

BESPRECHUNGEN

Katalog der Sammlung Anthony van Hoboken in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Band 15: Robert Schumann, Carl Maria von Weber. Bearbeitet von Karin BREITNER. Tutzing: Hans Schneider 1997. XII, 221 S.

Mit dem vorliegenden Band „endet die Reihe der Komponisten, deren Werke Hoboken möglichst vollständig gesammelt hat. Es folgen noch zwei weitere Bände mit Kleinbeständen von mehr als 80 Meistern des 17.–19. Jahrhunderts und über 100 Sammelwerken“ (Einführung, S. VII). Wie die vorhergehenden Kataloge dieser Reihe wird auch dieser 15. Band, neben Werkverzeichnissen und Bibliographien der Erstdrucke, ein wichtiges Nachschlagewerk werden bei der Beschäftigung mit Werkausgaben der großen Komponisten.

Denn fast lückenlos sind beispielsweise Robert Schumanns gedruckte Werke im vorliegenden Katalog verzeichnet (Nr. 1 bis 259), geordnet nach Opuszahlen von 1 bis 148 und WoO 1 bis 15. Es fehlen lediglich Op. 59 (4 *Gesänge*) und Op. 62 (3 *Gesänge*) sowie WoO 2, 4, 6, 8 bis 14. Etwa drei Viertel der aufgeführten Ausgaben kamen zu Lebzeiten Schumanns heraus, und nur bei 25 dieser 259 Ausgaben handelt es sich um spätere Auflagen oder Frühdrucke. Alle anderen 234 Ausgaben sind Erstdrucke der verschiedensten Ausgabeformen. Nicht ganz so vollständig sammelte Hoboken Carl Maria von Webers gedruckte Werke, im vorliegenden Katalog analog zur chronologischen Folge im Werkverzeichnis von Friedrich Wilhelm Jähns geordnet. Auch sind von den 115 verzeichneten Drucken (Nr. 260 bis 374) nur 69 Erstdrucke der unterschiedlichsten Ausgabeformen und lediglich etwa 80 zu Lebzeiten des Komponisten erschienen.

Die beeindruckende akribische Beschreibung einer Ausgabe (diplomatischer Titel mit Zeilenfall und Impressum, Umfang, Maße, Wasserzeichen, Inhalt mit dem entsprechenden Kopftitel u. ä.) bringt beim näheren Ansehen allerdings einige Schönheitsfehler zu Tage. So wird zwar in den meisten Fällen auch der Inhalt, zum Beispiel bei Liedern und Gesängen, angegeben, auch wenn er bereits im Ti-

tel steht, aber eben leider nicht konsequent. Bei einigen Ausgaben fehlt jede Inhaltsaufzählung (Nr. 42, 66–68, 82, 89, 90, 205, 294, 295). Auch wurde grundsätzlich das Textincipit weggelassen, besonders fatal, wenn im Titel nur „Scena ed Aria“, „Tre Duetti“ oder „Romanze“ steht (Nr. 297–299, 301, 308). Natürlich ließen sich diese Informationen für Schumann leicht bei K. Hofmann (Bibliographie der Erstdrucke) und für Weber bei Jähns auffinden. Doch ist es immer umständlich, wenn ein Benutzer gezwungen wird, für derartige, vom Katalogisator ja problemlos aus dem vorliegenden Exemplar festzuhaltende Informationen weitere Nachschlagewerke heranziehen zu müssen. Bei einem Katalog von Ausgaben sind Inhalt mit Kopftitel und Textincipits m. E. ein unverzichtbares Kriterium und werten ihn enorm auf.

Die Datierung der Ausgaben folgt Hofmann und Jähns und wurde sicher von der Autorin nicht ungeprüft übernommen. Aber ließ sich beispielsweise bei einigen Drucken Webers tatsächlich keine präzisere zeitliche Eingrenzung eruieren als das ungenaue „Ausgabe nach ...“ (vgl. Nr. 296, 310, 311, 366) oder das „Erstdruck, 1853. (Spätere Auflage)“ bei Nr. 206? Auch die Bezeichnung „Erstdruck“ bei jeder, von der Originalfassung abweichenden Ausgabe eines Werks wünschte ich mir bereits bei der Besprechung von Band 10 dieser Katalogreihe (Mendelssohn Bartholdy, Liszt, *Musikforschung* 50, 1997, S.467f.) differenzierter. Eindeutiger und unmißverständlicher wäre in jedem Fall der Zusatz der Ausgabeform, z. B. „Erstdruck der Partitur“, „Erstdruck der vierhändigen Fassung“ etc. gewesen, da mit „Erstdruck“ im allgemeinen nur die allererste Ausgabe eines Werks verstanden wird.

Den wie alle Bände der Reihe vom Verleger äußerlich und typographisch wunderschön, dem Wert der Sammlung adäquat ausgestatteten und so gut wie druckfehlerfreien Katalog runden 33 reizvolle Titelblattwiedergaben ab, ein Abbildungsverzeichnis, eine Konkordanz der Werke Webers (Jähns-Nummer – Katalognummer), da viele kleinere Werke in verschiedenen Ausgaben zusammengefaßt sind, sowie ein Register der Personen, Verlage und Ver-

lagsorte. Ein Register der Titel fehlt leider und auch im Register ist eine gewisse Inkonsequenz festzustellen: mal sind Vornamen ausgeschrieben, mal nicht, obwohl sie fast alle bekannt sind!

(Dezember 1997) Gertraut Haberkamp

MARTIN JIRA: Musikalische Temperaturen in der Klaviermusik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts. Tutzing: Hans Schneider 1997. 264 S. (Würzburger Musikhistorische Beiträge. Band 17.)

Im Gegensatz zu anderen Veröffentlichungen stehen hier nicht die historischen Temperaturen an sich im Vordergrund, sondern ihre Wechselbeziehungen mit der komponierten Musik. Dies und die Beschränkung auf Komponisten, für die „sich ein historischer Bezug zu J. S. Bach eindeutig nachvollziehen läßt“ (S. 14), lassen den Titel – der auf dem Einband oben drein zu „Musikalische Temperaturen“ verkürzt ist – zu allgemein erscheinen.

Die unter der genannten Prämisse ausgewählten Komponisten sind natürlich vor allem deutscher Provenienz; eine Ausnahme bilden Girolamo Frescobaldi und Charles Dieupart.

Im Zentrum steht die Mitteltönigkeit in reiner und erweiterter Form; hinzu kommen das um 1700 in Frankreich verbreitete „Tempérament ordinaire“ und die Stimmungen Andreas Werckmeisters.

Jira, selbst Cembalist, zeigt in Wort und Ton (in Form einer beigegebenen CD), welche Auswirkungen verschiedene Stimmsysteme auf den Klang haben und wie mit einiger Wahrscheinlichkeit von den Kompositionen auf die zugrundeliegende Stimmung geschlossen werden kann. Dabei geht er einen vernünftigen Mittelweg zwischen dem natürlichen Bedürfnis nach möglichst reinen Intervallen einerseits und einer intendierten Tonarten- und Affektcharakteristik andererseits.

Für die Hörbeispiele verwendet der Autor ein Virginal und ein Cembalo, wobei das erstere durch einen äußerst schnell verschwindenden Klang nicht als ideales Instrument für Demonstrationen in Sachen Stimmung bezeichnet werden kann; vor allem in Frescobaldis *Cento Partite sopra Passacagli* und Johann Jacob Frobergers *Ricercar VI* stehen die Stimmen ge-

radezu alleine da, zumal – hier wohl zu Recht, dort wohl zu Unrecht – ziemlich langsame Tempi gewählt wurden.

Als kleines terminologisches Manko sei angemerkt, daß der von Jira verwendete Begriff „gleichschwebend“, wenn er auch ziemlich verbreitet ist, korrekterweise durch „gleichstufig“ ersetzt werden müßte.

Mögen die Bemühungen des Autors zu einer individuellen Betrachtung der Stimmungsproblematik in der Praxis anregen – die Gestaltung von Konzertprogrammen erfordert jedenfalls auch die Überlegung, inwiefern sich verschiedene Komponisten und Werke bezüglich der Stimmung miteinander vertragen.

(Februar 1998) Klaus Miehling

JOAN WHITTEMORE: Music of the Venetian ospedali composers. A thematic catalogue. Stuyvesant, NY: Pendragon Press 1995. IX, 184 S. (Thematic catalogues No. 21.)

Mit dem vorliegenden Katalog hat sich die Verfasserin zum Ziel gesteckt, das für die vier venezianischen Ospedali geschriebenen oder in deren Umfeld entstandene kirchenmusikalische Repertoire zu erfassen und mittels Quellennachweisen und Incipits zu erschließen: „The catalogue contains the repertoire that was written initially for one of the ospedali then revised for St. Mark’s or another church and vice versa“ (S. VII). Um es vorweg zu sagen: Die Arbeit ist in höchstem Maße unbefriedigend und wird den Erwartungen an ein musikwissenschaftlich seriöses Nachschlagewerk nicht einmal im Ansatz gerecht.

Schon das Verzeichnis der Bibliothekssiglen (S. VIII–IX) weist ärgerliche Fehler auf – zum Beispiel dadurch, daß bei einer Publikation des Jahres 1995 noch nach Bundesrepublik Deutschland und Deutscher Demokratischer Republik unterschieden wird (dabei steht D-Bds aber unter der Bundesrepublik!); außerdem sind die Leipziger Bibliotheken LEm und LEmi unter Dresden eingeordnet, und mehrere italienische Bibliotheken werden aus unerfindlichen Gründen nicht nach den von RISM eingeführten Siglen zitiert.

Völlig uneinsichtig bleibt dem Rezensenten die Auswahl der im Katalog verzeichneten Stücke: Wenn tatsächlich die einschlägigen

Werke aller Komponisten, die irgendwann für eines der Ospedali gearbeitet haben, aufgeführt werden sollten, fehlt z. B. fast alles von Antonio Sacchini (obwohl D-Hs zu den erfaßten Bibliotheken gehören soll, wurden die zahlreichen dort vorhandenen Sacchini-Bestände offenbar übersehen); auch die zahlreichen Solomotetten von Hasse, die für die Schülerinnen des Incurabili komponiert wurden und heute größtenteils in I-Mc liegen, haben keine Erwähnung gefunden. Umgekehrt enthält der Katalog aber zahlreiche Stücke, die nachweislich nicht für den venezianischen Gebrauch bestimmt waren (z. B. viele Werke von Jommelli, die für den Petersdom geschrieben wurden). Schließlich ist die Einbeziehung von Kompositionen Viadanas, Vittorias, Willaerts und Zarlinos mehr als fragwürdig.

Bei der Redaktion des Bandes wurden manche Druckfehler übersehen: „Milano, del Conservatorio di G. Verdi“ statt „Milano, Biblioteca del Conservatorio G. Verdi“ (S. IX), „Galuppe“ statt „Galuppi“ (S. 105), „Hasse, Gasparini“ statt „Hasse, Johann Adolf“ (S. 179), falsche Töne in Notenincipits (z. B. Nr. 529, 540, 552).

Mai 1998

Wolfgang Hochstein

JOACHIM KREMER: *Joachim Gerstenbüttel (1647–1721) im Spannungsfeld von Oper und Kirche. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Hamburgs. Hamburg: von Bockel Verlag 1997. 424 S., Abb., Notenbeisp. (Musik der frühen Neuzeit. Studien und Quellen zur Musikgeschichte des 16.–18. Jahrhunderts. Band 1.)*

Oper und Pietismus bezeichnen Eck- und Extrempunkte in einer der unruhigsten Zeiten von Alt-Hamburg. Das weiß man spätestens seit Friedrich Chrysander (1877/1878). Aber daß der Stadtkantor Joachim Gerstenbüttel einen seinerseits extremen Traditionalismus vertrat und sich dabei zwischen alle Stühle setzte, das wurde zwar immer wieder vermutet, wird aber erst durch vorliegende Abhandlung klargestellt. Gerstenbüttel stand in seinem Abwehrkampf gegen die Moderne dermaßen allein, daß seine „wortreichen Eingaben und Bittgesuche“ (S. 150) selbst von den unmittelbaren Vorgesetzten kaum noch ganz verstanden worden zu sein scheinen. Seine Idee eines

zu verdeutschenden Franz Eler (*Cantica sacra*, Hamburg 1588) zielte ja nicht auf ein sogenanntes Gemeindegesangbuch, auf das sonst die Zeichen der Zeit hinwiesen, sondern bedeutete – nach Meinung des Rezensenten – letztlich die anachronistische Wiederaufnahme eines 1524 von Thomas Münzer unter ganz anderen Voraussetzungen vorgelegten (und von Martin Luther verworfenen) Programms. Neben einem solchen Repertoire von deutscher liturgischer Prosa hätte sich der ins Hochdeutsche gebrachte und um einige Stücke vermehrte Liederteil Elers immer noch eher wie ein „Anhang“ ausgenommen. Und daß dieser ungebundene „Choral“ dann auch noch vierstimmig von den Gottesdienstbesuchern je nach Stimmlage mitgesungen werden sollte (S. 303), macht die Utopie perfekt. Wenn Gerstenbüttel sich dabei von Calvinisten, Kryptocalvinisten und Päpstern abgrenzt (S. 147), so wirkt das unter diesen Umständen nicht weniger „wunderlich“ (S. 73), wie wenn ihn der modernistische Musikfreund Johann Friedrich Mayer zum „Horbianer“, d. h. zum Pietisten stempelt (S. 122).

Kremers Monographie trifft sich mit dem 350. Geburtsjubiläum von Gerstenbüttel. Ein reiches Urkundenmaterial wurde teils gesammelt, teils neu ermittelt, dabei ein Rechnungsbuch, das 31 Kantoreisänger zwischen 1660 und 1682 namentlich aufführt (S. 173–180). So bestätigt sich wieder einmal, daß auch Außen-seiter-Monographien die Forschung voranbringen können, zumal wenn die strukturgeschichtliche Ermittlung eine Weltstadt wie Hamburg betrifft.

Nur wenig ist zu korrigieren, so der etwas ungenaue Bezug von Michael Praetorius auf Wismar, Gerstenbüttels Geburtsstadt (S. 45, vgl. dagegen E. Praetorius, „Mitteilungen aus nordischen Archiven ...“, in: *SIMG* 7, 1905/06, S. 238). Durch reichliche Zwischenüberschriften, durch Abbildungen und Notenbeispiele gibt sich diese Arbeit aus der Kieler Schule Friedhelm Krummachers benutzerfreundlich. Als Band 1 einer neuen Reihe zur Musik der frühen Neuzeit setzt sie die notwendigen Maßstäbe.

(Dezember 1997)

Werner Braun

VOLKMAR VON PECHSTAEDT: *Thematisches Verzeichnis der Kompositionen von Franz Danzi (1763–1826). Mit einem Anhang der literarischen Arbeiten Danzis.* Tutzing: Hans Schneider 1996. XXXVII, 203 S.

FRANZ DANZI: *Briefwechsel (1785–1826). Herausgegeben und kommentiert von Volkmar von Pechstaedt.* Tutzing: Hans Schneider 1997. 309 S.

In dichtem zeitlichem Abstand und guter äußerer Ausstattung hat Volkmar von Pechstaedt zwei Bände vorgelegt, die Grundlage jeder weiteren Beschäftigung mit diesem vornehmlich durch seine Bläserkammermusiken noch lebendigen „väterlichen Freund“ Carl Maria von Webers sein werden, der in Mannheim, München, Stuttgart und Karlsruhe wirkte. Beide Veröffentlichungen sind insofern aufeinander bezogen, als sie wechselseitig die Interpretation der überlieferten Quellen erleichtern – was Pechstaedt besonders für Datierungsfragen zu nutzen weiß. Jeder, der sich mit ähnlichen Aufgaben beschäftigt hat, weiß, welche Fülle an Details bei einer Gesamtzahl von 346 gezählten Werken und 189 abgedruckten Briefen zu eruiieren und zu verarbeiten ist. Sorgsame Ordnung und Klassifizierung sind dabei vonnöten.

