hanns Eisler der Zeitgenosse. Positionen – Perspektiven. Materialien zu den Eisler-Festen 1994/95. Im Auftrag der Internationalen Hanns-Eisler-Gesellschaft hrsg. von Günter MAYER. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1997. 117 S.*

Dieser Tagungsband, der neben Materialien zur neuen Hanns Eisler-Gesamtausgabe die Eisler-Feste aus den Jahren 1994 und 1995 dokumentiert, ist eine Publikation der im Juni 1994 in Berlin gegründeten Internationalen

Hanns-Eisler-Gesellschaft. Wie bereits der Titel ankündigt, bemühen sich die Veranstalter hier um eine neue, „ganze Eisler-Rezeption“ (Gerhard Müller S. 94), die die bisherige Trennung zwischen einer politisch und ästhetisch akzentuierten Rezeption zu überwinden versucht. Einerseits wird optimistisch von einer seit der Einigung Deutschlands bestehenden Chance gesprochen, „sich der reichen Produktivität dieses Komponisten – zuvor beschwert durch unterschiedliche Tabus – umfassend und vorurteilsfrei zu nähern“ (Albrecht Dümling S. 10). Andererseits wird zu Recht auf das Problem der Eisler-Rezeption hingewiesen, „dass man sich jeweils den Eisler herausuchen konnte, den man mochte – und den anderen Teil von Eisler gleichzeitig damit abzulehnen“ (Wolfgang Hufschmidt S. 95).

Auch was den aktuellen Umgang mit Eislers Musik angeht, scheiden sich in der im vorliegenden Band dokumentierten Podiumsdiskussion die Geister. Die radikalste Position vertritt Eislers Sohn, der Maler Georg Eisler, wenn er betont: „Ich glaube nicht an eine Art von heiliger Kunst. Und es ist auch keine Hostien-schändung, wenn man das Werk als eine Art von Steinbruch betrachtet und sich herausnimmt, was man will“ (S. 100). Dem steht Wolfgang Hufschmidt skeptisch gegenüber, weil Eislers Musiksprache mit ihrer bestimmten „Haltung“ durch eine gewisse rücksichtslose Popularisierung verloren gehe (S. 99).

Die Themenauswahl der acht Beiträge spiegelt ein breites Spektrum der Eisler-Rezeption wider: „Der Zeitgenosse Hanns Eisler“ (Hans Mayer), „Hanns Eisler und Arnold Schönberg“ (Dümling), „Der Filmkomponist Hanns Eisler“ (Jürgen Schebera), „Eisler und Hölderlin in Hollywood“ (Albrecht Betz), „War der ‚Karl Marx der Musik‘ Parteimitglied oder nicht?“ (Günter Mayer), „Eisler und die Faustus-Debatte“ (Müller), „Musik und Politik – heute noch?“ (Günter Mayer), „50 Jahre danach – Gedanken über die geteilte Musik in Deutschland vor und nach 1945“ (Hufschmidt). Bemerkenswert ist dabei jedoch zum einen, dass – wie auch in dem 1995 von David Blake herausgegebenen Sammelband *Hanns Eisler. A Miscellany* – die Agitations- und die Bühnenmusik in den Hintergrund gerückt sind; zum anderen nimmt die Auseinandersetzung mit der Exilzeit verständlicherweise größeren Raum ein: Sowohl Eislers

wichtige theoretische Schrift zur Filmmusik *Composing for the film* als auch umfangreiche Filmmusiken sind im Exil entstanden. Schebera illustriert Eislers neuartigen und verglichen mit Arnold Schönberg und Paul Hindemith intensiveren Umgang mit dem Massenmedium, der die sich dem Bildvorgang unterordnende Filmmusik zum eigenständigen „dramaturgischen Kontrapunkt zum Bildgeschehen“ erhebt. Betz referiert die widerspruchsvolle Konstellation für den exilierten deutschen Künstler während des Zweiten Weltkriegs in Hollywood, wo Eislers *Hollywooder Liederbuch* entstanden ist. Dabei sei „Musik als Denkerfahrung, komprimierter Ausdruck subtilster Wahrnehmungen des unglücklichen Bewusstseins im Exil“ zu verstehen (S. 82). So habe Eisler durch seinen produktiven Umgang „mit der eigenen Verstörung, mit der Isolation in der Fremde [...] die Chance des geschärften Blicks aus der Lage des Gefährdeten“ genutzt (S. 77). Eisler war nicht nur von den Nazis verfolgt: Günter Mayer dokumentiert die amerikanische Verfolgung durch das „Committee on Un-American Activities“ 1947 und untermauert seine These, dass Eisler nicht Mitglied der KPD gewesen sei. Müller stellt die Unterdrückung Eislers durch die stalinistische Kulturpolitik anhand der Faust-Debatte 1953 dar, die Eislers Projekt zur Komposition seiner Oper *Johann Faustus* zunichte machte. Hufschmidt hebt Eisler als ein Beispiel für die „doppelt zweigeteilte deutsche Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts“ (S. 26) hervor, – geteilt durch die Spaltung zwischen Exilanten und in Deutschland Gebliebenen nach 1933, geteilt dann nach dem Zweiten Weltkrieg zwischen Ost und West.

