

BESPRECHUNGEN

F. ALBERTO GALLO: *Music in the Castle. Troubadours, Books, and Orators in Italian Courts of the Thirteenth, Fourteenth, and Fifteenth Centuries*. Translated from the Italian by Anna Herklotz. Translations from Latin by Kathryn Krug. Chicago/London: The University of Chicago Press 1995, 147 S.

Der schmale Band, der 1992 erstmals in italienischer Sprache erschien, enthält drei öffentliche Vorlesungen, die der Autor 1988 während einer Gastprofessur an der Harvard University gehalten hat. Der Tendenz nach sollten diese Vorlesungen für eine breitere akademische Öffentlichkeit bestimmt sein, also eine allzu fachspezifische Enge von vornherein vermeiden. Das mag vor allem für einen Mediävisten eine Herausforderung sein, denn gerade die musikologische Mittelalterforschung ist angesichts der oftmals komplexen Probleme inzwischen mitunter in einen dichten, zuweilen selbstreferentiellen Diskurs geraten, der dem entspricht, was der Autor gleich zu Beginn mit nachvollziehbarem Befremden bedauert: der eigenartigen und anscheinend in wechselseitigem Einvernehmen erfolgten Separierung von Musik- und Kulturgeschichte.

F. Alberto Gallo unternimmt es daher in seinen drei Vorträgen, den fachinternen Diskurs in einen allgemeinen Horizont aufzubrechen, gerade um dezidiert ein kulturgeschichtliches Konzept der Musikgeschichtsschreibung zu verwirklichen, ein Konzept, in dem das eine nicht bloß ein Akzidens des anderen ist. Seine Studien geben sich dabei äußerlich bescheiden durch ihre materialintensive Quellenkundlichkeit. Vom Ansatz eröffnen sie freilich Neuland, und man erkennt auch hier jenes originelle Bemühen um einen „anderen“ Blick, der, vielleicht aus der juristischen Schulung resultierend, Gallos Studien wie ein roter Faden durchzieht. Auch in diesem Band verblüfft er durch eine intime Kenntnis selbst entlegenster Quellen und Texte sowie durch die irritierenden Resultate, die aus einer unmittelbar musikhistorischen Nutzung entstehen.

Insofern stellen die Studien, ihrem Anlaß gemäß, einen Querschnitt durch ein Lebenswerk dar. Sie sind aber vom Anliegen her mehr. Im

Zentrum steht hier die Konfiguration des Hofes, die für Gallo mehr ist als eine sozialhistorische Rahmenbedingung. Vielmehr wird der Hof definiert als eine vielschichtige, mit seinem reglementierten Ritual in die verschiedensten Richtungen determinierend wirkende Lebenswelt, die bis an die Schwelle der Neuzeit Kultur und damit Musik in einem fundamentalen Sinne ermöglicht. Der Verweis auf Bloch, Elias und Zumthor in der Einleitung ist also nicht bloß beglaubigende Reminiszenz einer schnell ins Spezielle sich verlierenden Musikgeschichtsschreibung, sondern der Versuch, kategoriale Vorgaben aus anderen Disziplinen aktiv nutzbar zu machen. Daß hier nicht nur ein Defizit der Musikwissenschaft vorliegt, sondern gleichermaßen eines der Geschichtsschreibung, wird dabei ausdrücklich hervorgehoben.

Die drei Studien sind in chronologischer Folge der höfischen Lebenswelt vom 13. bis zum 15. Jahrhundert gewidmet, und folglich resultieren ihre scheinbar ungewöhnlichen Gegenstände aus dieser Vorgabe: die provençalischen Troubadours am Hof von Monferrato (13. Jh.), die Bibliothek der Visconti (14. Jh.), die Verbindung von Musik und Rhetorik am Hof von Ferrara (15. Jh.). In allen Fällen geht es nicht um Kompositionsgeschichte im engeren Sinn, sondern um den Ort von Musik, weniger den sozialhistorischen als den ideengeschichtlichen. Gerade die Lektüre entlegener Quellen führt dabei, wie im Falle der Visconti-Studie, zu einem ambivalenten, vielleicht befremdlichen, in jedem Falle irritierenden Bild: es ist, schon wegen der stupenden Detailkenntnisse, in sich stimmig, trägt aber zur Verwirrung deshalb bei, weil die erhaltenen kompositorischen Zeugnisse auf diese Weise einen ganz neuen und eben bisher kaum beachteten Kontext erhalten. Die bemerkenswerten ikonographischen Zeugnisse sind dafür ein vordergründiges, aber auch besonders deutliches Indiz.

Die außergewöhnliche Versuchsanordnung ist also höchst ertragreich. Einer in immer feingliedrigere philologische und analytische Fragen verästelten Musikhistoriographie steht das Korrektiv einer im besten Sinne ideen-

geschichtlichen Kontextbildung gegenüber, während andererseits ahnbar wird, was einer auf musikhistorische Fragen weitgehend verzichtenden Geschichtsschreibung entgeht.
(März 1998) Laurenz Lütteken

CARL F. JICKELI: *Textlose Kompositionen um 1500*. Frankfurt/M. u. a.: Peter Lang 1994 (*Europäische Hochschulschriften* 36. 119).

Die Arbeit, eine Münchner Dissertation von 1990, ist einem in der Tat schwierigen und heiklen Problem der Musik um 1500 gewidmet, nämlich der Frage nach der Bedeutung und dem Stellenwert von mehrstimmigen Kompositionen, die nur mit einem Textincipit oder gar gänzlich ohne Text überliefert sind. Das Thema ist unbequem, weil kategoriale Zuordnungen nicht ohne weiteres möglich sind, und folglich sind systematische Untersuchungen bisher erst in Ansätzen erfolgt. Carl F. Jickeli beschäftigt sich, ausgehend von einer allgemeinen Problembeschreibung, zunächst mit der Quellenlage, die nach Qualität (Handschrift-Druck) und Region differenziert wird. Systematisch werden im Anschluß daran zunächst drei-, dann vierstimmige Kompositionen analysiert, und zwar gegliedert – bei Verwendung eines Cantus firmus – nach dessen Lage bzw. dessen Fehlen. Abschließend werden in einem historischen Rückblick Stationen von „Textlosigkeit“ aufgezeigt, ausgehend bereits von nicht-textierten Melismen und hinreichend bis zu den textlosen Motetteneinleitungen des 15. Jahrhunderts.

Jickelis Arbeit ist verdienstvoll im Hinblick auf die Erfassung eines bis dato vernachlässigten Repertoires sowie den Versuch, kategoriale Zuordnungen in ihm vorzunehmen. Freilich bleibt die Auswahl der untersuchten Stücke insofern problematisch, als nur solche in Betracht gezogen wurden, „die sich in ihrer musikalischen Faktur deutlich von den textgebundenen Sätzen unterscheiden“ (S. 5). Damit wird eine satztechnische Differenz, die doch eigentlich Ergebnis der Untersuchung sein müßte, als deren Voraussetzung präjudiziert. Denn die damit verbundene Aufspaltung der Denkweise vokal-instrumental (zur Begründung auch die Aussparung der Tabulaturen benutzt) ist zumindest problematisch und bedürfte der nähe-

ren Erläuterung, zumal die ausführlichen, weitgehend deskriptiven Analysen so einen zusätzlichen Fluchtpunkt erhalten hätten.

Dessen ungeachtet trüben philologische Nachlässigkeiten das Bild, zumal nicht klar ist, ob und in wie weit Editionen oder die originalen Quellen herangezogen wurden. Die Beschränkung auf die „wichtigsten Handschriften um 1500“ wird begründungslos gesetzt (S. 15), wobei solche, die „hauptsächlich geistliche Kompositionen überliefern“ oder die „nicht im Original oder auf Mikrofilm einsehbar waren“ (S. 17), nicht berücksichtigt worden sind. Auch in Details bleiben Fragen: Beispielsweise dürfte die Klassifizierung von etwa GB-Ob Can. misc 213 oder I-Bc Q 15 als französische Handschriften ebenso problematisch sein wie die bruchlose Betrachtung von I-TRmp 87-92, die Zusammenfassung von Chansonniers wie D-W Guelf. 287, US-Wc Case 125 oder F-Dm 517 zur „burgundischen“ Gruppe (daß F-Pn Rés. Vmc. 57 „bisher noch kaum erforscht“ sei, ist angesichts der 1984 von Paula Higgins besorgten Edition kaum zu behaupten) oder die Beibehaltung der regionalen Kategorie „Niederlande“ (wobei etwa I-Fc B. 2439 ein Auftrag aus Siena war); überdies ist das seit längerem faksimilierte *Glogauer Liederbuch* keine Berliner Quelle mehr. Im nicht immer aktuellen Quellen- und Literaturverzeichnis begegnen manche Ungenauigkeiten (Uneinheitlichkeit von Reihen- und Seitenangaben sowie Anordnungen). Im auf 1993 datierten Vorwort ist die Arbeit als „teilweise überarbeitete“ Dissertation angekündigt, doch zumindest in der Berücksichtigung der wichtigsten neueren Literatur (v. a. des einschlägigen Beitrags von Lorenz Welker im *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft* und Keith Polks *German Instrumental Music*, 1992) ist diese Bearbeitung nicht erkenntlich. Der nicht unproblematische Übertragungsmodus der Notenbeispiele ist zudem uneinheitlich.

(Mai 1998)

Laurenz Lütteken

SYLVIE MAMY: *La Musique à Venise et l'imaginaire français des Lumières d'après les sources vénétiennes conservées à la Bibliothèque Nationale de France (XVI^e-XVIII^e siècle)*. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 1996. 463 S., Abb.

Die französische Nachwuchswissenschaftlerin hat mit ihrer Dissertation ein in mehrfacher Hinsicht mustergültiges Werk vorgelegt. Es ist ein Vergnügen, den repräsentativ gestalteten Band mit seinen zahlreichen, teilweise farbigen Abbildungen in die Hand zu nehmen. Die Gliederung ist übersichtlich und durchdacht, die Kapitel sind kurz, die Sprache ist prägnant. Kein Wunsch bleibt offen hinsichtlich des Nachweises von Zitaten, Quellen und Literatur. Neben der schon in anderen Publikationen manifestierten Passion der Autorin für die Operngeschichte Venedigs im 18. Jahrhundert lieferten die reichen Bestände italienischer und speziell venezianischer Musik der Bibliothèque Nationale de France den Anstoß zur Entstehung der Studie. Wer sich aber auf eine Beschreibung dieser Bestände einstellt, von denen sowohl auf der Rückseite des Einbands wie in den beiden Vorworten von Jean Favier und Catherine Massip die Rede ist, unterliegt einem Mißverständnis: Sie bildeten zwar die Grundlage der Untersuchung, sind aber nicht ihr Gegenstand. Tatsächlich kann ihre Provenienz oft nicht mehr eindeutig festgestellt werden. Der erste Hauptteil des Buchs behandelt vielmehr die Geschichte der gedruckten und handschriftlichen Musikeditionen in Venedig von Petrucci bis zum Ende der Republik. Besondere Sorgfalt verwendete die Autorin hier auf die Darstellung der Tätigkeit der Kopisten und auf das Wirken des Komponisten und Verlegers Luigi Marescalchi, sowie der Notenstecher Innocente Alessandri und Pietro Scattaglia. Hochinteressant sind auch die Informationen über Papierherstellung und Papierbezug in Venedig. Andeutungsweise wird erkennbar, daß der kulturelle Austausch zwischen Venedig und Frankreich nicht einseitig war, sondern daß sich Oberitalien zu einem Nebenzentrum der von Frankreich und England ausgehenden Aufklärung entwickelte. Der zweite Hauptteil des Buchs beschreibt ab S. 169 die Phasen einer mitunter recht selektiven Rezeption italienischer und vor allem venezianischer Musik im Frankreich des 18. Jahrhunderts. Diese äußerte sich in der Herausgabe, Bearbeitung und Aufführung von Werken venezianischer Musiker in Frankreich, in der Aneignung der italienischen Unterrichts- und Gesangsmethode, die letztlich zur Gründung des Konservatoriums führte, in

Reiseberichten und in der Parteinahme prominenter Intellektueller für die italienische Musik. Nur im letzten Abschnitt des Buchs untersucht Mamy die Geschichte eines fest umgrenzten Bestandes venezianischer Musikalien und dies mit bemerkenswerter Offenheit, denn es handelt sich keineswegs um ein Ruhmesblatt italienischer Kulturrezeption in Frankreich. Es geht um die Werke, die in Folge der Napoleonischen Kriege konfisziert und nach Paris überführt wurden, aber 1815 zurückgegeben werden mußten. Die näheren Umstände dieses Kulturraubs weisen unübersehbare Parallelen zu ähnlichen Ereignissen gerade in der deutschen Vergangenheit auf. Die Konfiskationen führten zu einem Umbruch in der venezianischen Bibliothekslandschaft, denn es wurden nicht nur die größten Kostbarkeiten für Paris ausgewählt, sondern aus vielen Klosterbibliotheken mußten Werke an die öffentliche Bibliothek von S. Marco abgegeben werden. Später wurden die berühmten Ospedali zusammengesetzt und überhaupt alle Klöster unterdrückt. Gleichzeitig erreichte die Verschleuderung von Kulturgütern durch weitere Beschlagnahmungen, durch Verkauf oder durch Diebstahl einen traurigen Höhepunkt. Der kulturelle Ausverkauf Venedigs begann übrigens bereits mit den Kavaliertouren vermöglicher Ausländer. Nicht weniger interessant und für die Gegenwart lehrreich sind die Verwicklungen, die mit der Rückgabe der nach Paris überführten Musikalien nach Venedig einhergingen. In ihrem Schlußwort lädt die Autorin dazu ein, sich weiterhin eingehend mit diesem bedeutenden europäischen Kulturerbe zu befassen; ihre Darstellung läßt andererseits ahnen, wie viele Zeugnisse in den Zeitläuften bereits unwiederbringlich verloren gegangen sind.

(Dezember 1997)

Michael Lamla

GARY TOMLINSON: *Music in Renaissance Magic. Toward a Historiography of Others*. Chicago/London: The University of Chicago Press 1993. XVI, 291 S., Abb.

Die sicherlich nicht nur für den Musikwissenschaftler interessante Schrift legt den Finger auf eine methodische Wunde, die sich in jeder historischen Disziplin diagnostizieren läßt: Historie ist nur ein Bild, kein Bericht, der

sagte, „wie es gewesen“. Und somit ist die Frage aufgeworfen, ob der Geschichtswissenschaftler nicht dazu neigt, seine Beobachtungen, die Funde in den Quellen, nach Kriterien zu ordnen und zu bewerten, die seiner eigenen Kultur, nicht aber dem kulturellen Feld, das er beschreibt, entstammen.

Kap. 1 erläutert dieses Dilemma zunächst anhand des Zugangs der klassischen Anthropologie zum Phänomen der ‚Magie‘. Daß Tomlinson letzteren Begriff inadäquaterweise nur anhand eines Wörterbuches der Gegenwartssprache definiert (S. 1), ändert nichts an der Überzeugungskraft der Darstellung: Entweder der Forscher begreift die „otherness“ der fremden Kultur als evulutorisch niedrigere Stufe der eigenen, zieht die Vergangenheit also zumindest implizit ihrer Irrtümer, oder er postuliert deren gänzliche Verschiedenheit und zieht sich auf die Position einer vermeintlich positiven Beschreibung zurück. Mit der ersten, wertenden Perspektive sei auch eine typische Zugriffsweise der Musikwissenschaft skizziert: Entweder begreife sie die gesamte Musikgeschichte als teleologisch (eine Sicht, die Tomlinson anhand einer um der Pointe willen einseitigen Lesart von Guido Adler festmachen zu können glaubt), oder sie relativiere diese Teleologie epochengeschichtlich. Erstrebenswert könne somit nur ein Modell sein, das versucht, die Epoche in ihrer Eigenart, ihren strukturellen Bedingungen zu fassen, dessen Methode sich aber stets versichert, zu interpretieren, nicht aus kulturell bestimmter Hybris heraus zu bewerten.

Nach diesen Kriterien entwirft Tomlinson zunächst ein strukturelles Bild der Magie an Hand von Heinrich Agrippas *De occulta philosophia* (Kap. 2). Der Kosmos des Renaissance-menschen ist durch seine Zwischenstellung zwischen der formlosen Sphäre der Elemente und der formenden Kraft der überirdischen Intelligenzen, die letzten Endes auf Gott zulaufen, konstituiert. Die Einheit Gottes garantiert die Ähnlichkeit aller geformten Emanationen der Elemente in der Welt. Hier findet sich der Raum des Magiers, der diese verbindende Kraft zu nutzen weiß. Diese Agrippa-Auslegung weist eine nur zu deutliche Affinität zu dem die Renaissance betreffenden Abschnitt in Michel Foucaults *Les Mots et les Choses* (Paris 1966) auf; eine Parallele, die auch ausführlich

dargelegt wird. Mindestens zwei Punkte sollten bei dem Vergleich, den Tomlinson vornimmt, auffallen. Zum einen überspielt der Autor gekonnt, daß Foucault die „Episteme“ der Ähnlichkeit nur auf die Humanwissenschaften bezieht, er dagegen verleiht seiner „magischen“ Episteme den Adel, die zentrale Denkfigur der Renaissance zu sein. Zum anderen kehrt er die Hegemonie des Graphischen vor dem Akustischen, die Foucault mit guten Gründen konstatiert, kurzerhand um (ein vor allem für Kap. 4 wesentlicher Gesichtspunkt).

Eine erste Anwendung dieser Struktur auf das Gebiet der Musik findet sich in Kap. 3. Tomlinson zeigt hier, daß die Analogie von Himmelsmechanik, Ethos und Modusssystem, wie sie zum Beispiel in dem berühmten Frontispiz von Franchino Gaforis *Practica Musica* augenscheinlich wird, aus einem Synchretismus herrührt. Ungenaue Kenntnisse der antiken Theorie und arabische Quellen überlagern einander. Die in Kap. 2 entwickelte Episteme sei eine probate Erklärung dieser Verschmelzung.

Nachdem der Ort der Musik im magischen System näher eingegrenzt worden ist, gilt es, die magischen Wirkungen der Musik zu fokussieren. Das folgende Gros des Textes widmet sich einer ausführlichen und gegenüber vorangegangenen Studien (insbesondere Daniel Pickering Walker, *Spiritual and Demonic Magic ...*, London 1958) äußerst kritischen Interpretation der Schriften Marsilio Ficinos. Tomlinson nimmt Anstoß an Walkers häufig rezipierter These, gemäß Ficino vermöge nur der Text eines Musikstückes den Geist zu bewegen. Er weist anhand einer akribischen Interpretation des für Ficino vielschichtigen Begriffs „spiritus“ auf, daß die Seele in einer durch das Element Luft vermittelten Sympathie zum Klang stehe und daß so auch die rein musikalische Gestalt zu wirken vermöge (Kap. 4). Der durch die Magie von Rede oder Musik hervorgerufene „furor“ bedarf einer näheren Erklärung. Nachdem Tomlinson anhand des Tarantelismus und der Rituale der Benandanti eine Matrix zwischen magisch evozierter Bessessenheit und magisch induziertem Seelenverlust entworfen hat, interpretiert er Ficinos „furor“ als „divinely inspired madness“ (S. 171). Diesen Rang des Außerindividuellen,

des Ausdruckes überirdischer Intelligenz verliere der „*furor poeticus*“ mit Beginn des 17. Jahrhunderts aber nach und nach. Er wandelt sich im Marinismus zu einem Synonym für die „*argutezza di poeta*“, also den individuellen Witz des Dichters. Für Tomlinson ist dieser Umstand eine willkommene Gelegenheit, anhand eines ausführlichen Foucault-Referats den Wandel im Verständnis der Sprache zu beschreiben (Kap. 6). Für den Menschen des 17. Jahrhunderts ähnele das Wort nicht mehr der Sache, sei nicht mehr Teil der Welt, sondern es bilde diese durch eine Zuordnungsvorschrift ab, gerinne zum Zeichen.

Von dem so in seinen verschiedenen Facetten ermittelten Weltbild versucht Tomlinson einen Transfer auf konkrete Musikwerke. Kap. 7 stellt zwei prominente Kompositionen Claudio Monteverdis einander gegenüber: *Sfogava con le stelle* und den *Lamento della Ninfa*. Die zuvor dargelegte Differenz zwischen dem Wort als Ausdruck göttlicher Intelligenz und als Signifikant soll dazu dienen, das satztechnische Idiom der beiden Stücke nicht auf auktoriale Intentionen zurückzuführen, sondern dessen prinzipielle Möglichkeiten aufzuweisen (S. 235). Die madrigalesken Wendungen in *Sfogava* seien sowohl dem Wort als dem Gegenstand durch das unendliche Band der Ähnlichkeiten verbunden, das Quart-Ostinato dagegen bezeichne den Affekt des *Lamento*. Leider erreicht der Autor hier einen Punkt, an dem man in seinen Ausführungen nicht mehr sehen kann als ein intelligentes Gedankenspiel (bestehend der Gedanke, der literarische Text von *Sfogava* beschreibe einen magischen Akt, S. 245). Denn wenn es schon nachzuvollziehen schwerfällt, eine lizentiöse Dissonanzwendung ähnele einem gemeinten Inhalt, so rechtfertigt Tomlinson den Zeichencharakter des Ostinato überhaupt nur *ex negativo*. Entgegen dem landläufigen Dafürhalten sind solche ‚Figuren‘ in der italienischen Musiktheorie des 17. Jahrhunderts überhaupt nicht niedergelegt, und bei deutschen Autoren dieser Zeit weder einheitlich kodifiziert, noch im Sinne einer Taxonomie erfaßt (letztere ein wesentliches Kriterium von Foucaults Zeichenbegriff). Da Tomlinson, um Foucaults Terminologie zu gebrauchen, eine „Archäologie“ der musikalischen Satztechnik letzten Endes doch schuldig bleibt, steht auch die Einlösung seines Vorha-

bens, die strukturierenden Normen eines bestimmten Stückes Musik jenseits der Intention des Komponisten zu beschreiben, auf tönernen Füßen.

Tomlinson bleibt das Verdienst, ein methodisch extrem originelles, in der Exegese hermetischer Texte oft brillantes, zum Nachdenken und zur Diskussion anregendes Buch geschrieben zu haben. Das letzte Wort über viele der behandelten Gegenstände, etwa die Frage der Ficino-Rezeption in der ‚konventionellen‘ Musiktheorie und natürlich des Verhältnisses von Musik und Sprache ‚um 1600‘, ist mit ihm jedoch keineswegs gesprochen.

(Juli 1997)

Peter Niedermüller

Orlando di Lasso in der Musikgeschichte. Bericht über das Symposium der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in München, 4.–6. Juli 1994. Hrsg. von Bernhold SCHMID. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 1996. 276 S., Notenbeisp. (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse. Abhandlungen, Neue Folge, Heft 111.)

Der Bericht enthält die gedruckten Versionen der Referate, die auf dem von der Bayerischen Akademie der Wissenschaften aus Anlaß von Lassos 400. Todestag im Jahre 1994 in München veranstalteten internationalen Symposium *Orlando di Lasso in der Musikgeschichte* gehalten wurden. Die Texte lassen sich verschiedenen Schwerpunkten zuordnen (im Bericht hat man sie allerdings alphabetisch nach Verfassernamen angeordnet). Mit den Quellen, dem Werkbestand und der Chronologie befassen sich Wolfgang Boetticher und Henri Vanhulst. Boetticher umreißt das „Problem einer chronologischen Bestimmung im Werkbestand Orlando di Lassos“, Henri Vanhulst informiert über ein Chorbuch aus dem Besitz der Fondation Adrien Van der Burch auf Burg Ecaussines-Lalaing in Belgien, das im Sommer 1574 am Ansbacher Hof geschrieben wurde (partiell von Friedrich Lindner, der sich später als Sammler und Editor in Nürnberg einen Namen machte) und unter anderem zwei Messen Lassos enthält.

Die Rezeption von Werken Lassos steht im Mittelpunkt der Texte von Ignace Bossuyt, Ma-

rie Louise Göllner und Andrew McCredie. Bossuyt referiert über die dreistimmigen Chansons von Jean De Castro, die dieser nach Vorlagen (vier- und fünfstimmige Chansons) von Lasso komponierte. Göllner beschreibt „Lassos Motetten nach Hymnentexten und ihre Parodiemessen von Ivo de Vento und Andrea Gabrieli“ und wirft die Frage auf, ob Gabrieli in den biographisch dunklen vier Jahren vor seinem Amtsantritt als Markusorganist (1566) München besucht haben könnte. McCredie widmet sich den Beziehungen Lassos zur Musik am württembergischen Hof in Stuttgart in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts: Die Stuttgarter Hofkapellmeister Ludwig Daser, Balduin Hoyoul und Leonhard Lechner kamen aus Lassos Münchner Kapelle, Lassos Kompositionen waren in großer Menge im Stuttgarter Repertoire vertreten und dienten u. a. als Muster für Kompositionen der Hofkapellmeister. Indirekt steht auch David Crooks Referat im Zeichen der Lasso-Rezeption. Der Autor sieht in einer wahrscheinlichen Aufführung der Bußpsalmen unter Lassos Leitung am Gründonnerstag 1580 im Kongregationssaal des Münchner Jesuitenkollegs gewissermaßen den Start einer ersten Rezeptionsgeschichte der nachmals legendären Sammlung und darüber hinaus eine der Ursachen für den nur vier Jahre späteren Erstdruck der Motetten. In welchem Maße Lasso selbst ältere Vorbilder rezipierte, verdeutlicht Theodor Göllner am Beispiel der *Lectiones matutinae*, als deren Vorläufer er vierstimmige anonyme Motetten eines von Hans Ott 1538 in Nürnberg publizierten Formschneyder-Druckes ermittelt, die ihrerseits auf dreistimmige Lektionskompositionen aus den Trienter Codices zurückgehen. Neues über Lassos Beschäftigung mit der Commedia dell'arte erfährt man von M. A. Katritzky (weilhalb hat man hier auf die Ausschreibung der Vornamen verzichtet?). Lasso, der anlässlich der Hochzeitsfeierlichkeiten von Kronprinz Wilhelm von Bayern 1568 als Pantalone bei Aufführungen agierte, zu denen er zusammen mit Massimo Troiano auch den Text beigesteuert hatte (ganz zu schweigen von der Musik), hat sich vermutlich vor allem während seiner römischen Jahre 1551–1554 mit der Commedia dell'arte vertraut gemacht, doch läßt sich eine entsprechende Theater-Tradition am bayerischen Hof auch auf das Wirken italieni-

scher Musiker in München sowie auf eine Reise des bayerischen Kronprinzen Ferdinand 1565/66 nach Florenz, Mantua und Ferrara gründen, bei der er Commedia dell'arte-Aufführungen kennen- und schätzengelern hatte.