Der Schwerpunkt im Œuvre des Violoncellisten und späteren Hofkapellmeisters Franz Danzi liegt im Bereich der Bühnen- und der Kirchenmusik, also bei den Auftragskompositionen; daneben zeigt sich eine Vorliebe für französische, italienische und deutsche Gesangswerke (eine Reihe von Solfeggien verdanken ihre Entstehung seiner Tätigkeit als Gesangslehrer), schließlich zeitigte die kammermusikalische Geselligkeit der Zeit beachtenswert zahlreiche Früchte.

Diese Werke bringt Pechstaedt in ein systematisch-chronologisches Verzeichnis „in der heute üblichen Anordnung“ (S. XV), wobei „Rezitative und Arien“ sich zwischen „Liedern und Gesängen“ und „Gesangsstudien“ etwas isoliert ausnehmen und die abschließende Gruppe „Werke ungewisser Zuordnung“ nochmals nach den Untergruppen der großen Systematik untergliedert ist. Hier und in der Rubrik „Bearbeitungen“ (die sogar solche anderer Komponisten einer Werknummer würdigt – vgl. Nr. 297–299, 306–307) verbergen sich zahlreiche Probleme, die hier nur teilweise angesprochen werden können.

Vorab sei noch auf den Aufbau der Einzelaufnahmen am Beispiel der Bühnenwerke (die Pechstaedt durch die Wiederentdeckung der verloren geglaubten Partitur der Oper *Der Kuß* ergänzen konnte) hingewiesen: Titel, Besetzung, Personenverzeichnis und Schauplatzangabe werden gefolgt von (meist einstimmigen) Incipits der Einzelnummern, es schließen sich Angaben zum Textbuch, zur Uraufführung und den erhaltenen Manuskripten an, ggf. auch mit Verzeichnung von Einzelnummern (bei Drucken samt Anzeigen in Intelligenzblättern und Bibliotheksnachweisen) und Textdrucken, ferner Angaben zur Sekundärliteratur, ggf. Hinweisen zur Datierung und weitere Anmerkungen. Soweit die Werke in Briefen vorkommen, sind die Daten meist mit Zitaten angeführt. Die Reihenfolge dieser einzelnen Rubriken wechselt allerdings im gesamten Band oft willkürlich und erschwert dadurch die Orientierung. Auch das (auf S. XIX zurückgenommene) Versprechen, Titel in „der originalen Form und gesamten Länge“ wiederzugeben (S. XVII) wird in vielen Fällen nicht eingehalten und führt insbesondere bei den Drucken zu unterschiedlichsten Wiedergabeformen. Ein Blick in ausgewählte Details offenbart zahlreiche Unstimmigkeiten: Warum fehlen bei der *Mitternachtsstunde* die Angaben zu den handschriftlichen Berliner Soufflier- und Dirigierbüchern ebenso wie die der Soufflierstimme zu *Camilla und Eugen*? Warum sind bei der einaktigen Oper *Deucalion et Pirrha* (Nr. 10) nach dem 5. Incipit weitere sechs bzw. acht nicht aufgenommen und auch nicht verzeichnet? Warum hat Nr. 39 kein Incipit und Nr. 11 kein Personenverzeichnis? Warum stehen die Schauspielmusiken Nr. 315–316 und 318–321 unter „Werke ungewisser Zuordnung“? Wo steht die in den Briefen S. 70 erwähnte „Arie für Mad: Graff in die Aline“ [von Berton]? usw. Darüber hinaus zeugen etliche Anmerkungen von mangelnder Kenntnis der Fachterminologie: Das Singspiel *Die Mitternachtsstunde* ist keine „durchkomponierte Oper“ (S. 7); daß in einem Duodrama die „rein instrumentale Musik ... immer wieder ... durch reine Textstellen“ unterbrochen wird (S. 1), ist kaum verwunderlich; eine „melodramatische Vertonung“ besteht aber nicht aus „streicherbegleiteten Rezitativen“ (S. 12). Andererseits fehlt die Erläuterung problematischer Zuordnungen: Z. B. ist *Laura*

Rosetti (Nr. 26) auf dem Theaterzettel als „Singspiel“ bezeichnet, steht hier aber nach den Angaben Friedrich Walters unkommentiert unter den Schauspielmusiken.

Zahlreiche Anmerkungen konnte Pechstaedt (z. T. wörtlich) der Dissertation von Peter M. Alexander (Indiana University 1986) und dessen Katalog der Kammermusikwerke entnehmen, wobei leider häufig die Hinweise auf die entsprechenden Seiten des Vorbildes fehlen (z. B. bei Nr. 264–265, 269, 304) oder umgekehrt auch wichtige Quellenhinweise Alexanders übersehen wurden (z. B. bei Nr. 4 der Hinweis auf den Theaterzettel mit dem Uraufführungsdatum, vgl. Alexander, S. 46). Überhaupt verdankt Pechstaedt den Vorarbeiten Alexanders mehr, als die knappe Bemerkung im Vorwort (S. XV) errahnen läßt.

Eine nähere Erörterung der vielfach problematischen Aufteilung von Erstausgaben und Einzeldrucken, der Numerierung von Werkteilen, der Titeleien oder auch der Anordnung verbietet der zur Verfügung stehende Raum. An zwei Beispielen seien aber die Probleme im Umgang mit dem Werkverzeichnis skizziert. Wer nach einem in der Sekundärliteratur genannten Werk sucht, hat große Schwierigkeiten: Zwar gibt es Verzeichnisse nach Opuszahlen, Textanfängen und ein Personenregister, jedoch kein Werkregister. So findet sich Danzis 1803 in Stuttgart aufgeführte *Kantate zur Kurfeier* mit viel Mühe schließlich unter „Bearbeitungen“ (Nr. 300) und wird dort als „Eingangschor“ der *Kantate Freudenfest* (Nr. 163) bezeichnet, der hier mit neuem Text unterlegt sei (S. 175). In Wahrheit handelt es sich bei der hierzu aufgelisteten Stuttgarter Handschrift um ein mehrsätziges Werk, das dann später für die Drucklegung unter dem Titel *Das Freudenfest* überarbeitet und neu textiert wurde. In der Stuttgarter Handschrift ist der zu Nr. 300 von Pechstaedt im Incipit angegebene zweite (neue) Text bereits von Danzis Hand eingetragen. Wäre hier also eigentlich die Druckfassung unter „Bearbeitungen“ aufzulisten, so handelt es sich bei der unter Nr. 299 angegebenen Zusammenstellung von Teilen dieses *Freudenfestes* als *Kantate zum Friedensfest* um eine Bearbeitung Johann Gottfried Schades, die eigentlich nicht in ein Danzi-Werkverzeichnis gehört.

Gänzlich verwirrend sind die Verhältnisse

ausgerechnet bei dem Werk, dem der Autor seine Liebe zu Danzi verdankt (vgl. S. XVIII), dem *Klavierquintett D-Dur* op. 54 (Nr. 279). Hier ist Danzis Hinweis im Brief vom 30. Januar 1821, es handle sich bei den Quintetten op. 53 und 54 um „zwei alte Röcke“, die er „habe wenden lassen“ (Briefe, S. 198) ernst zu nehmen: Der erste (!) und dritte Satz von op. 54 gehen auf Danzis *Cembalokonzert D-Dur* (D-B, Mus. ms. 4481/5) zurück, der langsame Satz entspricht einem einzeln erhaltenen *Andante* für Cembalo und Orchester (D-B, Mus. ms. 4481/8). Beide Werke fehlen unter der Rubrik „Konzerte“, per Zufall entdeckt man sie aber (zusammen mit einem weiteren Cembalokonzert) unter den „Bearbeitungen“ als Nr. 302/303 mit der sinnigen Feststellung, Danzi habe einen früheren Satz wiederverwendet, also sei „an sich das *Quintett D-Dur P 279* eine Bearbeitung“ (S. 175). Zum *Quintett* op. 53 wären die Vorbilder noch zu suchen.

So wie in diesen beiden Fällen kann man sich bei fast allen Werken der beiden letzten Abteilungen des Verzeichnisses des Eindrucks nicht erwehren, sie seien bloß aus Verlegenheit oder gar nachträglich hier angefügt worden, denn sie sind eigentlich in den Hauptteil aufzunehmen (bzw. einige sogar wegzulassen). (Die Sinfonie Nr. 333 kann übrigens nach der neuesten RISM-CD als Frühfassung von Nr. 223 ohne langsame Einleitung identifiziert werden.) Daß einige der nur in den Briefen erwähnten Werke fehlen (z. B. auch das dort S. 105 erwähnte Arrangement eines Mozartschen Quartetts für Klavier zu 4 Händen) hängt wohl damit zusammen, daß der Briefausgabe bedauerlicherweise ebenfalls ein Werkregister fehlt. Es hätte vielleicht auch die zahlreichen falschen Zuordnungen von Werken in den Briefkommentaren verhindert (z. B. S. 26/27, 49/50, 155, 159, 190).

Während in der Briefausgabe auf die Übertragungen große Sorgfalt verwendet wurde (weitere Brieffaksimiles statt der zahlreichen Titelblätter von Drucken hätten dies gut belegen können), fehlt dem Kommentar erneut eine systematisch-durchdachte Gestalt. Neben wenigen unproportional langen Kommentaren (Brief 2, 11, 74) finden sich etliche unnötige (S. 50, Anm. 7, 256/4), umständliche (S. 36, Anm. 1) oder nicht auf die Sache bezogene Kurz-anmerkungen (S. 51, Anm. 1), gelegentlich

auch irreführende Erläuterungen, die auf mangelnder Lektüre des Textes (S. 23, Anm. 2, 61/5, 71/16, 152/1, 221/1) oder der Sekundärliteratur beruhen (S. 59 nicht Ludwig, sondern Josef Fischer wie bei Krauß, S. 126; S. 109/2, 135/7; S. 171/1 vgl. Haas, S. 160) bis hin zu fast komisch wirkenden Erklärungen (S. 65, Anm. 2, 105/8, 106/3). Andererseits fehlen an vielen Stellen Werk- oder Personenaufösungen oder sie stehen an unvermuteter Stelle (z. B. begegnet Reicha auf S. 216 und 218, wird aber erst mit S. 221 erläutert). Vor allem die Unregelmäßigkeiten der Auflösungen verwundern bei der Lektüre, zumal leider die Register keine Abhilfe schaffen, da sie nicht immer vollständig sind: Es fehlen erwähnte Bühnenwerke (z. B. *Semiramis*, S. 171), aber auch Seitenverweise (z. B. zu *Athalia* S. 166, 174, zum *Kuß* 25, 145, zur *Mitternachtsstunde* 58, 169), Rollen (vgl. die auf S. 246, 253 genannten), insbesondere aber Seitenverweise zu einzelnen Personen (z. B. Magdalene Danzi zusätzlich S. 144, 152, 162, 181, 247; Sophie Dulcken S. 96, 98, 131).

Daß nicht mehr Zeit in die Klärung unklarer Sachverhalte investiert wurde, ist um so bedauerlicher, als Danzi vor allem in seinen 50 Briefen an den Münchner Justizrat Morigotti und in seiner Karlsruher Korrespondenz ein Bild der Theaterzustände in Stuttgart und Karlsruhe entwirft, das durch einen guten Kommentar wesentlich an Lebendigkeit hätte gewinnen können. Enthalten in dem Band sind im übrigen vor allem Briefe (und 60 Gegenbriefe) an Verleger (von besonderem Interesse für Danzis Ästhetik jene an den Offenbacher Verleger André) und Kapellmeisterkollegen sowie dienstliche Schreiben (auch Gutachten). Als Quelle diente gewöhnlich das Autograph oder als Ersatzquelle ein älterer Druck (Erstdrucke werden nicht verzeichnet). In Einzelfällen sind auch Teilzitate aus der Literatur (z. B. Nr. 1, 15) oder aus Kopierbüchern (u. a. Nr. 7–10) aufgenommen (zu ergänzen wären hier bzw. in dem beigefügten Verzeichnis erschlossener Briefe z. B. die bei Reipschläger, S. 57, oder in Wilhelm Schulzens Dissertation zu Peter Ritter S. 40 genannten Schreiben). Schließlich ließe sich auch das „Verzeichnis sonstiger autographischer Schriftstücke Danzis“ im Anhang mühelos um etliche (teilweise auch in den Haupttext aufzunehmende) Schreiben erweitern (z. B. aus GLA Karlsruhe 47/902, 47/1003,

47/1144 oder 47/1163), und das „Verzeichnis der Briefe Dritter, die Berichte über Danzi enthalten“ hätte bei den wenigen Eintragungen auch wegleiben können. (Für ein solches Verzeichnis fehlen z. T. wohl ebenso sehr die Voraussetzungen wie für eine vollständige Liste der literarischen Arbeiten Danzis, die Pechstaedt im Anhang des Werkverzeichnisses mit z. T. zweifelhaften stilistischen Argumenten entwirft.)

Schade, daß das Reifen beider wichtiger Veröffentlichungen offensichtlich durch äußere Zwänge unterbrochen und ein zu früher Erscheinungstermin gewählt wurde. Dennoch: Für weitere Forschungen zu Danzi stehen damit nützliche, wenn auch in etlichen Punkten korrekturbedürftige Hilfsmittel zur Verfügung.

(Dezember 1997)

Joachim Veit

Beethoven Forum 4. Hrsg. von Christopher REYNOLDS, Lewis LOCKWOOD und James WEBSTER. Lincoln-London: Univ. of Nebraska Press 1995. XI, 202 S., Notenbeisp.

Der Band enthält keine Buchbesprechungen. R. Taruskin weist auf die melodische Übereinstimmung zwischen Johann Stamitz, *Orchestertrio C-Dur* op. 4,3, Finale T. 153–57 und T. 15–19 des Trios im Scherzo der 5. *Symphonie* Beethovens hin (S. 97/98). Die sieben Hauptbeiträge werden im folgenden kurz charakterisiert.

Tia DeNora (Deconstructing Periodization: Sociological Methods and Historical Ethnography in Late Eighteenth-Century Vienna) zeigt, daß die Zeitgenossen Beethovens die frühen Klaviersonaten als andersartig gegenüber dem um 1795 in Wien Gewohnten empfanden, was uns nicht unbekannt ist. Ihre vollkommene Unvertrautheit mit dem Gegenstand ihrer Analyse, mit Beethoven nämlich, dessen Gestalt sie glaubt, mit einer ethnographischen Fragestellung erfassen zu können, macht eine weitere Diskussion unmöglich.

K. M. Knittel (Imitation, Individuality, and Illness: Behind Beethoven's „Three Styles“) referiert die wichtigsten Autoren, die Beethovens Leben und Werk in drei Perioden unterteilt haben. Sie kommt zu dem Ergebnis, die Beliebtheit der Dreiteilung liege nicht so sehr im Ge-

genstand als vielmehr in ihrer methodischen Notwendigkeit für uns. Nun ist die Dreier-Periodisierung eines Menschenlebens eine weit über historiographische Belange hinausgehende Denk-Form, die seit der Antike (Sphinx-Rätsel) tief in die europäische Geistesgeschichte eingesenkt ist. (Zum Beispiel hat sich auch Vasari ihrer in seinen Künstlerbiographien bedient.) Es ist durchaus nicht unbekannt, daß es sich bei dieser Periodisierung um ein Schema handelt, jedoch wird man mit Interesse zur Kenntnis nehmen wollen, ob und wie dieses Schema auf die ästhetische Realität angewendet werden kann – und da wird man im Falle Beethovens doch nicht umhin können bei allen Schwierigkeiten, die auftreten, ihm eine erstaunliche Menge an Realitätsnähe zuzubilligen.