Das gegensätzliche, widersprüchliche Verhältnis zwischen Schönberg und Eisler kommt gleich in zwei Beiträgen explizit zum Ausdruck. Hans Mayer vergleicht die Konstellation von Schönberg und Eisler mit dem Verhältnis von Moses und Aron in Schönbergs Oper: Entspreche Moses dem einsamen Künstler Schönberg, so Aron dem „Meister der künstlerischen Gemeinsamkeit“ Eisler (S. 16). Hingegen betont Dümling den fruchtbaren Einfluss Schönbergs auf seinen Schüler, der das Gelernte bei Schönberg selbst als „Redlichkeit“, „Verantwortlichkeit in der Musik“ und „das Fehlen von jeder Angeberei“ zusammenfasst.

Die Gesamtheit der Beiträge eröffnet wert-

volle Einblicke in eine Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts, die im engsten Zusammenhang mit dem kulturpolitischen Geschehen zu verstehen ist.

(Februar 1998)

Kyung-Bonn Lee

*THOMAS EICKHOFF: Politische Dimensionen einer Komponisten-Biographie im 20. Jahrhundert – Gottfried von Einem. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1998. 360 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XLIII.)*

Nach der Titelseite der 1996 in Wuppertal eingereichten Dissertation von Thomas Eickhoff folgt ein fantastisches, vom Autor 1993 aufgenommenes Foto Gottfried von Einems, im Anhang ist ein Interview abgedruckt, das Eickhoff mit dem Komponisten führte – die Spuren der Zeitgenossenschaft, wie sie die Studie durchziehen, springen ins Auge und machen neugierig, ob es dem Autor gelingt, einer kulturpolitisch imposanten Gestalt vom Format Gottfried von Einems gegenüber musikhistorische Distanz zu wahren.

Es ist Eickhoff gelungen – und das vor allem deswegen, weil er immer wieder Ernst macht mit seiner Quellenkritik, wie er sie etwa in der Einleitung (auf S. 14) im Hinblick auf Gottfried von Einems 1995 veröffentlichte Autobiographie formuliert. Die durchweg hohe Qualität der Arbeit resultiert aus eben dieser quellenkritischen Sorgfalt, mit der Eickhoff unzählige Materialien zu von Einem und zum kulturpolitischen Kontext seines Schaffens gesammelt und aufgearbeitet hat. Das Sammeln wird auf eindrucksvolle Weise in der Bibliographie (S. 325–349) dokumentiert; das Aufarbeiten hat zu einem differenzierten Text geführt, der sich sprachlich zwar manchmal etwas festfährt, wenn Eickhoff um die Absicherung der eigenen Argumentation ringt, der aber andererseits methodologisch so reflektiert ist, dass auf überzeugende Weise ein Bild von den politischen Dimensionen in von Einems Biographie entsteht. Eickhoff tut dies sinnvollerweise in drei Kapiteln: Im ersten Teil (S. 17–86) geht es um die Anfänge der Karriere von Einems zur Zeit des Nationalsozialismus in Deutschland, im zweiten Teil (S. 87–188) um „die einflussreiche Stellung, die von Einem in der Nachkriegszeit als Kulturorganist im österreichischen

Musikleben erlangte“ (S. 13). Räumt Eickhoff im ersten Teil der Darstellung von Boris Blacher, dem „Kosmopolit und wegweisenden Lehrer“ von von Einem, einen gewichtigen Platz ein, so stellt er im zweiten Teil mit dem Ziel, den kulturpolitischen Hintergrund der Salzburger Festspiele zu entfalten, das Kräfte-spiel von Baron Heinrich Puthon, M. Gale Hoffmann, Egon Hilbert, Herbert von Karajan, Wilhelm Furtwängler und Gottfried von Einem dar.

Im dritten Teil, der nicht ganz im gleichen Maße überzeugt, wie diese beiden ersten Teile, verändert Eickhoff die Perspektive und geht den „Interdependenzen von Musik, Literatur und Politik“ in von Einems geplanten und realisierten Opern von *Dantons Tod* bis hin zu *Jesu Hochzeit* nach. In der Einleitung erklärt er (auf S. 12), es gehe ihm „weniger“ um „die musikalische Analyse“ als um „die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte jener Werke, die innerhalb des thematischen Zusammenhanges unter gesellschaftspolitischen Vorzeichen relevant erscheinen“. Dagegen ist prinzipiell nichts einzuwenden, allerdings hätte man sich doch wenigstens exemplarische Überlegungen gewünscht, wie denn das im Komponierten verankert ist. Dennoch: Eickhoffs Studie wird für jeden, der sich mit Gottfried von Einem, Boris Blacher oder der Geschichte der Salzburger Festspiele beschäftigt, unverzichtbar sein.

(September 1999) Susann Rode-Breyman

SIGRID NIEBERLE: *FrauenMusikLiteratur. Deutschsprachige Schriftstellerinnen im 19. Jahrhundert*. Stuttgart-Weimar: J. B. Metzler 1999. 267 S., Abb. (Ergebnisse der Frauenforschung. Band 51.)

Ein intellektuelles Glanzstück, und doch eine Anfechtung, wenn man sich nicht in der literatur- und kulturwissenschaftlichen sowie feministischen Theorie auskennt – so lässt sich das Urteil über diese Dissertation grob subsumieren. Die Autorin, eine Germanistin, analysiert den Zusammenhang von Musik und Geschlechterdifferenz in den auf Musik bezogenen Texten von Schriftstellerinnen und literarisch tätigen Künstlerinnen des 19. Jahrhunderts. Der Arbeit liegen Texte aus einem knappen Jahrhundert zugrunde, beginnend mit Do-