Zahlreiche Referate sind verschiedenen Aspekten von Lassos Kompositionstechnik gewidmet. Martin Just untersucht, wie Lasso in seinen vierstimmigen Motetten die Stimmen führt, um Klangfolgen mit gleichbleibenden Intervallstrukturen transparent zu machen. Mit einem ähnlichen Phänomen, der von klanglichen Quintparallelen durchsetzten (und lediglich durch Stimmkreuzungen „geretteten“) dreistimmigen Hymnenstrophe „Ad te, perenne gaudium“ befaßt sich Reinhold Schlötterer. Franz Körndle geht dem möglichen Vorbild kurzer oder ausführlicher Responsoriensformen für Lassos Motetten auf Responsorientexten nach, und Bernhard Schmid zeigt, daß Lasso sich bei manchen Kontrafakturen, etwa der Umwandlung einer Chanson in eine Motette, um Gattungsfragen wenig kümmerte. Mit Lassos Parodien befaßt sich auch James Erb; er fragt danach, wie Lasso hier textausdeutende Wendungen der Vorlagen einsetzte, und kommt zu dem Resultat, daß es dem Komponisten offenbar weitgehend freistand, welche Textstellen er mit welchen musikalischen Wendungen ausdrücken wollte, daß also, anders gesagt, von einer musikalisch-rhetorischen Figurenlehre im Sinne einer verbindlichen Doktrin bei Lasso keine Rede sein könne. Mit Fragen der Modusbehandlung in Lassos Zeit und in seinen Werken beschäftigen sich Peter Bergquist, Harold Powers und Stefan Pontz. Bergquist untersucht Lassos Behandlung der Modi mit der Finalis *a*, und Pontz prüft die Validität von Bernhard Meiers modalem Analysegerüst an Contrapunctus-simplex-Kompositionen von Lasso und Jacobus Gallus. Powers endlich versucht, durch den Blick auf die modale Praxis von Lasso und Palestrina seine These einer nur begrenzten Reichweite der Kirchen-tonarten für die klassische Vokalpolyphonie zu untermauern. Keineswegs hätten beide Meister jedes ihrer Stücke in einem eindeutig ausgeprägten Modus komponiert: es gebe zahlreiche „tonal types“, die offenbar nicht unbedingt als modale Vertreter galten und überdies nicht überall in gleicher Weise interpretiert wurden.

Der Symposiumsbericht, der im allgemei-

nen ordentlich redigiert wurde, besticht durch sein großzügiges Format, vor allem aber durch die große Anzahl von Notenbeispielen (nicht selten werden vollständige Kompositionen abgedruckt). Um so bedauerlicher und unverständlicher, daß nicht ein einziges Register beigegeben wurde.

(Dezember 1997)

Walter Werbeck

The Musical Baroque. Western Slavs, and the spirit of the European Cultural Communion. Proceedings of the International Musicological Symposium held in Zagreb, Croatia, on October 12–14, 1989. Edited by Stanislav TUKSAR. Zagreb: Croatian Musicological Society/Croatian Academy of Sciences and Arts, Institute for History of Croatian Music 1993. 313 S., Notenbeisp. (Muzikološki Zbornici. No. 1.)

Mehrere historisch überformte und doch wirksam gebliebene Grenzen, deren Relikt sich in erschreckender Konsequenz vor kurzem erst neuerlich auftat, durchzogen in Altertum und Mittelalter den Balkan. Die Grenzen des römischen Reiches in seiner größten Ausdehnung, später des karolingischen Reiches sowie die Scheidelinie zwischen West- und Ostkirche haben unverbrüchliche Spuren hinterlassen. Der Kulturraum, den sie in verschiedener Linienführung zerklüfteten, konnte sich so nicht einheitlich und nicht zu einer ideellen Geschlossenheit entwickeln. Davon legt der zu besprechende Bericht einer 1989 in Zagreb veranstalteten Tagung ein beredtes Zeugnis ab. Die Beiträge sind in deutscher, englischer, französischer und in kroatischer Sprache abgedruckt und verfolgen das Ziel, Determinanten einer Musikgeschichte der „Westslawen“ zu erhärten und deren Relevanz in Fallstudien oder vergleichenden Beobachtungen zu prüfen.

Der Begriff der „Westslawen“, wie sie im Widerspruch zur üblichen Einteilung (West-, Ost-, Südslawen) im vorliegenden Kongreßbericht angesprochen werden (Stanislav Tuksar), umfaßt neben Polen, Tschechen und Slowaken auch Slowenen und Kroaten. Diese Nationen sind von der übrigen Bevölkerung des slawischen Siedlungsraumes insbesondere durch ihre Katholizität unterschieden. Das bestimmte – teils unter Einschluß der durch die Verbreitung lutherischen Gedankengutes hervorgeru-

fenen Krise der katholischen Kirche – wesentlich die Musikpflege jener Länder bzw. Staaten. Sie nahmen, mit unterschiedlicher Verspätung, Teil an den aktuellen Stiltendenzen, deren Impulse damals wesentlich von Italien ausgingen. Dalmatien und sein Umland lagen dem stilprägenden Zentrum zwar geographisch nahe, doch ließ eine schwächere wirtschaftliche und militärische Position keine gleichwertige Intensität der Musikpflege zu. Inwieweit dieser politisch-ökonomische Unterschied eine Periodisierung des musikalischen Barock in Slowenien beeinflusste, behandelt Katarina Bedina in einem von historischem Problembewußtsein gekennzeichneten Beitrag, worin der konfessionelle Gegensatz „Reformation – Gegenreformation“ als untauglich – weil nivellierend – entlarvt wird. Dem vermag Dragotin Cvetko in seinem eigenen zusammenfassenden Text über die Entwicklung des „Musikbarock“ (ein seltsamer Begriff, der wohl auf eine mangelhafte Übersetzung zurückzuführen ist) in Slowenien nichts Wesentliches hinzuzufügen.

Fallstudien machen deutlich, wie differenziert sich das Bild im einzelnen präsentiert. So zeigt Koralka Kos, daß den kroatischen Komponisten Ivan Lukačić (1585–1648) mit seinem Zeitgenossen Heinrich Schütz wohl eine ähnliche Vielfalt der kompositorischen Mittel, auch eine Zurückhaltung gegenüber der „seconda prattica“ verbindet, hingegen die Realisierung der Stilmittel, mit bedingt durch die Wahl des Textes, durchaus verschiedentlich verlaufen kann. Ivano Cavallini stellt das vom Venezianer Girolamo Brusoni verfaßte Textbuch zu einem 1657 in Trogir aufgeführten Oratorium mit dem Titel *Il S. Giovanni, vescovo di Traù* vor. Die Musik ist verloren, ihr Autor unbekannt. Lovro Županovićs stark an Dragan Plamenac orientierte Besprechung von drei Musikdrucken des in Hvar tätigen italienischen Komponisten Tomaso Cecchini wiederum gewährt Einblick in Werke, die durch betont bescheidene Ansprüche an die Ausführenden charakterisiert werden, deren innere Gestaltung sich aber nicht in Simplizität erschöpft.

Wie insgesamt in der habsburgischen Monarchie hatte auch in Kroatien im Zuge der Gegenreformation der Jesuitenorden die führende Rolle im Unterrichtswesen übernommen. Der

Musikerziehung fiel dabei ein bedeutender Stellenwert zu, welcher, wie die Ausführungen von Ennio Stipčević zu erkennen geben, in Kroatien das Musikleben auf eine breitere Basis stellen half. Anhand der Beiträge von Jiří Sehnal über offene Probleme der tschechischen Barockmusik und Dominique Patiers über mögliche kompositorische Folgen der jesuitischen Ausbildung von Johann Stamitz läßt sich ansatzweise ein Vergleich zur Situation in Böhmen anstellen. Tomáš Faganel berichtet über Probleme der Besetzung und Aufführungspraxis in den Messen von Joannes Baptista Dolar (ca. 1620–1673). Dolars Werke bilden ein weiteres Bindeglied des „westslawischen“ Kulturkreises, ist doch ein Großteil seiner Kompositionen im mährischen Kroměříž überliefert. Von den erhaltenen drei Meßversionen sind zwei im konzertierenden, eine im mehrhörigen Stil gesetzt, was mithin eine dualistisch geprägte kirchenmusikalische Praxis belegt, wie sie vereinzelt bis ins 18. Jahrhundert von Einfluß blieb.

Insgesamt steht der Sammelband zweifellos im Zeichen der Suche nach einer Neubestimmung der kulturellen Identität nach dem Fall des „Eisernen Vorhangs“. Stanislav Tuksar setzt insofern ein Signal, als er anhand von Überlegungen zur Musikgeschichte des 17. und frühen 18. Jahrhunderts die Folgen der marxistischen Lehrmeinung zu sondieren versucht. Auch Hans-Peter Reinecke, der einleitend für eine andere Sicht der Musikgeschichte im Rückgriff auf sozialanthropologische Kategorien plädiert, strebt eine veränderte Perspektive an, während Joachim Schlichte-Bierbaum in einer Präsentation der leistungsfähigen RISM-Datenbank den Bereich empirischer Forschung nicht verläßt. Dieser Text bildet ein fast notwendiges Korrektiv. Denn die intellektuell-ideellen Veränderungen gerade an der vermeintlich unpolitischen „Barockmusik“ festzumachen, taumelt nur knapp an einem Trauma vorbei. Sich jener Zeit zu öffnen, die einer nationalen Selbstentfaltung voranging, schlägt die Diskussion des geschichtlichen Kontinuums aus dem Feld. Diesen Fragen wird man sich in Ost- und Südosteuropa stellen müssen, sofern man dem wissenschaftlichen Standard des Westens entgegenhalten will.

(Dezember 1997)

Thomas Hochradner

Johann Joseph Fux und seine Zeit: Kultur, Kunst und Musik im Spätbarock. Hrsg. von Arnfried EDLER und Friedrich W. RIEDEL. Laaber: Laaber-Verlag 1996. 240 S. (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover, Bd. 7.)

Mit dem Bericht des Hannoveraner Kongresses liegt nun, vier Jahre nach Veröffentlichung der Referate zur Grazer Veranstaltung im Rahmen der *Grazer musikwissenschaftlichen Arbeiten*, mit zeitlichem Abstand auch der Tagungsband des zweiten im Gedenkjahr 1991 zu Leben und Schaffen Johann Joseph Fux' (ca. 1660–1741) veranstalteten Symposiums vor. Der Sammelband vereint Beiträge von zwölf Autorinnen und Autoren, wobei das einleitend verdeutlichte Anliegen, aus den einzelnen Texten ein homogenes Gesamtbild über Kunst und Kultur des österreichischen Spätbarock entstehen zu lassen, in einem überzeugenden Maß verwirklicht erscheint. Neben wertvolle neue Forschungsergebnisse tritt somit ein historischer Rahmen, welcher die besondere Bedeutung der Musikpflege in einer Phase gezielten habsburgischen Imperialismus' mit einzuschätzen hilft.

Friedrich Wilhelm Riedel verweist in seinen einführenden Gedanken auf die musikhistoriographische Beurteilung des österreichischen Spätbarock, welche bei Raphael Georg Kiesewetter ohne nationale Überlegungen einsetzte, bald danach aber im Zeichen eines österreichischen Patriotismus stand. Unter dem Einfluß zweier wesentlicher Komponenten der Musikgeschichtsschreibung im 19. Jahrhundert, dem Heroenkult und dem evolutionistischen Denken, blieben auch im 20. Jahrhundert Kunst und Kultur des Spätbarock über lange Zeit unverbunden mit ihrer politisch-programmatischen Aussage und ihrem tragenden gesellschaftlichen Stellenwert. Erst eine vorzugsweise mit dem Ausdruck „Imperialstil“ beschriebene Sicht öffnete den Blick auf deren bedeutsames Zusammenwirken im süddeutsch-österreichischen Reichsgebiet.

Diese Zusammenhänge werden in den Beiträgen von Heinz Duchardt, der von der „historischen Folie einer Biographie“ handelt, und Franz Matsche über „Gestalt und Aufgabe der Kunstunternehmungen Kaiser Karls VI.“ nachhaltig vertieft. Duchardt zeichnet – sich damit von geläufigen Interpretationen abhebend – das

differenzierte Bild eines von Instrumentalisierung, aufkommender Machtpolitik und Umbruchsstimmung verunsicherten Europas. Die allgemeine politische Lage war gerade eben nicht stabil, wurde vielmehr allenthalben von massiven Stabilisierungstendenzen irritiert. Der Trend zur Herausbildung einzelner politischer Herrschaftsflächen wurde zwar von den Habsburgern nach der erfolgreichen Wende im Kampf gegen die Türken produktiv genützt, auch aber führte dieser Weg in jene Isolation, die schon im Spanischen Erbfolgekrieg und mehr noch nach dem Ableben Karls VI. eine erhebliche Einbuße von Einfluß und Reputation mit sich brachte. Innerhalb des Reiches indes wirkte sich die Stabilisierung in bezug auf die Förderung der Künste überaus positiv, zugleich stilbildend aus. Franz Matsche bezeichnet diese Tendenz zur repräsentativen Vorgabe als eine Art „ikonographischen Stil, der per se Inhaltliches transportiert und zur Anschauung bringt“. Ein Drang nach Selbstdarstellung rückte die Persönlichkeit des Kaisers, nicht aber das Reich in das Zentrum und ließ von daher ideale Verflechtungen zur Antike (wie etwa der „clementia“ als besondere Tugend des Augustus) und kaiserliche Wahlsprüche („Costanza e Fortezza“) hervortreten. Auch die Religion wurde in Form einer spezifischen Frömmigkeit, der „Pietas“, staatspolitisch verstanden, womit der musikalische Anteil der Liturgie zwangsläufig in das Zeremoniell mit überwechselte.

Gerda Mraz zeichnet, auf der Grundlage der verfügbaren Quellen, das Lebensbild der beiden aus welfischen Familien gebürtigen Kaiserinnen Wilhelmine Amalie (1673–1742) und Elisabeth Christine (1691–1750) von Braunschweig-Lüneburg nach und schafft so auch eine Verbindung zum Tagungsort Hannover. Beide Frauen waren kulturell interessiert, unterhielten nach dem Tod ihrer kaiserlichen Gatten eigene Musikkapellen und nahmen auch im Bereich der „Pietas“ eine relativ eigenständige Position ein. Wilhelmine Amalie, die das Konvent der Salesianerinnen in unmittelbarer Nähe von Schloß Belvedere in Wien gestiftet hatte und nach der Hochzeit ihrer beiden Töchter dorthin auch übersiedelte, bezeugte mit der Wahl einer französischen Ordensgemeinschaft eine Geisteshaltung, die sich freigemacht hatte vom Umfeld staatspolitischer Restriktionen.

Elisabeth Christine hingegen wird in gewisser Nähe zu den Anfängen des Jansenismus in Österreich vermutet, welcher im frühen 18. Jahrhundert Fuß faßte, ohne freilich für die spätere militante Ausprägung zur Zeit des Josephinismus von entscheidendem Belang zu sein.

Rudolf Flotzingers Ausführungen zum Stand der biographischen Fux-Forschung bieten Ergebnisse, die in Teilen über die zusammenfassende Darstellung in der von Flotzinger 1991 publizierten Monographie hinausreichen. Die ergänzenden Beobachtungen tragen größtenteils hypothetischen Charakter. So vermutet der Autor, daß Fux in Graz bei Johannes Schwab, dem Organisten und Chorregenten bei den Barmherzigen Brüdern, Kompositionsunterricht erhalten hat. Über das Porträt, das Nicolaus Buck 1717 von Johann Joseph Fux malte, ergibt sich hingegen eine Verbindung nach Schwerin, da sich das Gemälde vor der Anschaffung für die Galerie der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien durch Joseph von Sonnleithner (1827) im Besitz des dortigen Kapellmeisters Johann Wilhelm Hertel befunden hat. Dadurch gewinnt die Zuschreibung des mit Partitur anonym in Schwerin überlieferten und bisher nur nach dem Libretto bekannten Oratoriums *La Regina Saba* an Johann Joseph Fux zusätzliche Plausibilität (vgl. den Katalog von Otto Kade). Die Ansicht, Fux' *Missa Bonae spei* könnte mit einer letzten Endes unglücklich verlaufenen Schwangerschaft seiner Gattin Clara Juliane im Zusammenhang stehen und das Werk ließe sich deshalb zwischen 1697 und 1699 datieren, wird vom quellenkritischen Befund relativiert. Es handelt sich um eine Abschrift von P. Karlmann Pachs Schmidt OSB (1700–1734), und nichts deutet darauf hin, daß Pachs Schmidt die Messe nach einer „hausinternen“ Vorlage kopiert hat. Demgegenüber besticht die These, Fux habe die *Missa Lachrymantis Virginis* für den Gottesdienst zum Altar von Maria Pötsch im Wiener Stephansdom komponiert, jenem ungarischen Gnadenbild, das im Krieg gegen die Türken unvermutet zu tränen begonnen hatte und daraufhin nach Wien gebracht worden war. Fux wirkte bekanntlich von 1705 bis 1712 als Kapellmeister am Altar dieser Ikone.

Mehrere Beiträge widmen sich dem Bereich „Musiktheorie“, für den Fux mit den *Gradus ad Parnassum* ein zeitgenössisch wie rezeptions-

geschichtlich fundamentales Lehrwerk hinterlassen hat. Renate Groth arbeitet die elementare Didaktik der als Kompositionslehre intendierten Darstellung als bewußt unternommene Verklammerung einer „musica theoretica“ und einer „musica practica“ heraus. Fux verfocht die Ansicht, daß jedweder Komposition ein grundlegendes, darob naturgegebenes Fundament zugrunde liegt, dem darüber hinaus verschiedene Stilhöhen zuwachsen können. Ein gebildeter Geschmack kann daher in seinem Urteil nicht fehlgehen. Diesen Kriterien folgte noch Lorenz Christoph Mizler in seinen Kommentaren zur von ihm besorgten deutschen Übersetzung der *Gradus*. Hellmut Federhofer zeigt, daß Mizler Fux' Konzeption insofern akzeptiert, als er keineswegs allein zur Kontrapunktlehre – die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts das weitaus meiste Augenmerk fand –, sondern ebenso dem vorgeschalteten mathematisch fundierten Teil seine Anmerkungen hinzufügte. Fux' und Mizlers Auffassung verband hier auch das Eintreten für eine gleichschwebende Temperatur. Im einzelnen zeigen sich Mizlers Zusätze kontrovers, indem sie bald eine freie (Tonarten), bald eine strengere Auffassung (satztechnische Details) vertreten. Eine andere Form der Adaptation beschreibt Wolfgang Horn unter dem Titel „Nachahmung und Originalität“ anhand einer Untersuchung zum Lehrer-Schüler-Verhältnis zwischen Fux und Jan Dismas Zelenka. „Imitatio“ wird hier als letzter der drei jesuitischen Bildungsschritte Praecepta, Exempla und Imitatio verstanden, mithin nicht als eine Form unselbständiger Nachahmung, sondern als oberste Stufe eines Unterrichtssystems. Die Adäquatheit dieser Interpretation erweist nicht zuletzt, daß Zelenka seine umfangreichste handschriftliche Sammlung mit *Collectaneorum Musicorum Libri quatuor* betitelte, womit er sich den lehrhaften Zug des humanistischen Collectanea-Begriffs zu eigen machte. Inwieweit die „Imitatio“ in Kompositionen reflektiert wurde und stilistische Kriterien bewahren konnte, wird abschließend anhand einer *Amen-Fuge* Zelenkas demonstriert.

Erika Kanduth bespricht „Mythologische Figuren im Spiegel des Opernschaffens von Johann Joseph Fux“, wobei die Libretti als Zeugnisse einer Geschichtsbildung erscheinen, in denen gemäß der Intention des „Imperial-

stiles“ das Mythologische aufgelöst und ins Aktuelle gewendet wird. Die als Kupferstiche zu den Textbüchern erhaltenen Szenenbilder der Opern *Angelica vincitrice di Alcina* und *Costanza e Fortezza* bilden das Sujet einer Untersuchung von Ulrike Dembski-Riss. In einem hervorragend fundierten Beitrag gelingt es Gabriela Krombach, die Musik zu den Mysterien-Andachten in der Wiener Augustiner-Hofkirche (i.e. Motetten von Fux und Johann Georg Reinhardt) als Beispiele früher Integration dramatischen Charakters und bildhafter Elemente in den motettischen Satz zu charakterisieren. Wohl deshalb weisen die Kompositionen keine größeren geschlossenen Formen wie Arien und Tuttisätze auf, obgleich sie andererseits allesamt im „stilus mixtus“ gehalten und insofern dem geläufigen Gerüst inkorporiert sind. Schließlich berichtet Jiří Sehnal über die kirchenmusikalische Praxis in Mähren während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, worin Wiener Einflüsse indes nur punktuell hervortreten und Kontakte zum Wiener Hof offenkundig vom Interesse einzelner Persönlichkeiten abhingen. Innerhalb einer Auflistung vermag Sehnal der Werkliste Fux' eine *Missa Sancti Remigii* aus dem Bestand des Prämonstratenserklosters am Heiligen Berg bei Olmütz (heute in der Musikaliensammlung der Augustiner von Altbrunn, jetzt CR-Bm) hinzuzufügen.

Der Hannoveraner Tagungsband bietet in seiner Vielfältigkeit neue Erkenntnisse über nahezu alle Bereiche des Fuxschen Schaffens und darf aufgrund seiner überlegten Gewichtung der stilbildenden Relationen zwischen Politik und Kunst als wichtiges Glied in der Einschätzung des österreichischen musikalischen Spätbarock bezeichnet werden.

(Dezember 1997) Thomas Hochradner

Mozart-Jahrbuch 1996 des Zentralinstitutes für Mozart-Forschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 1996, VIII, 236 S., Notenbeisp.

Der *Zauberflöte* sind die beiden umfangreichsten Beiträge des *Mozart-Jahrbuchs* 1996 gewidmet. Marius Flothuis zieht eine Bilanz seiner jahrelangen Beschäftigung mit dieser Oper und liefert mit seinem Beitrag, wie er ein-

leitend formuliert, „eine Art ‚close reading‘ der Partitur“ (S. 127), die sich als Kombination von Deutung des Inhalts und Beschreibung musikalischer Sachverhalte erweist. Seiner Werkanalyse gehen grundsätzlichere Überlegungen, etwa zu den Freimaurer-Elementen in der Musik der *Zauberflöte* und zum Problemkomplex der sogenannten „Bruch-Theorie“, voraus. Rudolf Nowotny befaßt sich ausführlich mit der bereits vielfach erörterten Frage, warum Mozart im Duett Pamina-Papageno („Bei Männern, welche Liebe fühlen“, Nr. 7) die ursprünglich gewählte Taktgliederung verändert hat. Der Autor versucht den Kompositionsvorgang Mozarts zu rekonstruieren und erkennt dabei nicht allein in den Schwierigkeiten, die Mozart mit der Schlußbildung des Duetts gehabt zu haben scheint, sondern vor allem im Aufeinandertreffen eines „Periodengliedes“ mit einem „Gerüstbauglied“ (bei Paminas erster Koloratur, Takt 44) die Ursache für Mozarts Revision der Taktgliederung.

Neue Quellenfunde haben drei Beiträge zu vermelden, unter denen der Bericht von Dexter Edge der für die Mozart-Forschung wohl bedeutsamste ist. Ein im Juni 1996 anlässlich einer Auktion vorgestelltes Notenblatt von Mozarts Hand kann er zweifelsfrei als Fragment der nur aus Briefquellen bekannten Sopran-Arie K. 365a (Anh. 11a) identifizieren. Mozart komponierte sie 1780 für die Aufführung der Gozzi-Komödie *Wie man sich die Sache denkt! oder: Die zwey schlaflosen Nächte* durch die Schikaneder-Truppe. Das bislang unbekanntes Empfehlungsschreiben des Grafen Firmian an den römischen Fürsten Giorgio Andrea IV Doria Landi Pamphilj aus dem Jahr 1770 enthüllt zwar, wie Cristina Cimagalli am Ende ihrer Untersuchung resümiert, keine neuen biographischen Details zum jungen Mozart und seiner Italienreise von 1770, doch „le riflessioni che essa [sc. la lettera] ci ha proposto possono però contribuire alla valutazione storica della cultura musicale romana dell'epoca“ (S. 71). Friedrich Buchmayr beschäftigt die in der Mozart-Forschung ebenfalls bisher nicht bekannte anonyme „Skizze von Mozart's Leben“ von 1806, die erst 1990 aufgefunden wurde. Er ermittelt als mutmaßlichen „Autor“ des Bändchens, das sich als gekürzter und variiertes Raubdruck von Schlichtegrolls Nekrolog und den Rochlitz-Anekdoten ent-

puppt, einen Königsberger Schriftsteller namens Ludwig von Baczko.