Janet Schmalfeldt (Form as the Process of Becoming: The Beethoven-Hegelian Tradition and the „Tempest“ Sonate) macht, wie mir scheint, einen gelungenen Versuch, aus der Allmacht und Eindimensionalität Schenkerscher Analyseschemata, wie sie in Amerika häufig gelehrt werden, auszubrechen. Sie diskutiert dazu differenziert und gründlich die „Hegelianer“ unter den Beethoven-Exegeten, wobei sie eine Linie zieht von E. T. A. Hoffmann über A. B. Marx zu Schönberg, Ratz, Caplin und Dahlhaus. In einem zweiten Teil ihres Aufsatzes zeigt sie am Beispiel des Kopfsatzes der *Klaviersonate d-Moll* op. 31 Nr. 2, die Dahlhaus öfter besprochen hat, daß und wie die Analyse-Kriterien „Hegelianischer“ Provenienz andere, ebenfalls wesentliche Aspekte eines Satzes ans Licht bringen als die Schenkerschen Kategorien. Die amerikanische Musikwissenschaft hat ein methodisches Schmuckstück an diesem Aufsatz.

Thomas Sipe (Beethoven, Shakespeare, and the *Appassionata*) bespricht Interpretationen der *Klaviersonate* op. 57, die im Vergleich Parallelen zu Werken von Shakespeare ziehen: Gripenkerl (vergleicht mit *King Lear*), v. Lenz (vergleicht mit *The Tempest*), A. B. Marx (zieht kein konkretes Stück heran und hat starke, vernünftige Vorbehalte); gegen diese „metaphorische“ Sichtweise regte sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Widerstand bei einem anonymen Kritiker in der *Süddeutschen Musik-Zeitung* von 1854 und bei Nohl, die beide über die Biographie Zugang zu den Werken zu ge-

winnen versuchten. In einer solchen Tradition „psychologischer“ Werkinterpretation stehen der spätere Wagner und – erstaunlicherweise – A. Schering, der in *Zur Psychologie des Beethovenschen Schaffens* (1921) eine Art hellseherischen oder somnambulen Geisteszustands bei der Findung musikalischer Gestalten angenommen hatte, und diese erst in einem gleichsam zweiten Schritt zu literarischen Details in Parallele setzte: Op. 57 bringt er bekanntlich mit *Macbeth* in Verbindung. Sogar D. F. Tovey, dessen Sichtweise auf Beethovens Werke Sipe sehr treffend „structural“ nennt, zog für op. 57 *King Lear* heran. Alle diese Interpreten steuern unter verschiedenen Aspekten Wichtiges zur Erkenntnis der *Appassionata* bei. Sipe bemerkt richtig, daß wir aus der Lektüre älterer Autoren Gewinn ziehen können: Aber dafür müssen wir uns nicht auf ein Methodenbekenntnis zur Rezeptionsgeschichte versteifen. Man wird Nohl und Tovey doch auch ohne methodische Absicherung lesen dürfen?

Die beiden letztgenannten Aufsätze zeigen einen wichtigen Teil der Beschaffenheit unseres Faches in Amerika: Man hat dort mit dem sogenannten „Methodenpluralismus“ – ein engstirniges Schlagwort – immer noch größte Schwierigkeiten. Es fehlt den Amerikanern nicht an Information und Diskussion über verschiedene Methoden, aber die persönliche Überzeugung, daß der Gegenstand seinen Interpreten zu den jeweils adäquaten Methoden führt, scheint ihre wissenschaftliche Arbeit selten zu tragen. Nur so sind die Anstrengungen dieser beiden Aufsätze zu erklären, und nur so versteht man, wieso beispielsweise James Webster in seiner Dahlhaus-Kritik im *Beethoven-Forum 2* glaubte, Dahlhaus' Forderung nach einem pluralistischen Zugang zum Werk sei nur rhetorisch: Es verbindet sich offenbar für viele unserer Kollegen jenseits des Atlantik mit einer solchen Forderung keine lebendige, konkrete Vorstellung von methodischer „Flexibilität“. Woran wir sogleich die Frage anschließen wollen, wie wir's mit der methodischen Flexibilität halten?

Alain Frogley (Beethoven's Struggle for Simplicity in the Sketches for the Third Movement of the Pastoral Symphony) hat alle Skizzen zum „Lustigen Zusammensein der Landleute“ zusammengestellt. Seine ausführliche Beschäftigung zeigt, wie Beethoven gleich-

sam in einem Bogen von den ersten Skizzen, die der Endgestalt des Themas bereits recht nahe sind, über weiter und weit abführende Versuche wieder zu den ersten Gedanken zurückkehrt. Auf diesem ihrem Weg erproben die Skizzen rhythmisch viel stärker gespanntes Material (Jagdmusik-Topoi, Synkopen, mehr Achtel), und Beethoven scheint zu der Einsicht gekommen zu sein, daß dieser Typus der Scherzo-Musik für die Pastorale nicht brauchbar sei.

Christopher Reynolds (Florestan Reading *Fidelio*) trägt rund um *Fidelio* viele musikalische Anspielungen und Zitate zusammen. Brahms und Schubert entlehnen von Beethoven, Beethoven von Haydn und Mozart, Haydn von Mozart, (Mozart übrigens u. a. von Gluck), Schumann und Wagner von Beethoven. Reynolds stellt diese Übernahmen ins Spannungsfeld zwischen Tradition und Originalität. Er sieht sie als den Ausdruck des gemeinsamen künstlerischen Bodens, den die Tradition schafft. In der Tat gehört es zu den im Grunde unerklärlichen Selbstverständlichkeiten der Kunstgeschichte, daß so extreme Individualitäten wie Details einer Werkgestaltung Allgemeingut („Boden“) werden können. Der Aufsatz zielt vor allem auf die Frage, ob die übernommenen Gestalten im neuen Kontext ihre frühere Identität verlieren und wie – wenn ja – ihnen eine neue verliehen wird.

William Rothstein (Beethoven with and without „Kunstgepräg“: Metrical Ambiguity Reconsidered) geht der Frage metrisch mehrdeutiger Gliederungen hauptsächlich in den früheren Klaviersonaten nach. Er benutzt bei seiner Beschreibung gegeneinander verschobener Gliederungen (z. B. Baß gegen Melodie) oder mehrfacher Deutungsmöglichkeiten metrischer Gestalten die Begriffe „Hypermeter“ (für die gewichtsmäßig gegliederte Taktgruppe) und „Shadow Hypermeter“ (für die potentielle, nebengeordnete oder natürlicher Weise zu erwartende Gliederung einer Taktgruppe). Diese Kategorien erhellen zentrale Wesensmerkmale der Metrik im Wiener klassischen Satz. Es ist kaum glaublich, aber offensichtlich, daß die Arbeiten von Thr. Georgiades zur Metrik der Wiener Klassik in Amerika unbekannt sind, wobei man allerdings mitbedenken muß, daß die Herausgabe seiner späteren Arbeiten zu diesem Thema seit mittler-

weile etwa einem Dutzend Jahre in unerklärlicher Weise verzögert wird. Rothstein hätte sich aber allein auf das Erschienene häufig berufen können. Daß er es mangels Kenntnis nicht tut, mindert natürlich den Wahrheitsgehalt seiner Aussagen nicht; und im Gegenzug erhärtet sich so die Richtigkeit der von Georgiades bereits vor gut vierzig Jahren gemachten Beobachtungen. Wer weiß, vielleicht importieren wir sie auf dem Umweg über Amerika in unseren Wissenschaftsdiskurs?

(November 1998) Petra Weber-Bockholdt

BIRGIT LODES: Das Gloria in Beethovens Missa Solemnis. Tutzing: Schneider 1997, 383 S., Notenbeisp. (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 54.)

Das neue Buch von Birgit Lodes über *Das Gloria in Beethovens Missa Solemnis* ist ein bedeutender und willkommener Beitrag zur Forschung, nicht zuletzt in seinem methodologischen Ansatz. Lodes setzt das musikalische Werk in den Mittelpunkt der Untersuchung, „um ausgehend von diesem Gegenstand vielen damit in Verbindung stehenden Ideen nachspüren zu können“ (S. 18). Obwohl sie keine Illusionen hegt, das Thema erschöpft zu haben, verbindet sie auf überzeugende Weise historische und analytische Aspekte mit einer sehr kompetenten Behandlung der Skizzen- und Manuskriptquellen. Man schätzt die solide Grundlage dieser Arbeit – ihre Kenntnis der deutsch- und englischsprachigen wissenschaftlichen Literatur ist treffend und umfassend. Die Entstehung der Arbeit hing zum Teil mit einem Studienjahr an der Harvard University zusammen, das ihr offenbar half, die verschiedenen Tendenzen der europäischen und amerikanischen Musikwissenschaft zu verbinden. Die Synthese hat schöne Früchte getragen.

Die historische Dimension der Arbeit betrifft die Tradition der „Gloria“-Vertonung, Beethovens Behandlung des Textes, sowohl wie Beethovens Gebrauch von Vorbildern, Modellen und bereits existierenden musikalischen Topoi. Eine etwas skizzenhafte chronologische Übersicht der Entstehung des „Gloria“ befindet sich im letzten Teil des Bandes. Das Buch besteht jedoch vor allem aus einer eingehenden

Analyse aller Teile des „Gloria“-Satzes, wobei die Kontraste und Brüche, die hier wie sonst im Spätwerk Beethovens häufig vorkommen, auch in ihren konstruktiven Dimensionen erkannt werden. Mit Recht weist Lodes daraufhin, daß „die Brüche, so paradox es klingen mag, den musikalischen Verlauf zusammenschweißen“ (S. 46).

Lodes bietet einleuchtende Vergleiche zwischen dem „Gloria“ und anderen Werken Beethovens. Zum Beispiel weisen die Quartenkettten, die der „Gloria“-Schlußfuge zu Grunde liegen (*D-G; E-A; Fis-H*, mit einer linear absteigenden Fortsetzung) eine auffällige Ähnlichkeit mit dem Fugenthema der vorletzten *Klaviersonate As-Dur* op. 110 auf. Lodes vermutet sogar, „daß die Entscheidung, das Fugenthemengerüst aus dem Gloria als Fugenthema der Klaviersonate zu verwenden, am Anfang der Komposition von op. 110 stand. Letzte Klärung dieser Hypothese kann nur eine eingehende Beschäftigung mit den Skizzen zur Klaviersonate herbeiführen“ (S. 263, N. 190). Die ersten erhaltenden Skizzen zur *Klaviersonate* op. 110 im Skizzenbuch *Artaria* 197, S. 63, mit der Überschrift „nächste Sonate,“ scheinen die These nicht gerade zu unterstützen, doch im Wesentlichen hat Lodes sicher Recht: Beethoven hat nach und nach in der Sonate kompositorische und symbolische Elemente ausgearbeitet, die auch in der *Missa solemnis* vorhanden sind. Das aufsteigende Quartengerüst, das im „Gloria“-Fugenthema melismatisch mit einem jubelnden Ausdruck der Herrlichkeit Gottes zusammenhängt, wird in der Sonatenfuge im Charakter auf innigere und gesanglichere Art gestaltet, und einem stark kontrastierenden Trauerlied in Moll (*Arioso dolente*) gegenübergestellt.

Die dynamischen Steigerungsprozesse, die für Beethovens musikalische Formen so charakteristisch sind, werden von Lodes betont. Im Falle der „Gloria“-Fuge sowie in der „Credo“-Fuge und in op. 110, liegt das eigentliche Ziel des Geschehens in einer Überwindung der Polyphonie: „Die Idee der Anlage der Fuge als sich steigernder Prozeß, der in letzter Konsequenz zum Verlassen der polyphonen Dimension der Fuge führt, ist es also, der die Klavierfuge aus opus 110 – trotz aller Unterschiede – in weit größere Nähe zu den beiden Vokalfugen aus der *Missa solemnis* rückt als Meßfugen an-

derer Komponisten, etwa von Joseph Haydn oder Luigi Cherubini.“ (S. 266).

Die Vergleiche, die analytisch besonders interessant sind, betreffen oft Instrumentalkompositionen und Gelegenheitsstücke Beethovens. Lodes sieht und hört „Qui tollis“ in Zusammenhang mit der „Lebewohl“-Rhetorik der langsamen Einleitung der *Es-Dur-Klaviersonate* op. 81a – ein Stück, das wie die *Missa* eng mit dem Erzherzog Rudolph zusammenhängt und ihm gewidmet ist. Die kurze Vertonung „Erfüllung, Erfüllung!“ in Beethovens Brief vom 3. März 1819 bringt Lodes überzeugend in der Diskussion der Schlußtakete vor. Bemerkenswert ist auch ihr Argument, daß Beethoven die bekannte Inschrift „Von Herzen – möge es wieder – zu Herzen gehn!“ am Anfang der Partitur der *Missa* nicht allgemein an die Menschheit gerichtet hatte, sondern im direkten Bezug auf die Inthronisationsfeierlichkeit für den Erzherzog konzipierte.

Wie sehr Beethoven sich bemüht hatte, seinen „aufgeregten Gefühlen in Tönen eine Form zu geben“ und „die himmlischen Bilder, die seiner aufgeregten Phantasie in glücklicher Stunde vorschwebten, durch Töne, Worte, Farbe oder Meißel darzustellen“ (Beethoven 1824 an Johann Andreas Stumpff), ist in diesem schönen Buch eindrucksvoll dokumentiert. Lodes füllt damit eine Lücke in der wissenschaftlichen Literatur zur *Missa solemnis* und liefert zugleich einen bedeutenden Beitrag zum Verständnis von Beethovens Spätstil.

(November 1998) William Kinderman

JÖRG BREITWEG: *Vokale Ausdrucksformen im instrumentalen Spätwerk Ludwig van Beethovens*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1997. 191 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 166.)

Nicht nur seinen Zeitgenossen gab Ludwig van Beethoven mit seinen späten Werken Rätsel auf, auch die musikwissenschaftliche Forschung ist diesem Werkkomplex mit immer neuen Fragen entgegengetreten, auf die sich bis heute nicht immer schlüssige Antworten finden ließen. Einer dieser Fragen versucht Jörg Breitweg in seiner Karlsruher Dissertation aus dem Jahr 1996 nachzugehen. Daß Beethoven in

seinem instrumentalen Spätwerk vokale Elemente in einer auffallend prononcierten Weise einsetzt, ist – natürlich – schon vielfach beobachtet worden, und insbesondere Joseph Kerman hat sich in seinem Buch über die Streichquartette Beethovens eindringlich mit diesem Phänomen befaßt, doch muß man Breitweg's Feststellung zustimmen, daß es bisher niemand unternommen hat, die Gründe „für das Auftreten der vokalen Ausdrucksformen“ zu untersuchen oder zu rekonstruieren. Auch Breitweg gelingt dieser Nachweis im Grunde nicht bzw. nur unzureichend, und das aus mehreren Gründen:

Unter Berufung auf aktuelle Untersuchungen über die psychologischen und sozialen Folgen des Gehörverlustes versucht Breitweg plausibel zu machen, daß die Verwendung vokaler Elemente beim späten Beethoven als Indizien eines „erhöhten Ausdrucksbedürfnisses“ zu interpretieren seien. So schlüssig diese zentrale These auch auf den ersten Blick erscheinen mag, so wenig vermag sie zu überzeugen, wenn man die vokalen Phänomene nicht isoliert betrachtet, sondern im Kontext der Werke reflektiert. Die Spannung zwischen einer aufs äußerste gesteigerten Instrumentalität und einer geradezu demonstrativen instrumentalen Kantabilität darf nicht außer acht gelassen werden, will man der Komplexität der Musik gerecht werden. Kann es, um nur ein Beispiel zu nennen, einen größeren Kontrast geben als den zwischen der *Cavatina* aus Opus 130 und der „Großen Fuge“, die dieses Quartett ursprünglich beschließen sollte? Wenn sich, wie Breitweg behauptet, die Quintessenz des kompositorischen Denkens und ästhetischen Wollens beim späten Beethoven in den vokal geprägten Partien findet, welchen Stellenwert hätten dann alle anderen Partien? (Es ist wohl ein Charakteristikum jeder Auseinandersetzung mit dem späten Beethoven, daß eine Frage die nächste Frage hervorbringt.)