rothea Schlegels Roman *Florentin* (1801) und endend mit Marie von Ebner-Eschenbachs *Novellenstoffe* (1897). Eine Auflistung etwaiger Konstanten in den Texten im Sinne einer möglichen weiblichen Ästhetik ist längst passé und macht einer dekonstruierenden Methode Platz, die untersucht, ob die Autorinnen die männlichen Festschreibungsstrategien durchbrechen oder verstärken. Es entstehen fesselnde Einblicke in die Konflikte von Künstlerinnen, die häufig eine angestrebte Musikerkarriere unterbrechen mussten und sich dann in die Literatur flüchteten. Freilich darf man sich dabei nicht von Sätzen wie dem folgenden abschrecken lassen, die das Buch durchziehen: „Der Konnex von Musik und Geschlechterrollen wird hälftig verteilt auf die Ökonomie der musikalischen Erwerbstätigkeit in der männlichen Öffentlichkeit und die Privatheit der emotionalen familienorientierten Musikausübung als Hausfrauenangelegenheit“ (S. 146). Bleibt man tapfer bei der Sache, entdeckt man brillante Einblicke in Erzählstrukturen. Nieberle zeigt, wie geschlechtsspezifische Differenzen – ähnlich wie nationale und kulturelle Differenzen – konstruiert sind und schaut „hinter“ die Texte, um Informationen über den Zusammenhang von Musik und Geschlechterdifferenz zu entdecken. Ein ähnlicher Ansatz wurde bereits 1993 von Richard Leppert mit *The Sight of Sound* begonnen, als er die Rolle der Musik auf Bildern dechiffrierte, und von Lawrence Kramer fortgesetzt, der 1998 in *Franz Schubert: Sexuality, Subjectivity, Song* dessen Suche nach einer alternativen männlichen Subjektivität in seinen Liedern nachwies. Selbst die Trivilliteratur einer Elise Polko wird so genießbar, und die didaktischen Schriften bedeutender Musikpädagoginnen wie Natalie d'Aubigny oder Lina Ramann erscheinen in neuem Licht. Deprimierend ist das Ergebnis der Analyse der Romane und Traktate Johanna Kinkels, die ihre Heldinnen in den frühen Werken aus traditionellen Rollen ausbrechen lässt, dann aber in ihrem letzten Roman *Hans Ibeles in London* die patriarchalische Familie rühmt, brüchige Männlichkeitskonstruktionen verstärkt, und damit in konservative Gefilde zurückkehrt.

Nieberle ist ein authentischer Beitrag zur Geschlechterforschung gelungen, bei dem nie die Gefahr besteht, dass man nur das herauspicks, was man schon weiß, weil sie die Voraus-

setzungen der Analyse klar vorgibt. Es ist zwar zu fragen, wer oder was die Auswahl der Texte bestimmt hat, und die Formulierungen wirken zuweilen etwas angestrengt, insgesamt aber öffnet die Möglichkeit, Geschlechterbilder in der „Musikliteratur“ zu orten und zu kommentieren, ungewohnte Einblicke in ein bislang brachliegendes Forschungsfeld.  
(September 1999) Eva Rieger

*FOLKMAR HEIN/THOMAS SEELIG: Internationale Dokumentation elektroakustischer Musik. Elektronisches Studio der Technischen Universität Berlin. Deutsche Gesellschaft für Elektroakustische Musik. Saarbrücken: Pfau-Verlag 1996, XI, 421 S.*

Hier liegt in Buchform ein Auszug aus der vom Elektronischen Studio der Technischen Universität Berlin und der Deutschen Gesellschaft für Elektroakustische Musik gemeinsam betreuten Internet-Datenbank (<http://www.kgw.tu-berlin.de/EMDoku>) vor. Diese zweite Druckfassung gibt aufgrund der Überfülle an Daten nur Auskunft über eine nach Komponisten und Titeln geordnete Werkliste sowie die Studios, während auf der Homepage die Suche nach Komponisten oder Studios vorgehen kann; dort ist mittlerweile auch eine Rubrik zu Platteneinspielungen mit elektroakustischer Musik einzusehen. In der ersten Druckfassung aus dem Jahre 1990 wurden dem Leser diese verschiedenen Zugangsmöglichkeiten noch gedruckt geboten, was je nach Fragestellung von großem Interesse war. Diese Verdopplung der Information, selbst wenn es einen ununterschatzbaren Nachschlagekomfort bedeutete, ist bei einer nunmehr 375 Seiten umfassenden Komponisten/Werk-Liste aus verständlichen Gründen nicht mehr möglich. Als Nachschlagewerk, das auf dem Schreibtisch liegt und nach alten Gewohnheiten rasch konsultiert werden kann, ist diese Dokumentation von unschätzbarem Wert, da sich die Angaben auf so verschiedene Bereiche erstrecken wie die Dauer der Werke, die Art der Musik (ob nur Tonband, oder mit Instrumenten, oder mit Live-Elektronik usw.), die Anzahl der Lautsprecher (bzw. Spuren), die mitwirkenden Instrumente, das Entstehungsjahr, das Studio, in dem das Werk realisiert wurde, und schließlich noch