Drei Beiträge des Bandes, der wie immer auch eine Anzahl von Buch-Rezensionen beinhaltet, sind analytisch ausgerichtet: Mit den komplexen satztechnischen Bezügen zwischen den späten Streichquartetten und Streichquintetten befaßt sich Thomas Christian Schmidt. Er zeigt, daß Mozart die vielfältigen satztechnischen Mittel, die in den *Streichquintetten* KV 515 und KV 516 bereits erprobt waren, auf die Faktur seiner späten Streichquartette übertrug und damit die insbesondere in den sogenannten „Haydn“-Quartetten festgelegten Satztechniken aufzulockern vermochte. Alessandra Lazzerini Belli liefert eine Analyse des Mozartschen *Ave verum*, und Benjamin Perl stellt anhand der Ouvertüre zu *La finta semplice*, die eine revidierte Fassung der *Symphonie* KV 45 ist, die Entwicklungen in der Instrumentationskunst des jungen Mozart dar. Im weiteren Umkreis der direkten Mozart-Forschung bewegt sich der Beitrag von Hildegard Herrmann-Schneider. Sie kann schlüssig beweisen, daß nicht Michael Haydn und ebenso wenig Leopold Mozart, sondern der Benediktinermönch Edmund Angerer OSB der Autor der sogenannten *Kindersymphonie* war.

(Januar 1998)

Susanne Schaal

ROBERT MÜNSTER: *P. Benno Grueber (1759–1796) und die Musik im Kloster Weltenburg in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts*. Abensberg: Verl. der Weltenburger Akademie 1996. 26 S., Abb. (Schriftenreihe 3.5. Gruppe Geschichte.)

Aus Anlaß des 200. Todestages von Benno Grueber (1759–1796) gab die Weltenburger Akademie eine von Robert Münster verfaßte Schrift über den komponierenden Pater der ältesten Niederlassung in Bayern, der Benediktinerabtei Weltenburg, heraus.

In den fünf Abschnitten „Schule und Schultheater in Weltenburg“, „Theatermusik für die Abtei Prüfening“, „Benno Grueber als Kirchenkomponist“, „Weltenburger Musiker und Komponisten neben P. Benno Grueber“ und „Berühmt gewordene Weltenburger Singknaben“ gibt Münster nicht nur einen kurzgefaßten Überblick über Leben und Schaffen

Gruebers, sondern entwirft auch ein – aufgrund mangelhafter Quellenlage zwangsläufig nur ausschnitthaftes – Bild von der Musikpflege des Klosters im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts.

Unverzichtbare Quellen sind bis heute die handschriftlichen Aufzeichnungen des letzten Abtes vor der Säkularisation Benedikt Werner: eine Geschichte des Klosters sowie eine mehrbändige Musikgeschichte.

Vor seinem Eintritt in die Abtei Weltenburg besuchte Michael (so sein bürgerlicher Vorname) Grueber das von Jesuiten geleitete kurfürstliche Gymnasium in München. Dort wirkte der leichtsinnige, aber musikbegabte Schüler zugleich sechs Jahre als Musiker auf dem Chor der Jesuitenkirche St. Michael. 1788 gelangte er dann in das Augustinerchorherrenstift Weyarn, wo noch heute zwei Messen Gruebers aus jener Zeit erhalten sind. Bereits 1779 verließ Grueber Weyarn wieder und trat in die Benediktinerabtei Weltenburg ein, in der er ein Jahr später die Profefs ablegte, den Namen Benno annahm und 1783 zum Priester geweiht wurde.

Seit 1782 bestand in der Richterei des Klosters eine Trivialschule, in der jährlich zum Wahltag des Abtes ein Schultheater aufgeführt wurde. Zu diesem und anderen Anlässen (Fastnacht, Kirchweih) komponierte Grueber zwischen 1782 und 1790 acht Singspiele und Kantaten, von denen leider nur die Textbücher von zweien erhalten sind. Aus den Libretti sprechen die Grundgedanken der Aufklärung, sie zeigen aber ebenso die damalige Beliebtheit geistlicher Hirtenallegorien.

Kantaten und Singspiele schrieb Grueber auch für die mit Weltenburg in engem Kontakt stehende Benediktinerabtei Prüfening (bei Regensburg); so entstanden bis 1792 nachweislich sechs Werke, von denen noch zwei Singspiele vollständig überliefert sind.

Das kirchenmusikalische Schaffen Gruebers umfaßt Messen, Marianische Antiphonen, Litanen, Vespere, Stabat-mater-, und Pangelingua-Vertonungen. Während nur drei seiner Werke im Druck erschienen sind (RISM G 4754–G 4757) – davon eines, die 24 *Marianischen Antiphonen* op. 1, in zweiter Auflage –, liegen alle übrigen Kompositionen handschriftlich vor. Ein von Münster zusammengestelltes Verzeichnis (mit Besitznachweisen) der erhal-

tenen Kirchenwerke weist 23 handschriftlich überlieferte Kompositionen nach, darunter drei mit ungesicherter Verfasserschaft.

In den letzten beiden Abschnitten lenkt Münster in kurzen Notizen den Blick des Lesers auf komponierende und musizierende Mitbrüder Gruebers, unter ihnen P. Wolfgang Klingseisen (1744–1807), P. Bernhard Aiba (geb. 1724), P. Maurus Pauli (1747–1787) und Abt Benedikt Werner (1748–1830), der selbst kompositorisch hervorgetreten ist. Mindestens zwei berühmt gewordene Musiker sind aus der Weltenburger Klosterschule hervorgegangen: Paul Rothfischer (1740–1785), den W. A. Mozart seinem Vater für die Salzburger Hofmusik empfohlen hat, und der bis heute bekannte Johann Simon Mayr (1763–1845).

Münster legt eine informative Schrift vor, die zur weitergehenden Beschäftigung mit dem Komponisten Benno Grueber anregen könnte, z. B. im Rahmen einer Magisterarbeit.

Auf einen Druckfehler sei hingewiesen: In dem Verzeichnis der kirchenmusikalischen Werke auf S. 16 wird für die *Missa D-Dur* als Signatur der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg Rp SJaS Ms 1774 angegeben. Hierbei wurde versehentlich die Ziffer 7 verdoppelt. Die korrekte Signatur lautet: Rp SJaS Ms 174. Ergänzend sei angemerkt, daß zu den von Münster genannten Manuskripten aus dem Bestand der Bischöflichen Zentralbibliothek in- zwischen Katalogbeschreibungen vorliegen in der Reihe *Kataloge Bayerischer Musiksammlungen* (KBM 14/4 und 14/5) (vgl. Münsters Rezension der Kataloge in: *Die Musikforschung* 49 (1996), S.414ff.). Eine weitere Ergänzung betrifft das Quellenlexikon RISM: Von Gruebers *XXIV Antiphonae Marianae* op. 1 (RISM G 4754) und dem *Stabat mater* op. 2 (RISM G 4756) besitzt die Proskesche Musiksammlung (Rp) in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg jeweils einen kompletten Stimmensatz (es fehlen in beiden Fällen nur die Titelblätter) sowie von den *VI Lytaniae Marianae* op. 3 (RISM G 4757) die Organo-Stimme. Diese Besitznachweise konnten auch in den 1992 erschienen Addenda zu RISM A/I noch nicht berücksichtigt werden.

(November 1997)

Raymond Dittrich

CLIVE BROWN: *Die Neubewertung der Quellen von Beethovens Fünfter Symphonie*. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 1996. 104 S., Abb.

„Neubewertung“ bezieht sich auf Sieghard Brandenburgs Artikel „Once again: On the Question of the Repeat in the Scherzo and Trio in Beethoven's Fifth Symphony“ (Cambridge/Ma. 1994) und enthält Fakten, die Brandenburgs Erkenntnisse ergänzen oder ihnen widersprechen. Im wesentlichen handelt es sich um die oft diskutierte Frage, ob der dritte Satz in Beethovens *Fünfter Symphonie* drei- oder fünfteilig ist; d. h. ob der erste *c*-Moll-Teil zusammen mit dem *C*-Dur-Teil zu wiederholen ist oder nicht. Dazu kommentiert Brown mit „geradezu kriminalistischem“ Spürsinn das gesamte verfügbare Quellenmaterial (Skizzen, Autographe, Abschriften und Druckausgaben). Den Abschluß bildet ein ausführlicher „Critical Report“, wo auf 16 Seiten (!) sämtliche Diskrepanzen zwischen den einzelnen Quellen sowie Ergänzungen, Anmerkungen und dergleichen aufgelistet sind.

Der Autor rügt das Versäumnis Brandenburgs, das seinerzeit verfügbare handschriftliche Stimmenmaterial einem Textvergleich unterzogen zu haben. Zwei bisher wenig beachtete Quellen, eine späte Partiturnkopie (PW/Ges. d. Musikfreunde, Wien) und eine frühe Viola-Stimme des Erstdrucks (ES2bl/British Library, London) führen zu neuen Einsichten, die u. a. für die Wiederholungsfrage relevant sind. Die vorhandenen (und vermuteten) Quellen entstammen, soweit datierbar, einem langen Zeitraum (1808 bis 1826).

Die problematische Wiederholung im dritten Satz ist verschiedentlich ausgeschrieben. Andererseits zeigen entsprechende Eintragungen Beethovens die Absicht, sie wieder zu streichen bzw. durch „Vide“, „Da Capo“ oder einen Vermerk (für den Kopisten?) zu ersetzen. Brown fügt diesbezügliche Faksimilia aus Partituren und Stimmen bei, vergißt aber, auch den Anfang des Satzes abzubilden. Vage Andeutungen von einem korrespondierenden Zeichen in Takt 4 geben dem Leser kaum Möglichkeit, dies zu überprüfen.

Ein weiteres Problem sind die beiden überflüssigen Takte im endgültigen Druck der Stimmen, die der Komponist erst 1810 entdeckte. Sie hängen sicherlich mit dem Wiederholungsproblem zusammen, da sie

nach Takt 237 standen und den Takten 2/3 (Baßstimme) gleichen, gefolgt von den Takten 238/239. Die überzähligen Takte dürften unter eine 1. Klammer, die folgenden unter eine 2. Klammer gehören – beide fehlen. Aus welcher Quelle der Fehler hervorging, bleibt offen.

Trotz aller Bemühungen gelangen Brandenburg und Brown zum gleichen Ergebnis. Der Autor: „Die Fassung letzter Hand ist, wie auch Brandenburg feststellt, die dreiteilige Version“! Keineswegs jedoch ist sich Brown sicher, ob die Sachlage endgültig geklärt ist. Er erwähnt auch nicht, warum Beethoven auf die Wiederholung verzichtet haben könne. Vielleicht hängt dies mit der Reminiszenz im 4. Satz (Takt 153 ff.) zusammen, die ja – wenn auch nur andeutungsweise – wieder auf den *c*-Moll-Teil zurückgreift.

Brown nennt erstmalig einen gewissen Klumpar, Georg Kinsky den „vorzüglichen“ Schlemmer als Kopisten. Laut Kinsky hat Schlemmer eine von Beethoven genauestens überprüfte Abschrift hergestellt, die als „Fassung letzter Hand“ einzustufen ist. Hierauf geht Brown überhaupt nicht ein und bezeichnet Klumpar als Kopist der Stichvorlage. Diese wurde leider im Zweiten Weltkrieg vernichtet; nur Fotografien von 115 Seiten liegen bei Breitkopf & Härtel vor. Ein weiterer schwerwiegender Verlust ist eine verschollene Partiturnkopie (PX), auf deren vormalige Existenz Brown aus Eintragungen im Partitur-Autograph sowie aus Differenzen zwischen diesem und einem Satz Harmoniestimmen in Prag schließt. Der Verfasser betrachtet PX als Bindeglied im gesamten Entstehungsprozeß bis weit über die Uraufführung (Dezember 1808) hinaus. – Im Laufe der langjährigen Arbeit hat sich an der Substanz des Werkes nichts geändert, von untergeordneten Korrekturen abgesehen. Aufführungspraktische Aspekte wie „Bogensetzung“ und damit verbundene Fragen betreffs Akzentuierung bzw. Artikulierung können allerdings nicht restlos geklärt werden.

Der Verlag sieht in Browns Studie einen erweiterten kritischen Bericht zur Neuausgabe der *Symphonie Nr. 5*. Auf die deutsche Textfassung folgt eine englische, vermutlich ist die erste eine Übersetzung der zweiten.

(Dezember 1997)

Adolf Fecker

IRIS BOFFO-STETTER: *Luise Reichardt als Musikpädagogin und Komponistin. Untersuchungen zu den Bedingungen beruflicher Musikausübung durch Frauen im frühen 19. Jahrhundert.* Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1996, 179 S., Abb. (Beiträge zur Geschichte der Musikpädagogik, Band 4.)

Caroline Luise Reichardt (1779–1826) erwarb sich im frühen 19. Jahrhundert mit ihren Verdiensten um die Institutionalisierung des Musikunterrichts und als Liedkomponistin auch über ihren Hamburger Wirkungskreis hinaus großes Ansehen. Nach ihrem Tod verblaßte ihr Andenken aber zusehends, und sie wurde in der Forschung meistens nur in Zusammenhang mit ihrem Vater Johann Friedrich Reichardt behandelt, selbst aber als wenig beachtenswerte Kleinmeisterin abgetan – ein Schicksal, das viele Töchter, Schwestern oder Gattinnen berühmter Männer ereilte. Iris Boffo-Stetter unternimmt in ihrer in Bamberg vorgelegten musikpädagogischen Dissertation den Versuch, Leben und Wirken Luise Reichardts im kulturhistorischen Kontext einer veränderten Sichtweise zu unterziehen. Dabei sollen laut Titel die pädagogischen und kompositorischen Leistungen von Reichardt im Vordergrund stehen. Dies ist kein einfaches Unterfangen, denn gerade Reichardts Prämissen als Lehrerin lassen sich nur schwer rekonstruieren, da über ihre Methodik weder eigene theoretische Aufzeichnungen noch spezielle Berichte etwa von ihren Schülerinnen und Schülern vorliegen. Daher ist die Arbeit von Boffo-Stetter insgesamt breiter angelegt und befaßt sich auch mit Reichardts Biographie und dem religiösen Hintergrund ihres Schaffens.

Die vorhandenen Quellen – vor allem Briefe und einige Notizzettel – werden von Boffo-Stetter sorgfältig ausgewertet. Zur tiefergehenden Rekonstruktion von Reichardts Leben und Wirken ist die Autorin aber auf bisheriges Schrifttum, vor allem die früheste Biographie, verfaßt vom saarländischen Schuldirektor Martin G. W. Brandt (1858), angewiesen, die Boffo-Stetter hinsichtlich der Bewertung bürgerlicher Frauen als Zeitdokument begreift und folgerichtig entsprechend dem heutigen Stand der Geschlechterforschung einer kritischen Lektüre unterzieht.

Die Autorin bettet die persönlichen Fakten über die Komponistin und Musikpädagogin in

die Darstellung von (Musik-)Erziehung und Rollenerwartungen des beginnenden 19. Jahrhunderts an Frauen aus dem Bürgertum ein. Problematisch erscheint an Boffo-Stetters Studie, daß sie ihre Erkenntnisse nicht stringent genug auf ihren erklärten Gegenstand, Luise Reichardt, anwendet. Das erste Hauptkapitel befaßt sich zu zwei Dritteln mit der damaligen allgemeinen Bildungssituation von Frauen und kommt erst dann auf Reichardt zu sprechen.

Bedauerlich ist, daß zur gesangspädagogischen Arbeit Reichardts keine konkreteren Aussagen gemacht werden können, was offenbar durch die Quellenlage bedingt ist. Denn hier vermißt man genauere Ausführungen zu stimmtechnischen und werkinterpretatorischen Prämissen der Lehrerin. Die wenigen Hinweise dazu werden von Boffo-Stetter in die Darlegung über die Institutionalisierung der Pädagogik eingeflochten. Auch hinsichtlich der kompositorischen Arbeit wurde zwar Wissenswertes über Luise Reichardt zusammengetragen, aber man erfährt nichts über die ästhetischen Prinzipien, was nicht unbedingt Gegenstand der Arbeit ist, da Werkinterpretation explizit ausgeklammert wird. Jedoch erhält man insgesamt keinen Eindruck, was die Arbeiten dieser Komponistin, deren Betrachtung sich sicherlich lohnen würde, letztlich auszeichnet. Trotz dieser Einwände bietet Boffo-Stetters Studie aufgrund ihrer zahlreichen Fakten eine fundierte Grundlage für die weitere Luise-Reichardt-Forschung.

(Mai 1997)

Christina Zech

Amaliens musikalische Erholungsstunden. Musikbeispiele einer Monatsschrift 1790–1792. Hrsg. von Siegrid DÜLL und Josef WALLNIG. St. Augustin: Academia Verlag 1996. 132 S. (Zwischen Nähkästchen und Pianoforte. Musikkultur im Wirkungskreis der Frau. Bd. 1.)

Das Bändchen gehört ganz sicher in die Hände all derer, die sich mit der deutschen Kulturgeschichte des ausgehenden 18. Jahrhunderts und vornehmlich mit den Dingen am Rande der „Großereignisse“ befassen. Es enthält nicht nur die Musikbeilagen der drei Jahrgänge umfassenden Monatsschrift *Amaliens Erholungsstunden* im Faksimile, sondern auch eine anregend und einfühlsam geschriebene Biographie

der Herausgeberin Marianne Ehrmann, eine Zusammenfassung des literarischen Inhalts (beides von S. Düll) sowie eine Abhandlung über die Notenbeigaben, ihre Verfasser und einige der Hintergründe des Zustandekommens des anspruchlosen, aber charakteristischen Repertoires (J. Wallnig). Zudem ist eine Musik-Cassette mit sämtlichen enthaltenen Kompositionen beigegeben (lag dem Rezensenten nicht vor). Sicherlich hätte einiges etwas genauer recherchiert bzw. dargelegt werden können (z. B. die Vornamen kaum bekannter Musiker wie Johann Adolarius Martin Heinz), doch ist dies kein Grund, der Veröffentlichung einen wesentlichen Makel nachzusagen. Auch wäre es durchaus wünschenswert gewesen, *Amaliens Erholungsstunden* mit einem kleinen Kapitel in die „Landschaft“ der zahllosen übrigen und ebenfalls vielfach mit Musikbeilagen versehenen Almanache, Taschen- und Jahrbücher dieser Epoche einzubetten – allerdings hätten sich die Herausgeber vor allem in musikalischer Hinsicht einer bisher nicht im geringsten erforschten Materie gegenübergesehen. Aber vielleicht dient dieser Band auch dazu, eine Anregung zu geben, sich einmal aus musikwissenschaftlicher Sicht gezielt mit dieser Thematik zu befassen. Lohnend wäre dies allemal. – Auf die angekündigte Fortsetzung darf man gespannt sein.

(August 1997)

Axel Beer

JOHN SALMON: *The Piano Sonatas of Carl Loewe*. New York u. a.: Peter Lang 1996. X, 247 S., Notenbeisp. (*American University Studies. Series XX Fine Arts. Vol. 7.*)

Die vorliegende Arbeit ist Teil intensiver Bemühungen der jüngsten Zeit, den vernachlässigten Instrumentalkomponisten Carl Loewe stärker zu berücksichtigen und so das vermeintliche „Niemandland“ der Klaviermusik zwischen Beethovens Spätwerk und Schumann genauer zu erkunden. Inwieweit die zwischen 1819 und 1847 entstandenen fünf Sonaten Loewes den Zeitstil reflektieren, ist an den zeitgenössischen Kritiken ablesbar, die den Bewußtseinsstand hinsichtlich des Neuen und des Gewohnten reflektieren. Wesentliches Verdienst der vorzüglichen Studie Salmons ist es, in detaillierten und zugleich gut lesbaren

Analysen die vielfältigen und teilweise höchst eigenständigen formalen Lösungen Loewes plastisch herauszuarbeiten. Insbesondere die selbständige Behandlung des Einheitsproblems der Sonatenform durch Loewe bietet Anlaß zur weiteren Auseinandersetzung mit diesem Teil seines Œuvres.

(April 1998)

Michael Zywiets

Schubert-Jahrbuch 1996. Bericht von der Tagung „Schubert-Aspekte“ Xanten, 2. und 3. März 1995. Hrsg. von Klaus Gotthard FISCHER und Christiane SCHUMANN. Duisburg: Deutsche Schubert-Gesellschaft 1996. XIV, 152 S., Notenbeisp.

Schubert durch die Brille. Mitteilungen 16/17. Hrsg. vom Internationalen Franz Schubert Institut. Tutzing: Hans Schneider 1996. 208 S., Abb., Notenbeisp.

SABINE NÄHER: *Das Schubert-Lied und seine Interpreten*. Stuttgart – Weimar: Verlag J. B. Metzler 1996. 237 S., Abb.

Die 1989 in Duisburg gegründete Deutsche Schubert-Gesellschaft veranstaltete gewissermaßen als Probelauf zum internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß im Jubiläumsjahr 1997 bereits 1995 in Xanten eine Tagung, die dezidiert neue Aspekte der Schubert-Forschung zur Sprache bringen sollte. Äußerer Anlaß war der 65. Geburtstag des Vorsitzenden der Gesellschaft, Günter Berns, dem die als Eröffnungsband des neuen Schubert-Jahrbuchs publizierte Vorträge auch gewidmet sind.

Trotz des weitgespannten thematischen Bogens läßt sich die Hälfte der Aufsätze unter dem Gesichtspunkt bündeln, Werke bzw. Gattungen in ihr zeitgenössisches Umfeld einzubetten und damit neu zu beleuchten, allerdings, wir vor allem im Beitrag von Ewald Zimmermann über das Phänomen des Liederzyklus', nicht immer auf der Höhe des aktuellen Forschungsstandes. Behandelt werden die Liederlagen in Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (Gudrun Busch), das Libretto zu *Die Verschworenen* und seine Vertonungen (Till Gerrit Waidelich), Schuberts Beziehungen zur italienischen Oper anhand von *Des Teufels Lustschloß* und *Alfonso und Estrella* (Manuela Jahrmärker), das Wiener Umfeld der frühen Streichquartette (Salome Reiser) sowie

die Einflüsse der zeitgenössischen Gesangsschulen auf Schuberts Vokalwerke, wobei Christiane Schumann für eine gleichwertige Gewichtung von italienischem und deutschem Gesangsstil plädiert.

Von den werkimmanenten Untersuchungen, die sich auch der Oper *Fierrabras* (Birgit Zincker) und dem formalen Prinzip der zeilenartigen Themengestaltung am Beispiel der späten *Klaversonate B-Dur D 960* (Sebnem Yavuz) widmen, sei der in seiner Argumentation besonders überzeugende Beitrag von Hans-Joachim Hinrichsen zur Problematik der versuchten, aber teilweise gescheiterten Integration von Fugen in traditionelle Formen der Instrumentalmusik beim späten Schubert hervorgehoben. Daß es trotz der kaum mehr überschaubaren Schubert-Literatur immer noch wenig beachtete Felder gibt, demonstriert Kenneth Stuart Whittons Beitrag über „Schubert als Leser“. Nicht weniger fesselnd liest sich die Diskussion der *Incerta-Frage* für insgesamt 15 kleinere Kirchenwerke (Werner Bodendorff), die jedoch durch den zusammenfassenden Charakter des Beitrags in einigen Punkten unbefriedigend bleibt. Insgesamt ein durchaus gelungener Probelauf, dem eine Fortführung auf gleichem Niveau zu wünschen ist.

Die Mitteilungen Nr. 16/17 des 1987 gegründeten Wiener Internationalen Franz Schubert Instituts bieten erneut eine Mischung von bibliographischen Beiträgen (eine Zusammenchau der Schubert-Forschung seit dem Jubiläumsjahr 1928 sowie des Schrifttums seit 1993 von Ernst Hilmar), Aufsätzen unterschiedlicher Ausrichtung und unterschiedlichen Anspruchs, von einigen Gedenkartikeln zu Schubert-Interpreten sowie Nachrichten der verschiedenen Schubert-Gesellschaften und abschließenden Kurzmeldungen aus allen Bereichen. Innerhalb der Aufsätze lassen sich etwa gleichstarke Gruppen von „Umkreis“- und „Werk“-Beiträgen feststellen. Exemplarisch erwähnt sei hier die umfangreichste Abhandlung des Heftes, „Schlegel, Schelling und Schubert“ von Ilija Dürhammer, die sich den geistesgeschichtlichen Vernetzungen im „romantischen“ Wien widmet und die intensive Beschäftigung Schuberts mit romantischen Texten vor allem im Zeitraum von 1818 bis 1823 (der ja bekanntlich als „Krisenzeit“ gilt)

mit den indirekten Beziehungen zwischen dem Kreis um Friedrich Schlegel zu dem um den Wiener Komponisten zu begründen versucht.

Des weiteren finden sich Aufsätze zu ikonographischen Themen sowie ein Beitrag aus toxikologischer Sicht von Hans D. Kiemle – wohl der spannendste der vorliegenden Mitteilungen –, der in überzeugender Weise zu dem Schluß kommt, daß Schubert nicht an den unmittelbaren Folgen seiner Syphilis-Erkrankung, sondern an denen der Behandlung mit Quecksilber starb – ein damals übliches medizinisches Mittel, das noch ohne Wissen um die damit verbundenen tödlichen Vergiftungsrisiken angewandt wurde.