Die Begrenztheit der Perspektive, mit der sich Breitweg seinem Gegenstand nähert, zeigt sich auch in anderen Aspekten, so vor allem in der Auswahl der Sätze und Satzabschnitte, die er in das Zentrum seiner Arbeit rückt. Mit dem an keiner Stelle zusammenhängend definierten und zudem terminologisch verunglückten Begriff „vokale Ausdrucksform“ bezeichnet der Autor sowohl vollständige Sätze, deren Satz-

bezeichnungen auf vokale Modelle verweisen (*Arioso*, *Arietta*, *Cavatina*), wie auch Satzteile, die durch eine Vortragsbezeichnung (vor allem „cantabile“) auf die Nähe zum Gesang verweisen. Im Bezug auf diese Partien könnte man von einer „expliziten Kantabilität“ sprechen, einer instrumentalen Gesanglichkeit, auf die Beethoven durch verbale Angaben ausdrücklich aufmerksam macht. Darüber hinaus lassen sich aber in großer Fülle andere Partien aufzeigen, die durch eine „implizite Kantabilität“ geprägt sind, deren Nähe zum Singen also nicht ausdrücklich verbal unterstrichen ist, sich sehr wohl aber in der Struktur und Idiomatik der Musik nachweisen läßt. Ein besonders eindringliches Beispiel dafür ist der *Alla danza tedesca*-Satz aus Opus 130, der der *Cavatina* unmittelbar vorangeht und die Idee des instrumentalen Singens auf ganz andere Weise verwirklicht.

Doch nicht nur im Hinblick auf Beethovens Spätwerk ist die Sicht Breitwegs unzureichend verengt. Völlig unberücksichtigt bleiben Werke wie die *Klaviersonate e-Moll* op. 90 oder das „*Erzherzog*“-Trio – Kompositionen, die in einer Übergangsphase entstanden und eine Art von Neubesinnung auf die Möglichkeiten einer instrumentalen Kantabilität darstellen, die Beethoven im Spätwerk weiterentwickelt hat. Daß die Werke, die Beethoven in seiner ersten Schaffensperiode komponierte, sogar voller Bezüge auf vokale Modelle sind, nimmt Breitweg überhaupt nicht zur Kenntnis, was kaum verwundert, da er sich ausschließlich für Belegstellen einer „expliziten Kantabilität“ interessiert. Daß die instrumentale Adaption gesanglicher Vorbilder im 18. Jahrhundert, dem Beethoven schließlich entstammt, eine Grundprämisse des Komponierens war, deutet er lediglich in einem kleinen Verweis an, ohne diesem grundlegenden Sachverhalt nachzugehen. Die von Breitweg behauptete Häufung „vokaler Ausdrucksformen“ im Spätwerk Beethovens kann sich nur auf deren „explizite“ Erscheinungsweise beziehen. In seinen früheren Werken hat Beethoven den Bezug auf vokale Modelle eher selten ausdrücklich hervorgehoben, da er sich aus dem Traditionszusammenhang, in dem er stand, von allein ergab. Auf die Verschränkung des Instrumentalen mit dem Vokalen hat Helga Lühning schon 1990 am Beispiel des Variationensatzes aus dem *Klaviertrio*

op. 1,3 hingewiesen und dabei unterstrichen, wie sehr Beethoven der auch bei Mozart und anderen Komponisten zu beobachtenden Abhängigkeit des instrumentalen Komponierens von Versstrukturen, wie sie für die Vokalmusik typisch sind, verpflichtet ist. Der zweite Satz des *F-Dur-Streichquartetts* op. 18,1, um wenigstens noch ein weiteres Beispiel anzuführen, ist zweifellos einer Opernszene nachgebildet, trägt aber lediglich die Bezeichnung „Adagio affettuoso ed appassionato“.

Mit einer ungenauen, in ihren Grundlagen sogar überaus fragwürdigen und oberflächlichen statistischen Methodik läßt sich die instrumentale Kantabilität des späten Beethoven nicht erfassen und schon gar nicht erklären. Nicht die Häufung vokal geprägter Partien im Spätstil wäre zu erklären, sondern eher danach zu fragen, was diese von analogen Partien in den früheren Werken unterscheidet.

(März 1998) Thomas Seedorf

Giacomo Meyerbeer – Musik als Welterfahrung. Heinz Becker zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Sieghart DÖHRING und Jürgen SCHLÄDER. München: Ricordi 1995. 278 S., Notenbeisp.

Wenige Forschungsinitiativen haben wohl mit solcher Verspätung Früchte getragen wie die Entscheidung Heinz Beckers, einen wesentlichen Teil seiner Lebenszeit und der seiner Frau der Edition von Briefen und Tagebüchern Giacomo Meyerbeers zu widmen. Und auch wenn man der nachgerade inflationären Zunahme von Festschriften mit einer gewissen Distanz gegenübersteht, kann man doch mindestens zwei gute Gründe anführen, den nun siebzigjährigen Pionier der Meyerbeer-Forschung mit einer zweiten Festschrift zu ehren: Zum einen ist der Mut Beckers kaum hoch genug einzuschätzen, sich bereits in den 1950er Jahren vorbehaltlos für den „undeutschen“ Komponisten einzusetzen, in einer Zeit also, als weite Teile der akademischen Musikforschung – in einer merkwürdigen Mischung aus offener Abneigung gegen die nichtwagnerische Oper und nur notdürftig verstecktem antisemitischem Ressentiment – glaubten, diesen herausragenden Musikdramatiker „zum Unrat“ zählen zu können (S. 264). Und zum anderen bietet eine solche Festgabe angesichts der

erst in den 1990er Jahren sich häufenden und nun um das neugegründete Meyerbeer-Institut in Thurnau zentrierten Forschungstätigkeit die willkommene und notwendige Gelegenheit, eine Art Bestandsaufnahme der sich etablierenden Meyerbeer-Forschung zu versuchen.

Zwar haben die beiden Herausgeber der kleinen Festschrift die vierzehn Beiträge nicht im Sinne eines umfassenden Panoramas konzipiert, wohl ergibt sich aber durch die thematische Beschränkung unter der Hand ein guter Überblick über Tendenzen und Desiderate in der Erforschung eines Œuvres, das in seinem Einfluß auf das europäische Musiktheater des 19. Jahrhunderts allenfalls von demjenigen Rossinis übertroffen worden sein dürfte. So macht Jean Mongrédien deutlich, welches Potential die Schätze des (in Beckers Edition leider nur ganz vereinzelt berücksichtigten) Scribe-Nachlasses in der Pariser Bibliothèque Nationale bergen: Die vollständig transkribierten handschriftlichen Glossen, die Meyerbeer im ersten Plan Scribes zu *Les Huguenots* anbrachte, belegen, wie sehr und wie früh der Komponist auf die Gestaltung „seiner“ Libretti Einfluß nahm, so daß man nur hoffen kann, daß eines Tages – „faute de place“ (S. 156) hin, extrem schwere Lesbarkeit her – auch Scribes Entwürfe selbst publiziert werden. Sabine Henze-Döhrings und Hans Möllers Edition unveröffentlichter Briefe Michael Beers an seine Familie zeigt ebenfalls, wieviel Quellenarbeit in Sachen Meyerbeer noch zu leisten ist, zumal wenn man berücksichtigt, daß es sich hier nicht um einen Vorgeschmack auf den nun im Erscheinen begriffenen fünften Band des Briefwechsels handelt, sondern „nur“ um das Füllen von Lücken in der vorhandenen Edition. Carl-Friedrich Baumann, dessen 1988 endlich im Druck erschienene Dissertation zum *Licht im Theater* weiterhin als Standardwerk gelten kann, nähert sich aus dem Blickwinkel des Technik-Historikers den „livrets de la mise-en-scène“, die zwar schon seit den 1980er Jahren immer wieder zitiert werden, deren Erkenntniswert für ein besseres Verständnis des „Gesamtkunstwerks“ Grand Opéra aber immer noch nicht wirklich ausgeschöpft scheint. Sieghart Döhrings – erfreulicherweise mit ausführlichen Partitur-Ausschnitten illustrierter – Beitrag „Der andere Choral. Zur Dramaturgie von Marcells Monolog aus *Les Huguenots*“

schließlich vermittelt etwas von der immensen Bedeutung der zahlreichen und musikalisch faszinierenden Paralipomena zu Meyerbeers Hauptwerken für deren Interpretation.

Aber natürlich kann und darf die Zukunft der Meyerbeer-Forschung nicht nur in der – freilich bitter nötigen – Philologie liegen; genauso muß es um eine Interpretation der erfolgreichen Werke gehen, die immer wieder die theatrale Totalität ihrer Wirkung einzufangen sucht. Hier ist erneut Sieghart Döhrings Beitrag zu nennen, der den Aufbau der untersuchten „Nummer“ nicht formal, sondern musikdramatisch analysiert. Albert Giers Anmerkungen zum Verhältnis von *Robert le diable* und Melodram zeigen – auf der Fährte der Forschungen von Karin Pendle und Nicole Wild –, wie unangemessen die überkommene Werkästhetik des deutschen „Idealismus“ für Produktionen ist, die sich eben auch an populären Formen des zeitgenössischen Theaters orientieren. Andere Beiträge widmen sich der Rezeption: Marta Ottlovás „Zwei kleine Meyerbeeriana“ machen Dokumente zu den Prager Erstaufführungen von *Robert le diable* und *Dinorah* verfügbar; Matthias Brzoska untersucht – in einem Paralipomenon zu seiner grundlegenden Studie von 1995 – die „Meyerbeer-Rezeption“ in einer Novelle des Joseph Méry, den man vor allem als späteren Librettisten von Verdis *Don Carlos* kennt; Jens Malte Fischer zeichnet die wechselvolle Auführungsgeschichte der *Hugenotten* an der Berliner Staatsoper von 1842 bis 1932 nach – bis hin zu der schier unglaublichen „trouvaillie“, daß es – mit Zustimmung Hermann Görings – Pläne gegeben hatte, Meyerbeers Oper anlässlich der 250 (nicht 200!)-Jahr-Feier der Ankunft der ersten Hugenotten-Flüchtlinge in Berlin im Jahre 1935 wiederaufzunehmen.

Während sich Fischer auf überzeugende Weise bemüht, die antisemitischen Schlagseiten und Widerwärtigkeiten der deutschen Meyerbeer-Rezeption auch in ihren Grautönen und Widersprüchen darzustellen, nähert sich Frieder Reininghaus mit dem Pathos der „guten“ Gesinnung den spürbaren Idiosynkrasien im „Verhältnis Meyerbeers und Mendelssohns“. Mit Verve macht Klaus Wolfgang Niemöller auf die – bisher kaum wahrgenommene – Bedeutung der jüdischen Salons für die musikalische Sozialisierung Meyerbeers auf-

merksam und damit letztlich ebenso wie Reininghaus auf ein dringendes Desiderat der Meyerbeer-Forschung: Wenn statt immer neuen Auseinandersetzungen um Richard Wagners Verhältnis zum „Judentum“ wenigstens einmal der Versuch gewagt würde, die jüdische Identität Meyerbeers in allen ihren Facetten monographisch darzustellen ...

Markus Engelhardts werkorientierte Auseinandersetzung mit der 1816 entstandenen Kantate *Gli amori di Teolinda* und Jürgen Schläders Beitrag zu den „Heine-Liedern“ erinnern daran, daß Meyerbeer mehr war als nur Opernkomponist. Freilich wäre nun Schläders Annäherung mit dem unabhängig entstandenen Parallelbeitrag Christoph-Hellmut Mahlings in der ebenfalls 1995 erschienenen Festschrift für Klaus Hortschansky zu korrelieren: So scheinen mir Zweifel an der – auf den ersten Blick überzeugenden – These Schläders angebracht, Meyerbeers „chansons“ liege eine „quasitheatrale Konzeption des Liedes“ (S. 247) zugrunde. Gerade weil Schläder auf diesen Aspekt aufmerksam macht, wird deutlich, wie wenig bisher die grundlegende Bedeutung distanzierender Ironie für Meyerbeers Denken und Komponieren reflektiert wurde, einer Ironie, die mir nicht ursächlich mit musiktheatralischem Denken verknüpft scheint.

Wie schwer es geworden ist, ironische Leichtigkeit mit wissenschaftlichem Ernst zu verbinden, belegt unfreiwillig Reiner Zimmermanns „Hommage à Heinz Becker“ in „Szenen eines Briefwechsels“: Gerne erfährt der Leser aus erster Hand von den – in den Jahren der deutschen Teilung besonders akuten – Schwierigkeiten, Meyerbeer-Editionen zu einem erfolgreichen Abschluß zu bringen, und doch fragt sich derselbe Leser, ob eine für einen Privatdruck angemessene Brief-Dokumentation in einer Publikation nicht um einige Perspektiven von allgemeinem Interesse hätte erweitert werden können ... Deshalb sei zum Abschluß dieser Besprechung auf die Partituren Meyerbeers selbst zurückgekommen. Kein Beitrag scheint mir soweit methodisches Neuland zu beschreiten wie Milan Pospíšils „Verdi – ‚harmoniste à la façon de Meyerbeer‘?“. Der überzeugende Nachweis, wie sehr die harmonische Ausgestaltung von „colpi di scena“ in *Rigoletto*, *Les Vêpres Siciliennes*, *Don Carlos* und *Otello* von Meyer-

beer beeinflusst ist, macht gleichzeitig schmerzlich deutlich, wie wenig bisher über harmonische Techniken in der Oper des 19. Jahrhunderts geforscht wurde (jedenfalls soweit sie sich nicht auf neo-schenkerianische Verlaufsskizzen reduzieren lassen). Einiges spricht dafür, daß Meyerbeer gerade auch als der „harmoniste“, den die französische Kritik in ihm sehen wollte, Schule gemacht hat, und zwar nicht nur in der Oper, sondern auch in der Instrumentalmusik. Freilich wäre es hier zunächst erforderlich, gleichsam Meyerbeers harmonisches Vokabular zu rekonstruieren, das wenig mit „Tristan-Harmonik“ zu tun hat und viel mit Verzerrungen und bewußten Brüchen. Die knappe, drucktechnisch sehr erfreulich gestaltete Festschrift hat hierfür erste Voraussetzungen geschaffen.

(Mai 1998)

Anselm Gerhard

MATTHIAS BRZOSKA: *Die Idee eines Gesamtkunstwerks in der Musiknovellistik der Julimonarchie*. Laaber: Laaber-Verlag 1995. 270 S. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater. Band 14.)