Plattenveröffentlichung und Land des Studios (als Hilfestellung für die zweite Liste, in der die Studios nach Ländern geordnet sind). Mit dieser Publikation werden Dokumentations-traditionen fort- und vor allem zusammengeführt, die in den 60er und 70er Jahren (jeweils an den Möglichkeiten der Institutionen gemessen, die ein solches Unterfangen förderten) recht unabhängig voneinander verliefen und entweder Werke oder Plattenveröffentlichungen verzeichneten. Die Datenbank-orientierte Zusammenstellung ist natürlich die zeitgemäße und erlaubt ferner eine mit nur wenig Aufwand verbundene Aktualisierung und eventuelle Verbesserung des angesammelten Datenschatzes. Obwohl die Dokumentation auf Angaben von Komponisten und Studios aufbaut, die von der Redaktion nicht einzeln nachgeprüft werden können, rufen die Verantwortlichen, in der Druckfassung wie auch auf der Homepage jeden Benutzer dazu auf, festgestellte Unstimmigkeiten mitzuteilen, so dass sie in die Datenbank eingearbeitet werden können. Ein work in progress im erhabensten Sinne des Wortes, das zudem auf dem Gedanken der Kollegialität gründet. Man mag es als solidarische Schutzhaltung innerhalb einer Randgruppe der E-Musik oder als deren ghettoisierte Plattform („irgendwo muss man ja darüber sprechen...“) abstempeln wollen, doch zeigt sich hier, dass nicht immer der „mainstream“ die fortgeschrittensten Lösungen einsetzt, um Interessenten Grundlagen zu Forschung und Musikausübung zur Verfügung zu stellen. Und wer die Dokumentation offline auf seinem Computer stets zur Hand haben möchte, bekommt eine solche Fassung auf Anfrage bei den Autoren (s. Homepage) gerne zugestellt.  
(September 1999) Pascal Decroupet

*KLAUS BECKMANN: Repertorium Orgelmusik. Komponisten – Werke – Editionen 1150–1998. 41 Länder. Eine Auswahl. Mainz u. a.: Schott 1999, 995 S.*

Als im Jahr 1994 Klaus Beckmanns Nachschlagewerk erstmals erschien, war darin die Orgelmusik von etwa 4.450 Komponistinnen und Komponisten erfasst. Dieser Fülle an Informationen fügt die Neuauflage nahezu noch einmal so viele Daten hinzu, so dass nun mehr als



8.700 Komponistinnen und Komponisten aus 41 Ländern katalogisiert sind. Die einzelnen Personenartikel bestehen in der Regel aus einer Kurzbiographie und einem möglichst kompletten Verzeichnis der Orgelwerke sowie der entsprechenden Editionen. Die Informationen sind umfassend, erheben aber keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit, da sowohl in quantitativer als auch in qualitativer Hinsicht das international gepflegte Repertoire – Orgel solo, Orgel und Instrument(e), Orgel und Singstimme(n), mehrere Orgeln – noch nicht zu überblicken ist.

Für die Erfassung des Bestandes betont der Autor, dass es „keinerlei selektierende Auswahlaspekte“ gab, sondern die „wertneutrale Sammlung [...] das alleinige Ziel“ war; das Fehlen einzelner Personen oder Werke beruht einzig „auf purem Zufall“. Auch wenn „der fragmentarische Charakter dieses Verzeichnisses eher die Regel als die Ausnahme“ ist, so zeichnet sich der Band doch als das weltweit umfangreichste Kompendium an Orgelmusik aus. Er gehört damit zum unverzichtbaren Bestand der Bibliothek eines jeden Organisten und/oder Organologen.

(September 1999) Michael Gerhard Kaufmann

*Zur Geschichte der Konzertsaalorgel in Deutschland. Die Klais-Orgel der Ruhr-Universität Bochum. Hrsg. von Christian AHRENS unter Mitarbeit von Jonas BRAASCH. Frankfurt a. M.: Verlag Erwin Bochinsky 1999. 167 S., Abb. (Das Musikinstrument. Band 69.)*

In dem 1978 fertiggestellten und seither in vielfältiger Weise für musikalische Veranstaltungen genutzten Auditorium Maximum der Ruhr-Universität Bochum errichtete die Firma Orgelbau Johannes Klais KG, Bonn, mehr als zwanzig Jahre später eine Orgel (82 klingende Register auf vier Manualen und Pedal), die in ihrer klanglichen und technischen Anlage konsequent auf die spezifischen Aufgaben in einem Konzertsaal konzipiert wurde. Für Christian Ahrens war dies Anlass zur Veröffentlichung einer Studie, die sich in ihrem ersten Teil mit der Geschichte der Konzertsaalorgel in Deutschland allgemein und in ihrem zweiten Teil mit den Besonderheiten der Bochumer Klais-Orgel befasst.

Zunächst geht Ahrens der historischen Genese des Instrumentes Orgel nach, das sich seit dem frühen Mittelalter in einem ständigen Spannungsverhältnis zwischen profaner und sakraler Sphäre bewegt, wobei es in beiden Fällen als Statussymbol fungiert. Aus der Tradition des im weltlichen Bereich gepflegten Orgelbaus mit zumeist eher kleinen Instrumenten tritt mit zunehmender Verbürgerlichung des Konzertwesens im 19. Jahrhundert die Notwendigkeit ein, in den nun entstehenden Konzertsälen große, den Orgelwerken in Kirchen in keiner Weise nachstehende Instrumente zu installieren, auf denen auch nicht-liturgische Orgelmusik – beispielsweise Bearbeitungen von Orchesterwerken – spielbar waren. Zur Entwicklung eines eigenen Typus „Konzertsaalorgel“ kam es dabei in Deutschland – im Gegensatz zum anglo-amerikanischen Raum – allerdings nicht, da in Klang und Technik Unterschiede zur „Kirchenorgel“ nicht im Prinzip, sondern höchstens im Detail festmachbar sind: Beide wollten zugleich Orgel und Orchester sein. Allerdings spielte die Bewältigung der unterschiedlichen akustischen Bedingungen bei der Konzeption der Orgelbauten eine Rolle, die eine Aufstellung gleichsam als „Krönung“ des Podiums zur bestmöglichen Klangabstrahlung bedingte, was wiederum nach einem ins Monumentale hinein gesteigerten Prospekt verlangte. Charakteristika der Disposition (Gravität des Orgelklanges, durchschlagende Zungenregister, Schweberegister, Tremulanten, Jalousieschweller, Registerschweller, Spielhilfen) werden in Bauweise und Funktion sowie in ihrer Wirkung auf die Zeitgenossen anhand von ausführlich interpretierten Quellentexten eingehend erörtert, wobei klar wird, dass an die Instrumente eine besonders hohe Anforderung im Hinblick auf Expressivität gestellt wurde. Des Weiteren werden zur Beschreibung der musikalischen Nutzung von Konzertsaalorgeln Beispiele von Konzertprogrammen aus unterschiedlichen Epochen und Regionen angeführt. Die Informationen zur Klais-Orgel der Ruhr-Universität Bochum beziehen sich vornehmlich auf akustische Phänomene, indem Disposition und Technik, Platzierung der Orgel im Raum (Schallwellen und deren Reflexionen), Schwingungsverläufe einzelner Register (Klarinette 8' als durchschlagende Zunge im Vergleich mit anderen Stimmen)