Ausdrücklich „nicht nur zum Schubert-Jahr“, aber doch mittelbar aus diesem Anlaß entstand die Idee, Interviews mit Sängerinnen und Sängern, aber auch einigen Pianisten zu führen, die sich in besonderer Weise um das Schubert-Lied bemühen bzw. verdient gemacht haben, und diese parallel als Hörfunkbeiträge zu senden sowie gesammelt als Buch herauszugeben. Obwohl eingestandenermaßen (vgl. Nähers Schlußwort S. 235) nicht alle angefragten Interpreten zur Verfügung standen (so vermißt man beispielsweise Margaret Price), vertreten die insgesamt zwanzig Künstler (Olaf Bär, Juliane Banse, Barbara Bonney, Christian Elsner, Brigitte Fassbaender, Dietrich Fischer-Dieskau, Irwin Gage, Matthias Goerne, Thomas Hampson, Robert Holl, Graham Johnson, Christoph Prégardien, Hermann Prey, Thomas Quasthoff, Anneliese Rothenberger, Christine Schäfer, Andreas Schmidt, Peter Schreier und das „Lied-Duo“ Mitsuko Shirai/Hartmut Höll) doch durchaus repräsentativ die maßgeblichen Gestaltungen des Schubert-Liedes. Im Mittelpunkt steht natürlich die Frage, worin das Besondere des Schubert-Liedes besteht. Der weithin gemeinsame Tenor der Antworten läßt sich am prägnantesten mit Fischer-Dieskau beschreiben: „Die Fülle in der Beschränkung“, wobei Fülle sowohl die Stärke als auch die Bandbreite des Ausdrucks im Schubertschen Liedschaffen meint. Darüber hinaus stehen Fragen nach dem individuellen Zugang zum Lied, nach den Kriterien der Auswahl bei Liederabenden, nach der Bedeutung der Liedzyklen etc. im Vordergrund. Obwohl sich nur wenige Interpreten mit musikwissenschaftli-

cher Literatur beschäftigen – Fischer-Dieskau bezeichnet eher eine Ausnahme als die Regel –, sind die hier befragten Künstler doch weit davon entfernt, sich mit dem bloßen Notentext (und auch hier erfreulicherweise nicht mit unkritischen Ausgaben) zu begnügen. Vielmehr bemühen sich gerade die jüngeren Sängerinnen und Sänger um Informationen über die jeweilige Kompositionssituation, aber auch über die Dichter der Textvorlagen, womit sie in gewisser Weise an die gebildeten Sänger des 19. Jahrhunderts anzuschließen versuchen.

Offenbar werden Musikbücher solchen Zuschnitts kaum noch lektoriert: Zahlreiche Druckfehler, vor allem aber die ständig wiederkehrende falsche Genetivform „des Zyklus-ses“ wirken hier bei der Lektüre auf die Dauer doch störend.

(Dezember 1997)

Peter Jost

XAVIER HASCHER: *Schubert, la forme sonate et son évolution*. Bern u. a.: Peter Lang 1996. 431 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 156.)

Xavier Hascher widmet sich in seiner Dissertation der Untersuchung der lange Zeit vernachlässigten Formproblematik in Schuberts Instrumentalmusik. Im Zentrum steht der Versuch einer grundlegenden Neubewertung der (vor allem in der deutschen Musikwissenschaft der Jahrzehnte zwischen 1920 und 1970) allenfalls herablassend beurteilten Sonatenform. Die Arbeit stellt eine rein formanalytische Studie dar, die alle für die Untersuchung in Frage kommenden Schubert-Sätze durchdekliniert und (in äußerst komprimierter Form) in die graphische Gestalt der aus der Schenker-Schule bekannten Notendiagramme oder harmonischen Exzerpte bringt. Die Betrachtung der „dimension tonale“ wird also vom Verfasser als die für die Formerkenntnis wesentliche erachtet; die Betrachtung einer weiteren Formdimension, der „dimension architecturale“, erscheint demgegenüber nur in zwei kleinen Abschnitten am Beginn und am Schluß, also gleichsam an den Rändern der Arbeit. Eine der Hauptthesen Haschers lautet, daß bei Schubert die Terzbeziehungen, die sich bei ihm von den bis dahin vorherrschenden Quintbeziehungen

emanzipieren, zunächst vor allem lokal beherrschend, später dann sogar satzübergreifend formbildend werden. Im Spätwerk regieren sie alle Ebenen der Form, und somit ist erstmals bei Schubert (nicht schon bei Beethoven, bei dem es etwa mediantische Seitenthemen auch schon gibt) die Terzverwandtschaft „moyen d'articulation et de structuration de la forme à tous les niveaux de celle-ci“ (S. 369).

Eine Konsequenz der Untersuchung ist die Behauptung einer „dédramatisation“ zugunsten einer spätestens nach 1821 einsetzenden „lyricisation“ der Sonatenform bei Schubert. Eine solche Verabschiedung der in der klassischen Sonatenform gültigen Strukturbildungsprinzipien komme, so Hascher, einer Entfernung vom Weltbild des Aufklärungszeitalters gleich – und zwar zugunsten der Unausprechbarkeit des menschlichen Fühlens und der Vergeblichkeit individueller Auflehnung gegen die Ungerechtigkeit und Absurdität menschlicher Existenz. So werden also aus der Formanalyse weitreichende geistesgeschichtliche Schlüsse gezogen (die recht allgemein bleiben). Die Stärke der Arbeit liegt denn auch in der gründlichen, dem Leser nichts schenkenden analytischen Arbeit selbst. Wer sich mit den graphischen Darstellungsmethoden der Schenker-Schule anfreunden kann (denen Hascher übrigens durchaus nicht sklavisch folgt, sondern die er vielmehr ausführlich diskutiert und flexibel für seine eigenen Zwecke einrichtet), mag die Arbeit als Kompendium harmonischer Exzerpte der für die Auseinandersetzung mit der Sonatenform relevanten Schubertschen Instrumentalsätze begrüßen. Daß den analytischen Betrachtungen keine genetischen, philologischen oder historischen Überlegungen zur Thematik beigesellt sind, wäre ein Einwand, der aber an der Ausrichtung der Studie und deren Konsequenz vorbeizielte: Die Konzentration der Arbeit auf die Analyse und ihre Methodik ist ihr erklärter Zweck.

(November 1997) Hans-Joachim Hinrichsen

RICHARD KRAMER: *Distant Cycles. Schubert and the Conceiving of Song*. Chicago/London: The University of Chicago Press (1994). XII, 234 S., Abb., Notenbeisp.

Vorbereitet durch einige seit den achtziger Jahren veröffentlichte Aufsätze, präsentiert der amerikanische Schubert-Spezialist nun seine Forschungen zum so von ihm benannten Phänomen der „distant cycles“ (mit dem Doppelsinn von „verborgenen“ wie auch „weitläufigen, entfernten“ Liedzyklen) in umfassender Weise. Erklärte Absicht ist es, sich in Anlehnung an eine Formulierung von Klaus Kropfinger auf die „Suche nach dem verlorenen Werk“ zu begeben, d. h. ursprüngliche Konzeptionen von Liedgruppen oder -zyklen in Schuberts Schaffen zu ermitteln bzw. heute nicht mehr unmittelbar ersichtliche Verbindungen zwischen Einzelliedern überhaupt erst aufzudecken. Dafür daß solche Verbindungen in durchaus unterschiedlichem Grad inzwischen „verborgen“ sind, lassen sich sowohl äußere als auch innere Gründe anführen. Konzessionen an die Musikverleger im Hinblick auf Transpositionen und Anordnungen der Lieder für Veröffentlichungen stehen der Änderung der ursprünglichen Konzeption durch Schubert selbst entgegen (daher plädiert Kramer für die in diesem Zusammenhang größere Bedeutung der jeweiligen Erstfassungen von Liedern). In seinem zweiten Kapitel führt er als Beispiel für eine ursprünglich gemeinsam verfaßte, dann aber vom Komponisten selbst sehr bald aufgelöste Gruppe die Schiller-Vertonungen *Hoffnung* D 637, *Das Geheimnis* D 793 und *Pilgrim* D 794 an, die in transponierter und bearbeiteter Form separat veröffentlicht wurden (*Der Pilgrim* mit *Der Alpenjäger* D 588 als op. 37, *Hoffnung* mit *Der Unglückliche* D 713 und *Der Jüngling am Bache* D 638 als op. 87) oder erst posthum erschienen (*Das Geheimnis* als op. 173 Nr. 2). Wie auch in den nachfolgenden Kapiteln verknüpft Kramer in seiner Argumentation philologische mit – vor allem auf die Harmonik konzentrierten – analytischen Beobachtungen und berücksichtigt dabei natürlich auch mögliche Textbezüge und -verbindungen der in Frage stehenden Lieder.

Der hohe Stellenwert, den der Autor der harmonischen Disposition für die Zyklusbildung einräumt, erschließt sich vor allem in den beiden nachfolgenden Kapiteln. In Abkehr von der gängigen Praxis, nach dem Modell von Beethovens Liederkreis *An die ferne Geliebte* vor allem inhaltliche und musikalische Bezüge als einheitsstiftende Momente für die Zyklusbildung anzusehen, zieht Kramer es vor, „ver-

borgenen“ Relationen auf der Ebene von Syntax und Semantik zwischen den einzelnen Liedern nachzuspüren. Dabei sieht er einen geschlossenen tonalen Aufbau (wie man es etwa in Liedzyklen Schumanns vorfinden kann) keinesfalls als notwendige Bedingung, ja weist dies sogar als eine (zumindest für Schubert) verfehlte Voraussetzung zurück. In kritischer Auseinandersetzung mit der im allgemeinen in Amerika selbstverständlich akzeptierten Lehre Heinrich Schenkers führt er dazu aus: „Now, by some definition of tonality, a proof of cohesion rests ultimately in a demonstration of tonal closure. Tonicity, by Classical norm, means closure – a closure that is self-evident and predetermined in the immediacy of the piece. What I want to suggest here is that the very idea of a tonic as the single generating motor of coherence, in its explicit position in the temporal unfolding of the piece, seems manifestly to have undergone a fundamental redefinition [in einigen der untersuchten „distant cycles“]. The inexorable pull toward a *final* tonic is rejected: better, the final tonic [...] contradicts what we must take to be the central and generating tonic. The true tonic becomes a poetic image, a figure of ambiguity that hovers somewhere in the midst of the cycle. And that accords well with the sense of most Romantic song cycles, for it is not structural closure that they are about but rather reminiscence and longing and dissolution“ (S. 97).

Erprobt wird seine These einerseits am Goethe-Lied *An die Entfernte* D 765, das zusammen mit anderen, sowohl textlich als auch musikalisch gänzlich anders gestalteten Vertonungen des Dichters (*Der Musensohn* D 764, *Am Flusse* D 766 und *Willkommen und Abschied* D 767) in Schuberts Autograph überliefert ist, andererseits in den Liedern des *Schwanengesang*. Kramer versucht hier nachzuweisen, daß es sich um zwei relativ kohärente, eigenständige Zyklen – die Lieder nach Ludwig Rellstab und diejenigen nach Heinrich Heine – handelt. In beiden Fällen wird *h*-Moll („Schubert in B minor is Schubert at the depths of his soul“, S. 102), obwohl nur jeweils ein Lied (*In der Ferne* nach Rellstab und *Der Doppelgänger* nach Heine) in dieser Tonart steht, als von zentraler Bedeutung für die Erkenntnis der Zusammengehörigkeit beider „distant cycles“ angesehen. Desgleichen nimmt Kramer auch für die *Win-*

terreise in Anspruch, wobei ihm die autorisierte Transposition des Schlußliedes *Der Leiermann* von *h-* nach *a-Moll* völlig unverständlich bleibt. Ohnehin liegt die Stärke von Kramers Buch weniger in der definitiven Beantwortung der zahlreichen angesprochenen Fragen und einer Lösung der sich ergebenden Probleme als vielmehr in der facettenreichen Suggestion von Vermutungen und Möglichkeiten. Dies gilt auch, ja sogar ganz besonders für das abschließende achte Kapitel „Schlegel's *Abendröte* and the Failure of Cycle“. Trotz der zum Teil sehr ausführlichen Diskussion von musikalischen Bezügen und einzelnen Datierungen bleibt die Frage offen, ob die insgesamt elf Vertonungen Schuberts auf Texte des zwei Gruppen zu zehn Gedichten mit je einem mottoartigen Prolog umfassenden Gedichtzyklus von Friedrich von Schlegel zu irgendeinem Zeitpunkt tatsächlich als Liedzyklus gedacht waren.

Es liegt auf der Hand, daß man dem Autor in seiner philologisch-analytischen Argumentation nicht in allen Punkten folgen wird. Aber auch dort, wo seine Darlegungen und Schlußfolgerungen anfechtbar scheinen, bleiben seine Überlegungen und Ideen immer anregend. Kramers Buch, dem zur nachhaltigeren Wirkung hierzulande eine deutsche Übersetzung zu wünschen ist, gehört zweifellos zu den bedeutendsten Veröffentlichungen in der kaum noch überschaubaren Literatur zu Schuberts Liedschaffen.

(April 1998)

Peter Jost

SIEGFRIED OECHSLE: *Symphonik nach Beethoven. Studien zu Schubert, Schumann, Mendelssohn und Gade. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 1992. 404 S., Notenbeisp. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft XL.)*

Die „Krise der Symphonik“ im 19. Jahrhundert – also die Krise der Symphonik nach Beethoven – ist sprichwörtlich geworden und als feststehender Begriff in die Geschichte der Musikbetrachtung eingegangen. Siegfried Oechsle schreibt in seiner Dissertation von 1988 gegen diese Vorstellung an. Die schlichte Präsenz symphonischer Werke, nämlich eine nach wie vor unüberschaubare und kaum erforschte Produktion von Symphonien in der Beethovennachfolge, die auf weitere Monu-

mentalisierung des Heroischen zielten – somit wird man eher von der Stagnation der Gattung ausgehen –, widerlegen diesen Gedanken ebenso wie die ästhetische Neuorientierung in der Gattung der Symphonie um das Jahr 1840. Ausgehend von Spohrs *Historischer Symphonie*, die der Gattung eigentlich den „Totenschein“ ausgestellt habe (S. 4), und dem Symphonienwettbewerb in Wien von 1835 sowie schließlich von einigen ästhetischen Ansätzen (Hand, Fink) macht Oechsle diesen Paradigmenwechsel am Beispiel von vier Kopfsätzen aus dem Œuvre Schuberts (*Symphonie C-Dur*, D 944), Schumanns (*I. Symphonie B-Dur*, op. 38), Mendelssohns (*III. Symphonie a-Moll*, op. 56) und Gades (*I. Symphonie c-Moll*, op. 5) zum Hauptgegenstand seiner Arbeit.

Die Werkauswahl ist mit Bedacht getroffen: Die vier Kompositionen lassen sich unschwer als Werkgruppe zusammenfassen. Alle in Leipzig zu Beginn der vierziger Jahre uraufgeführt (davon drei unter Mendelssohns Leitung), ist ihnen vor allem in den (von Oechsle ausführlich und sprachlich sensibel analysierten) Kopfsätzen der Hang gemeinsam, das ehemals Monumentale der Gattung ins Kantable zu wenden. Hierin erkennt der Autor in erster Linie die Voraussetzung zur Loslösung von der Beethovenschen Vorgabe.

Daß diese Emanzipation nicht immer schmerzlos vonstatten ging, stellt sich an Schumanns „Weg zur ‚großen‘ Symphonie“ (S. 201 ff.) dar. Vorbildcharakter für Schumann hatte Schuberts große *C-Dur-Symphonie*, die gleichsam als Ausgangspunkt neuer Symphonik wirkte. Beiden Stücken weist der Autor im Gegensatz zu den besprochenen Werken Gades und Mendelssohns vor allem formimmanente Innovation zu, während Gade und Mendelssohn die Spannung von Symphonischem und Liedhaftem auch aus Außermusikalischem beziehen. Der ‚nordische Ton‘ bei Gade erscheint ebenso wie die von Mendelssohn ins Spiel gebrachte „Couleur historique“ (S. 276) vermittelt über (historische oder nur historisierende) Liedmodelle, die mit der „Kantabilisierung“ (S. 50) der Gattung unmittelbar in Zusammenhang zu sehen sind.

Die Studie Oechsles vermag sprachlich die komplexen Verhältnisse von autonomer Musiksprache, gelegentlich programmatischen Bezügen und sogar von sozialgeschichtlichen

oder nationalen Aspekten aber auch zu anderen sinfonischen Gattungen (der Ouvertüre, der der Autor ein eigenes Kapitel widmet) beziehungsreich zu verflechten. Sie setzt die Werke in ein Beziehungssystem, das die These von der Krise der Gattung fragwürdig werden läßt. Dem Ausspruch Schumanns von 1839 „Alles wie bei Beethoven!“ (hier bezogen nur auf Franz Lachner) ist bezogen auf die Jahre um 1840 ein „eben doch nicht“ anzufügen.
(März 1998) Anno Mungen

CHRISTOPH SCHMIDER: „Gotteslob mit Hörnerschall“ oder „Gräuel an heiliger Stätte“? Untersuchungen zur kirchenmusikalischen Praxis im Erzbistum Freiburg in der Zeit zwischen Errichtung des Bistums und Gründung des Diözesan-Cäcilien-Verbandes (1821/27–1878). Freiburg–München: Verlag Karl Alber 1994. 368 S. (Forschungen zur Oberrheinischen Landesgeschichte. Band XL.)

Flächendeckende Untersuchungen zur kirchenmusikalischen Praxis im 18. und 19. Jahrhundert sind noch immer – von einigen kleineren Fallstudien abgesehen – ein Desiderat in der Kirchenmusikforschung. Um so wertvoller ist Christoph Schmiders Studie über das Erzbistum Freiburg, die alle wesentlichen Aspekte des Themas beleuchtet. Dem Autor ist es gelungen, eine überwältigende Fülle von archivalischem Material zu ermitteln, das er akribisch auswertet. Eine große Anzahl hochinteressanter Zitate ergibt einen Einblick in die Bedeutung und Aussagekraft der benutzten Quellen. Ins Zentrum seiner Untersuchung stellt Schmider die Domkapelle in Freiburg und zieht vergleichend die Münsterpfarre in Konstanz, St. Stephan in Karlsruhe und einige kleinere Stadtpfarrkirchen heran. Neben der Frage nach dem Repertoire steht die nach der Qualität der Aufführung, der Größe des jeweiligen Ensembles und der musikalischen Bildung der Ausführenden (vor allem der Schullehrer). Ein Großteil der Quellen belegt, daß Kirchenmusiker, Geistlichkeit und Bevölkerung stets bemüht waren, die bestehenden Verhältnisse zu verbessern. Einige Ausblicke auf andere Bistümer (Rottenburg, Speyer, Regensburg) und die Darstellung der historischen Voraussetzungen beruhen vorwiegend auf der Kompilation neuer

Literatur und sind etwas zu ausführlich geraten, zumal – aus dem Bestreben nach Gründlichkeit – auch Wiederholungen nicht immer vermieden werden.

Die Untersuchungen zeigen die Vielseitigkeit des Repertoires unter Einbeziehung zahlreicher musikalisch wertvoller Kompositionen des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts und die regelmäßigen, mancherorts allsonntäglichen Aufführungen instrumentalbegleiteter Kirchenmusik (selbst in einfachsten Verhältnissen wollte die Bevölkerung bis ins spätere 19. Jahrhundert zumindest an den Festen nicht auf Figuralmusik verzichten), so daß die immer wieder beschworene und auch vom Autor – entgegen anderslautender Quellenbefunde – offensichtlich zumindest teilweise akzeptierte (s. S. 41–54), aus der literarisch-ästhetischen Diskussion (Thibaut, E. T. A. Hoffmann) übernommene und von dort bis in neueste Literatur weitergetragene These vom „Verfall“ der Kirchenmusik vor der (späten) Ausbreitung des Cäcilianismus nicht haltbar ist.
(September 1997) Gabriela Krombach

FRANZ SCHEDER: Anton Bruckner. Chronologie. Tutzing: Hans Schneider 1996. Textband und Registerband. 806 S. bzw. 479 S.

Das vorliegende Werk ist die Tat eines „musikwissenschaftlichen ‚Laien‘“, der im Laufe von „etwa fünfzehn Jahren“ in den „Abendstunden und an Wochenenden“ „einen chronologisch geordneten Zettelkasten angelegt“ hat, um eine „lückenlose Zusammenstellung aller bisher bekannten Daten zu Bruckners Leben und Werk zu liefern“ (so das Vorwort S. 12, 13 bzw. 16). Zu solch entbehrungsreicher Arbeit findet heute tatsächlich nur der Hobby-Forscher, obgleich der Anlaß aller wissenschaftlichen Ehren wert ist: die Verzweiflung nämlich über die unheilvolle Vermischung von Dichtung und Wahrheit in der immer noch grundlegenden Bruckner-Biographie von Göllicherich und Auer (1936). Mit dem Ziel, Fehler aufzudecken und Klarheit im undurchdringlichen „Weihrauchnebel“ (S. 9) zu schaffen, hat es der Autor unternommen, die dort servierten „Daten“ durch Auswertung der seither erschienenen Bruckner-Literatur – immerhin über 800 Titel – zu korrigieren, zu ergänzen

und in einem dickleibigen „Textband“, chronologisch geordnet, in kurzen Zusammenfassungen mitzuteilen sowie jeweils auf die Quellen, aus denen das Mitgeteilte stammt, zu verweisen, z. B.: „1. 1. 1865, Sonntag. Bruckner beginnt das Jahr ‚mit schrecklichem Kopfweh‘. Literatur: Brief vom 3. 1. 1865“ (S. 146); oder: „15. 10. 1872, Dienstag (St. Theresia). Bruckner schreibt im Gedenken an seine Mutter das Andante-Thema des 2. Satzes der 3. Symphonie – wie später Josef Kugler berichtete [...]“ (S. 250); oder: „Ende September 1896. Bruckner empfängt Almeroth und Goldschmidt zu Besuch. Er berichtet ihnen von der Widmung der 9. *Symphonie* an den lieben Gott und, da er das Finale nicht mehr fertigstellen könne, von der Idee, das *Te Deum* als Schlußsatz zu nehmen. Literatur: 38/572 [= Göllicher/Auer IV/3, S. 572]“ (S. 793). Zu erschließen ist diese „Chronologie“ durch einen „Registerband“, der Personen (samt Lebensdaten), Orte, Institutionen, Bruckner-Werke und „Persönliches“ zu Bruckner sowie die verwendete Literatur auflistet. Den ersten der o.g. Einträge finden wir unter „Bruckner – Krankengeschichte“ mit dem (bemerkenswerten) Hinweis „Migräne“; den zweiten und dritten unter „Bruckner – Symphonie Nr. 3“ bzw. „Nr. 9“, Stichwort „Misterioso“ bzw. „Widmung“. Will man wissen, wann in welcher Zeitung Bruckner erwähnt wird, wird man unter „Zeitschriften“ umfassend auf die ermittelten Quellen verwiesen. Möchte man erfahren, wann Dr. Heller dem kranken Komponisten Visiten abstatte, stößt man unter „Heller“ auf ein Dutzend Einträge. Wer sucht, der findet viel, sehr viel, neben völlig belanglosem, Unbeweisbarem und Zweifelhaftem auch Stichhaltiges und Wichtiges. Aufs Ganze gesehen ist die Arbeit, was der Autor selbst einräumt, eine aus der Sekundärliteratur geschöpfte „Sammlung aller bisher veröffentlichten Behauptungen“ zu Bruckners Leben und Werk (S. 13). Wer die Bruckner-Literatur überschaut, weiß, was das heißt. Die o. g. Symphonie-Bemerkungen z. B. stammen aus der Feder Göllicher, dem der Autor doch auf die Finger schauen wollte. Ihr Wahrheitsgehalt ist mehr als zweifelhaft (und bezweifelt worden). Als Tatsachen formuliert erhalten Angaben solcher Art eine dokumentarische Resistenz, die das gesamte Unternehmen in Frage stellen: die Fehler liegen

nicht im Datum, sondern in den Behauptungen. Wer sich freilich auf die Suche nach historisch belegbaren Fakten beschränkt, der wird das Werk nützlich finden (muß dafür aber 550 DM zahlen).

(Mai 1998)

Wolfram Steinbeck

Gabriel Fauré. Werk und Rezeption. Mit Werkverzeichnis und Bibliographie. Hrsg. von Peter JOST. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 1996. 256 S., Abb., Notenbeisp.

Man hat Vladimir Karbusicky zuzustimmen, wenn er der hiesigen Musikwissenschaft Deutschzentriertheit vorwirft: Überschaubar man das Angebot musikwissenschaftlicher Arbeiten zum Themenkomplex Frankreich, so wird man zwar eine steigende Tendenz in der Zahl der Publikationen feststellen können; dennoch bleiben französische Musikgeschichte und Werkmonographien selbst zu bedeutenden französischen Komponisten rar.

Umso erfreulicher ist es, daß nun ein Band vorgelegt wird, der sich ausschließlich mit dem Werk eines der einflußreichsten, wenngleich hierzulande auch unbekanntesten Komponisten der Jahrhundertwende beschäftigt: Gabriel Fauré. In 18 Aufsätzen zu den drei Themenschwerpunkten „Schaffensüberblick und Biographie“, „Werk“ und „Rezeption“ werden unterschiedliche Aspekte seiner musikalischen Sprache beleuchtet. Während der biographische und rezeptorische Abschnitt jeweils kürzer ausfallen, wird dem kompositorischen Schaffen Faurés in 13 Aufsätzen nachgegangen. Dieser Teil ist zunächst nach Gattungen gegliedert (Orchester-, Kammer-, Klavier-, Bühnen- und Vokalmusik) und schließt gattungsübergreifend mit zwei Texten ab, die Faurés Musik im Spannungsfeld einerseits von Modalität und Tonalität (Serge Gut), andererseits von Impressionismus und Expressionismus (Michelle Biget-Mainfroy) betrachten.

Erstaunlich ist die Gewichtung der einzelnen Gattungen: Kommen dem sicherlich problematischsten Aspekt im Œuvre Faurés, nämlich der Orchestermusik, immerhin drei Texte nach (Elisabeth Schmierer, Manfred Kelkel und Geneviève Bernard-Krauß), widmet sich nur ein einziger und zumal sehr kurzer Aufsatz dem immerhin neben den *Méodies* umfang-

reichsten Teil seiner Kompositionen, nämlich der Klaviermusik (Thomas Kabisch).