Auch wer es immer schon gehaut haben mag, daß Richard Wagners dramentheoretische Entwürfe nur zu einem geringen Teil wirklich innovativ waren und zu einem größeren Teil verschiedenste Einflüsse amalgamierten, wird dieses Buch nicht ohne Überraschung aus der Hand legen. Brzoska gelingt in seiner grundlegenden Studie nichts weniger als der Nachweis, wie sehr Wagners „Idee eines Gesamtkunstwerks“ an Konzepte anknüpft, die in der bisher kaum beachteten literarischen Gattung des Musikfeuilletons in den 1830er Jahren vorgeprägt waren. Die – natürlich auch von der französischen Hoffmann-Rezeption beeinflusste – „vogue“ der Musiknovelle hätte allein schon Aufmerksamkeit verdient, ist diese im Bewußtsein der Musikgeschichtsschreibung doch nur mit den isolierten Namen Balzac und Berlioz verbunden. Aber Brzoska leistet weit mehr als die Auseinandersetzung mit einer literarischen Nebengattung von musikhistorischer Relevanz; ihm gelingt vielmehr eine Studie, die wesentliche Brüche und Verwerfungen der Musikgeschichte des frühen und mittleren 19. Jahrhunderts besser verstehen läßt.

Ausgangspunkt ist die Pariser Musiknovellistik, die in aller Regel für die neugegründeten Musikzeitschriften entstand. So resümiert Brzoska zunächst „Pressegeschichtliche Voraussetzungen“ (S. 23–49), die in ihrer anschaulichen Konzision auch neben den einschlägigen Untersuchungen Katherine Kolb Reeves und Katharine Ellis' ihren Wert behalten, um dann „Die Musikernovelle als Ausdruck eines literaturgeschichtlichen Umbruchs (1829–1838)“ (S. 51–86) analysieren zu können. „Die Metaphysik der ‚absoluten Melodie‘ und das Ausdrucksprinzip“ (S. 87–133) werden als ästhetikgeschichtliche Innovationen der Jahre um 1830 interpretiert, bevor im eigentlichen Hauptteil dargestellt wird, wie „Die Idee des Gesamtkunstwerks“ (S. 135–213) sich aus Musikernovellen von Fromental Halévy, Jeanette Lozaoui, Joseph d'Ortigue und Richard Wagner herauskristallisiert und bei Berlioz und Balzac prononcierte Gegenentwürfe hervorruft. „Formale Analogiebildungen von Literatur und Musik“ (S. 215–249) beschäftigen Brzoska schließlich im Schlußkapitel, in dem er zeigen kann, welche Rolle „das Erinnerungsprinzip als Verfahren epischer Formbildung“ bereits in der Musiknovellistik, aber natürlich auch in Berlioz' symphonischen Werken spielt – honi soit qui y pense à Wagner ...

Die immer spannend geschriebene Darstellung überzeugt nicht nur durch die konzise Aufarbeitung eines bisher vernachlässigten literarischen Genres, wobei die Zusammenfassung mehr oder weniger kolportagehafter Novellen so gut gelingt, daß man gerne länger und öfter den Künsten des (Nach-)Erzählers Brzoskas lauschen würde, gerade auch im Grenzbereich von Literatur- und Musikgeschichte schlägt der Autor veritable Breschen in das bisher kaum explorierte Dickicht ästhetischer Konzeptionen. So kann er zeigen, wie die im Deutschland der Jahre nach Wackenroder und Hoffmann immer breiter rezipierte Idee einer „autonomen“ Musik über die viel gelesene Madame de Staël im Frankreich der Jahre nach 1815 auf paradoxe Weise verfremdet wird – eben nicht bezogen auf die (deutsche) Instrumentalmusik, sondern auf die zeitgenössische italienische Oper, deren souveräne Vernachlässigung des deklamierten Wortes und des Prinzips der Natur-Nachahmung zugunsten einer frei schwebenden Koloratur als „noble

inutilité“ und damit als ästhetische Autonomie eigenen Rechts begriffen wurde. Aber auch Brzozkas Rekurs auf die neokatholische Geschichtsphilosophie eines Lamennais und die gerade bei Musikern verbreitete Saint-Simon-Rezeption läßt den messianischen Impetus besser begreifen, den nicht nur französische Literaten, sondern vor allem der aus Riga nach Paris gekommene Kapellmeister Wagner so begierig aufgreifen sollten.

Weniger gelungen erscheint allein die Einbeziehung detaillierter musikanalytischer Überlegungen in den ästhetikgeschichtlichen Argumentationsgang. Zwar gefallen sich Vertreter einer zünftigen Musikwissenschaft immer noch, die mehr als notwendigen Untersuchungen zur Geschichte musikästhetischer Konzeptionen mit dem „Argument“ abzukanzeln, deren Autoren verstünden eben nichts von der eigentlichen Grundlage aller Musikologie, der musikalischen Analyse, und insofern ist es begreiflich, daß der Verfasser für sein Bayreuther Habilitations-Verfahren im Fach Musikwissenschaft keine Risiken eingehen wollte. Aber dennoch wirkt die detaillierte Beschreibung der harmonischen Struktur von Berlioz' Rompreis-Kantate *La Mort de Cléopâtre* (1829) als Fremdkörper in der ansonsten immer wieder atemberaubenden Darstellung. Das liegt weniger an dem sehr gezwungenen „Methodenwechsel“ zu einer „exemplarischen Werkanalyse“ (S. 85), sondern vor allem daran, daß dieser von den Zeitgenossen überhaupt nicht rezipierten „Karriere-Arbeit“ (trotz all ihrer ungebrochenen Faszination) doch sehr viel aufgebürdet wird, wenn sie ohne jede Berücksichtigung ihres Librettos auf ein harmonietechnisches Problem verkürzt und damit als alleiniges „Schlüsselwerk“ für eine sehr breite ästhetikgeschichtliche Perspektive in Anspruch genommen wird. Aber wenn dies der Preis dafür gewesen ist, daß die Deutsche Forschungsgemeinschaft die Publikation der schön ausgestatteten Monographie finanziell unterstützt hat, sollen solche Einwände zurückstehen vor dem Fazit, daß hier ein wichtiges Buch anzuzeigen ist, das nicht nur unser Bild der französischen Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts wesentlich nuanciert, sondern hoffentlich auch in der Wagner-Forschung die gebührende Aufmerksamkeit finden wird.

(Mai 1998)

Anselm Gerhard

IAN BENT: *Music Theory in the Age of Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press 1996. XVI, 239 S., Notenbeisp.

In dem von Ian Bent herausgegebenen Band sind elf Beiträge englischer und amerikanischer Wissenschaftler zum musiktheoretischen Denken im 19. Jahrhundert vereinigt. Die meisten von ihnen wurden anlässlich einer internationalen Konferenz an der Surrey University, Guildford (England) im Juli 1994 zum ersten Mal vorgestellt.

Der Begriff Musiktheorie ist hier weit gefaßt, was sich in der großen Bandbreite von Ansätzen widerspiegelt: In den ersten vier Kapiteln werden die kulturellen und philosophischen Rahmenbedingungen untersucht, wobei die Beziehungen des musikalischen Denkens zur Ontologie Friedrich Wilhelm Joseph Schellings sowie zu Georg Wilhelm Friedrich Hegels Geschichtsphilosophie und Ästhetik im Vordergrund stehen. Überaus originell und aufschlußreich ist ein von Leslie David Blasius angestellter Vergleich zwischen den gedanklichen Grundlagen der im frühen 19. Jahrhundert aufblühenden Klavieretüde und ihrer monströsen Anhäufung technischer Schwierigkeiten mit der mechanistischen Vorstellung von menschlicher Sinneswahrnehmung, wie sie in Mary Shelleys Roman *Frankenstein* (1818) zum Ausdruck gebracht wird.

In den folgenden drei Kapiteln, die auch inhaltlich das Zentrum bilden, werden verschiedene Ansätze zur Analyse (*Eroica*), Hermeneutik (Friedrich Schleiermachers hermeneutische Methode) und Musikkritik (Robert Schumanns Betrachtung der *Symphonie fantastique*) mit ihren Verbindungslinien zur zeitgenössischen Philosophie dargestellt. Vor allem Brian Hyer gelingt es in seinem Beitrag über „Zweite Unmittelbarkeiten in der *Eroica*“, den philosophischen Diskurs sehr dicht an die Musik heranzuführen: Die hier entwickelte Theorie musikalischer Bedeutung auf der Grundlage des Zusammenhangs zwischen kompositorischer Intention und hörendem Verständnis vermag auch der Interpretation des Notentextes neue Konnotationen hinzuzufügen.

In den letzten vier Beiträgen wird die Bedeutung rhetorischer, metaphorischer und musikalischer Perzeption für kompositorische Formbildungen überprüft. In diesem Zusam-

menhang sei die Suche nach den Ursprüngen des Begriffs Leitmotiv im Kapitel von Thomas Grey besonders hervorgehoben, die in eine verwickelte und ausgreifende Vorgeschichte führt. Als Hans von Wolzogen 1876 seinen *Thematischen Leitfaden durch die Musik zu Richard Wagners Festspiel „Der Ring des Nibelungen“* herausgab, spielte er mit diesem Titel auf den Ariadne-Theseus-Mythos an, in dem von einer Orientierung im Labyrinth vermittelt eines (Leit-)Fadens die Rede ist. Die Idee des musikalischen Irrgartens stammt aus dem 17. Jahrhundert, was Namen wie *Kleines harmonisches Labyrinth* oder *Ariadne Musica* bezeugen. Obwohl der Begriff Leitmotiv in der genannten Schrift Wolzogens nicht vorkommt, war seine Anwendung auf die von ihm etikettierten musikalischen Motive nun nicht mehr aufzuhalten, zumal er zu dieser Zeit bereits „in der Luft lag“ (S. 193), wie Grey überzeugend nachweist. Weitere Kapitel dieses Teils beschäftigen sich mit musiktheoretischen Denkanätzen von Georg Vogler, Anton Reicha, Gottfried Weber und Adolf Bernhard Marx. Die abschließende Untersuchung (Janna Saslaw und James Walsh) vermag eine Beziehung zwischen dem ästhetischen Konzept der Mehrdeutigkeit des frühen 19. Jahrhunderts und der Theorie post-tonaler Musik unter dem Aspekt der Invarianz herzustellen.

Die große Vielfalt an Herangehensweisen, die auf den ersten Blick verwirrend scheint und kaum eine übersichtliche Darstellung des Gegenstands zu geben verspricht, erweist sich letztlich als notwendig und angemessen, zumal im 19. Jahrhundert von der Musiktheorie schlechthin längst nicht mehr die Rede sein kann. Nach der Lektüre stellt sich vielmehr die Frage, ob eine solche Vorstellung in Hinblick auf frühere Epochen sinnvoll aufrecht erhalten werden kann. Die einzelnen Beiträge bieten zugleich gründliche und umfassende Information, wobei die leserfreundliche, klare und verständliche Sprache als große Tugend der angelsächsischen Auffassung von Wissenschaft hervorgehoben werden muß. So erhält der Band, nicht zuletzt durch das erfreulicherweise vorhandene Gesamtregister, den Charakter eines Handbuchs, dessen Qualität das bei einer Anthologie zu erwartende Maß weit überschreitet.

(September 1998) Reinhard Schäfertöns

RENATE HOFMANN: *Clara Schumanns Briefe an Theodor Kirchner mit einer Lebensskizze des Komponisten. Tutzing: Hans Schneider 1997. 223 + (XVII) S., Abb., Faks.*

Das Schrifttum über Clara Schumann hat sich in den letzten Jahren polarisierend entwickelt. Janina Klassens gehaltvolle Kieler Dissertation über die Komponistin im künstlerischen Kontext ihrer Zeit (eine Arbeit, die klarlegt, daß man dieser Musik keinen Frauen-Mitleidsbonus einräumen muß) und Claudia de Vries' Untersuchungen über ihr pianistisches Wirken sind wissenschaftliche Marksteine, denen sich neuere Briefeditionen sowie die auch ins Deutsche übersetzten Biographien Joan Chissells und Nancy Reichs auf eher belletristischer Ebene zugesellen; verschiedene Beiträge Beatrix Borchards stehen inhaltlich und in der Tendenz gleichsam zwischen beiden Bereichen und haben zum Teil stärkere Einwände auf sich gezogen. Demgegenüber verwickelte Eva Weissweilers Biographie von 1990, die auf breite Medienresonanz stieß und hohe Auflagenzahlen erreichte, Ansätze zu weiterer Dokumentation mit willkürlicher Selektion und hemmungslos einseitiger Interpretation von biographischen, historisch-ästhetischen und anthropologischen Zusammenhängen. Wo andere Autorinnen Clara Schumanns komplizierte Persönlichkeitsstruktur im komplexen künstlerischen Koordinatensystem ihrer Zeit und in der Beziehung zu Robert Schumann kritisch zu differenzieren suchten, wollte Weissweiler auf Biegen und Brechen entmythologisieren – im Zweifelsfall (das heißt: wo man das Buch auch aufschlägt) auf Kosten von Fakten und fundierter Deutung. Seriöse Biographik sowie analytische und ästhetisch-soziologische Forschung werden zumindest im Hinblick auf die breitere musikalische Öffentlichkeit noch lange mit sachlicher Aufklärungs- und Aufklärungsarbeit zu tun haben.

Eine der Autorinnen, die in diesem Sinne ebenso notwendige wie entsagungsvolle dokumentarische Arbeit immer wieder leistet, ist Renate Hofmann. Im hier zu besprechenden Buch legt sie die 50 überlieferten Briefe Clara Schumanns an den Komponisten, Pianisten und Organisten Theodor Kirchner (1823–1903) aus den Jahren 1857–1864 vor. Zwischen beiden entwickelte sich Anfang der 1860er Jahre eine ebenso intensive wie proble-

matische Beziehung, die in Weissweilers Biographie zum Anlaß für lüstern-entrüstete, das heißt: spießbürgerliche Bemerkungen geworden war. Was die neue Briefausgabe da nebenbei zurechtrückt, mag im Vorhinein ein eher komisches Detail zum Thema Original und (Ver-) Fälschung zeigen: Wo Weissweiler einen scheinbar schlagenden Beleg für die „frivolen Anträge der berühmten Frau“ an Kirchner lieferte – „Einmal bat sie ihn, neben ihm auf der Orgelbank sitzen und sein ‚schönstes Register‘ ziehen zu dürfen“ (Eva Weissweiler, *Clara Schumann. Eine Biographie*, Hamburg 1990, S. 344) –, da stellt der in Renate Hofmanns Edition mitgeteilte Brieftext klar, daß hier zwar von sexueller Obsession gesprochen werden könnte – aber nicht von derjenigen Clara Schumanns, sondern der ihrer Biographin. Denn tatsächlich schrieb die Pianistin, die schon in früheren Jahren erwogen hatte, Orgelunterricht zu nehmen, im März 1863 an den für sein phantasievolles Improvisieren und Registrieren öffentlich gelobten Kirchner: „An das Orgelspielen denke ich recht ernstlich, dann lehren Sie mich auch schöne Register ziehen!“ (Hofmann, S. 73). Ein Kommentar erübrigt sich.