untersucht werden. Über die verwendete Literatur informiert ein ausführliches alphabetisches Verzeichnis, ebenso über im Text benannte Orgelbauer und Orgelstandorte.

Der von Ahrens vorgelegte Band erschließt erstmals ein bisher kaum beachtetes Gebiet der Orgelgeschichte, indem er einen fundierten Überblick bietet, auf dessen Grundlage weitere Forschungen aufbauen können.  
(September 1999) Michael Gerhard Kaufmann

RICHARD MICO: *Consort Music. Transcribed and edited by Andrew HANLEY. London: The Musica Britannica Trust/Stainer and Bell 1994. XXX, 115 S. (Musica Britannica LXV.)*

JOHN WARD: *Consort music for five and six parts. Transcribed and edited by Ian PAYNE. London: Stainer and Bell. 1995. XXXIV, 147 S. (Musica Britannica LXVII.)*

Längere Zeit waren Kenntnisse der Werke der meisten englischen Komponisten von Consort-Musik vorwiegend aus praktischen Ausgaben wie jener der Viola da Gamba Society zu gewinnen. Man verschaffte sich die Stimmen und spielte sie. Studienpartituren gab es nicht. Ab 1980 war eine hervorragende Systematik in Gordon Dodd: *A Thematic Index of Music for Viols* vorhanden. Langsam aber sicher erschienen dann wissenschaftliche Gesamtausgaben. Um nur jene der monumentalen Reihe *Musica Britannica* zu nennen: Die Consort-Musik von John Jenkins (alle 6-stimmigen Werke: MB 39), John Coprario (alle Fantasia-Suiten: MB 46), Orlando Gibbons (MB 48) liegt heute ebenso vor wie die von Thomas Tomkins (MB 59), William Lawes (alle Fantasia-Suiten: MB 60), Alfonso Ferrabosco II. (alle 4-stimmigen Fantasien: MB 62), nebst einer umfangreichen Auswahl der frühesten Repertoire-Schichten (MB 44–45). Die neuesten Bände dieser Reihe bringen sämtliche Consort-Werke von Richard Mico (MB 65) und die 5- bzw. 6-stimmigen Werke von John Ward (MB 67).

Zu begrüßen ist es, dass Stimmmaterial zu diesen und anderen Ausgaben vom Verlag angeboten werden (<http://www.stainer.co.uk/mboffprints.html>), ferner, dass das kurze Vorwort nicht nur in Englisch sondern auch in Französisch und Deutsch erscheint. Vor allem freut man sich, dass wieder einmal Zugang zu

bedeutenden Teilen des hervorragenden englischen Repertoires ermöglicht wird. In beiden Fällen lassen Editionstechnik, kritischer Bericht und Ausgabeformat keinen Wunsch übrig. Originale Notenwerte werden beibehalten. Andrew Hanley verwendet 2/2-Takt für die Fantasien (es sind 4 a2, 7 a3 mit Orgel, 17 a4 und 4 a5). Das ist angesichts einiger virtuoser Stellen vernünftig; die Pavanen (4 a4 und 3 a5) dagegen werden in 4/2-Takt herausgegeben. Ian Payne gibt die Werke von Ward (13 Fantasien a5, 1 In nomine a5; 7 Fantasien a6, 2 In nomine a6) in 4/2-Takt heraus, was sich (rein subjektiv beurteilt) der Breite und Geräumigkeit des Stils besser anzupassen scheint. Bass-, Alt- und Violinschlüssel werden beibehalten, andere C-Schlüssel ersetzt. Das Notenbild wirkt kompakt aber übersichtlich. Im kritischen Bericht werden Variantenpassagen in Notenschrift wiedergegeben.