Der Rezeptionsteil umfaßt drei Artikel, von denen vor allem Klaus Stobels Überlegungen zur Fauré-Rezeption in Deutschland erwähnenswert sind. Stobel stellt dar, daß die Verzerrung des deutschen Fauré-Bildes eine traurige Tradition besitzt, und erklärt somit die Fehleinschätzung, die das Werk des Komponisten hierzulande erfährt. – Der erste Themenschwerpunkt ist etwas enttäuschend: Michael Stegemann stellt in einer Chronik die Entstehungsdaten Fauréscher Werke den Geburts- und Sterbedaten von Komponistenkollegen gegenüber. Weitaus instruktiver wäre es gewesen, wenn er parallele Kompositionen oder historische Ereignisse mit aufgezählt hätte. Marie-Claire Beltrando-Patiers Kurzbiographie ist zwar als Einführung in Faurés Leben nützlich; sie verliert sich jedoch des öfteren in Nebensächlichkeiten, während bedeutendere Aspekte häufig nur kurz abgehandelt werden.

Hervorragend sind vor allem die konkret musikbezogenen Aufsätze. Hier herrscht fast durchgängig hohes Niveau. So zeigt beispielsweise Elisabeth Schmierer auf eindrucksvolle Weise, welche musikalischen Erkenntnisse man aus einer einzigen erhaltenen Violinstimme für ein Orchesterwerk ziehen kann (im Fall der *d-Moll-Sinfonie*). Claudia Breinfeld, die bereits ein Buch über Faurés Kammermusikwerk vorgelegt hat, entwickelt ihre Gedanken zum Stil und zur Schreibweise der Cellosonaten über einen Vergleich mit den Cellosonaten von Brahms. Peter Jost, der Herausgeber des Bandes, vergleicht Faurés vielgeschmähtes *Les Djinnns* mit der Chorliteratur jener Zeit und kommt darüber zu einer Neubewertung dieses Werks. Wolfgang Winterhager versucht eine neue Herangehensweise an die *Mémoires* des Komponisten, indem er ausschließlich musikalische Kriterien zur Bewertung anbringt und den Komplex des Wort-Ton-Verhältnisses zunächst zurückstellt – ein Unterfangen, das noch nicht restlos befriedigt, das jedoch diskussionswürdig scheint und durchaus neue Aspekte ans Tageslicht bringen könnte.

Eine Aufsatzsammlung wie die vorliegende kann selbstverständlich nicht alle Aspekte eines Komponisten behandeln. Sie reizt jedoch zur weiteren und tieferen Beschäftigung mit dem Werk Faurés. Zu diesem Zweck runden

ein Werkverzeichnis sowie eine ausführliche Bibliographie den insgesamt sowohl äußerlich als auch inhaltlich sehr ansprechenden Band ab.

(Januar 1998)

Ulrich Linke

Alexius Meinong und Guido Adler. Eine Freundschaft in Briefen. Hrsg., kommentiert und mit einer Einführung versehen von Gabriele Johanna EDER. Amsterdam/Atlanta: Edition Rodopi 1995. 299 S. (= Studien zur österreichischen Philosophie. XXIV.)

Wer zu dem von Gabriele Johanna Eder nach den geltenden Standards sorgfältig edierten Briefwechsel zwischen Guido Adler und Alexius Meinong greift, wird diesen wohl kaum eher wieder aus der Hand legen, bevor er nicht der letzten, sich geradezu aufdrängenden Analogie zur heutigen universitären Fachsituation nachgespürt haben wird. Spannend ist der Briefwechsel allemal, hatte sich doch schon Adler aus Gründen der „Pietät“ gegenüber den dort namentlich genannten und konkret aufgeführten Affären und Intrigen zum Thema „Wissenschaftslandschaft Österreich“ dazu entschlossen, die Dokumente selbst für eine geplante Dokumentarbiographie seines verstorbenen Freundes Alexius Meinong nicht zur Verfügung zu stellen (vgl. Einführung S. 51).

Eben, in dem Briefwechsel geht es nicht nur um hehre, selbstzweckhafte wissenschaftliche Fragen. Dazu repräsentieren die Schriftstücke in Stil wie auch hinsichtlich der angeschnittenen Themen viel zu sehr jenen gehobenen, gepflegten, zeittypischen Konversationston, der zur Voraussetzung jedoch das Fehlen der uns heute mittlerweile selbstverständlichen, weil liebgewordenen medialen Kommunikationsmöglichkeiten hat. Durch die dominierenden, mit Augenzwinkern und ironischen Seitenhieben vergatterten Zeitgeisteleien hindurch werden jedoch auch Konstellationen und Problemstellungen sichtbar, die – sofern berücksichtigt – durchaus dazu geeignet sind, an (musik-)wissenschaftsgeschichtlichen Nahtstellen weitreichende Einflußnahmen wie Entscheidungen gewärtigen zu können. Wobei die Verhältnisse klarliegen: Meinong rät in Sachen Wissenschaft, Erkenntnistheorie und Methode, Adler in denen persönlicher Lebensführung – ausge-

wogen verläuft der Informationsfluß dort, wo es darum geht, wer wo, mit welchen Mitteln, zu welchem Zeitpunkt, an welcher Stelle den richtigen Mann mit dem richtigen Argument ins Berufungs- und Förderungsstratego schickt (voyeuristisch seien hierzu z. B. die köstlichen Dossiers über Hermann Kretzschmar, Hugo Riemann, Heinrich Rietsch, Max Seiffert [Schriftstück Nr. 133] sowie der nachladende Brief Nr. 137 zur Lektüre empfohlen).

Der zweifellos kleinere wissenschaftshistorische Gehalt ist jedoch nicht wenig bedeutsam. Zwar ist zum Beispiel bekannt, daß Adlers lange Zeit die Musikwissenschaft prägender Grundlagenaufsatz „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft“ in der *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* von 1885 auf gängige klassifizierende Strukturen und Theoreme in den benachbarten Geisteswissenschaften rückgreift. Inwiefern jedoch Meinong hierbei seine Hand beziehungsweise seine philosophische Kompetenz im Spiel hatte, läßt sich jetzt unter anderem erst aus den Briefen Nr. 43/44 von Anfang Juli 1884 erschließen. Zu diesem Zeitpunkt mit der Abfassung des nachmals berühmt und prägend gewordenen programmatischen Musikwissenschaftsaufsatzes zur Eröffnung des offenbar keineswegs immer glücklichen Unterfangens *VfMw* beschäftigt (vgl. Adlers bittere Klage über den offensichtlich stark intrigierenden Philipp Spitta, Brief Nr. 51), wird Adlers ohne viel weiteres Nachdenken gehegte Absicht der dann die „Nachgeborenen“ so beschäftigenden Zweiteilung der Disziplin deutlich.

„Ich glaube“, heißt es im Brief Adlers vom 2. Juli 1884 (Nr. 43), „daß unsere musikwissenschaftliche Methode eine kombinierte sein dürfte: 1.) Erklärung der Dokumente und Monumente nach der historischen respektive philologischen Methode 2.) Erklärung der Kunstgesetze nach der induktiven Methode“ (S. 87). Ohne weiteres Nachdenken und gewissermaßen ‚spontan‘ deshalb, weil Adler in demselben Brief nur wenige Sätze zuvor jenen seinen ‚Glauben‘ erst noch als Frage an den befreundeten Erkenntnistheoretiker aufwirft. Er tut dies jedoch nicht, um sich wirklich über Prämissen und Konsequenzen solcher ‚Grundsätze‘ kundig zu machen, sondern um sich gewissermaßen lediglich absegnen zu lassen, was bereits als vor-entschiedene Tatsache durch Adlers

Kopf geistert. Meinong hat seinem „lieben Freund“ zwar nicht brieflich widersprochen, auf das Grundsätzliche seiner Anfrage jedoch hingewiesen und ihm zu verstehen gegeben, daß er diese Frage für eine briefliche Auseinandersetzung für ungeeignet halte. Angesichts der Gravitas des angeschnittenen Problems sei dem wohl besser in einem Gespräch, das gut und gerne „volle 14 Tage“ in Anspruch nehmen könnte, beizukommen (vgl. Brief Nr. 44 vom 4. Juli 1884). Ohnehin suggeriert Adler dabei eine methodologische Gleichberechtigung zwischen „Historie“ und „Systematik“, von der er tatsächlich nie wirklich überzeugt gewesen sein dürfte.

Gabriele Johanna Eder kommt das Verdienst zu, diesen zwar nicht unbekanntem (vgl. die Auswahlgabe von W. Höflechner/A. Kernbauer von 1981), aber bislang nur schwer erreichbaren Briefwechsel in seinem erhaltenen Umfang gut zugänglich gemacht zu haben. Dem hilfreich kommentierten Editionsteil als ‚Herzstück‘ gesellt Eder neben dem üblichen Briefverzeichnis, der Bibliographie und dem Personenregister im Anhang eine kenntnisreich geschriebene „Einführung“ bei. Diese profitiert im biographischen Teil von den aus den Briefen, Karten und telegraphierten Mitteilungen extrahierbaren Informationen und führt über das bisher Bekannte hinaus. Im wissenschaftshistorischen Mittelstück zeichnet die Herausgeberin einmal mehr die durch Intrigen und fachpolitisch motivierte Manöver bestimmten, personen- wie institutionenorientierten Entscheidungsverläufe nach und verknüpft in einem letzten, zusammenfassenden Teil jene sich gegenseitig durchdringenden Problemstränge, die ein wenn auch mehr einseitiges denn ausgewogenes Aufeinanderangewiesensein der beiden Briefpartner erkennen lassen.

(August 1997)

Volker Kalisch

Welttheater. Carl Orff und sein Bühnenwerk. Texte von Carl Orff aus der „Dokumentation“. Hrsg. von Hans Jörg JANS. Tutzing: Hans Schneider 1996. 231 S., Abb.

Es war die Ausstellung gleichen Titels in München 1996, die den Anstoß zu dieser Publikation gegeben hat: der Leiter des Orff-Zen-

trums München und Mitveranstalter der Ausstellung, Hans Jörg Jans, ergriff die Gelegenheit, die dabei verwendeten Selbstaussagen des Komponisten zu einer Art ‚Autobiographie‘ zusammenzustellen, und das bedeutete zunächst, sie in den Kontext der *Dokumentation – Carl Orff und sein Werk* (Tutzing 1975–83) zurückzubringen, die ihre Quelle gewesen war. Es galt, das in acht Bänden ausgebreitete Material auf Texte Orffs zu beschränken, um auf diese Weise „einer größeren Leserschaft die Möglichkeit zu geben, den Originalton Orffschen Erzählens kennenzulernen und sich mit Orffs persönlicher Sicht und Gewichtung seines Schaffens auseinanderzusetzen“ (S. 220). Natürlich ist das – und das gilt für die *Dokumentation* wie für ihre Zusammenfassung in einem Band – die „Sicht und Gewichtung“ des im Alter Zurückschauenden, die in Einzelfällen – trotz aller Authentizität – nicht im Sinn einer objektiven Chronik zu lesen ist; das *Liederbuch der Clara Hätzlerin* (um nur ein Beispiel zu nennen), über dessen für ihn fruchtbare Begegnung Orff nach „Ende 1944“ berichtet (S. 148 f.), kannte er bereits im Mai 1935 (vgl. *Briefe zur Entstehung der Carmina Burana*, Tutzing 1990, S. 100 f.). Auch manche Bewertung trägt deutliche Züge der Prägung durch zeitliche Distanz. Die Textauswahl rückt mit überlegten Strichen die Lebenslinie in Verbindung mit dem Werk in den Vordergrund, sie darf auf manche weit-schweifige Darlegung, manches bemühte Dokumentieren, vor allem aber natürlich auf die ausgedehnte Materialsammlung verzichten und kann so die Aufmerksamkeit des Lesers vorteilhaft konzentrieren.

Die Gliederung in vier Teile folgt in den Teilen 1–3 biographischen Abschnitten (1895–1919, 1919–1934, 1934–1981) und setzt damit treffende Akzente, die aus dem Aufbau der *Dokumentation* (die nach Gegenständen gliedert) so nicht abzulesen sind. Hier hat Carl Orff das Wort, während ein vierter Teil zwei Mitarbeitern überlassen ist; es kommentieren Franz Willnauer die *Astituli* und der als Orff-Kenner und -Weggefährte hervorragend ausgewiesene Werner Thomas das Opus ultimum *De temporium fine comoedia*.

Vorwort (bedauerlicher Druckfehler: die *Carmina Burana* sind mit dem Jahr 1937, nicht 1936 zu verbinden) und Nachwort „Zur Textauswahl“ erläutern sachlich und erhellend, ein

Anhang (unter Mitarbeit von H. Gassner und S. Fröhlich) gibt Auskünfte, mit denen sich gut arbeiten läßt (dem Abschnitt „Rollenverzeichnis und Orchesterbesetzung der Bühnenwerke“ jeweils die Jahreszahl der zitierten Version hinzuzusetzen – wie im Fall des *Sommernachtstraum* mit „1962“ geschehen – wäre auch im Hinblick auf die Neufassungen ein wünschenswertes ‚Extra‘). Eine glückliche Bildauswahl gibt dem in geradezu oppulenter Aufmachung erscheinenden Band zusätzlich Farbe. (April 1998) Frohmüt Dangel-Hofmann

AXEL KLEIN: *Die Musik Irlands im 20. Jahrhundert*. Hildesheim u. a.: Olms 1996. 526 S. (*Hildesheimer musikwissenschaftliche Arbeiten*. 2.)

Die lange Zeit vorherrschende englische Perspektive in der Sicht auf die Ereignisse und Verhältnisse des irischen Musiklebens hat dazu geführt, daß die Darstellung der Kunstmusik Irlands ein wirkliches Desiderat darstellt. Für die Musik des 20. Jahrhunderts liegt nunmehr ein Buch vor, das mit einigem Recht als Standardwerk zu bezeichnen ist und diesen Ehrentitel in Anbetracht des enzyklopädischen Charakters auch durchaus verdient. Das Werk ist klar und überzeugend gegliedert, auf einen allgemeinen Überblick – der für den mit dem irischen Musikleben nicht vertrauten Leser überraschende Einblicke bereithält, wie etwa die Tatsache, daß erst 1981 mit der National Concert Hall in Dublin ein geeigneter Ort für größere Aufführungen zur Verfügung stand – folgen repräsentative Einzelanalysen von zwischen 1901–1994 entstandenen Werken möglichst unterschiedlicher Gattungen. Die mit spürbarem Engagement geschriebenen Analysen können innerhalb eines derartigen Rahmens natürlich nur überblicksartigen Charakter besitzen und zu weiterer Auseinandersetzung anregen. Die biographischen Informationen zu 76 Komponisten und die umfangreiche Bibliographie runden das Buch ab und machen es zu einem unentbehrlichen Hilfsmittel für den an der Musik Irlands Interessierten. (April 1998) Michael Zywiets

Irish Musical Studies. 4 (5): *The Maynooth International Musicological Conference 1995. Selected Proceedings: Part One (Two)*. Edited by Patrick F. DEVINE and Harry WHITE. Dublin: Four Courts Press 1996. 444 (409) S., Abb., Notenbeisp.

Die beiden Bände sind das opulente Ergebnis der bisher größten musikwissenschaftlichen Konferenz auf irischem Boden. Sie fand aus Anlaß des 200. Gründungstages des St. Patrick's Colleges in Maynooth, County Kildare, unweit Dublins, statt. An vier Tagen versammelten sich im September 1995 eine große Anzahl vornehmlich irischer, britischer und amerikanischer, dazu eine kleinere Zahl tinnischer, italienischer, polnischer und deutscher Musikforscher. Die beiden umfangreichen Bände vereinen 58 Beiträge und sind dennoch eine Auswahl.

Die freie Wahl des Vortragsthemas veranlaßte manchen zur Reise nach Irland und war für die Herausgeber gleichzeitig eine Schwierigkeit bei der Strukturierung der Bände. Vereinten die ersten drei Bände der *Irish Musical Studies* (vgl. meine Rezensionen der ersten beiden Bände in *Mf* 2/1992 und 4/1993) noch thematisch klar zuzuordnende Beiträge, so reicht dieses Mal das Themenspektrum quer durch die Epochen der Musikgeschichte, bezogen (hauptsächlich) auf die Kunstmusik Europas.

Die Musikgeschichte Irlands nimmt naturgemäß den breitesten Raum ein. Hier finden sich z. B. Schwerpunkte bei kirchlicher Musik (des 18. und ausgehenden 20. Jahrhunderts), bei zeitgenössischer Kunstmusik und bei der ethnischen Tradition. Vereinzelt weitere Beiträge lassen sich ebenfalls dem Themenfeld Irland zuordnen, wie eine Studie zu Händels Konzerten in Dublin 1741/42 (D. Burrows), zu Beethovens Bearbeitungen irischer Volkslieder (B. Cooper) oder zu Berlioz' Liederzyklus *Irlande* op. 2 (J. Rushton). Es scheint, als ob sich die internationale Musikforschung nach und nach vermehrt mit dem Thema Irland in all seinen Facetten anfreunden würde, einem bisher nur als Randgebiet betrachteten oder ganz unterschlagenen Aspekt der Musikgeschichte. Die Beiträge zu diesem Land lassen erahnen, welche Themen noch unbearbeitet der Entdeckung harren, etwa wenn es möglich ist, einen ganzen Beitrag zur Entwicklung des Gemeindegangs in der römisch-katholischen Kirche

des Landes zwischen 1777 und 1858 zu schreiben (B. Zon) oder wenn man das Spektrum der Musik Irlands in unserem Jahrhundert zu erahnen beginnt (H. Bracefield, G. Cox, A. Klein, J. O'Leary, M. McCarthy).

Andere erwähnenswerte Beiträge beschäftigen sich mit Bachs Da-capo-Arien (S. A. Crist), den Oratorien Carlo Agostino Badias (P. J. Kerr), den Kriterien der Librettoauswahl Verdis (R. M. Marvin), den jeweils dritten Sinfonien von Brahms (J. Reidy) und Lutosławski (K. Tarnawska-Kaczorowska), oder kehren auf Umwegen zurück nach Irland wie der Artikel „Homer – Dante – Joyce – Dallapiccola: Four Artists in Search of Ulysses“ (R. Fearn). Leiden einige Beiträge ein wenig unter ihrer Kürze, so läßt sich sicherlich bei allen ein hoher Stand der Forschung und der Mut zum Betreten von Neuland abseits ausgetretener Pfade feststellen.

Die beiden neuen Bände der *Irish Musical Studies* sind ein erfreuliches Zeichen für den Aufschwung der irischen Musikwissenschaft, sind geradezu ein Beweis für ihre feste Etablierung. Gleichzeitig verdeutlicht das breite Themenspektrum, wie sehr die Musikforschung in Deutschland oft genug auf sich selbst oder die eigene Musikgeschichte bezogen ist und dabei das Bewußtsein dafür oft untergeht, daß sich Musikwissenschaft im englischsprachigen Teil der Welt seit Jahrzehnten von dem feuilletonistischen entfernt hat, mit dem wir es oft noch vorurteilsvoll assoziieren.

(Juli 1997)

Axel Klein

DIRK LEMMERMANN: Studien zum weltlichen Vokalwerk Hugo Distlers: Analytische, ästhetische und rezeptionsgeschichtliche Untersuchungen unter besonderer Berücksichtigung des „Mörrike-Chorliederbuches“. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 1996.

Hugo Distlers *Mörrike-Chorliederbuch* op. 19, eine zentrale Sammlung weltlicher deutscher A-cappella-Musik im 20. Jahrhundert, bedarf trotz der Arbeit von Angela Sievers (1989) noch der weiteren Auseinandersetzung. Besonders seine Entstehungsbedingungen inmitten der Zeit des Dritten Reiches und sein Stellenwert im Gesamtschaffen Distlers sind noch weitgehend ungeklärt. Ferner wartet der Distlersche

Chorstil, dessen Eigenheiten hörend sofort erkannt werden können, noch auf verbindliche Bestimmung seiner Charakteristika. Daran anschließend müßten das Potential an Fortschrittlichkeit einerseits und die rückwärtsgewandten Momente der Distlerschen Musik andererseits aufgezeigt werden.

Lemmermann geht es „um eine möglichst präzise Aufhellung des Distlerschen Personalstils hinsichtlich der Vielfältigkeit der Determinanten, die seinen Stil prägten“ (S. 24). Diesem Ziel folgend werden fünf Sätze aus dem *Mörrike-Chorliederbuch* („Denk' es o Seele“, „Er ist's“, „Um Mitternacht“, „Der Gärtner“ [3 Fass.]), zwei Sätze aus dem *Neuen Chorliederbuch* op. 16 („Ich brach drei dürre Reiselein“ und „Lob auf die Musik“) und der Liedsatz „Es geht eine dunkle Wolke herein“ analytisch behandelt (S. 26–106). Daran anschließend benennt Lemmermann die stilprägenden musikalischen Merkmale Distlers hinsichtlich der Rhythmik, der Melodik und Harmonik (S. 89–134).

Der zweite Teil der Arbeit wendet sich den Umständen der Entstehung des *Mörrike-Chorliederbuches* und seiner Rezeption zu (S. 135–254). Hier wird eine Fülle neuen Quellenmaterials ausgebreitet, wie auch schon bei den Anmerkungen zu Distlers *Freitod* (S. 20–24). Mit diesem Material skizziert Lemmermann ein plastisches Bild der geschichtlichen Situation bei der Uraufführung auf dem „Fest der deutschen Chormusik“ in Graz 1939. Die Sammlung wird den NS-affirmativen Kompositionen dieses Festes gegenübergestellt, das Spannungsverhältnis zwischen Bezügen und Distanzierung deutlich herausgearbeitet. Bemerkenswert ist auch die dargestellte ambivalente Bewertung des Werkes vor 1945 im Vergleich zur eindeutig positiven Einschätzung danach. Die im Anhang befindlichen Aufführungsstatistiken veranschaulichen das Gesagte.

Die Arbeit Lemmermanns bringt Erkenntnisfortschritte vor allem in zweierlei Hinsicht. Zum einen werden wesentliche Stilmerkmale Distlers präzise benannt, zum anderen erscheint das *Mörrike-Chorliederbuch* vor einem konturenreichen historischen Hintergrund. In dieser Hinsicht ist die Arbeit auch wertvoll für die bisher nicht hinreichend erschlossene Musikgeschichte im nationalsozia-

listischen Deutschland. Die weitergehende Frage wäre nun, wie sich dieses Werk im Vergleich mit Distlers früherer geistlicher Chormusik (1930–1935) und mit der Chormusik seiner Zeitgenossen in und außerhalb Deutschlands, etwa mit Hindemith, Kodály, Schönberg, Pepping oder David, darstellt.

(September 1997)

Stefan Hanheide

MARTINA HOMMA: *Witold Lutosławski. Zwölfton-Harmonik – Formbildung – „aleatorischer Kontrapunkt“*. Studien zum Gesamtwerk unter Einbeziehung der Skizzen. Köln: Bela Verlag 1996. XVII, 758 S., Notenbeisp.

Es ist nicht die Aufgabe einer Rezension, etwas zum Lobe des in der Publikation behandelten Gegenstandes beizutragen, zumal dann, wenn das Werk selbst das überzeugendste Plädoyer für die Musik Witold Lutosławskis darstellt. Das mit spürbarem Engagement verfaßte Werk – die Autorin konnte direkt mit dem Komponisten zusammenarbeiten – nimmt durch klare Gliederung des Aufbaus und die Höhe des sprachlichen und gedanklichen Niveaus für sich ein. Insbesondere die Überlegungen zur Methode, die systemtheoretischen Vorstellungen verpflichtet sind, und das Bewußtsein für die Unzulänglichkeit einer Stilbeschreibung anhand herkömmlicher Parameter bei der Musik Lutosławskis wie neuer Musik überhaupt überzeugen sehr.

Gerade die Verdienste Lutosławskis im Hinblick auf eigenständige formale Lösungen auf dem Gebiet der Symphonik lassen das Bedürfnis nach der weiteren Entwicklung adäquater Kriterien für die Beschreibung und Analyse von Formkategorien in zeitgenössischer Musik um so dringender erscheinen. Hier sind von der Autorin zahlreiche einleuchtende Lösungen gefunden worden, die Fehlleitungen in der Rezeption korrigieren.

Akzeptiert man die Prämisse, daß die Musik Lutosławskis in der Musikgeschichte des zu Ende gehenden 20. Jahrhunderts einen ähnlichen Rang einnimmt wie die Messiaens, so muß die vergleichsweise geringe Zahl der Einzeluntersuchungen zu seinem Œuvre Ansporn für zukünftige Bemühungen unseres Faches darstellen. Die Kölner Dissertation der

Autorin markiert in jedem Falle einen Meilenstein in der Auseinandersetzung mit dem Komponisten Lutosławski.

(April 1998)

Michael Zywiets

D'un opéra l'autre. Hommage à Jean Mongrédien. Textes réunis et présentés par Jean GRIBENSKI, Marie-Claire MUSSAT et Herbert SCHNEIDER. Publiés par Jean GRIBENSKI. Paris: Presse de l'Université de Paris IV-Sorbonne 1996. 441 S., Abb., Notenbeisp.

Jean Mongrédien darf ohne Übertreibung als der Doyen der französischen Opernforschung angesehen werden: Seine Studie über Jean-François Le Sueur war wegbereitend für einen Forschungszweig, dem man sich in Frankreich noch später wissenschaftlich annäherte als in Deutschland; die spätere Arbeit über *La Musique en France des Lumières au Romantisme (1780–1830)* ist ein Standardwerk der französischen Musikologie. Konsequenterweise wurde der bevorzugte Gegenstand seiner Forschung – das Musiktheater – als Hauptakzent der Festschrift gewählt, die anlässlich der Emeritierung Mongrédiens als Sorbonne-Professor erschien und die über 40 Beiträge französischer wie internationaler Kollegen versammelt. Wie bei derartigen Sammelwerken üblich, sind bei den Aufsätzen divergierende methodische Ansätze und unterschiedliche qualitative Niveaus zu verzeichnen.