Die von Renate Hofmann vorgelegten Schreiben Clara Schumanns sind mit Ausnahme von sieben im Robert-Schumann-Haus Zwickau aufbewahrten Briefautographen nur noch in Abschriften erhalten, während Kirchners Gegenbriefe gar nicht überliefert sind. Sicherlich war die Beziehung Clara Schumanns zu dem vier Jahre jüngeren Kirchner, einem originellen Meister der kleinen Form und des Klavierarrangements, menschlich kompliziert. Der menschlich wie auch finanziell übervorsichtigen, reizbaren, höchst disziplinierten, gesundheitlich scheinbar anfälligen, doch enorm widerstands- und leistungsfähigen Clara Schumann stand mit Kirchner ein Mensch und Künstler gegenüber, der spontanen Impulsen hingegeben, der Spielleidenschaft verfallen und oft in Schulden verstrickt war, seine berufliche Situation wiederholt verkannte und in der künstlerischen Produktion durch lange Phasen fehlender Inspiration gehemmt war. Über die sehr wechselhafte Intensität seiner brieflichen Kommunikation klagte nicht nur Clara Schumann. Faszinierte sie an Kirchner zunächst dessen Begeisterung für Robert Schumanns

Musik und wohl auch eine gewisse physiognomische Ähnlichkeit mit ihrem verstorbenen Mann, so muß Kirchner für Schumanns Witwe phasenweise geschwärmt, sie als eine Art Lebenshalt und Muse angesehen – sowie als Geldquelle angezapft haben.

Die Ambivalenz der Beziehung spiegelt sich schon in Clara Schumanns Briefen. Sinnvoller und erhellenderweise hat Renate Hofmann – nach einer informativen, im Sprachduktus gelegentlich leicht unausgeglichenen Lebensskizze Kirchners (Einleitung) – zwischen Clara Schumanns Schreiben in Ermangelung von Kirchners Gegenbriefen verschiedentlich Auszüge aus dessen Schreiben an das Baseler Ehepaar Riggensbach-Stehlin eingearbeitet, die vor allem in etlichen kritisch-ironischen Facetten aufschlußreiche Kontrapunkte zu Clara Schumanns Sicht darstellen. Der Freundschaftston von Clara Schumanns Briefen intensivierte sich 1862/63 bis zum Tonfall einer Liebenden und fand zu dem von Kirchner längst erbetenen „Du“, nachdem Clara im letzten Schreiben vom Juli 1864 nach offenbar schwerer persönlicher Enttäuschung wieder auf Distanz ging (S. 193 f.). Zusätzlich zu dem Resümee, das Clara Schumann 1884 gegenüber Elisabeth von Herzogenberg über ihre Beziehung zu Kirchner zog (zitiert auf S. 20 f.), wäre noch ihre ähnlich aufschlußreiche, von Berthold Litzmann mitgeteilte Tagebuchnotiz aus dem gleichen Jahr zu nennen (*Clara Schumann. Ein Künstlerleben*, Bd. 3, 1908, S. 454).

Man könnte angesichts der Briefinhalte, des oft überbesorgten, manchmal beinahe etwas penetrant mahnenden oder klagenden Tonfalls fragen, ob das Persönliche, das hier enthüllt wird, an die Öffentlichkeit gehört, ob nicht zumindest die musikhistorische Bedeutung der Briefe erheblich geringer ist als das einstige private Gewicht. Doch wer genauer liest, vermag aus den Briefen und Renate Hofmanns opulenter, in den biographischen Skizzen der erwähnten Personen manchmal schier überbordenden Kommentierung ein prägnantes, in manchen Zügen erweitertes, ja neues Bild von Clara Schumanns Persönlichkeit und künstlerischem Wirken zu gewinnen. Hier gelangen die Briefe über den primär biographischen Aspekt der persönlichen Beziehung hinaus. Daß Clara Schumann mit dem Sänger Julius Stockhausen 1862 Schuberts *Schöne Müllerin*

aufführte (S. 108), ist in Litzmanns Biographie und deren Repertoireliste ebensowenig verzeichnet wie die Tatsache, daß die Pianistin 1864 in Mitau einige Stücke als Zwischenaktmusiken zu Charlotte Birch-Pfeiffers Drama *Nacht und Morgen* vortrug (S. 188, Anm. 5). Das Repertoire der von Clara Schumann gegenüber Kirchner erwähnten Konzerte wird in den Kommentaren detailliert (und fast immer verläßlich) aufgeschlüsselt. Darüber hinaus gewinnt man schlaglichtartige Einblicke in konzert-, aufführungs- oder instrumentenspezifische Konstellationen, etwa wenn die Pianistin die Instrumente von Broadwood und Erard vergleicht (S. 63 f.): Broadwood sei „theurer, freilich aber auch dauerhafter“, mit „jetzt wunderschöner“ Spielart sowie „weichem und vollem“ Ton, habe zwar nicht den „silbernen Zauber“ eines Erard, sei jedoch „von mehr dauernder Schönheit“. Wenn sie hinzufügt: „Erard, wissen Sie, bleibt nur 2–3 Jahr [!] schön, Broadwood zehn und mehr“, dann wirft solche Bemerkung Fragen im Hinblick auf die heutige Bewertung und Rekonstruktion zeitgenössischer Instrumente im Kontext historischer Aufführungspraxis auf. Psychologisch aufschlußreich ist andererseits, daß Clara Schumann in den Schreiben an Kirchner oft einen merklich vertraulicheren Ton anschlägt als in ihrer Korrespondenz mit Johannes Brahms, zu dem sie ungeachtet ihrer Freundschaft mehr Distanz fühlt. Allerdings wirkt ihr Briefstil gegenüber Kirchner beim Lesen phasenweise eben auch ermüdender, zumal eine Diskussion neuer Werke hier weithin entfällt (mit Ausnahme ihrer Bemerkung über Kirchners *Präludien* op. 9 auf S. 56 f.). Doch im Hinblick auf Clara Schumanns Selbsteinschätzung als Künstlerin, als Mensch mit Ängsten vor dem Alter oder als Mutter (z. B. S. 103, 109 f., 132, 149) finden sich bemerkenswert freimütige Äußerungen. Aufschlußreich sind zudem zahlreiche künstlerische Urteile, die im Einzelfall nationalistic und antisemitisch gefärbt sein können (S. 146 f., 171, 174).

Zwar erweist ein Vergleich des im Faksimile wiedergegebenen Briefes Nr. 2 (S. 229–233) mit dem gedruckten Briefftext (S. 40–43) die Zuverlässigkeit dieser Übertragung, doch wären bei einer ganzen Reihe grammatikalischer und orthographischer Zweifelsfälle behutsame (gekennzeichnete) editorische Ergänzungen

oder *Sic*-Hinweise hilfreich gewesen; in anderen Fällen liegen wohl doch Druckfehler vor (z. B. S. 153, 164). Gegenüber der Fülle an Informationen, die die Briefe sowie Renate Hofmanns Kommentare und Register liefern, wiegen einzelne weitere Einwände eher leicht: So fehlt im Repertoire-Register bei den Erwähnungen von Beethovens *Appassionata* gerade der Hinweis auf S. 100, wo Clara Schumann zwei sehr unterschiedlich gelungene Wiedergaben in Zürich und Mühlhausen erwähnte; ebenso ließen sich in den Anmerkungen einzelne ausgelassene Opus- oder Werkzahlen ergänzen (S. 65, Anm. 11, Brahms' *Sextett*: op. 18; S. 69, Anm. 2, Mozarts *c-Moll-Konzert*: KV 491) oder minimale Versehen korrigieren (S. 119, Anm. 2, recte: aus den *Kreisleriana*). Schwerer wiegt für die Benutzung, daß neben Personen- und Orts-Register nur ein Repertoire-Register („Clara Schumanns Konzertprogramme“), doch kein generelles Werk-Register stellt wurde. So lassen sich die schon erwähnten Äußerungen über Kirchners *Präludien* op. 9 ebensowenig per Register auffinden wie Clara Schumanns eher skeptische Bemerkungen über Schumanns *Missa sacra* op. 147 (S. 133), ihre enthusiastische Reaktion auf dessen *Faustszenen* (S. 122 f.) oder ihre begeisterte Aussage über Beethovens *Chor-Fantasie* op. 80 (S. 151), die sie Anfang 1863 in Bonn zu spielen plante, ehe dann doch das 5. *Klavierkonzert* aufs Programm gesetzt (und nur dieses im Register erfaßt) wurde. Anschaulich bereichert wird das Buch demgegenüber durch etliche wenig bekannte Kirchner-Porträts und weitere sinnreich gewählte Abbildungen.

So hat Renate Hofmann eine Briefausgabe vorgelegt, die angesichts der heiklen Quellenlage und einer nicht minder heiklen menschlich-künstlerischen Beziehung editorisch fundiert und – wie man in diesem Fall sagen kann – (forschungs-)ethisch verantwortungsvoll genannt werden darf.

(Januar 1998)

Michael Struck

ULRICH BARTELS: *Studien zu Wagners Tristan und Isolde anhand der Kompositionsskizze des zweiten und dritten Aktes*. Köln: Studio 1995. *Teil 1: Text*, 152 S., *Teil 2: Skizzenübertragung*, 236 S., *Teil 3: Faksimiles, II*, 16 S. (Musik und

Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Band 2, Teil 1–3.)

Für die kompositorische Ausführung seiner musikdramatischen Werke bediente sich Richard Wagner seit *Lohengrin* eines dreistufigen Verfahrens, an dessen Beginn die „Kompositionsskizze“ stand, eine Aufzeichnung, mit der der textlich-musikalische Ablauf in den Umrissen festgehalten werden sollte. Schnelligkeit der Niederschrift war dabei essentiell, um die Differenz zwischen Verlaufstempo und Schreibtempo möglichst gering zu halten; deshalb notierte Wagner diese Aufzeichnung vom *Rheingold* an mit Bleistift. Die Kompositionsskizzen mußten nicht von anderen gelesen werden können; ihre Funktion bestand lediglich darin, dem Autor selbst als Erinnerungsstütze für die folgende Ausarbeitungsstufe zu dienen. So erklärt sich die flüchtige und oftmals unorthodoxe Notationsweise: Man findet ebenso Noten mit erkennbaren Tonhöhen, aber nicht erkennbarer Dauer wie umgekehrt solche mit erkennbarer Dauer aber unklarer Position im System, ferner graphische Zeichen, die die Richtung einer schnellen Figur andeuten, ohne diese in Einzelnoten auszudrücken, oder auch Korrekturen ähnlich den „Pentimenti“ der Maler, ohne daß Ungültiges eindeutig gestrichen wäre. Die Probleme, die sich dadurch für das Entziffern und Übertragen ergeben, werden dadurch verschärft, daß die Entwürfe nicht im ursprünglichen Zustand sondern von anderer Hand – für *Tristan und Isolde* von der Hand Mathilde Wesendoncks – mit Tinte nachgezogen wurden, so daß der heutige Betrachter hauptsächlich auf das angewiesen ist, was eine andere Person aus Wagners Aufzeichnungen erkennen konnte.

Daß das Studium dieser Entwürfe und ihr Vergleich mit den schließlich gültigen Partiturfassungen äußerst hilfreich für das Verständnis von Wagners Schaffensprozeß ist und häufig die Partiturfassung in neuem Lichte sehen läßt, hat Curt von Westernhagen für den *Ring des Nibelungen* deutlich gemacht – was um so leichter war, als der Autor sich in seiner für breitere Interessentenkreise bestimmten Darstellung auf eine Blütenlese der interessantesten Stellen beschränken konnte. Ulrich Bartels legt in seiner *Tristan*-Arbeit die erste deutschsprachige Veröffentlichung vor, in der ganze Akte geschlossen übertragen und kommentiert

werden. Da der Autor auch seine Editionsprinzipien reflektiert und systematisch erläutert, stellt seine Arbeit ein über den Einzelfall hinausgehendes Studienmaterial zur Verfügung.

Mit Zustimmung ist zunächst zu vermerken, daß die Übertragungen von Faksimile-Wiedergaben begleitet sind; angenehm für die Benutzung ist, daß Übertragung und Faksimile in getrennten Teilbänden vorgelegt werden. Bedenken sind jedoch dagegen anzumelden, daß in Faksimile „nur jene Seiten abgedruckt [sind], deren Gestalt besonders aufschlußreich“ ist (Teil. 1, S. 17). Damit erhält die Übertragung zwei Funktionen, die leicht miteinander in Widerstreit geraten: einmal die, den Notentext mitzuteilen, den Wagner vermutlich meinte, darüber hinaus aber auch die, graphische Phänomene in einer Form zu übertragen, „die der Schriftform des Originals so nahe wie möglich kommt“ (Teil. 2, S. V). Es käme der Übertragung zugute, wenn sie von der letzteren Funktion entlastet wäre. Man könnte dann beispielsweise im 1. Takt der Übertragung als erste Note der Mittelstimme das gemeinte *d'* (statt *c'*) schreiben oder in Akkolade II, T. 2 (T. 30 der endgültigen Fassung) den Akkord im unteren System richtig als *B e g* (statt *B e a*) wiedergeben. Eigene Orientierung des Benutzers ist hier, da die Seite faksimiliert ist, möglich; wo das Faksimile fehlt, bleiben zahlreiche Zweifelsfragen. – Gern hätte man in der Edition auch weitere Orientierungshilfen gesehen: im Faksimile-Band eine Paginierung und die Folio-Angabe der faksimilierten Seiten (die besonders bei Verso-Seiten vermißt wird) und eine an der Endfassung orientierte Taktzählung in der Übertragung.

Diese kritischen Bemerkungen zur Editions-technik sollten hier nicht unterdrückt werden, obwohl – entsprechend ihrem Titel – Bartels' Arbeit nicht als Skizzenedition mit Kommentar verstanden werden möchte, sondern als Analyse, die sich auf die Skizzen stützt. Konsequenterweise wird der analytische Teil als erster Teilband an die Spitze gestellt. Hier führt Bartels zunächst einmal überzeugend den Nachweis der – nicht allenthalben anerkannten – Tatsache, daß das Studium der Werkgenese wesentliche Erkenntnisse über die gültige Werkgestalt zutage fördern kann. Über Westernhagens *Ring*-Studie geht Bartels inso-

fern hinaus, als er größere Zusammenhänge überblickt. Deutlich wird dies gleich am Anfang, wo der Verfasser aus dem anfänglichen Fehlen des Tages-Motivs eine Art Theorie der Wagnerschen Akteröffnung ableitete (und sich, nebenbei gesagt, auch nicht scheut, eine Ehrenrettung für Alfred Lorenz vorzuschlagen). Auch in der Folge gelingt es Bartels immer wieder, diejenigen Einzelmomente von Wagners Ausarbeitungs- und Revisionsprozeß zu akzentuieren, von denen aus sich Wege zu einer Gesamtcharakteristik des Werkes eröffnen. So kann man etwa verfolgen, wie Wagners an der Unterscheidung zwischen persönlich identifizierender und objektiver Figurencharakteristik oder an der Differenzierung der musikalischen Zeichnung von Haupt- und Nebenfiguren, am Verhältnis von Singstimme und Orchester arbeitet, oder wie im Ausarbeitungsprozeß das Vordergründig-Wirkungsvollen zugunsten der großflächigen musikalischen Einheitlichkeit zurückgenommen wird usw. So hinterläßt die Lektüre im ganzen den Eindruck, daß hier ein nach Methode und Ergebnissen gewichtiger Beitrag zur Beschäftigung mit Wagners Kompositionsskizzen und zur *Tristan*-Analyse vorliegt.

(August 1998)

Werner Breig

MATTHIAS IRRGANG: *Antonín Dvořák – Untersuchungen zur Formentwicklung in den drei ersten Symphonien*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1997. 199 S., Notenbeisp.