Die Zahl der zu berücksichtigenden Quellen (alle handschriftlich überliefert) ist weder für Mico noch Ward besonders groß: für Mico insgesamt 26 Stimmbuchsätze bzw. Orgelbücher, aber für keinen einzelnen Satz mehr als acht Quellen; für Ward 24, auch im Einzelfall höchstens acht. Dies bestätigt den Eindruck, dass die Musik innerhalb relativ enger Kreise von Kennern und Liebhabern kursierte. Der Mangel an gedruckten Quellen (man vergleiche die Angaben für Italien oder Deutschland im Artikel *Sources of instrumental ensemble music to 1630* von Warwick Edwards in *New Grove*) beweist dasselbe. Ferner erstaunt es nicht, zahlreiche Querverbindungen unter den Musikern zu finden. Der Fall Mico (ca. 1590–1661) ist kennzeichnend. Er konvertierte zum Katholizismus und war von 1608 bis 1630 Hausmusiker der katholischen Familie Petre in der Grafschaft Essex, mit der William Byrd in engem Kontakt stand. Byrd hatte wohl in Micos Anstellung eine entscheidende Stimme. Ab 1630 war er Organist der Königin Henrietta Maria. Wards Verbindungen waren andere: 1589 geboren, war er Chorknabe der Kathedrale zu Canterbury (1597–1604) und 1604 bis 1607 Stipendiat der berühmten King's School. Ab ca. 1607 bis 1616 war er Hausmusiker von Sir Henry Fanshawe (Berater des früh verstorbenen Prinzen Heinrich), danach Staatsbeamter in London mit engen Verbindungen zur Musikkapelle der St. Paul's Cathedral. Die Haupt-

quelle für Wards Consort-Musik, British Library Add. 39550-4 wurde für Sir Nicholas le Strange von Hunstanton (in der Grafschaft Essex) geschrieben, nämlich für einen der Patrone des großen Consort-Komponisten John Jenkins. Nun ist diese Quelle außerordentlich interessant. Sie ist nämlich eine Art wissenschaftliche Ausgabe der Werke Wards. In der Handschrift ist erkennbar, wie sie mit drei anderen Quellen verglichen wurde, deren abweichende Lesarten vermerkt werden. Eine der Vergleichsquellen gehörte Fanshawe, eine andere John Barnard, wohl Zeitgenosse Wards in Canterbury, später Kanoniker der Londoner St. Paul's Cathedral. Das sind wieder Beispiele für die zahlreichen Fäden, die Musikerkreise und ihre Quellen miteinander verbinden im England des frühen 17. Jahrhunderts.

Die Musik, die aus den Reihen dieser Cognoscenti entstanden ist, ist bekanntlich besonders reichhaltig, kontrapunktisch erfinderisch, rhythmisch lebendig, tonartlich abwechslungsreich, erlesene Werke für elitäre Kreise. Das ist nicht zuletzt dem großen Vorbild William Byrd zu verdanken. In den Werken von Mico und Ward sind auch andere Einflüsse spürbar. Zu den Kuriositäten zählt das 5-stimmige Stück „Lateral“ von Mico. Der erste Teil ist eine Bearbeitung des zweiten Teils („Là tra'l sangu'e le morti“) des Magrigals Vattene pur, *crudel* aus Monteverdis 3. Buch; der zweite Teil stammt von Mico selbst. Dort findet ein absteigendes chromatisches Thema von Monteverdi in einem aufsteigenden seine Antwort. Ward war wiederum am italienischen Madrigal interessiert. Das bezeugen seine Madrigals 1613. Drei der hier herausgegebenen Consortstücke von Ward tragen italienische Titel und waren vermutlich (in einem Fall sicherlich) ursprünglich als italienische Madrigale konzipiert. Stilmerkmale des italienischen Madrigals wie deklamatorische Einsätze und häufige Affektwechsel treten hier viel deutlicher als in Wards englischen Madrigalen hervor und sind auch in den übrigen Fantasien zu hören.

Wir sind Hanley und Payne für ihre zuverlässige Arbeit an kostbarer Musik zu herzlichem Dank und wissenschaftlicher Anerkennung verpflichtet.

(September 1999)

David Hiley

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VIII, Band 2.1 und 2.2: Die Kunst der Fuge. Hrsg. von Klaus Hofmann. Kassel u. a.: Bärenreiter 1995. XIV + 200 S., XIV + XIV + 179 S.*

Wieviel ist nicht schon über Bachs *Kunst der Fuge* geschrieben, gestritten und spekuliert worden! Gerade die philologischen Kernfragen standen dabei immer wieder im Zentrum: etwa die Zuverlässigkeit und damit die Priorität der beiden authentischen, zugleich im Detail sehr problematischen Fassungen – der Autographen und der postum im Druck erschienenen; oder die vermeintliche Unvollständigkeit des Werkganzen; oder die authentische Ordnung der einzelnen Sätze; oder die Zugehörigkeit sowohl der Fragment gebliebenen letzten Fuge im Autograph als auch des Chorals „Wenn wir in höchsten Nöten sein“ der Druckfassung; oder das authentische Instrument(arium). Nahezu alle diese Fragen dürfen heute dank akribischer Untersuchungen zahlreicher Spezialisten im wesentlichen als beantwortet gelten. (Das vielleicht drängendste Problem, nämlich die von Bach letztlich gewünschte Satzreihenfolge ab „Contrapunctus 12“, wird wohl niemals ohne einen Schuss Spekulation zu lösen sein.) Demnach handelt es sich zweifelsfrei um Tastenmusik, wenn auch um eine, die durch ihren universalen Kunstananspruch über den rein klanglichen Realisierungszweck weit hinausweist. Obwohl Fragment, ist die *Kunst der Fuge* dennoch nicht Bachs ‚Schwanengesang‘, denn das in weiten Teilen reinschriftliche Autograph wurde bereits zwischen 1742 und spätestens 1746 niedergeschrieben. Die in zahlreichen Lesarten vom Autograph abweichende Druckfassung – 1751 erstmals erschienen – muss bei aller Vorsicht als die primäre Quelle angesehen werden, fertigte Bach doch eigenhändig zahlreiche Abklatschvorlagen für den Stich an. Dennoch haben die unmittelbar nach Bachs Tod mit der Herausgabe dieses Werks Befassten – also in erster Linie Anna Magdalena, Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel Bach, dazu noch Johann Christoph Altnickol – Etliches missverstanden und beispielsweise einzelne Sätze zu Unrecht aufgenommen (sicherlich BWV 1080/10a und der ‚zugegebene‘ Schlusschoral BWV 668 a, möglicherweise auch BWV 1080/18,1+2) oder

falsch platziert (was bis heute zu Dutzenden von Vorschlägen zur Neuordnung führte).