Die Festschrift wurde in fünf thematische Blöcke gegliedert mit den Überschriften: „Un genre, des genres“ (Gattungsgeschichtliches), „Le dire et le voir“ (Aufsätze über Libretti, Rezeptionsgeschichte, Bibliotheken u. a.), „Les maux d'Orphée“ (Werkbetrachtungen), „L'espace social“ (Sozialgeschichtliches) und „L'opéra et au-delà“ (Ästhetik und Varia). Bereits an diesen Titeln wird ein Merkmal ersichtlich, das dem deutschen Leser besonders auffällt: Viele (vor allem französischsprachige) Autoren setzen sich bei ihren Aufsätzen durchaus auch einen literarischen Anspruch (Ausdruck einer anderen Orientierung des geisteswissenschaftlichen Diskurses, insbesondere bei einem Fach wie der universitären Musikwissenschaft, das sich erst spät von der Literaturwissenschaft emanzipierte).

Angesichts der Fülle der Beiträge können hier nur wenige der beteiligten Autoren erwähnt werden. Michael Fend führt den Fehlschlag von Christoph Willibald Glucks *Écho et Narcisse* darauf zurück, daß es sich bei dem Werk um eine „musikalische Ekloge“ handelt, die nicht der Erwartungshaltung des zeitgenössischen Pariser Publikums gegenüber Glucks Opernstil entsprach. Thomas Betzwieser beschreibt den *chœur dansé* in Glucks Reformoper. Matthias Brzoska erklärt den scheinbaren dramaturgischen Neuanfang der *Ariadne* und des *Rosenkavaliers* von Richard Strauss vor dem Hintergrund des Stiltheaters von Max Reinhardt als Kontinuität. Verschiedene Autoren stellen wenig oder zu wenig bekannte Quellen und Werke vor: Pierluigi Petrobelli weist auf die Zusammenarbeit Niccoló Piccinnis mit seinem Librettisten Jean-François Marmontel hin; Jean-Louis Jam erinnert an François-Henry-Joseph Castil-Blazes *De l'opéra en France*; Christoph-Hellmut Mahling wertet Rezensionen aus, die das Bild der Sängerin Pauline Viardot-Garcia in der deutschen Öffentlichkeit erhellen; David Charlton skizziert die Wichtigkeit von François-André Philidors Overture zu *Le Bûcheron* als Verbindung von französischem und italienischem Ouvertürenstil; Anselm Gerhard hält ein Plädoyer für Hedwiges Solo im vierten Akt von Gioacchino Rossinis *Guillaume Tell*; Herbert Schneider stellt Entstehung und Gestalt von Daniel-François-Esprit Aubers *Domino noir* dar; Jean-Jacques Eigeldinger zieht anhand eines Stammbuches der Baronesse Frances d'Est eine Verbindungslinie von Frédéric Chopin zu Vincenzo Bellini und dem Théâtre Italien.

In erster Linie fokussiert die Festschrift das 19. Jahrhundert, doch reicht das zeitliche Spektrum der Beiträge vom mittelalterlichen Theater (Nicole Sevestre) über Appenzeller Hirtenlieder (Giovanni Morelli) und französische Barockoper (Raphaëlle Legrand, Sylvie Bouissou) bis hin zur Ästhetik von Vladimir Jankélévitch (Jesus Aguila).

(März 1998)

Andreas Jacob

Jewish Oral Traditions. An Interdisciplinary Approach. Papers of a Seminar Initiated and Directed by Frank ALVAREZ-PEREYRE. Edited

by Israel ADLER, Frank ALVAREZ-PAREYRE, Edwin SEROUSSI and Lea SHALEM. Jerusalem: The Magnes Press, The Hebrew University 1994. 233 S., Notenbeisp. (Yuval. Studies of the Jewish Music Research Centre. Volume VI.)

Das Jerusalemer Zentrum zur Erforschung traditioneller jüdischer Musik an der Hebräischen Universität Jerusalem gibt von Zeit zu Zeit wissenschaftliche Abhandlungen heraus, die oft von allgemein musikhistorischem oder analytischem Interesse sind, manchmal auch nur von Spezialisten gewürdigt werden können. Der sechste Band der Publikationsreihe Yuval veröffentlicht eine Reihe von Vorträgen, die im letzten Jahrzehnt in Seminarveranstaltungen zum Thema der mündlichen Überlieferung jüdischer Traditionen in verschiedenen Ländern gehalten wurden.

Der Leiter der Seminare, Franz Alvarez-Pereyre, weist auf die Bedeutung hin, die den mündlich überlieferten Traditionen der Juden der Welt auf interdisziplinärer Basis zukommt. Vor allem sind Studien mündlicher Überlieferungen in solchen Gemeinschaften von Wichtigkeit, die keinen niedergeschriebenen linguistischen Codex besitzen. Es gibt solche Gemeinschaften, die keine schriftlich festgehaltene musikalische Theorie besitzen, keine aufgeschriebenen Noten, nach denen gesungen oder mit Instrumenten Musik gemacht wird. Ebenso wenig findet man dort Niederschriften von Volkslegenden, von technischen Möglichkeiten, von Kochrezepten oder ärztlicher Wissenschaft, Nachrichten über die Landwirtschaft, nichts was die Sprache, die Grammatik, die lokale Kultur betrifft. Sprachforscher, Historiker, Anthropologen, Musikwissenschaftler haben dort keine Möglichkeiten, Forschungen anhand von Dokumenten zu betreiben. Der Autor beleuchtet die Wege, auf denen liturgische, linguistische und kulturelle, mündlich überlieferte Traditionen untersucht werden können.

Die „Plurivokalität“ der liturgischen Musik der jemenitischen Juden in Šana behandeln Simha Arom und Uri Sharvit, die auch den neuesten Stand der wissenschaftlichen Erfassung der Juden Jemens ausführlich darstellen: Sie begann mit den Arbeiten Abraham Zvi Idelsohns zu Beginn des 20. Jahrhunderts, wurde von Menashe Ravina, Johanna Spector und Edith Gerson-Kiwi fortgesetzt und bildete die

Grundlage für die späteren Studien in Israel von Avigdor Herzog, Shlomo Hofman, Amnon Shiloah und Avner und Noemi Bahat. 1981 gaben Yehiel Adaqi und Uri Sharvit in Jerusalem eine Anthologie jemenitischer Gesänge heraus, in deren Rahmen Sharvit eine „Klassifikation“ der Gesänge versuchte. Im Artikel des vorliegenden Bandes werden Melodien analysiert und Vergleiche mit Melodien anderer Provenienz herangezogen.

Tamar Alexander, Isaac Benabu, Ya'acov Ghelman, Ora Schwarzwald und Susanne Weich-Shahak tragen den Versuch einer Typologie des judeo-spanischen Volksliedes bei; Ya'acov Mazor und Moshe Taube behandeln ein gänzlich anderes Gebiet: einen rituellen Tanz von Chassiden bei jüdischen Hochzeiten in Jerusalem. Der Herausgeber Alvarez-Pereyre beschließt den Band mit einem Beitrag über die mündliche Überlieferung der religiösen Sammlung von Regeln der Juden („Mishnah“), wie sie in Aleppo geübt wird.

(Januar 1998)

Peter Gradenwitz

ISSAM EL-MALLAH: Arabische Musik und Notenschrift. Tutzing: Hans Schneider 1996. 411 S., Noten- und Tonbeisp. (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 53.)

„Ich erinnere mich ... an ein Konzert im Münchner Stadtmuseum im Jahr 1980, zu dem ich Musiker aus Ägypten eingeladen hatte. Kurz vor unserem Auftritt fragte mich einer der Musiker, wo denn die Notenständer seien. Ich war sehr überrascht, da wir alle Stücke auswendig kannten und nicht einmal beim Proben Noten verwendet hatten. Ich fragte ihn also, wozu er welche brauche, worauf er antwortete: ‚Willst du, daß die Leute meinen, wir können keine Noten lesen?‘“ (S. 245).

Wäre die europäische Notenschrift das geblieben, was sie (vielleicht) einmal war, nämlich eine kultureigene Idee, eine Erfindung, die in Europa zwar Geschichte gemacht hat, aber weltweit die Ausnahme von der Regel geblieben ist – dann wäre dieses Buch sicher nicht geschrieben worden. Es ist die Habilitationsschrift Issam el-Mallahs.

Es geht um den Einfluß der europäischen Notenschrift auf die arabische Musik, nicht etwa um die schriftliche Fixierung musikalischer

scher Sachverhalte schlechthin. Alle Musikulturen, auch die arabische, sofern sie Kompositions- und Lernprozesse nachweislich reflektieren, verwenden (auch) visuelle Zeichen und abstrahieren damit von dem Gesamtkomplex Musik. Dies ist eine wichtige Tatsache. Die bequemste Antwort auf die Frage „Warum gibt es keine genuin arabische Notenschrift?“ ist damit verwehrt. Es gibt sie nicht deshalb nicht, weil die intellektuelle Leistung einer so weitreichenden Abstraktion nicht gelungen wäre, sondern – und dies ist der Kerngedanke des ersten Kapitels – „Die Gründe dafür liegen in erster Linie in der Struktur der arabischen Musik, die sich mit der Funktion einer schriftlichen Fixierung nicht vereinbaren lassen“ (sic!) (S. 16).

Von den Strukturmerkmalen, die genannt werden, ist das Prinzip der Improvisation, das (nach Elsner) sog. Variabilitätsprinzip das ausschlaggebende. Gemeint ist „der freie Umgang mit den musikalischen Elementen“ (S. 89), insbesondere in den dafür vorgesehenen Formteilen und Gattungen, wie etwa im „taqāsīm“. Wir sind mit einem uns fremden Werkbegriff konfrontiert: „Schriftliche Fixierung zum Zweck der Überlieferung ist [...] unnötig, denn arabische Musik erhebt keinen Anspruch auf Verewigung. Sie erkennt ihren Wert nicht in der Unveränderlichkeit ihrer Gestalt, sondern der steten Verwandlung und Verjüngung durch die lebendige Aufführungspraxis. Notenschrift würde sie töten“ (S. 93).

Damit ist die Dramatik des dritten Kapitels bereits vorgezeichnet. Unter der Überschrift „Die Verwendung europäischer Notenschrift durch arabische Musiker“ werden nicht etwa hypothetisch die „Probleme einer ‚fremden‘ Schrift“ diskutiert, es geht vielmehr um eine neue Wirklichkeit, nämlich die „substantielle Veränderung der arabischen Musik durch die Übernahme der europäischen Notenschrift“. Es lohnt sich, genauer hinzusehen: Welchen Moment im Tradierungsprozeß fixiert diese Schrift? Ist sie Teil des Kompositionsprozesses, also präskriptiv, oder ist sie deskriptiv-analytisch im Sinne einer musikethnologischen Transkription? In der arbeitsteiligen neuen Wirklichkeit der arabischen Musik- und Produktionspraxis „hat sich die Notenschrift als wesentliches Vermittlungselement in die Überlieferungskette eingefügt“ (S. 304). „Die

Fixierung der vom *mulāḥḥin* („Melodiemacher“) erdachten Musik auf dem Papier besorgt der Notenschreiber“ (S. 305). Gerade weil das Notenbild nicht lediglich neutral abstrahiert, sondern radikal reduziert, suggeriert und schafft es eine neue Realität. El-Mallah zeigt an zahlreichen Beispielen, daß es vor allem die falsch verstandene Verbindlichkeit der Vorlage ist, die diese zum Original erhebt und die Ausführenden zu einer ‚werktreuen‘ Übersetzung im Maßstab 1:1 verführt.

Die Konferenz in Kairo 1932 gilt als Meilenstein im Nord-Süd-Dialog. Namhafte arabische und europäische Musiker und Musikwissenschaftler hatten daran teilgenommen: Curt Sachs, Erich Moritz v. Hornbostel, Bela Bartók, Paul Hindemith u. a. Ob sie ahnten, welcher neuen Wirklichkeit sie damals den Weg bereiteten? Mahmud Ahmad el-Hefni, der Organisator, hatte bis 1930 bei Curt Sachs in Berlin studiert. Er wurde nach seiner Rückkehr nach Kairo Musikfachmann im Unterrichtsministerium (S. 237). Mit der Institutionalisierung der Musikausbildung wurden Lehrbücher populär, etwa um den Schülern das Tonsystem der „maqāmāt“ zu vermitteln. „Die traditionelle Methode für die Vermittlung der *maqāmāt* bestand darin, daß der Meister dem Schüler Melodien vorspielte, die die einzelnen *maqāmāt* verkörperten. Der Schüler lernte von vornherein, daß der *maqām* keine Tonleiter aus sieben Einzeltönen, sondern ein strukturierter Tonraum ist ... Wenn man an den offenen Fenstern der Musikinstitute vorbeigeht, hört man beständig, wie die Schüler *maqāmāt* rauf und runter spielen wie einen arabischen Czerny. Sogar die Prüfungsordnung verlangt diese Übung ...“ (S. 327 f).

Wissen Sie, wann die nächste Konferenz in Kairo stattfindet?

(Dezember 1997) Regine Allgayer-Kaufmann

MERVYN MCLEAN: *An Annotated Bibliography of Oceanic Music and Dance. Revised and Enlarged Second Edition.* Michigan: Harmonie Park Press 1995. XII, 502 S. (*Detroit Studies in Music Bibliography*, No. 74.)

Mervyn McLeans *Annotated Bibliography of Oceanic Music and Dance* ist in einer zweiten, beträchtlich erweiterten und überarbeiteten

Auflage erschienen. Der Band umfaßt doppelt so viele Seiten wie die erste Auflage von 1977, entsprechend groß ist der Zuwachs an Titeln, die die Bibliographie nun verzeichnet. Zu den ursprünglich 2.200 Titeln kamen bereits 1981 in einem Ergänzungsband 500 hinzu. Die jetzt erschienene zweite Auflage enthält noch einmal 1.000 weitere Titel, so daß jetzt insgesamt 3.700 Eingänge gezählt sind. Ob dies viel oder wenig ist für die Musik einer Region, die mehr als 10.000 Inseln von insgesamt mehr als 800.000 qkm umfaßt, hängt sicher vom Standpunkt der Betrachtung ab. Adrienne Kaepplers anlässlich der ersten Auflage geäußerte Hoffnung, „that this bibliography will be instrumental in stimulating research“, (*Ethnomusicology* 23/1) hat sich dem Anschein nach erfüllt: Ozeanien ist ein großes ethnomusikologisches Forschungsgebiet geworden (oder schon immer gewesen). Dies hängt gewiß mit dem großen Reichtum der ozeanischen Kulturen zusammen, die nicht nur in ökonomischer und soziologischer Hinsicht vielfältige Strukturen ausgeprägt haben, sondern auch in der Musik und in den Künsten im allgemeinen. Daher hat dieser Raum eine große Zahl von Forschungen stimuliert, die beispielhaft wurden, und dies für beide Forschungsansätze der Ethnomusikologie, den anthropologisch wie auch den musikologisch orientierten.

McLeans Bibliographie schöpft aus unterschiedlichen Quellen: Kompilation bereits vorhandener Bibliographien, Korrespondenz mit Privatpersonen, Bibliotheks- und Archivarbeit in den großen Bibliotheken in Australien, Kanada, England, Neuseeland und den USA. Die letztgenannte ist für die Forschungsarbeit der letzten Jahre von entscheidender Bedeutung gewesen. Zahlreiche Forschungsaufenthalte in den genannten Ländern haben es möglich gemacht, daß der Autor sagen kann: „Most of the items in the bibliography have been seen personally by the compiler“ (S. X). Wo dies ausnahmsweise nicht möglich war, ist die Quelle eigens genannt.

Die Bibliographie erfaßt Bücher, Dissertationen, Zeitschriftenartikel, dokumentierte Schallplatten und – was nicht selbstverständlich ist – auch Rezensionen. Format und Ordnung der Bibliographie sind unverändert geblieben. Wie 1977 sind die Titel alphabetisch sortiert. Wie im Telefonbuch ist die Recherche

immer dann einfach und erfolgversprechend, wenn man schon weiß, wen man sucht, d. h. den Namen kennt. Andernfalls muß man die 428 Seiten von „Anonymous“ bis „Zwinge“ einzeln durchblättern. Abgesehen von einem geographischen Index im Anhang gibt es keine anderen Suchhilfen, etwa in Form eines Sachregisters nach Titelstichwörtern oder Schlagwörtern. Jeder Eintrag ist kommentiert. Zunächst ist zur Eingrenzung des geographischen Raums ein Code genannt, bestehend aus einer Kombination von Buchstaben und Zahlen. Hier folgt McLean George Peter Murdocks *Outline of World Cultures* (1963). Den in vielen Teilen der Region veränderten politischen Verhältnissen trägt McLean Rechnung, indem hinter dem Code dann in Klammern der Name der Insel oder der Ethnie folgt (z. B. im Fall von Neuguinea, siehe nachfolgendes Beispiel). Danach folgen ggf. Seitenangaben, auf die sich die inhaltsbezogenen Anmerkungen beziehen. Beispiel: „OJ (Kaluli): In French. Not seen; source: Steven Feld (perso.comm.)“ (S. 265) oder „OT9:80, missionary prohibition of ritual songs and dances“ (ebenda) oder „O: Numerous quotations throughout from travellers' and other accounts, but full of mistakes and misinterpretations“ (S. 400). Grundsätzlich wird die Qualität einer Publikation nicht beurteilt. Es gibt aber Ausnahmen, wie das letzte Beispiel zeigt, „to warn the reader against them“, sagt McLean (S. IX).

Bibliographien wecken bei Rezensenten den Ehrgeiz, die unvermeidlichen Lücken zu finden. Hier ist eine: Jan Ekkehart Royle, *Untersuchungen zur Mehrstimmigkeit in den Gesängen der Hochlandbewohner von Irian-Jaya*. Diss. FU Berlin 1987. In diesem Fall ist dem Kompilator nicht der geringste Vorwurf zu machen, denn das Buch ist im Selbstverlag erschienen; da sind die Chancen nicht gut, daß es den Weg ins Buch der Bücher findet.

(Dezember 1997) Regine Allgayer-Kaufmann

CHRISTIANE HILLEBRAND: *Film als totale Komposition; Analyse und Vergleich der Filme Mauricio Kagels*. Frankfurt a. M. u. a.: Lang 1996, 276 S. (*Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Bd. 158.*)

In der Kunst des 20. Jahrhunderts ist ganz

allgemein eine Tendenz zur Integration verschiedener Genres zu beobachten. Besonders die technische Entwicklung brachte neue künstlerische Medien wie den Film und das Hörspiel auf und erweiterte die jahrhundertealten traditionellen Kunstformen in nie gekanntem Ausmaß. Mauricio Kagel hat mit zahlreichen Arbeiten die Herausforderung des neuen Gebietes angenommen und sich darin etabliert, ohne gleichzeitig das traditionelle, überwiegend klanglich-musikalisch ausgerichtete Komponieren aufzugeben. Christiane Hillebrands Ansatz, alle 18 Filme Kagels mit besonderem Augenmerk auf die ihnen zugrundeliegende Musik hin zu analysieren, ist deshalb ein sehr sinnvolles Unterfangen, denn es gilt, Gemeinsamkeiten bei der musikalischen und filmischen Komposition aufzuzeigen. Im Zentrum ihrer Dissertation stehen deshalb auch die 14 Filme Kagels, denen (meist eigene) Partituren zugrundeliegen, die also, wenn man so will, verfilmte Musik sind. Hillebrand teilt sie in drei Kategorien: „Montagen“, bei denen die Musik aus mehreren Partituren stammt, „Interaktionen und musikalisches Theater“ und „Klangerzeugung“, bei der Handlung weniger relevant ist. Die vier verbleibenden Filme Kagels fallen unter die Kategorie „Ausnahmen“, da Musik dort eher illustrativen Charakter hat, und werden deshalb bei der Darstellung geringer beachtet. Diese richtet sich streng nach dem Analyseverfahren, das Hillebrand in Anlehnung an ein Analysesystem für Literaturverfilmungen entwickelte. Nach Angabe der Filmographie wird zuerst die Partitur analysiert und der Gegenstand des Filmes dargestellt. Anschließend wird dieser sequenz- und einstellungsweise zerlegt, wobei neben der Dauer der einzelnen Sequenzen spezifische Parameter wie Einstellungsgröße und -perspektive, Kamerabewegung und Beleuchtung von Bedeutung sind. Angesichts der Kürze der einzelnen Einstellungen von wenigen Sekunden bei Filmlängen von meist knapp unter einer Stunde verwandte sie dazu ein Computerprogramm mit standardisierten Angabemöglichkeiten, das letztlich statistische Ergebnisse und Graphiken liefert. Die anderen Gestaltungsmittel wie Requisiten, Kulisse, Montage etc. sowie das Ton-Bildverhältnis werden in Schriftform festgehalten, bevor im letzten Schritt der Film interpretiert wird.

Es steckt ganz eindeutig eine Menge Fleiß und Energie in diesem Vorhaben, und soweit man die Darstellung der einzelnen Filme betrachtet, hat sich die Arbeit auch gelohnt. Die Eigenarten jedes Films kommen trotz der wie üblich einer Analyse anhaftenden Zähigkeit gut zur Geltung, und es wird deutlich, inwieweit Kagel die musikalischen Kriterien einer Partitur in die Filmgestaltung einfließen läßt, auch wenn man sich gelegentlich einen genaueren Vergleich von Partitur und Bildeinstellungen wünscht. Angesichts der von Hillebrand bereits aufgearbeiteten Materialfülle ist das natürlich völlig unrealistisch.

Da Hillebrand die 18 Filme kategorienweise in historischer Reihenfolge präsentiert, ist für den Leser die Entwicklung der Filmsprache Kagels im Rahmen des eigenen Genres ablesbar. Hier grenzen sich besonders die „Klangerzeugungs“-Filme mit ihrem stark dokumentarischen Charakter von den anderen beiden stärker spielerischen und an der Phantasie orientierten Gruppen ab.

Dies allerdings ist eine Schlußfolgerung, die der Leser selbst ziehen muß. Im Rahmen des äußerst knapp gehaltenen Vergleichs aller Filme verliert sich die Autorin in wenigen Einzelangaben sowie dem etwas stärker ausformulierten Nachweis der filmerischen Stilvielfalt, die der musikalischen Stilvielfalt Kagels entspricht. Dieses Defizit ist ihr zuzugestehen. Immerhin handelt es sich bei ihren Analysen nicht um die Anwendung eines bewährten Verfahrens, sondern um Pionierarbeit. Hillebrand hat das Gebiet so weit urbar gemacht, daß sich jeder, der die noch offenen Fragen weiter angehen will, darauf aufbauen kann.

(Oktober 1997)

Martha Brech

HELMUT KIRCHMEYER: Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Pressewesens in Deutschland. Dargestellt vom Ausgange des 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. II. Teil: System- und Methodengeschichte. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1990 und 1996. Zweiter Band: Quellen-Texte 1791–1833: XXVI S., 766 Sp., Dritter Band: Quellen-Texte 1834–1846: XXVII S., 635 Sp., Vierter Band: Quellen-Texte 1847–1851 (1852): XXV

S., 630 Sp. (*Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 7.*)

Eine Edition wie die hier vorgelegte, mit einem Umfang von mehr als 1000 Seiten, nötigt, das steht außer Frage, jedem Rezensenten Respekt ab. Und man hat keinen Anlaß daran zu zweifeln, daß es sich hier wirklich, wie es in den Zureichungen der einzelnen Bände heißt, um den Gesamtbestand musikkritischer Grundsatzbetrachtungen in den deutschen Musikzeitschriften zwischen 1791 und 1851 (1852) handelt (die etwas merkwürdige Form der Datierung im Titel des Bandes deutet an, daß das komplette Jahr 1851 noch berücksichtigt wurde). Die zeitliche Eingrenzung der edierten Texte indes scheint problematisch: Zwar ist der Beginn mit Reichardts – gewiß eine Epochenschwelle markierender – Rezeption der Kantschen *Kritik der Urteilskraft* plausibel, doch überzeugen Kirchmeyers Bemerkungen zum Ende des gewählten Zeitraums in seinem einleitenden „Kleinen Leitfaden zu einer Geschichte der deutschen Musikkritik“ nicht unbedingt. Kirchmeyer sieht nämlich mit dem Beginn der von Franz Brendel postulierten Parteikritik eine neue Phase, genaugenommen die Endphase der deutschen Musikkritik gekommen, die allerdings die ganze zweite Hälfte des Jahrhunderts bestimmte (Bd. II,2, S. XXV). Und daß die nach Kirchmeyer ab der Jahrhundertmitte aufkommende „Feuilleton-Tageskritik [...] zur Klärung in der künstlerischen Sache geistesgeschichtlich bedeutungslos“ wurde (ebd., S. XXVI), kann man mit guten Gründen bezweifeln, und sei es nur durch den Hinweis auf Hanslick. An der Edition selbst ist nach den Regeln des Handwerks nichts zu kritisieren, ein kurzes Verzeichnis der Druckfehler und Besonderheiten rundet jeden Band ab. Alles Lob also für Kirchmeyers editorische Leistung! Mit dieser Bemerkung könnte man die Akten- bzw. Buchdeckel schließen, aufatmend und erfreut darüber, daß erneut ein achtunggebietendes editorisches Konvolut vorgelegt wurde. Denn, und darin liegt das Problem, es ist eben ein Konvolut, gerade weil mit akribischem Eifer jeder verfügbare Text gesammelt wurde. Bedeutende und wichtige Texte von Gottfried Wilhelm Fink, Adolph Bernhard Marx und Franz Brendel stehen neben unbedeutenden Texten unbekannter und anonymen Autoren (womit nicht gesagt werden soll, daß

jeder Text eines unbekanntem Autors bedeutungslos wäre). Wer soll das alles lesen? Wäre es nicht besser gewesen, exemplarische Texte in einem Band zusammenzufassen, zumal im letzten der jetzt erschienenen Bände als 1. Band des II. Teils ohnehin eine „Geschichte der deutschen Musikkritik seit 1791“ aus Kirchmeyers Feder angekündigt wird? Liegt wirklich in der Edition des gesamten Quellenmaterials, das Kirchmeyers Arbeitsgrundlage bildet, ein wissenschaftlicher Gewinn? Sind, mit anderen Worten, solch positivistische Unternehmungen heute noch zeitgemäß? (September 1997) Michael Walter

Le magnus liber organi de Notre-Dame de Paris. Volume V: Les clausules à deux voix du manuscrit de Florence, Biblioteca Medicea-Laurenziana, pluteus 29.1, fascicule V. Edition établie par Rebecca A. BALTZER. Les Remparts, Monaco: Editions de l'Oiseau-Lyre 1995. XLVI, 393 S.