Daß Matthias Irrgang den Mut hatte, die ersten drei Symphonien von Dvořák (nicht die „drei ersten“, wie der Titel unsauber formuliert) zum Thema seiner Bonner Dissertation zu machen, nötigt Respekt ab. Selbst Dvořák-Experten tun sich schwer mit den ersten beiden symphonischen Versuchen des Tschechen, riesenhaften Werken, in denen der 24jährige offenbar einfach zuviel wollte: aus minimaler Substanz maximale Ausdehnung gewinnen, unablässig verarbeiten und variieren, jede Zäsur verwischen, die Sätze verknüpfen und zugleich wie Beethoven, Schumann, Liszt und Wagner komponieren. Am intensivsten hat sich bislang Jarmila Gabrielová mit diesen Werken auseinandergesetzt, vor allem in ihrer Habilitationsschrift, die Irrgang leider nicht

zur Kenntnis genommen hat (*Rané tvůrčí období Antonína Dvořáka [A. Dvořáks frühe Schaffensperiode. Ein Versuch über kompositorische Probleme in ausgewählten Instrumentalwerken]*, Prag 1991).

Die Anlage der Arbeit folgt der Werkchronologie, wirkt aber etwas schematisch. Nach einleitenden Bemerkungen zu Dvořáks musikalischer Ausbildung, zum musikalischen Umfeld in Prag und zur biographischen Situation im Jahr 1865 wird der Reihe nach jeder Satz in ein oder zwei Kapiteln besprochen, wobei die Überschriften zwar wechselnde Problemstellungen suggerieren, der Beschreibungsmodus aber nur in Nuancen variiert. Eingestreut sind drei „Exkurse“, die freilich gerade nicht abschweifen, sondern einen bestimmten Aspekt vertiefen.

Nun ist es bei einem so wenig bekannten Repertoire zweifellos legitim, die Sätze jeweils ganz durchzugehen. Dankbar nimmt man auch die vielen Notenbeispiele zur Kenntnis (bei denen lediglich Legenden und des öfteren auch Taktzahlen fehlen). Doch Irrgang liefert sich beim Beschreiben etwas zu sehr dem Fluß der Musik aus, tritt zu selten einen Schritt zurück, um nicht nur zu zeigen, wie die Musik ist, sondern auch, warum sie wohl gerade so ist. Zu betonen, es würde der Musik nicht gerecht, sie mit den Kategorien der klassischen Sonatenform zu beurteilen, ist nur dann sinnvoll, wenn man dafür nach anderen, plausibleren Erklärungsmustern sucht. David Beveridge in seiner Dissertation über Dvořáks Sonatenformen (Berkeley 1980) verfolgte Ansatz, mit dem Sonatenform-Modell Gesetzmäßigkeiten etwa in der tonalen Anlage nicht nur der frühen Symphonien herauszuarbeiten (z. B. „tonic islands“ und „extra-tonic anchor points“), hätte es jedenfalls verdient, gewürdigt zu werden. (Auch beim Kopfsatz der 3. *Symphonie* wäre ein Verweis auf die analoge Darstellung bei Beveridge [S. 169ff.] am Platze.)

Der Vergleich mit fremden, für Dvořák modellhaften Werken mag hier gelegentlich weiterhelfen, wie Irrgang am Beispiel der Adagio-Sätze von Schumanns *Zweiter* und Dvořáks *1. Symphonie* überzeugend zeigt (S. 66). Daß bei letzterer ein Bezug der tonalen Anlage zu Beethovens *5. Symphonie* ausreicht, das zyklisch wiederkehrende Paukenmotiv zu einem „Schicksalsmotiv“ (S. 38) zu machen, darf man

aber bezweifeln (zupal unklar ist, was ein „schicksalhafter Gestus“ sein soll). Zu leicht macht es sich Irrgang beim Beinamen *Die Glocken von Zlonice* mit dem Hinweis, er stamme „nach übereinstimmender Auffassung (...) von Dvořák selbst“ (S. 32). Wie glaubwürdig ist diese (mündliche?) Überlieferung überhaupt? Ähnlich lax geht es beim Finale der 2. *Symphonie* zu, wo nicht versucht wird, das Volkslied nachzuweisen, aus dem Dvořák offenbar ein Motiv samt Text zitiert (S. 34).

Während Irrgang bei der 1. *Symphonie* schön zeigt, wie Dvořáks Versuche einer zyklischen Verklammerung der Sätze nur partiell funktionieren, entgehen ihm die thematischen Bezüge zwischen den Sätzen der *Zweiten*. (Das Scherzo beginnt demonstrativ mit den Gerüsttönen des Hauptthemas des 1. Satzes, *b-g-f-d*, um sinnfällig zu machen, daß das später erscheinende Thema – vgl. S. 117 – aus dessen Krebs gewonnen ist; das Hauptthema des Finales beginnt mit dem Krebs der Anfangswendung des Seitenthemas aus dem 1. Satz, und das Seitenthema des Finales greift Material aus dem Thema des 2. Satzes auf.)

Aufschlußreich sind die graphischen Darstellungen der Instrumentationsdichte in den Symphonien 1–5 im Anhang. Allerdings liegen ihnen bei der 2. und 3. *Symphonie* offenkundig die gekürzten und „entschlackten“ Revisionsfassungen aus den späten 1880er Jahren zugrunde, was den Aussagewert mindert. Überhaupt hätte man sich gewünscht, daß die Urfassung der 2. *Symphonie* (soweit sie sich noch rekonstruieren läßt) und die revidierte Fassung bei der Analyse sauber getrennt und dann auch einmal konsequent verglichen würden. Gleichwohl: Insgesamt bemüht sich die trotz mancher unglücklicher Formulierung angenehm zu lesende Arbeit immer wieder mit Erfolg, diesem schwierigen Werksegment gerecht zu werden. (Februar 1998) Hartmut Schick

FINN BENESTAD und HELLA BROCK: *Edvard Grieg: Briefwechsel mit dem Musikverlag C. F. Peters 1863–1907*. Frankfurt/M., Leipzig u. a.: C. F. Peters 1997. 686 S., *Notenbeisp.*, Abb.

Der Verlag C. F. Peters hat im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert zweifellos viel zur preisgünstigen Verbreitung musi-

kalischer Kunstwerke im Druck beigetragen, als er das Verfahren der Notenschnelldruckpresse nutzte und 1867 die „Edition Peters“ ins Leben rief: Die hellgrünen Notenausgaben bereits veröffentlichter Werke und die zartrosa Originaleditionen wurden zu vergleichsweise günstigen Preise verkauft – was ein Johannes Brahms seinem Hauptverleger Fritz Simrock gern als Muster vorhielt. Peters' preiswerte Popularisierung führte aber auch zu Problemen: Die weitverbreiteten Sammelbände der Schumann- und Brahms-Lieder beispielsweise reißen die ursprünglichen Opera zum Teil auseinander und haben die Rezeption der Lieder bis hin zur Verzerrung kanalisiert; auch andere problematische Eingriffe von Peters-Editoren bestimmen die Musizierpraxis bis heute. Andererseits erlaubte der geschäftliche Erfolg den damaligen Inhabern des Verlages – dem musikbegeisterten studierten Juristen Max Abraham (1831–1900) und seinem Neffen Henri Hinrichsen (1868–1942), den die Nationalsozialisten erst enteigneteten und dann im KZ Birkenau ermordeten – bedeutende Aktivitäten (Gründung der berühmten Musikbibliothek Peters und Herausgabe ihres *Jahrbuchs*, Stiftung des Leipziger Instrumentenmuseums und einer Hochschule für Frauen).

Die geschäftlichen Beziehungen mit Edvard Grieg waren für den Peters-Verlag ebenso wichtig wie einträglich. Daß die Verleger dies zu würdigen wußten, bezeugt unter anderem der Generalvertrag, den Abraham mit Grieg 1889 schloß. Er garantierte dem damals 46jährigen Komponisten und über seinen Tod hinaus seiner Frau Nine feste jährliche Rentenzahlungen und sicherte dem Verlag ein Vorkaufsrecht für neue Griegsche Kompositionen. Daß die geschäftlichen Beziehungen zu freundschaftlichen wurden, spiegelt die Korrespondenz des Komponisten mit den beiden Verlegern deutlich wider; sie umfaßte den Zeitraum von 1863 bis zu Griegs Todesjahr 1907 und intensivierte sich seit Mitte der 1870er Jahre merklich. Die Korrespondenz erfolgte durchweg in Deutsch.

Finn Benestad und Hella Brock, seit langem als Grieg-Spezialisten ausgewiesen, legen jetzt eine Gesamtausgabe des Briefwechsels vor, soweit er in Briefmanuskripten, Verlags-Kopierbüchern und früheren Publikationen überliefert ist. Hatte Elsa von Zschinsky-Troxler 1932 lediglich 185 zum Teil gekürzte Briefe Griegs

an die Verleger mitgeteilt (Edvard Grieg, *Briefe an die Verleger der Edition Peters 1866–1907*, Leipzig 1932), so umfaßt die neue Ausgabe 635 Schreiben: 405 Briefe Griegs (in Einzelfällen auch seiner Frau) an Abraham, Hinrichsen oder fallweise an den Verlagsprokuristen Paul Ollendorff sowie 230 Gegenbriefe des Verleges. Gerade in der Überlieferung der Verlegerbriefe klaffen heute freilich größere Lücken, wie schon das Zahlenverhältnis zeigt.

Die Themen, um die die Korrespondenz kreist, sind vielfältig. Fixpunkte bilden in erster Linie natürlich Griegs Werke. Die Briefe reflektieren den Prozeß der Veröffentlichung, manchmal auch der verlegerischen Beurteilung der Kompositionen – von Abrahams enthusiastischer Einschätzung der *Ballade* op. 24 bis zu seiner Skepsis gegenüber dem *Streichquartett* op. 27, die den gekränkten Grieg das Werk zunächst anderweitig publizieren ließ. Ebenso dokumentiert die Korrespondenz die – mitunter in leicht gereiztem Tonfall verlaufenden – Verhandlungen um nachträglich vom Komponisten gewünschte Revisionen, die die Verleger über Verzögerung und Verteuerung der Publikation klagen und gelegentlich zu fintenreichen Gegenmaßnahmen greifen ließen. Man stößt auf Verlagsvorschläge hinsichtlich formaler Revisionen (S. 31, S. 224) oder gängigerer Werktitel, auf Diskussionen über Eigen- und Fremdarangements sowie auf vom Verlag gewünschte Einzelveröffentlichungen, auf die Grieg im Fall der *Symphonischen Tänze* gegenüber Hinrichsen beinahe verärgert reagierte (S. 432 ff.). Erhellend bis amüsant sind Griegs Bemerkungen über andere Komponisten und Interpreten: Neben positiven Äußerungen über Brahms, Čajkowskij, Dvořák, Busoni (dem Abraham wenig abgewann) sowie skandinavische Kollegen findet sich Kritisches über Richard Strauss oder Max Regers *Klavierquintett* op. 64 („Plumpudding“, S. 596). Auch Griegs späte Freundschaft mit dem australischen Pianisten und Komponisten Percy Grainger deutet sich in Äußerungen gegenüber Hinrichsen an. Darüber hinaus sind die Verleger dem Komponisten bei der Organisation seiner Konzertreisen und bei der Anlage seines Geldes behilflich. Auch Ansichten über politische Fragen werden ausgetauscht; sie betreffen Norwegens Unabhängigkeitsbestrebungen ebenso wie Griegs ironische Bemerkungen über das be-

scheidende kulturelle Niveau des jungen norwegischen Königspaares, ambivalente Äußerungen über den deutschen Kaiser oder Griegs öffentliche Parteinahme in Frankreichs Dreyfus-Affäre. Häufig wird schließlich Privates – nicht zuletzt die bei Grieg wie bei Abraham labile Gesundheit – erörtert.

Benestads und Brocks Edition kommt den Wünschen der Benutzer vielfach entgegen: Zwei gemäß Werkzählung bzw. alphabetisch nach Titeln geordnete Kompositionsverzeichnisse, ein Orts-, ein (sicherlich noch ausbaufähiges) Sach- und das Personenregister ermöglichen den detaillierten Zugriff auf die Informationen und erwiesen sich bei Stichproben – von kleinen Ausnahmen abgesehen – als verlässlich. Ähnlich hilfreich ist die jedem Korrespondenzjahr vorangestellte knappe Jahresübersicht (für 1905 fehlt wohl versehentlich der einzige Besuch des Ehepaares Hinrichsen bei beiden Griegs in Kristiania [Oslo]; vgl. S. 584 mit S. 586). Gegenüber den gut gewählten Fotografien und Notenfaksimilien ist die Zahl der faksimilierten Briefmanuskripte eher spärlich, so daß sich die Genauigkeit der Übertragung kaum angemessen beurteilen läßt. In Abrahams kurzem Brief vom 26. Januar 1876 (S. 39 f.) waren immerhin kleine Lesarten („Jahr“ – „Jahre“) sowie Layoutdivergenzen zu konstatieren, die durch die Angaben im editorischen Vorspann (S. 7) nicht gedeckt sind. Die angezeigte Auslassung in Brief Nr. 333 (S. 538) wird nicht erläutert. Bei manchen unorthodoxen Lesarten hätte man sich signalisierende *Sic*-Zusätze gewünscht; einige Lesarten bleiben fragwürdig (etwa S. 267, 8. Zeile v. u.: „Zahlung“ S. 617, Z. 13, dürfte laut Kontext eher „gewusst“ als „gewünscht“ lauten).

Die Erläuterungen des Einleitungskapitels, der Jahresübersichten, insbesondere aber die zahlreichen Fußnoten sind opulent und wirken zuverlässig. Mitunter wird der gleiche Sachverhalt mehrfach erläutert, wo ein kurzer Verweis genügt hätte. Nur selten vermißt man andererseits weitere Kommentare, etwa zu der auf S. 139 und 148 f. erwähnten großen Schumann-Edition von Anfang 1887 (Ende 1886 war die Schutzfrist für Schumanns Musik abgelaufen, und Peters brachte große Teile der Instrumental- und Vokalwerke auf den Markt). Kleine Kommentierungsirrtümer fallen eher gering ins Gewicht, zumal sie durch die Brief-

texte zum Teil korrigiert werden (Griegs Brief Nr. 269, S. 435, ist natürlich an Hinrichsen und nicht an Abraham gerichtet; bei Abrahams Weihnachtsgeschenk von 1888 handelte es sich nicht, wie auf S. 13 zu lesen ist, um „eine autographe Partitur des *Tannhäuser*“, sondern, wie man aus der Wagner-Literatur weiß und auch auf S. 173 erfährt, um ein Exemplar der „autographierten“, durch ein spezielles Reproduktionsverfahren vervielfältigten Partiturniederschrift). Und vor Zitaten aus Arthur M. Abells teilweise hemmungslos fälschendem Buch *Gespräche mit berühmten Komponisten* (Kleinjörle bei Flensburg 1962) kann eigentlich nur gewarnt werden, obgleich in diesem Fall kein nennenswerter Schaden entsteht (S. 467, Anm. 1).

Mit Benestads und Brocks Ausgabe des Verlegerbriefwechsels Grieg/Peters liegt eine wichtige Dokumentation zur Musik- und Verlagsgeschichte des ausgehenden 19. Jahrhunderts vor, mit der sich trefflich arbeiten läßt. Für die Grieg-Forschung ist der Briefband ebenso unerläßlich wie für die Auseinandersetzung mit einer national begriffenen Musikkultur, die zugleich auf internationale Öffnung (und Vermarktung) von Musik zielte.
(April 1998) Michael Struck

FRIEDHELM KRUMMACHER: Musik im Norden. Abhandlungen über skandinavische und norddeutsche Musik. Hrsg. von Siegfried OECHSLE, Heinrich W. SCHWAB, Bernd SPONHEUER, Helmut WELL. Kassel u.a.: Bärenreiter 1996. VII, 246 S., Notenbeisp.