Nachdem in jüngerer Zeit und in erstaunlich kurzer Aufeinanderfolge Bachs *Kunst der Fuge* in vier textkritischen Ausgaben erschienen ist (P. Williams/Eulenburg [1986], Chr. Wolff/Peters [1987], D. Moroney/Henle [1989] und T. Zászkalicky/Editio Musica Budapest [1991]), liegt nun der (ge)wichtige Doppelband auch im Rahmen der *Neuen Bach-Ausgabe* (NBA) vor. Herausgeber ist der Leiter des Johann-Sebastian-Bach-Instituts, Klaus Hofmann. Wenn auch nicht ganz fehlerfrei, wird man Hofmanns Edition insgesamt als wissenschaftlich mustergültig und beeindruckend souverän bezeichnen dürfen. Bachs Fugenkosmos wird insgesamt viermal abgedruckt: Zum einen beide Fassungen vollständig in der jeweils originalen Reihenfolge wie Überlieferungsform (in vierstimmiger Partitur mit originaler Schlüsselung), zum anderen jeweils im Anhang in einer der Spielpraxis dienenden ‚modernen‘ Klaviernotation. Ob sich in der Praxis (Zwischenfrage: Gibt es eine solche? Bachs komplexes Fugenexerzitium betont ja unüberseh- und hörbar allzu vortragsfern das Lehrhafte, Exemplarische) trotz ‚moderner‘ Umschrift eine der beiden Fassungen durchsetzen wird, bleibt jedoch fraglich, denn welcher nichtspezialisierte Pianist/Cembalist/Organist wird sich in den Tiefen der komplexen Text- und Überlieferungsprobleme verlieren, sich gar die schlechtere autographe Fassung erarbeiten wollen? Er fordert zu Recht einen Spieltext ‚letzter Hand‘, welcher gerade nicht beim Abbild der Quellen stehen bleibt, sondern fragliche Lesarten der (prinzipiell besseren) Druckfassung emendiert, natürlich in erster Linie unter Heranziehung der auch reicher bezeichneten autographen Fassung.

Die aus Anlass dieser Besprechung recht ausführlich vorgenommene Prüfung der edierten Notentexte anhand der Originalhandschriften (Faksimile) und der Erstausgabe erbrachte ein hohes Maß an Textgenauigkeit und gegebenenfalls souveräner Konjektur und Kommentierung. Ein Muster an knapper und weitgehend zuverlässiger Darstellung der Quellen, der nahezu 250-jährigen Forschungs- und Editions-geschichte sowie der Lesartenprobleme bietet der gut 140-seitige Kritische Bericht. Insbesondere im Lesartenapparat ist dennoch kein non plus

ultra zustande gekommen. Das mag folgende Zusammenstellung zum *Contrapunctus 6 „in Stylo Francese“* (in der zum Teil textlich stark abweichenden autographen Version handelt es sich um die Nummer 7) exemplarisch belegen:

- Krit. Bericht, T. 38, 1. System: letzter Notenbuchstabe  $c^2$  (nicht wie in NBA  $a^1$ );
- Krit. Bericht, T. 43, 1. System: gemäß der Notenedition (=  $b^1$ ) erste Note aus  $c^2$  (nicht  $b^1$ ) korrigiert. Es liegt jedoch gar keine Korrektur vor, denn das Autograph notiert  $c^2$ . Verwirrenderweise wird an völlig anderer Stelle zumindest konzidiert, dass die 1. Note „auch als  $c$ “ lesbar“ sei (S. 123);
- Notenband 2.2, S. 98, T. 48, 1. System, 4. Zählzeit: Viertelnote  $f^1$  (nicht punktiertes  $f^1$  mit Sechzehntelnote  $g^1$ );
- Krit. Bericht, T. 51, 2. System, Notenbeispiel: fehlt Auflöser vor 4. Note;
- Krit. Bericht, T. 57, 2. System: 2.–5. Note in der Erstausgabe durchaus 16tel (nicht 32stel; S. 110); es handelt sich bei dem scheinbaren 3. Balken um die oberste Notenlinie;
- Notenband 2.2, S. 29, T. 76: Bogen von T. 75 müsste strenggenommen gestrichelt sein.

Falsch dürfte auch die Auflagenangabe in der Bildunterschrift zum Titelblatt der Erstausgabe auf Seite X, Band 2.1 sein (siehe Krit. Bericht, S. 16, A 1.04). Im Widerspruch zur Aussage, die NBA setze Akzidenzien „nach den heute geltenden Regeln“ (Vorwort, S. V) werden gelegentlich irrtümlich identische Vorzeichen innerhalb eines Taktes gemäß der Quellen (nach alter Regel ein ‚Muss‘) wiederholt.

Der Computer-Notensatz der Bände ist unter ästhetischem Gesichtspunkt nicht allzu befriedigend. Anführungsstriche in den Fußnoten werden in Band 2.2. typographisch, in Band 2.1 wie auf einer Schreibmaschine gesetzt. Die Offsetfilme des Bandes 2.1 weisen teilweise starke Mängel – bis hin zu Textverlust – auf. Auf Seite 107 desselben Notenbandes ist der Zwischentitel aus einer Korrekturfahne gedruckt und im Kritischen Bericht auf S. 104, Anmerkung 89, fehlt nicht rekonstruierbarer Text.