Ein weiterer Band jener luxuriös ausgestatteten Reihe, die uns das Repertoire des *Magnus Liber Organi* erschließen soll, ist anzuzeigen. Diesmal steht eine der problematischsten Formen dieser Sammlung, die Klausel, im Mittelpunkt. Es ist kein Wunder, daß sich bei manchen dieser Experimentierstücke (vgl. etwa Nr. 36: „Nusmido“) die Probleme einer adäquaten Übertragung in die moderne Notation potenzieren (vgl. *Mf* 49 [1995], S. 217–218). Im besonderen Maße kommt hier die Unsicherheit in der Verwendung von b-Vorzeichnungen zum Tragen, ermöglicht doch der unvollständige Tenorauschnitt keine Diskussion eines modalen Zusammenhanges. Zumindest diskutieren sollte man aber die Möglichkeit einer Beziehung zum allgemeinen Modus der Tenorvorlage. Vielleicht ließen sich auf diese Weise doch sichere Kriterien für den Einsatz der Akzidentien finden. So bleibt er an vielen Stellen höchst willkürlich, vertraut die Editorin doch offensichtlich allein auf ihre unbestreitbare Vertrautheit mit dem Repertoire.

Die Anordnung folgt der Handschrift Florenz [F] mit entsprechenden Verweisen auf weitere Überlieferungen auch in Form von Motetten. Eine Synopse zu Beginn ermöglicht einen Überblick über die verwendeten Tenor-

Ausschnitte. Das knappe zweisprachige Vorwort gibt einen guten Einblick in den Forschungsstand. Der Diskussion der Verwendungsmöglichkeiten von Klauseln folgt eine knappe und konzise Darstellung der stilistischen Entwicklungen, die dieses räumlich und zeitlich sehr begrenzte Repertoire gleichwohl aufzuzeigen vermag. Trotz dieser Begrenztheit gehören die Klauseln zu den vielfältigsten und aufregendsten Musikstücken des Mittelalters, da sie einen Blick in die Werkstatt der anonymen Komponisten des 13. Jahrhunderts ermöglichen, die auf diese Weise kritisch erschlossen wird.

(Februar 1998)

Christian Berger

ORLANDO DI LASSO: *Sämtliche Werke. Neue Reihe, Band 26: Die sieben Bußpsalmen mit der Motette Laudes Domini*. Hrsg. von Horst LEUCHTMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter 1995, LIV, 235 S.

„Lassos Werk bietet sich mit diesem abschließenden Band erstmals geschlossen dar und lädt weitere Forschungen, nicht minder die praktische Musik, zur Auseinandersetzung ein mit einem der überragenden Komponisten der abendländischen Musikgeschichte.“ Mit diesen fast zu nüchternen Worten gegen Ende seines Vorworts bilanziert der Herausgeber nichts weniger als die Gesamtausgabe der musikalischen Werke Orlando di Lassos (auch wenn die Revisionen zahlreicher Bände der von Haberl und Sandberger betreuten *Sämtlichen Werke* noch einige Zeit in Anspruch nehmen werden). Die *Neue Reihe*, 1956 als Ergänzung der alten Ausgabe ins Leben gerufen, ist 39 Jahre später mit dem hier zu besprechenden 26. Band zu ihrem Ende gekommen, und was wäre als großes Finale geeigneter als die Publikation der wohl berühmtesten Sammlung des „genialen Wallonen“ (Vorwort): der *Septem Psalmi Poenitentiales* mit der hinzugefügten Motette *Laudes Domini* (eine Kompilation der Psalmen 148 und 150) – jener legendären Bußpsalmen, die Lassos Dienstherr, Herzog Albrecht V. von Bayern, zu seinem Privatbesitz erklärt hatte (weshalb sie, obwohl schon um 1560 komponiert, erst 1584, fünf Jahre nach seinem Tod, gedruckt werden konnten), von denen man später eine Zeit lang glaubte, sie hätten die Gewis-

sensnöte Charles' IX. wegen der Bartholomäusnacht gelindert, und die im 19. Jahrhundert Autoren wie Schubart und Ambros in höchstes Entzücken versetzten.

Wie alle Bände der *Neuen Reihe* besticht auch der letzte durch eine ausgereifte Disposition: Auf Einleitung und Kritischen Bericht folgen ein Abdruck aller Texte mit deutscher Übersetzung sowie mehrere Faksimiles, und der umfangreiche Notenteil wird beschlossen durch ein „Alphabetisches Gesamtregister der einzelnen Psalmverse“. Das Notenbild zeichnet sich durch Klarheit und Übersichtlichkeit aus, und wesentliche Editionsgrundsätze – keine Verkürzung von Notenwerten, Verwendung der originalen Mensurzeichen – sind unbedingt zu begrüßen.

Im ersten Teil seiner Einleitung geht Leuchtmann ausführlich auf das Publikationsverbot der Bußpsalmen ein, umreißt die Position der Sammlung innerhalb der anderen großen Kompositionszyklen Lassos und erläutert einige Aspekte der Prachthandschrift der Stücke. Zur Wiederentdeckung der Bußpsalmen im 18. Jahrhundert hingegen, auch über ihre Bedeutung für die Lasso-Renaissance im 19. Jahrhundert, wird dem Leser lediglich die Lektüre der Sekundärliteratur empfohlen: eine wenig entgegenkommende Methode des Herausgebers, die sich auch im Kritischen Bericht niederschlägt, wo die Beschreibung des Prachtkodex unter Verweis auf den Katalog der Musikhandschriften der Bayerischen Staatsbibliothek entfallen ist.

Die Ausführungen zur Musik der Bußpsalmen halten den Erwartungen leider nicht immer stand. Bei der Beschreibung der modalen Disposition etwa vermißt man Hinweise auf neuere Arbeiten, etwa die Dissertation von Stefan Schulze oder die einschlägigen Aufsätze von Harold Powers. Und die sinnvollen Angaben des jeweiligen Klangvorrats aller Psalmen werden durch ein „Schema“ abgeschlossen (XXVf.), dessen Inhalt schon deshalb irritiert, weil hier der Ton *dis* auftaucht, obwohl zuvor weder ein (modern gesprochen) *gis*-Moll- noch ein *H*-Dur-Klang registriert worden war. Die Schlüsselung der Stücke ist übrigens keineswegs „außerordentlich vielfältig“ (XXVI), sie folgt vielmehr mit einer einzigen Ausnahme den beiden damals üblichen Schemata der Hoch- und Tiefschüsselung. Verändert hat

Lasso hingegen häufig Anzahl und Kombinationen der Stimmen, um die Kompositionen möglichst abwechslungsreich zu gestalten.

Ein Kritischer Bericht beginnt in der Regel mit einer ausführlichen Quellenbeschreibung und -bewertung. Davon kann jedoch in der vorliegenden Ausgabe nur bedingt die Rede sein. Erstens hat Leuchtmann manche Angaben zu den für ihn relevanten Quellen und ihrer Zuverlässigkeit an verschiedenen Stellen in sein Vorwort eingestreut, weshalb sie hier, wo man sie im Zusammenhang erwartet, fehlen. Zweitens zählt der Herausgeber zwar sechs Quellen auf, beschreibt aber nur eine, den Münchner Erstdruck, dem er in seiner Ausgabe folgt. Drittens begründet Leuchtmann nicht, warum er auch bei der Schlußmotette dem Erstdruck der Bußpsalmen und nicht einer der früheren Quellen für dieses Stück gefolgt ist, und viertens sind zwei weitere zur Edition der Schlußmotette herangezogene Vorlagen, die alte Gesamtausgabe und das *Magnum Opus Musicum*, nicht ins Verzeichnis der Quellen aufgenommen worden.

Schließlich noch ein Wort zu den Grundsätzen der Akzidentensetzung. Dem Rezensenten ist es unerfindlich, warum innerhalb eines Taktes z. B. bei der Folge *fis–e–fis* nicht nur vor dem ersten, sondern auch dem zweiten *f* das Erhöhungszeichen steht, obwohl der heutige Schreibgebrauch – dem die Edition sonst, etwa bei Überbindungen über Taktstriche, vernünftigerweise folgt – dagegen spricht. Und weshalb der Herausgeber vorgezeichnete Akzidentien teils „ergänzt“ (und im Kritischen Bericht erwähnt), teils „empfiehlt“ (und dann in Kleinstich über die Note setzt), bleibt in vielen Fällen sein Geheimnis. Denn „satztechnisch unbedingt zu setzen“ (so das Kriterium der Editionsrichtlinien) sind in aller Regel die „Ergänzungen“ ebenso wie die „Empfehlungen“.

(März 1998) Walter Werbeck

JOHANN JOACHIM QUANTZ: Four Flute Sonatas. Facsimile. Source: Library of the Brussels Royal Conservatory of Music WQ 5584. Introduction: Jan DE WINNE. Peer, Belgium: Alamire 1996 (Brussels Royal Conservatory of Music Series 13.)

Editorisch und verlegerisch ist die Herausga-

be von Noten als Faksimile einer gedruckten aber je nachdem auch einer handschriftlichen Quelle zunächst keine sehr aufwendige Sache. Die Vorlage wird, so ‚wie sie ist‘, reproduziert. Das Faksimile unterscheidet sich von seinem in Handschrift überlieferten Original nicht in vielen – manchmal gleichwohl in wesentlichen – Punkten. Farbliche Nuancen der Schrift, Wasserzeichen, bestimmte Papierqualitäten und andere nur den Spezialisten interessierende Dinge gehen verloren; es handelt sich bei der Faksimilierung einer Handschrift dennoch um eine annähernde 1:1-Wiedergabe (auch wenn die Originalgröße wie hier um 5% reduziert wurde).

Die Frage, wem eine solche Ausgabe nutzt, ist prinzipiell leicht zu beantworten: Entweder dient sie dem wissenschaftlich Interessierten als erste Annäherung an die Quelle – dann allerdings ist eine genaue Beschreibung des Originals im Bericht des Herausgebers sinnvoll. Oder sie ist Spielvorlage für den Praktiker. Dies ist allerdings nur dann möglich, wenn die handschriftliche Quelle so klar geschrieben wurde, daß sie leicht lesbar ist. Auch fällt die Nutzbarkeit für den Bereich des Laienmusizierens dann weg, wenn, wie im vorliegenden Fall, keine Aussetzung des bezifferten Basses hinzugefügt worden ist.

Gut lesbar sind die vorliegenden Handschriften verschiedener Schreiber, die die Ausgabe der vier Quantz'schen Sonaten präsentiert. Die Ausgabe ist somit zumindest für den professionellen Musiker als Spielvorlage geeignet, auch wenn sie dafür nicht gedacht scheint, da Solo- und Baßinstrument nur in gemeinsamer, einfacher Ausgabe beigelegt sind. Für den Unterricht in der Musik- oder in der Hochschule ist die Ausgabe sicherlich als Anschauungsmaterial verwendbar, um Schülern aber auch Studenten einen Eindruck zu vermitteln, wie Musik im 18. Jahrhundert (mehr oder weniger) verbreitet wurde – nämlich zumeist (wie hier) handschriftlich.

Der einleitende Text von Jan de Winne, der allgemeine Auskunft über Quantz' Leben gibt, nichts aber über die abgedruckten Quellen sagt, scheint eher am Laien orientiert, dem man einen schnellen Zugriff auf einschlägige Lexika nicht zutraut. Die meisten – gerade auch auf Bedürfnisse von Musikschülern und Studenten ausgerichteten – neuen Ausgaben von alter

Musik gehen mit ihrer Verpflichtung, über den Kontext der verwendeten Quelle zumindest im Größten zu unterrichten, sehr viel sorgfältiger um. Gerade die Faksimilierung einer handschriftlichen Quelle, die zusätzlich, wie im Falle der ersten Sonate, auf dem Deckblatt skizzenhafte Hinzufügungen und den Rest (?) oder Beginn einer (verworfenen?) Widmung enthält, wäre umfassend zu kommentieren gewesen.

Der abschließende Hinweis des Herausgebers, eine solche Edition ermögliche einen Vergleich der Flötenmusik von Quantz mit seinem theoretischen Werk, dem „Versuch einer Anweisung“, ist sicherlich gerechtfertigt. Und gerade bezogen auf die für diese Musik so wichtigen Bereiche wie Phrasierungs- und Verzierungslehre (bzw. -praxis) kann der Vergleich sehr fruchtbar sein. Wie ‚authentisch‘ allerdings die vorliegenden Handschriften sind (sind sie von Quantz oder von einem Kopisten?), wäre hierfür unentbehrlich zu wissen. (März 1998) Anno Mungen

Norddeutsche Klavierkonzerte des mittleren 18. Jahrhunderts: Adolf Carl Kunzen (1720–1781), Johann Wilhelm Hertel (1727–1789). Hrsg. und eingeleitet von Arnfried EDLER. München-Salzburg: [Katzbichler] 1994 (Denkmäler norddeutscher Musik 5/6.)

Im vorliegenden Band sind je zwei Clavierkonzerte von Adolf Carl Kunzen und Johann Wilhelm Hertel vereint. Damit wird die Edition „norddeutscher“ Konzerte fortgesetzt, die 1979 mit der Herausgabe von Johann Gottfried Muthels Gattungsbeiträgen begonnen hatte. Bereits diese Werke verwirren durch ihren Fantasiereichtum und ihre auch formalen Freiheiten, die lange Zeit allzu einseitig mit der Person Carl Philipp Bachs verbunden worden sind. Diese Relativierung setzt sich angesichts der im vorliegenden Band edierten Konzerte fort. Aus den acht erhaltenen Konzerten Kunzens wurden zwei in die Auswahl aufgenommen: eines in *G*-Dur von 1762/63 und eines in *D*-Dur von 1768/69, beide – wie, mit einer Ausnahme, alle übrigen Werke – in Lübeck entstanden und uraufgeführt. Die Kompositionen können besondere Aufmerksamkeit beanspruchen durch Kunzens enge und in vier Reisen dokumentierte Verbindung nach Eng-

land, wo er einerseits Händel kennenlernte, wahrscheinlich aber auch Johann Christian Bach. Die beiden vorgestellten Werke – das erste mit reiner Streicherbesetzung, das zweite mit Hörner- und Flötenpaar – sind großformal noch ganz schematisch angelegt, weisen aber in vielen Details bemerkenswerte Züge auf. Am deutlichsten offenbart sich diese Eigenwilligkeit im virtuos gehaltenen Solopart, der mitunter – wie im Finale des *D*-Dur-Konzerts – in eine monumentale Kadenz münden kann.

Die eigentliche Entdeckung des Bandes sind aber zweifellos zwei der siebzehn Clavierkonzerte Hertels, die zwischen 1765 und 1775 entstanden sind, also meistens bereits nach Hertels Entlassung aus dem Schweriner Hofdienst, in den er ja als Kunzens Nachfolger gelangt war. Jede Begegnung mit Hertel, der, wie in Arnfried Edlers überaus kenntnisreichem Vorwort mit Recht beklagt, im allgemeinen Bewußtsein zum willkommenen Lieferanten einschlägiger Trompetenkonzerte deklassiert worden ist, gestaltet sich als eine stets neue und eigenwillige Überraschung. Immer wieder ahnt man – und nicht zuletzt angesichts der außergewöhnlichen Autobiographie –, daß sich in Hertel einer der bedeutendsten norddeutschen Komponisten des zweiten Jahrhundertdrittels zeigt, ein Komponist, der kaum zufällig für das ambitionierte Unternehmen von Lessings und Löwens Hamburger Nationaltheater ausgewählt worden ist. Und jeder Versuch, diese Ahnung an Kompositionen zu überprüfen, erweist sich als deren überraschende Bestätigung.

Die beiden edierten Konzerte Hertels (eines in *Es*-Dur und eines in *g*-Moll, beide mit zusätzlichen Bläsern) gewähren folglich einen vielversprechenden Einblick in das umfangreiche Œuvre, von dem zu wünschen ist, daß es bald in größeren und repräsentativen Ausschnitten bekannt werden möge. Der kompositorische Gestus der Konzerte ist erstaunlich, äußerlich erkennbar bereits an der Tatsache, daß sechs der siebzehn Konzerte in Moll-Tonarten stehen und drei als Alternativbesetzung die Harfe vorsehen. Das *g*-Moll-Konzert ist dabei von den beiden herausgegebenen das eigenwilligere, da in ihm die drei Sätze direkt zusammengebunden werden. Im Vergleich zu Kunzens vom Orchester abgesetzten virtuosem Solosatz sind die Konzerte Hertels weniger von einem Gegensatz geprägt als vielmehr von einer subtilen In-

tegration. Die zerklüftete Themenbildung in den Ritornellen – deutlich im Kopfsatz des *Es-Dur-Konzertes* – verweist dabei zwar auf eine Nähe zu Carl Philipp Emanuel Bach, doch eine so eigenwillige formale Anlage wie im *g-Moll-Konzert* wäre auch bei ihm kaum vorstellbar, jedenfalls nicht in einem Solokonzert.

Auch wenn die Überlieferungslage keine gravierenden Probleme bietet, so setzt die überaus sorgfältige und behutsame Edition doch den hohen Standard der Reihe souverän fort. Im Vorwort erläutert Edler mit großer Umsicht Entstehungsumstände und gattungsgeschichtliche Kontexte. So erweist sich der Band als eine wirkliche Bereicherung, von der weiterführende Impulse zu erhoffen sind. Denn inzwischen liegen die Konzerte Müthels in einer fulminanten Einspielung vor, und Gleiches wünscht man auch den hier vorliegenden Kompositionen. Überdies ist, dafür ist der Band ein nachdrückliches Plädoyer, eine eingehendere und gezielte Beschäftigung mit Person und Werk Hertels dringend geboten.

(Mai 1998)

Laurenz Lütteken

FRANZ SCHUBERT: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VI: Kammermusik, Band 4: Streichquartette II. Vorgelegt von Werner ADERHOLD. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 1994, XXIX, 207 S.*

FRANZ SCHUBERT: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VII: Klaviermusik, Abteilung 2: Werke für Klavier zu zwei Händen, Band 3: Klaviersonaten III. Vorgelegt von Walburga LITSCHAUER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 1996. XXI, 248 S.*

Inzwischen liegen innerhalb der *Neuen Schubert-Ausgabe* sämtliche Streichquartette Schuberts, verteilt auf drei Bände, vor. Deren mittlerer, ebenso wie der letzte von Werner Aderhold herausgegeben, enthält, wie das Vorwort schön formuliert, jene noch immer weitgehend unbekannteren Werke, die „den Jugendlichen an der Schwelle zu wachsender Unabhängigkeit, zum stetigen Bewußtsein der Künstlerschaft und eines Willens zur Produktivität jenseits der engen Grenzen von Schule und Berufsbildung“ zeigen: die *Quartette* in *D-Dur* (D 74), in *Es-Dur* (D 87), in *B-Dur* (D 112), in *g-Moll* (D 173) und in *E-Dur* (D 353) sowie einige wei-

tere Einzelsätze und Fragmente, unter denen das 296 Takte umfassende Kopfsatzbruchstück in *c-Moll* (D 103) vom Frühjahr 1814 zweifellos das interessanteste ist. Sie stammen aus dem Zeitraum 1813–1816, sind wahrscheinlich im Zusammenhang mit der häuslichen Quartettspflege entstanden – der Herausgeber denkt im Vorwort auch über mögliche andere Anlässe nach, die freilich hypothetisch bleiben – und vom Komponisten selbst aus der Rückschau überraschend abschätzig beurteilt worden. Die Nachwelt hat diese Sicht, sofern sie überhaupt Notiz von diesem Werkkonvolut nahm, bis fast in die Gegenwart hinein geteilt. Neuerdings erst ist eine Auseinandersetzung mit Schuberts kammermusikalischem Frühwerk wieder in Gang gekommen, und die vorliegende Edition bietet ihr eine gründliche Basis. Viele Einzelheiten, was den Kompositionsvorgang, die mutmaßlichen Aufführungen, die möglichen Publikationsvorhaben etc. betrifft, werden allerdings kaum noch befriedigend aufzuhellen sein; das Vorwort diskutiert diese Thematik so ausführlich wie nur wünschenswert, ohne sich doch – realistischerweise – irgendwie festlegen zu können. So wird wohl die Beschäftigung mit den frühen Quartetten in erster Linie auf die Musik selbst, auf ihre Traditionsbezogenheit wie auf ihre Traditionsüberschreitung, auf ihre ästhetische Qualität und auf die Bestimmung ihrer Position innerhalb von Schuberts Gesamtwerk verwiesen bleiben. Die angesichts einer verwickelten Quellensituation (mit oft nicht unerheblichen Widersprüchen zwischen Autographen, Abschriften, Stimmen oder Erstdrucken) investierte editorische Arbeit nötigt dem Benutzer der Ausgabe Respekt ab; das Resultat, einige dem Band beigelegte Corrigenda einbegriffen, dürfte als der nicht nur für die Wissenschaft, sondern auch für die Praxis auf lange Zeit hin maßgebliche Text der Schubertschen Quartette zwischen D 74 und D 353 zu bezeichnen sein.

Den ganz späten Schubert präsentiert der von Walburga Litschauer vorgelegte Band mit den vier letzten *Klaviersonaten* (*G-Dur* D 894, *c-Moll* D 958, *A-Dur* D 959 und *B-Dur* D 960). Bedeutsam ist an diesem Band nicht zuletzt der Umstand, daß nun endlich die umfangreichen Entwürfe der drei Sonaten in *c-Moll*, in *A-Dur* und in *B-Dur* in einer kritischen Edition greifbar sind, nachdem sie erstmals vor zehn Jahren

in der bei Hans Schneider (Tutzing) erschienenen Faksimile-Ausgabe Ernst Hilmar's einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich geworden waren. Ihre Bedeutung liegt nicht nur in ihrer Quantität, sondern auch in der einzigartigen Qualität des Einblicks in die „Werkstatt“ des späten Schubert, den diese wohl nur zufällig erhalten gebliebenen Materialien gestatten. Dementsprechend häufig sind sie auch schon Gegenstand analytischer Untersuchung gewesen. Gerade jedoch wegen dieser ihrer Relevanz für jegliche Beschäftigung mit Schubert's Kompositionsprozeß kann ein kleiner (aber vielleicht nur scheinbar geringfügiger) Einwand gegen die Art ihrer Präsentation im vorliegenden Band nicht unterdrückt werden. Der Benutzer der Ausgabe findet im Anhang zu seiner Überraschung gleich zwei „Entwürfe“ zum Kopfsatz der *A-Dur-Sonate* (eine „erste Fassung“, S. 175, und eine „zweite Fassung“, S. 180). Schon Hilmar hatte aber in seiner Faksimile-Edition überzeugend dargelegt, daß die hier so bezeichnete „zweite Fassung“ des Entwurfs in Wirklichkeit das wieder ausgeschiedene erste Blatt der Reinschrift darstellt. Und bedeutsam für einen Einblick in Schubert's Arbeitsweise wird dieser Umstand, wenn man den Grund für dieses Ausscheiden erkennt: Erst während der reinschriftlichen Ausarbeitung der Reprise ergab sich, gleichsam ungeplant, die fast notengetreue Identität von deren Modulationspartie mit derjenigen der Exposition; die ersten 65 Expositionstakte wurden nun also von Schubert ausgegliedert und nochmals aufgeschrieben; ihre Modulationspartie wurde dabei jetzt eine Quint aufwärts transponiert. So ist also, immerhin doch als Arbeitsreihenfolge bemerkenswert, die endgültige Exposition nachträglich der Reprise angeglichen worden (nicht umgekehrt), was sich jemandem, der die unbetitelten Autographe nicht vor Augen hat, durch die Suggestion der Überschrift „Entwurf, 2. Fassung“ schlechterdings nicht erschließen kann. Die falsche Terminologie verstellt somit den Blick auf den zugrundeliegenden Sachverhalt, und so ist also die von der Herausgeberin gewählte Begrifflichkeit, vorsichtig gesprochen, zumindest sorglos, zumal ihr die eigentlich doch erstaunliche Existenz einer (angeblichen) zweiten Fassung des Expositionsentwurfs nicht einmal Veranlassung zu Fragen gibt.

Wenn sich in dem hier zur Verfügung stehenden Raum die Proportionen zugunsten eines kritischen Einwands verschieben, entsteht jedoch ein völlig falscher Eindruck. Es hieße die Erfahrung und Souveränität der Herausgeberin im Umgang mit Schubert's Klaviermusik kraß zu verkennen, würde man nicht die Korrektheit des Notentextes, die Vernünftigkeit nahezu jeder einzelnen Herausgeberentscheidung (vgl. den wohlthuend pragmatischen Umgang mit dem leidigen Problem der Angleichung von triolischen und punktierten Rhythmen) und die Gründlichkeit vom Vorwort bis zum Quellenbericht ausdrücklich hervorheben. All diesen Qualitäten kann das monierte Detail keinen Eintrag tun – vielleicht ist ja die Insistenz auf terminologisch sorgfältig differenzierter Manuskripttypologie ein Steckenpferd nur des Rezensenten, der aber den begrifflichen Lapsus gerade deshalb bedauert, weil der sonst durchweg vorzüglich edierte Band kraft der ihm zu Recht zukommenden Autorität das Mißverständnis („Entwurf“? „Endfassung“?) nun für lange Zeit perpetuieren und popularisieren wird.