(Januar 1998) Wolf-Dieter Seiffert

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: *Sämtliche Werke. Abteilung III: Italienische Opere serie und Opernserenaden, Band 12: La Semiramide*

*ricosciuta. Drame per musica in drei Akten von Pietro METASTASIO. Hrsg. von Gerhard CROLL und Thomas HAUSCHKA. Kassel u. a.: Bärenreiter 1994. LIII, 385 S.*

Wie die Mehrzahl der neueren, unter Gerhard Croll entstandenen Bände ist auch die Ausgabe von Glucks *Semiramide riconosciuta* in mehrfacher Hinsicht als vorbildlich zu bezeichnen. Das ausführliche Vorwort über die Vorgesichte, die Mitwirkenden und die Aufführung stellt auf der Grundlage der existierenden Quellen alle diesbezüglichen Informationen zur Verfügung; der Band gibt den Abdruck des Librettos im Faksimile von 1748 wieder; die Zusammenfassung der Handlung jeder Szene liefert den Überblick über den Text auch für denjenigen, der nicht über Kenntnisse der italienischen Sprache verfügt; die wichtigsten Hinweise des Kritischen Berichts sind am Ende des Vorworts nochmals zusammengefasst. Vor allem jedoch ist die Darstellung des Notentexts als Vereinigung von kritischer und praktischer Ausgabe hervorragend gelöst: Für den praktischen Gebrauch wurde der Basso continuo von Thomas Hauschka ausgesetzt (in Kleinstich); für heutige Ausführende, die mit der Materie nicht voll vertraut sind, wurden Arienkadenzen ergänzt (im Kleinstich in Fußnoten); in den Rezitativen wurden die Appogiaturen im Kleinstich über dem System der Singstimme notiert. Die Bemerkungen zur Aufführungspraxis und die damit verbundenen Ergänzungen und Korrekturen zeigen, dass nicht nach starren philologischen Kriterien, sondern dem Gegenstand angemessen nach interpretatorischen Gesichtspunkten vorgegangen wurde. Begrüßenswert ist auch die Entscheidung, den Text hinsichtlich der Orthographie, der Interpunktion und alter Wortformen ohne explizite Erwähnung der einzelnen Stellen zu modernisieren, da dies den Kritischen Bericht mit Banalitäten überlastet hätte (die zahlreichen diesbezüglichen Abweichungen in einzelnen Quellen sind für Text und Notentext nicht wesentlich). Bei einzelnen Hinweisen auf den Kritischen Bericht innerhalb des Notentexts wäre allerdings sinnvoll, wenn die Seitenangabe beigelegt wäre, besonders bei Verweisen auf allgemeine Angaben wie die Bedeutung der Wellenlinien für *Ondeggiando*, *Vibrato* und *Tremolo*. Überflüssig scheint allerdings der Seitenverweis und die Angabe „al fine“ beim „Da capo“

der Arien. Erfreulicherweise erfolgen Taktzählung für Rezitativ und Arie separat, was leider in den Ausgaben der „Reformopern“ nicht beibehalten wurde. Bei der für die Ausführenden so hervorragenden Ausgabe der *Semiramide* bleibt nur noch die Hoffnung, dass die Oper bald auch zur Aufführung gelangt.

(Oktober 1999)

Elisabeth Schmierer

## Eingegangene Schriften

Anton Bruckner. Ein Handbuch. Für das Anton Bruckner Institut Linz hrsg. von Uwe HARTEN in Zusammenarbeit mit Renate GRASBERGER, Andreas HARRANDT, Elisabeth MAIER, Erich W. PARTSCH. Salzburg-Wien: Residenz Verlag 1996. 544 S., Abb.

KLAUS ARINGER: Die Tradition des Pausa- und Finale-Schlusses in den Klavier- und Orgelwerken von Johann Sebastian Bach. Ein Beitrag zur Geschichte des Orgelpunktes. Tutzing: Hans Schneider 1999. 214 S., Notenbeisp. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 52)

BEETHOVEN: Werke. Abteilung X, Band 2: Werke für Chor und Orchester. Hrsg. von Armin RAAB. München: G. Henle Verlag 1998. XIV, 254 S.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Symphonie Nr. 4 in B-dur op. 60. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. 97 S. Critical Commentary: 63 S., 11 Faksimiles.

Beiträge zur Musikgeschichte Ostmittel-, Ost- und Südosteuropas. Hrsg. von Hubert UNVERRICHT. Sinzig: Studio 1999. 320 S., Abb., Notenbeisp. (Edition IME. Reihe I: Schriften.)

HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Volume 11: L'enfance du Christ. Edited by David LLOYD-JONES. Kassel u. a.: Bärenreiter 1998. XXII, 228 S., Abb.

ULRICH BRACHER: Antonio Janigro – Musiker mit Leib und Seele. Leben und Werk eines großen Dirigenten und Cellisten. Berlin: Frieeling 1999. 208 S., Abb.

JAN BRACHMANN: Ins Ungewisse hinauf ... Johannes Brahms und Max Klinger im Zwiespalt von Kunst und Kommunikation. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. 254 S., Abb., Notenbeisp. (Musiksoziologie. Band 6.)

FRANCESCO BUSSI: La Musica a Piacenza dai Visconti e gli Sforza sino all'avvento dei Farnese. Piacen-