(November 1997) Hans-Joachim Hinrichsen

FRANZ SCHUBERT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kirchenmusik. Band 7: Stabat mater („Jesus Christus schwebt am Kreuze“). Vorgelegt von Manuela JAHRMÄRKER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 1996. XXIV, 112 S.

FRANZ SCHUBERT: Missa in G D 167. Erstausgabe nach den autographen Stimmen aus dem Chorherrenstift Klosterneuburg. Hrsg. von Bernhard PAUL. Stuttgart: Carus-Verlag 1994. XII, 75 S. (Schubert-Archiv, Stuttgarter Ausgaben.)

FRANZ SCHUBERT: Messe in Es D 950. Hrsg. von Werner BODENDORFF. Stuttgart: Carus-Verlag 1996. XI, 211 S.

Die Kirchenmusik zählt nicht nur zu den schon sehr früh gepflegten Gattungen in Schubert's Gesamtwerk, sondern auch zu jenen, denen er selbst einen ganz zentralen und repräsentativen Platz in seinem Œuvre zuerkannte, wie nicht zuletzt die Vorgänge um seine Bewerbung um die Vizehofkapellmeisterstelle am 7. April 1824 oder noch die späten Angebote an auswärtige Verleger (Schott, Probst) deutlich

machen. Sein eigenwilliger (wenn auch durchaus nicht untypischer) Umgang mit dem Text der Messe ist bekanntlich in jüngerer Zeit mehrfach in den Mittelpunkt wissenschaftlicher Diskussionen gerückt, wie überhaupt – soweit die Aktivitäten des Schubert-Jahres 1997 (Kongresse, Ausstellungen, Publikationen etc.) dies erkennen lassen – die neuerliche Diskussion um die Prinzipien der Textauswahl und -behandlung einige überraschende oder jedenfalls ungewohnte Ausblicke auf die Persönlichkeit des Komponisten eröffnet hat – dies in erster Linie natürlich in bezug auf die Lieder, aber durchaus auch im Hinblick auf Schuberts geistliche Musik.

„Von der liturgischen Funktion zum persönlichen Bekenntnis“ sah Manuela Jahrmärker in dem von Walther Dürr und Andreas Krause herausgegebenen *Schubert-Handbuch* den Weg des Kirchenmusikkomponisten Schubert verlaufen; sie hat nun im Rahmen der *Neuen Schubert-Ausgabe* das *Stabat mater* D 383 vorgelegt. Freilich bietet für diese Deutungsperspektive das besagte Werk, eine zwölfsätzig, groß besetzte Vertonung von Friedrich Gottlieb Klopstocks deutscher „Stabat-mater“-Parodie oder -Paraphrase, gerade keine Handhabe: Weder hat sich eine liturgische Funktion (im Sinne eines konkreten Auftrags oder einer bestimmten Aufführung) bisher nachweisen lassen, noch kann man die Komposition des Neunzehnjährigen schon den großen Bekenntniswerken der Spätzeit an die Seite stellen. Es handelt sich allerdings um eine vollgültige Komposition, die kurz vor jener Zeitspanne abgeschlossen wurde, die heute in der Schubert-Forschung als „Jahre der Krise“ firmiert. Die vorgelegte Ausgabe diskutiert die möglichen Anlässe zur Komposition, die spezielle Wiener *Stabat-mater*-Tradition (bzw. Nicht-Tradition) und die Textgeschichte der mutmaßlichen Vorlage erschöpfend; in einer Konkordanz der Textquellen werden die lateinische Sequenz, die wahrscheinliche Textvorlage und Schuberts Textversion dem Notenteil übersichtlich vorangestellt. Die Notenedition entspricht in mustergültiger Weise den Standards der *Neuen Schubert-Ausgabe*, zu denen es erfreulicherweise gehört, alles bekannte Entwurfsmaterial durch diplomatischen Abdruck im selben Band mitzuteilen und womöglich (so auch im vorliegenden Falle) durch eine

Auswahl von Faksimile-Abbildungen zu veranschaulichen. Die Prinzipien der Texterstellung sind durchgängig transparent. Ein Beispiel: Daß die Bleistiftkorrektur im sechsten Takt der Schlußfuge (Comes-Einsatz) nicht in den Haupttext übernommen wird, ist angesichts ihrer ungeklärten Urhebererschaft korrekt; daß hier andererseits ein weiterer Beleg für die öfters behauptete Unsicherheit Schuberts beim Umgang mit der sogenannten tonalen Beantwortung vorliegen könnte, wie die Herausgeberin mit plausiblen Argumenten erwägt, ist immerhin denkbar. Ein gründlich gearbeiteter „Quellen und Lesarten“-Teil rundet den Band ab.

Ein weiteres, noch früheres Werk des jungen Schubert, seine *G-Dur-Messe* D 167 vom März 1815, liegt nun in einer von Bernhard Paul veranstalteten Ausgabe zum erstenmal in einer Version vor, die dem Werk gerecht wird. In der *Alten Gesamtausgabe* ist die Komposition, eine *Missa brevis*, ohne die von Schuberts Bruder Ferdinand in der autographen Partitur nachgetragenen Trompeten, Posaunen, Pauken, Oboen (oder Klarinetten) und Fagotte abgedruckt worden. Nur zum Teil mit Recht: Von Ferdinand selbst stammen in der Tat nur die Holzbläser; die übrigen Instrumente dagegen sind zwar ebenfalls von seiner Hand in die Partitur seines Bruders eingetragen worden, aber, wie sich nun zweifelsfrei feststellen lassen, auf der Grundlage autographischer Orchesterstimmen Franz Schuberts, die für einen unbekanntem Anlaß entstanden und auf ebenfalls unbekanntem Wege ins Stift Klosterneuburg gelangt sind und schließlich, obwohl dem Herausbergeremium der *Alten Gesamtausgabe* noch bekannt, im 20. Jahrhundert als verschollen galten. Ihr Wiederentdecker hat sie in den Rang der Hauptquelle für die vorliegende Ausgabe erhoben und vor allem ihre Priorität vor den Partitureintragungen Ferdinand Schuberts überzeugend dargelegt. Die *G-Dur-Messe* liegt nun also in einer (aufgrund der Überarbeitung in den autographen Klosterneuburger Stimmen) von der bisher bekannten Fassung in einigen Details abweichenden Gestalt vor. Befremdlich ist nur, daß an einer auf besonders markante Weise von Änderungen (nämlich einer dreitaktigen Kürzung) betroffenen Stelle des „Credo“ zwei Fassungen angeboten werden, von denen die eine (die derjenigen in der

Alten Gesamtausgabe entspricht) lediglich auf einem kleinen losen Einlagezettel und nicht, wie man sich wünschen würde, als fester Bestandteil des Bandes im Anhang mitgeteilt wird. Im übrigen handelt es sich aber mit dieser Edition – vom ausführlichen instruktiven Vorwort über die aufschlußreich kommentierten Faksimileabbildungen bis hin zum „Kritischen Bericht“ des Anhangs – um eine erfreuliche und im Notenbild sehr schöne Ausgabe des Schubertschen Jugendwerks, zu deren Vorzügen außerdem noch die Wiedergabe der autographen Generalbaßbezifferung (aus der Klosterneuburger Orgelstimme) zu rechnen ist.

Schuberts letzte und wohl auch bedeutendste Messe, das durch einen „Verein zur Pflege der Kirchenmusik“ in Auftrag gegebene umfangreiche Werk in *Es-Dur* (D 950) aus dem letzten Lebensjahr, ist von Werner Bodendorff herausgegeben worden, der sich durch seine Dissertation über Schuberts kleinere Kirchenwerke für diese Aufgabe empfohlen hat. Seine mit akribischer Sorgfalt erarbeitete sowie vom Verlag vorzüglich ausgestattete Edition darf als glückliches Ereignis des Jubiläumsjahrs vor allem insofern bezeichnet werden, als sie mit der ungefähr zeitgleich bei Bärenreiter erschienenen Faksimile-Ausgabe des Autographs nun jedem an dem Werk näher Interessierten ein intensives Studium erlaubt und erleichtert. Regelrecht bedauerlich ist nur, daß die umfangreichen Entwürfe zu dem Werk (in der erwähnten Faksimile-Edition sind sie enthalten) nicht nur mitgeteilt, sondern im Vorwort auch nur recht cursorisch erwähnt worden sind: Der Kompositionsprozeß bleibt so außer Betracht. Erwähnenswert ist diese Unterlassung gerade deshalb, weil die Ausgabe, soweit sie eben die endgültige Werkgestalt vermittelt, ansonsten alle Erwartungen an einen kritisch-wissenschaftlichen Text erfüllt. Der Wunsch nach kritischer Edition des Entwurfsmaterials wird also wahrscheinlich erst durch den entsprechenden Band der *Neuen Schubert-Ausgabe* erfüllt werden, der bisher allerdings für nicht absehbare Zeit auf sich warten läßt.

(November 1997) Hans-Joachim Hinrichsen

OTHMAR SCHOECK: *Sämtliche Werke. Serie IV: Band 21: Werke für kleines Orchester und für Streichorchester. Vorgelegt von Victor RAVIZZA. Zürich: Hug & Co. Musikverlage 1995. 221 S.*

OTHMAR SCHOECK: *Sämtliche Werke. Serie IV: Band 22: Werke für großes Orchester. Vorgelegt von Gérard DAYER. Zürich: Hug & Co. Musikverlage 1997. 317 S.*

Nach dem in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wirkenden Ludwig Senfl ist Othmar Schoeck (1886–1956) erst der zweite Schweizer Komponist, dem die öffentliche Wertschätzung einer Gesamtausgabe zuteil wird. In der Trias der herausragenden Klassiker der Schweizer Musik des 20. Jahrhunderts (mit Arthur Honegger und Frank Martin) ist Schoeck zweifellos derjenige, dessen Rezeption am eingeschränktesten blieb, obwohl ihm vorab auf dem Gebiet des Liedschaffens und – etwas eingeschränkter – auf dem Gebiet des Musikdramas internationale Geltung zugestanden wird. Die von der Othmar-Schoeck-Gesellschaft initiierte und auf 24 Bände in fünf Serien angelegte Gesamtausgabe dokumentiert ein substantielles, breit aufgefächertes kompositorisches Gesamtwerk, das in schillernder Ambivalenz an der Schwelle von Romantik und Moderne steht. Über die langfristige Breitenwirkung über Schoecks Werk hinaus hat diese Gesamtausgabe ganz allgemein hinsichtlich der Ausstrahlung schweizerischen Kulturschaffens außerordentlichen kulturpolitischen Signalcharakter. Die Tatsache des damit verbundenen Prestiges erklärt auch – ohne daß es sie entschuldigen könnte – die außergewöhnlich polemische Kritik, die dem ersten Band der vom Zürcher Ordinarius für Musikwissenschaft, Max Lütolf, geleiteten Gesamtausgabe in der Schweizerischen Musikzeitung *dissonanz* entgegenschlug. Zwar sind die vorgebrachten Einwände z. T. durchaus relevant bzw. diskutabel (Verweis auf vereinzelte fehlerhafte Noten in der Druckausgabe der *As-Dur-Suite*, Bemänglung des Verzichts auf Sicherheitsakzidentien). Dennoch entbehrt es nicht einer gewissen Paradoxie, daß der fast singuläre Effort der Gesamtausgabe eines Schweizer Komponisten sich diskreditierenden Polemisierungen ausgesetzt sehen muß, anstatt daß ein selbstverständlicher Konsens herrschen würde, allfällige kritische Punkte sachlich in den Optimierungsprozeß einer Gesamtausgabe einzubringen. Daß die

Leistung einer Gesamtausgabe als umfassender Beitrag zur Dokumentation schweizerischen Kulturschaffens Qualitäten aufweist, die über die Repertoirebereicherung durch einige wenige bisher unbekannte Werke bzw. über konkrete aufführungspraktische Erkenntnisse hinausgeht, bedarf kaum der Erwähnung.

Die von Victor Ravizza und Gérard Dayer als erste der Gesamtausgabe vorgelegten Bände 21 und 22 mit Werken für kleines Orchester bzw. Streichorchester sowie großem Orchester versammeln in erster Linie Kompositionen, die ins Orchesterrepertoire Eingang bzw. die als repräsentativ angelegte Werke zumindest regelmäßige Aufführungen gefunden haben: die *Serenade* für kleines Orchester op.1, das pastorale Intermezzo *Sommernacht* für Streichorchester op.58, die *Suite in As-Dur* für Streichorchester op.59, das *Praeludium* für Orchester op.48 und der *Festliche Hymnus* für großes Orchester op. 64. Ergänzt werden sie von Werken aus der Studienzeit ohne Opuszahl, die primär im Hinblick auf die Genese von Schoecks musikalischem Idiom auf Interesse stoßen und der späteren differenzierteren Faktur einen ungebrochener schwärmerischeren Gestus entgegenstellen: ein *Symphonischer Satz* für großes Orchester o. op. Nr. 25 und die *Ouvertüre zu William Ratcliff von Heinrich Heine* für großes Orchester o. op. Nr. 29. Der äußerst rudimentäre Charakter von drei fragmentarisch erhaltenen Werken („Sinfonietta“, „Stück für Orchester B-Dur“, „Schleppend“), die Schoeck als Particell bzw. Klavierskizze notierte, läßt den Verzicht auf eine Umschrift und die Wiedergabe als Faksimile als sinnreiche Lösung erscheinen. Der auf das Schlußstück des ersten Bandes hin vorgenommene Wechsel zum Computersatz sichert den Partituren eine optimale und gegenüber dem Beginn des Bandes 21 nochmals verbesserte Lesbarkeit. Den besonderen Editionsanforderungen einer Gesamtausgabe wird der jeweils von einem minutiösen kritischen Bericht begleitete Notentext zweifellos in hohem Maße gerecht. Eine Einschränkung der Praktikabilität der Gesamtausgabe ergibt sich aus der Tatsache, daß im Handel nur der Bezug einer ganzen Serie und – mit wenigen Ausnahmen – keiner Einzelbände möglich ist, was insbesondere im Hinblick auf das Liedschaffen und die Kammermusik zu bedauern ist. Die Absicht der Editionsleitung, den Einzelbezug von Bänden zu ermög-

lichen, scheiterte am Widerstand der Originalverlage Schoecks.

Dem Notenteil stellen Victor Ravizza und Gérard Dayer Bemerkungen zur Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte der einzelnen Werke voran, die sich v. a. auf die älteren Grundlagenwerke von Werner Vogel und Hans Corrodi stützen. Victor Ravizza weitet diese eng auf Schoecks Umfeld selber zentrierten Bemerkungen partiell aus, indem er gattungsgeschichtliche Vorläufer und Parallelen der Werke für Streichorchester und kleines Orchester zumindest anspricht. Eine solche etwas weiter ausgreifende Einbettung der einzelnen Werke in das musikhistorische und zeitliche Umfeld und in zeittypische Konstellationen schiene für weitere Bände der Gesamtausgabe wünschenswert. Dies würde im gleichen Maße beispielsweise auch für das *Praeludium* und den *Festlichen Hymnus* gelten. So wäre interessant, inwiefern beispielsweise der *Festliche Hymnus* (1950), dessen Uraufführung prominent wahrgenommen und rezensiert wurde, allenfalls Pate stand für – zufälligerweise? zeittypisch? – unmittelbar anschließend entstandene Werke, die bei allen stilistischen Differenzen zu Schoeck doch einen auffälligen Anschluß bezüglich Entstehungszeit und Titelgebung aufweisen: das *Praeludium festivum* (1951) von Walter Jesinghaus, die *Hymne* für Orchester (1952) von Robert Oboussier, die *Hymne* für Orchester (1952) von Conrad Beck und der *Hymnus* für gemischten Chor und Orchester (1953) von Walther Geiser.

Im Textbereich können ergänzend einige Marginalien genannt werden. Die z. T. vorgenommene Entschlüsselung der rezeptionsgeschichtlich erwähnten Rezensentenkürzel könnte beispielsweise im Falle von „ohr.“, das für den langjährigen Musikkritiker der „Tat“, Peter Otto Schneider steht, komplettiert werden. In der Werkgeschichte des *Praeludiums* wird das *Divertimento* eines gewissen Hermann Sutermeister genannt (derselbe Fehler findet sich im Anhang). Hier ist selbstverständlich Heinrich Sutermeister gemeint, dessen *Divertimento Nr. 1* für Streichorchester (1936) ihm den Einzug in den Mainzer Schott-Verlag einbrachte. Selbstverständlich müßte im gleichen Zusammenhang die Feststellung hinterfragt werden, die Interpretation von Schoecks *Praeludium* im Juni 1938 am Oberrheinischen Kulturfest könne Indiz dafür sein, daß das Stück in den

30er Jahren als modern galt. Die Aufführung fand immerhin in einem kulturell gleichgeschalteten, nationalsozialistischen Umfeld statt, das mit der ein Jahr vorher veranstalteten Ausstellung „Entartete Musik“ überdeutlich vordemonstriert hatte, was es von wirklich zeitgemäßer Musik hielt.

Trotz dieser Bemerkungen sind die beiden ersten Bände der Othmar Schoeck-Gesamtausgabe in der Qualität ihrer Ausführung ein Versprechen für die Zukunft und lassen der gesamten Edition ein breitestmögliches Echo wünschen. Angesichts des editorischen Anspruchs und der angestrebten Ausstrahlung der Gesamtausgabe müßte die Aufnahme einer englischen Übersetzung der Einführungstexte für künftige Bände allerdings als *conditio sine qua non* gelten.

(April 1998)

Michael Schneider

RUDOLF MAUERSBERGER: *Dresdner Requiem nach Worten der Bibel und des Gesangbuches RMWV 10. Erstausgabe hrsg. von Matthias HERRMANN. Partitur. Stuttgart: Carus-Verlag 1995. XXIII, 112 S.*

So epochal real wie symbolisch nicht nur für die Stadtgeschichte das Ereignis, und so groß das Potential für Komponisten am Ort des Geschehens, so gering im Verhältnis dazu ist das kompositorische Echo auf die barbarische, selbst nach militärischen Kriterien sinnlose Bombardierung Dresdens durch amerikanische und britische Verbände am 13. und 14. Februar 1945. Abgesehen von einigen unbekannteren Werken, ziemlich vielen kleineren Kompositionen von Mauersberger (s. das Vorwort), Siegfried Köhlers Chorsymphonie *Pro Pace* (UA Dresden 1985) sowie Wilfried Krätzschmars großangelegtem oratorischen Werk *grüß ich tausendmal – Heimatlandschaften* für Solo-Stimmen, Chöre und Orchester (1985), das in größerem Zusammenhang auch darauf Bezug nimmt, bleibt Rudolf Mauersbergers (1889–1971) *Requiem* die bislang deutlichste und umfangreichste Reaktion. (Die erste Tonträger-Einspielung von 1995 basiert bereits auf dieser Partitur.) Insofern ist der nach Ansicht des Herausgebers „ungewöhnliche“ „hohe editorische Aufwand“ für ein in seiner Endgestalt erst 35 Jahre altes Werk gerechtfertigt, das un-

verhohlen gebrauchsmusikalischen Charaktere sowie idiomatisch eine konservativ-retrospektive Tendenz zeigt – um so mehr, als das *Requiem* bisher nur in handschriftlichen Quellen vorlag. Der Aufwand ist andererseits gerade durch den usuellen Kontext auch unumgänglich – ein nicht nur editionstechnisch, sondern auch methodisch interessantes Problem. Mauersberger (Kreuzkantor von 1930 bis 1971) schrieb für die eigene Praxis – und das anscheinend nicht einmal übermäßig sorgfältig, wie nicht zuletzt fünf Abbildungen von Autographen zeigen; er modifizierte seine Komposition wie ein „work in progress“ fortlaufend mit jeder neuen Aufführung. So nahm der Herausgeber zwar die Partiturabschrift der Fassung letzter Hand (1961) als Hauptquelle, greift aber auf verschiedene andere Quellen bis hin sogar zu den autographen Skizzen der ersten Fassung von 1947/48 zurück.

Mauersberger konzipierte das *Requiem* im Sommer 1947; die im wesentlichen a cappella gehaltene Erstfassung mit dem Titel *Liturgisches Requiem* wurde 1948 in der Dresdner Martinskirche uraufgeführt und dann bis 1958 jährlich mit den jeweiligen Änderungen um den 13. Februar herum aufgeführt. (Die A cappella-Fassung, Kern des Werks auch bei den späteren Erweiterungen, läßt sich aus der Chorpartitur realisieren.) 1950 wurde der Titel in *Dresdner Requiem* geändert. Von Mauersberger als „evangelische Totenmesse“ gedacht, folgt das Werk in Umrissen der katholischen *Missa pro defunctis* in fünf Hauptteilen: Introitus; Kyrie; Vergänglichkeit, Tod und *Dies irae* mit Trost durch das Evangelium; Sanctus; Agnus Dei. Die drei Chöre haben nach den Vorstellungen Mauersbergers zugleich symbolische Funktionen und verweisen auf den Raum der Kreuzkirche als wesentlichen Aufführungsort. Der große Hauptchor wird an entsprechenden Stellen durch Soloinstrumente (Blechbläser, Schlagzeug, Kontrabaß, Celesta, Orgel) verstärkt. Der Altarchor trägt Kurrendetracht in liturgischen Farben, wird von „Kreuzknaben“ begleitet und steht für Christus. Der Fernchor repräsentiert die Welt der Verstorbenen. In Sanctus wie Agnus Dei wirkt überdies die Gemeinde mit.

Der Herausgeber Matthias Herrmann war selbst Kreuzchorschüler noch unter Mauersberger, hat sich um dessen Nachlaß rettend, sam-

melnd und wissenschaftlich interpretierend verdient gemacht (einschließlich des RMWV, des *Rudolf-Mauersberger-Werke-Verzeichnisses*) und auch bereits andere Kompositionen ediert. Die Balance zwischen kritischer Edition und Partitur für die tatsächliche musikalische Praxis, die einen gewissen Vorrang hat, ist gut gelungen. Zugunsten des schönen und übersichtlichen Notenbildes verzichtet der Herausgeber darauf, allzuviel von der editorischen Genese im Resultat sichtbar werden zu lassen. Ergänzungen, wie sie zumal bei einigen instrumentatorischen Sachverhalten unerlässlich schienen, sind diskret vorgenommen, editorische Eingriffe, Entscheidungen usw. werden im ausführlichen Kritischen Bericht in einer großen Zahl von Einzelanmerkungen übersichtlich aufgelistet und machen für die, die es wollen, die Rekonstruktion eines „Urtexts“ (den es ja nur partiell gibt) möglich. Die praktische Orientierung wird durch umfangreiche und präzise Hinweise des Herausgebers zu Choraufstellung und -aktion samt Einbettung in den liturgischen Vorgang sowie dadurch, daß der deutschsprachige Vokaltext durch eine englische Version (ausgerechnet, möchte man fast sagen) ergänzt wird, noch verstärkt und mag Aufführungen auch außerhalb des Entstehungsorts fördern.

(November 1997) Hanns-Werner Heister

Eingegangene Schriften

THOMAS AIGNER: Olga Smirnitskaja. Die Adressatin von 100 Liebesbriefen von Johann Strauss. Tutzing: Hans Schneider 1998. 228 S., Abb., Kompositionen.

Das Andere. Eine Spurensuche in der Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Annette KREUTZIGER-HERR. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1998. 437 S., Abb., Notenbeisp. (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft. Band 15.)

BORIS ASSAFJEW: Die Musik in Rußland. (Von 1800 bis zur Oktoberrevolution 1917). Entwicklungen – Wertungen – Übersichten. Hrsg. und aus dem Russischen übersetzt von Ernst KUHN. Mit Originalbeiträgen von Detlef GOJOWY und Andreas WEHRMEYER. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 1998.

XVIII, 429 S. (musik konkret. Quellentexte und Abhandlungen zur russischen Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. Band 9.)

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Band 25: Kantaten zum 20. und 21. Sonntag nach Trinitatis. Kritischer Bericht von Ulrich BARTELS. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. 249 S.

Bach & Händel. Jahrbuch der Bachwoche Dillenburg 1997. Hrsg. von der Bachwoche Dillenburg 1997. Redaktion: Wolfgang SCHULT und Henrik VERKERK. 145 S.

Bach-Werke-Verzeichnis. Kleine Ausgabe (BWV 2a) nach der von Wolfgang Schmieder vorgelegten 2. Ausgabe. Hrsg. von Alfred DÜRR und Yoshitake KOBAYASHI unter Mitarbeit von Kirsten BEISSWENGER. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 1998. XXVII, 490 S.

Beethoven Forum 6. Hrsg. von Mark Evan BONDS, Christopher REYNOLDS, Elaine R. SISMAN. Lincoln – London: University of Nebraska Press 1998. XI, 256 S., Notenbeisp.

Bibliographie des Musikschritftums. Hrsg. vom Staatlichen Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1986. Mainz u. a.: Schott 1997. 675 S.

DORA BISCHHAUSEN: Musik-Elementartheorie. München – Salzburg: Verlag Emil Katz bichler 1996. 71 S., Notenbeisp.

ROLF DIETRICH CLAUS: Zur Echtheit von Toccata und Fuge d-moll BWV 565. Köln-Rheinkassel: Verlag Dohr 1998. 144 S., Notenbeisp.

DORIS DORNER: Musik als Repräsentationsgeschehen. Ein musikphilosophischer Rekurs auf Th. Georgiades. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1998. 207 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 182.)

Hanns Eisler: 's müßt dem Himmel Höllenangst werden. Im Auftrag der Stiftung Archiv der Akademie der Künste hrsg. von Maren KÖSTER. Hofheim: Wolke Verlag 1998. 302 S., Abb. (Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts. Band 3.)

ISSAM EL-MALLAH: Arab Music and Musical Notation. Tutzing: Hans Schneider Verlag 1997. 419 S., Abb., Notenbeisp. (Publications of the Oman Centre for Traditional Music 4.)

Ethnologische, Historische und Systematische Musikwissenschaft. Oskár Elschek zum 65. Ge-