Die Sammlung präsentiert dreizehn Aufsätze von Friedhelm Krummacher, publiziert aus Anlaß seines 60. Geburtstages, die einen musikgeschichtlichen Zeitraum von über 300 Jahren umfassen. Die einzelnen Titel der Abhandlungen, die zwischen 1979 bis 1994 für Publikationen im skandinavischen Raum entstanden sind, weisen auch auf die theoretischen Schwerpunkte hin, die der Verfasser unter systematischen Aspekten untersucht. Dies betrifft vor allem die traditionsbelasteten Klassifizierungen innerhalb der Gattungsgeschichte, wie sie in der neueren Musikgeschichtsschreibung von Hermann Kretzschmar, Hugo Riemann und Guido Adler bis in die späten

1920er Jahre entwickelt wurden und noch bei Theodor W. Adorno, in seiner Polemik gegen Jean Sibelius (1938) wirksam waren. Das Zusammenwirken von Gattungskonventionen und -erneuerungen sowie die Bedeutung von regionalen Einflüssen untersucht Krummacher am Beispiel konkreter Analysen von ausgewählten Streichquartetten. Er zeigt, auch durch Verweise auf zahlreiche Quellenstudien und Skizzenvergleiche, die Entwicklung dieser Gattung in Skandinavien auf, die in einen regelrechten Nationalstil mündet. Hier wird der historische Kontext ausgebreitet, der für Dietrich Buxtehude, später für Franz Berwald, Niels Gade, Wilhelm Stenhammar, Carl Nielsen und noch Jean Sibelius prägend war. Die bislang lückenhafte Literatur zu diesen Komponisten wird durch die deutsche Edition der Aufsätze Krummachers bereichert und findet ihren Höhepunkt in der Analyse von Sibelius' *Streichquartett* op. 56, die durch Material zur Rezeption zusätzlich erhellt wird. Im Jahr 1909 komponiert, stellt es einen Zenit innerhalb einer Entwicklung zwischen 1850 bis 1910 dar, in der fast einhundert Quartette in Skandinavien nachgewiesen werden können. Krummacher führt gegen Adorno an, daß Sibelius „bewußt das Ziel verfolgte, entgegen allen Normen der Gattung, die polyphone Differenzierung forderten, das eigene Konzept des kompakten Satzes durchzusetzen. Die Differenzen in den Versionen der Coda beweisen nachträglich, wie entschieden Sibelius seine Intentionen gegen jede Konvention befolgte“ (S. 210).

Die Herausgeber haben jedoch mehr als eine Folge von Aufsätzen versammelt, die einen Teil der wissenschaftlichen Biographie Krummachers auszeichnen. Besonders lesenswert ist mit Blick auf die Wissenschaftsgeschichte der Aufsatz: „Stylus versus Opus. Anmerkungen zum Stilbegriff in der Musiktheorie“. Hier wird eine terminologiegeschichtliche Entwicklung des Stilbegriffes ausgebreitet, die differenziert Alternativen zu einer chronologisch akzentuierten Sicht aufzeigt, wie sie u. a. zwischen Riemann und Adler bestand: „Gegenüber den übergeschichtlichen Kräften in Adlers Stilprinzip meinen Riemanns Stilprinzipien historische und strukturelle Kriterien“ (S. 15). Die Aufsätze: „Thesen zum ‚Nationalen‘ in der Musikgeschichte und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft“ vervollständigen und

ergänzen Krummachers Beiträge zu einer Wissenschaftsgeschichte unseres Fachs.
(Januar 1998) Christoph Metzger

BERND WIECHERT: *Heinrich von Herzogenberg (1843–1900). Studien zu Leben und Werk.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1997. X, 339 S. (*Abhandlungen zur Musikgeschichte, Band 1.*)

An neuen musikwissenschaftlichen Publikationsreihen herrscht derzeit kein Mangel. Nicht jede aber wird so gewichtig eröffnet wie die von Martin Staehelin herausgegebenen *Abhandlungen zur Musikgeschichte*. Denn deren „Opus 1“, Bernd Wiecherts Herzogenberg-Monographie (die 1995 in Göttingen angenommene Dissertation), verfügt über alle Qualitäten eines Standardwerks zu Leben und Schaffen eines Komponisten, den man bislang allenfalls zur Kenntnis nahm, wenn man sich mit Brahms beschäftigte.

Der biographische Teil des Buches basiert auf einer vollständigen Auswertung aller erreichbaren Dokumente zu Herzogenbergs Vita. Wiechert stützt sich insbesondere auf den umfangreichen Briefwechsel des Komponisten, den er erstmals erschlossen und in einem detaillierten Verzeichnis am Ende der Arbeit bibliographisch verfügbar gemacht hat. Ausführlich, ohne weitschweifig zu werden, schildert Wiechert Herzogenbergs Herkunft, Kindheit und Jugend, seine Wiener Studienjahre – die durch seine Heirat mit Elisabeth von Stockhausen (deren Vornamen wir jetzt dank Wiechert guten Gewissens mit „th“ schreiben dürfen) quasi beendet wurden –, seine Tätigkeit im Grazer Musikverein und erste Erfolge als Komponist, dann die für Herzogenberg wichtigen Leipziger Jahre, in denen er unter anderem die Bekanntschaft Philipp Spittas machte und als Leiter des Bach-Vereins ein einflußreiches Amt ausübte, und schließlich seine Arbeit in Berlin als Vorsteher einer Meisterklasse für Komposition an der Hochschule für Musik und als Senator an der Akademie der Künste.

Anders als im biographischen Teil des Buches ist im musikalischen Teil keine Vollständigkeit angestrebt. Wiechert analysiert nicht sämtliche Werke Herzogenbergs, er beschränkt

sich vielmehr mit guten Gründen darauf, wesentliche „stilistische Tendenzen“ nachzuzeichnen, die Herzogenbergs Œuvre prägen: erstens die frühe Orientierung an der Musik der Neudeutschen, zweitens, seit 1876, Herzogenbergs Komponieren im Sinne der „konservativ-fortschrittlichen“ Partei, die für ihn von Brahms und Philipp Spitta dominiert wurde, und drittens, nach 1893, die Wendung zur protestantischen Kirchenmusik unter dem Einfluß des Theologen Friedrich Spitta, der seinen 1894 verstorbenen Bruder Philipp als Leitfigur für Herzogenberg gleichsam ablöste. Konsequenz dieser Gliederung des Schaffens folgend untersucht Wiechert ausführlich erstens Herzogenbergs dramatische Kantate *Columbus* op. 11 (1870), zweitens die Behandlung von Form, Harmonik und Motivik bzw. Thematik in ausgewählten Kammermusikwerken und drittens Herzogenbergs Kirchenkompositionen, voran das *Requiem* op. 72 (1890), die Kantate *Todtenfeier* op. 80 (1892) sowie die Oratorien *Die Geburt Christi* op. 90 (1894) und *Die Passion* op. 93 (1895/96). Im allgemeinen gelingt es Wiechert, wichtige Bestandteile des Herzogenbergschen Komponierens in seinen verschiedenen Phasen herauszuarbeiten (wobei die zahlreich beigegebenen Notenbeispiele wertvolle Hilfestellung leisten). Bei der Bewertung der einzelnen Mittel bewahrt er ungeachtet aller Sympathie für seinen Helden stets die nötige Distanz: Neben den musikalischen Stärken Herzogenbergs werden seine Schwächen, beispielsweise die schematische Handhabung der Sonatenform oder eine insgesamt eher blasse melodische Erfindung, nicht verschwiegen. Auf diese Weise vermittelt Wiechert dem Leser ein konturenreiches Bild von Herzogenbergs Musik. Man wird neugierig, sie näher kennenzulernen.

Zwischen die beiden Hauptteile ist eine zusammenfassende Würdigung derjenigen vier Personen eingefügt, die Herzogenberg in besonderem Maße beeinflussten. Daß dabei Brahms noch vor Herzogenbergs Frau und den Brüdern Spitta an erster Stelle steht, scheint zunächst ganz selbstverständlich zu sein, betrachtete doch Herzogenberg sein Verhältnis zu Brahms' Musik als „eine Lebensfrage“ (S. 113). Andererseits folgt aus der vorangegangenen biographischen Darstellung – und gerade dies erscheint dem Rezensenten als ein besonderer

Gewinn dieses Teils –, daß die Brüder Spitta Herzogenbergs Lebenslauf, aber auch seine Entwicklung als Komponist weitaus mehr als Brahms bestimmten. Denn obwohl dieser erstmals 1884 für die *Streichquartette* op. 42 lobende Worte gefunden hatte, machte Herzogenberg anschließend keineswegs Kammermusik zu einem dominierenden Schwerpunkt seines Schaffens, sondern folgte lieber den Anregungen Philipp Spittas, möglichst verschiedene Gattungen zu bedenken. Und später hielt er, den Wünschen Friedrich Spittas folgend, an der Komposition von Kirchenmusik fest, auch wenn Brahms solche Stücke als „tostlos“ abtat. Im übrigen verraten einige Briefe, daß Brahms bei Herzogenberg keineswegs immer Verständnis fand und auch von Philipp Spitta überraschend harsch kritisiert werden konnte: Den Anfang des *Klaviertrios C-Dur* op. 87 etwa geißelte Spitta als „Brahms'sche Phrase“ und fuhr im gleichen Ton fort: „Der Mann kann, glaube ich, keine vier Takte im 3/4 Takt mehr schreiben ohne Hemiolen. Diese Manier wird mir allmählich lästig“ (S. 112).

Das Buch schließt mit einem umfangreichen und wertvollen bibliographischen Anhang. In dessen Zentrum steht (neben der schon erwähnten Aufarbeitung der Korrespondenz) ein ausführliches, kritisches Verzeichnis sämtlicher gedruckter wie ungedruckter Werke Herzogenbergs, in dem auch Hinweise auf Rezensionen und weitere Dokumente nicht fehlen. Wer in Zukunft über Herzogenberg, seinen Umkreis und seine Musik arbeiten will, wird an Wiecherts Buch nicht vorbeigehen können. (April 1998) Walter Werbeck

RAINER BAYREUTHER: Richard Strauss' Alpensinfonie. Entstehung, Analyse und Interpretation. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 1997. 517 S. (Musikwissenschaftliche Publikationen, Band 6.)

Das Schwergewicht von Bayreuthers Buch (seine 1994 in Heidelberg eingereichte, für den Druck nur geringfügig überarbeitete Dissertation) liegt in einer gründlichen Darstellung der komplizierten Entstehungsgeschichte der *Alpensinfonie*. Zu den ersten Entwürfen wurde Strauss durch die „Liebestragödie eines Künstlers“ (so Strauss' Eintrag im Garmischer Skiz-

zenbuch [im folgenden immer Sb] Nr. 6) ange-regt: ein Sujet, hinter dem sich die Person des Schweizer Malers Karl Stauffer und seine unglückliche Beziehung zu Lydia Welti, der reichen Gattin eines Schulfreundes, verbergen. Strauss, das zeigt Bayreuther erstmals deutlich, dürfte Stauffer während seiner Berliner Monate 1883/84 kennengelernt und später durch den Stauffer-Biographen Otto Brahm vom tragischen Schicksal des Malers (Stauffer machte seinem Leben Anfang 1891 ein Ende) erfahren haben. Darüber hinaus nahm Strauss sich die zweiteilige Disposition von Brahms Biographie zum Vorbild für seinen *Künstlertragödie*-Entwurf. Wann die Arbeit daran einsetzte und wie weit sie gedieh, ist nicht sicher. Bayreuther gilt Strauss' Schreibkalendernotiz vom 3. Juli 1900 – „Musikskizze der Künstlertragödie (der Sonnenaufgang) begonnen“ – als entscheidender chronologischer Hinweis. Mit „Musikskizze“ pflegte Strauss aber nicht erste Ideen, sondern ein Particell zu bezeichnen. Die Komposition war also im Sommer 1900 bereits fortgeschritten, und die Entwürfe im Sb 6 entstanden wohl wie die ihnen vorausgehenden datierbaren Einträge schon 1899.

Strauss' weitere Beschäftigung mit dieser Musik belegen die ersten Seiten von Sb 9, die Bayreuther zufolge 1902 beschrieben wurden. Allerdings lautet die Überschrift jetzt *Der Antichrist. Eine Alpensinfonie*, und im Begriff „Antichrist“ sieht der Verfasser den roten Faden der „geistigen Konzeption“ für alle weiteren Entwürfe, die schließlich in der 1915 vollendeten *Alpensinfonie* mündeten. Strauss habe mit diesem Titel nicht nur auf Nietzsche angespielt, sondern auch Leben und Kunstanschauung Stauffers „antichristlich“ interpretiert. Zur Fundierung dieser These dienen die umfassend angelegten Untersuchungen im 2. Kapitel von Bayreuthers Buch. Das 3. Kapitel ist im wesentlichen der Interpretation des nächsten Stadiums der Genese der *Alpensinfonie* gewidmet: eines viersätzigen Projekts, das Strauss mit *Die Alpen* betitelt. Hervorzuheben sind hier besonders Bayreuthers Ermittlungen zur Chronologie: Er zeigt, daß die in Sb 17, 19, 22 und 23 eingestreuerten Entwürfe zu den *Alpen* noch vor der großen Skizze in Sb 9, die erst nach dem Frühjahr 1910 entstand, anzusiedeln sind. Auch dieses mehrsätziges Projekt, so das Fazit des Verfassers, sei nur vor „dem Hintergrund

der Person Karl Stauffers“ zu verstehen (S. 302). In den kürzeren Schlußkapiteln befaßt sich Bayreuther mit der einsätzigen Endfassung, und er gibt Hinweise zu deren musikalischer Analyse. Zu begrüßen ist die umfangreiche Beigabe von Faksimiles fast aller Skizzen im Anhang. Allerdings sind sie oft kaum lesbar, und einige wären zu ergänzen: Sb 15, S. 81; Sb 17, S. 18 u. 30f.; Sb 23, Bl. 22v; Sb 25, S. 7/Nr. 7.

Ohne Frage hängen die wechselnden musikalischen Entwürfe – von der *Künstlertragödie* über die *Alpen* bis zur *Alpensinfonie* – miteinander zusammen. Auch die Verbindungen zwischen den programmatischen Konzepten der *Künstlertragödie* und der *Alpen* sind unübersehbar. Es ist nicht das geringste Verdienst Bayreuthers, solche inner- wie außermusikalischen Korrespondenzen in großer Ausführlichkeit dargestellt zu haben. Daß es zu deren Verständnis allerdings notwendigerweise eines roten Fadens in Gestalt Karl Stauffers und des Nietzscheschen *Antichrist* bedarf – weil Bayreuther zufolge dieser Begriff seit 1902 „bis zuletzt immer wieder im Titel oder als Untertitel“ (S. 125) begegnet –, daran scheinen dem Rezensenten einige Zweifel angebracht.

1. Der erste sicher datierbare Beleg für Strauss' Gebrauch des Titels *Der Antichrist* in bezug auf die *Alpensinfonie* ist ein Schreibkalendereintrag vom Mai 1911. Dort heißt es: „Ich will meine *Alpensinfonie*: den *Antichrist* nennen“. Strauss bekundet eine Absicht, die ganz offensichtlich bis dahin noch nicht bestanden hat. Konsequenterweise notiert er erst nach diesem Termin im Sb 24 einen zweisätzigen Entwurf mit dem Titel *Der Antichrist: eine Alpensinfonie*, und erst danach entsteht auch das Particell mit demselben Titel. Vor 1911 hingegen heißt das geplante Stück *Die Alpen* (aber offenbar auch schon *Alpensinfonie*) und ist viersätzig.

2. Die ersten Seiten von Sb 9 enthalten Entwürfe zur *Künstlertragödie*. Das ist nicht zu bestreiten. Da es sich um Notenpapier mit 20 und 22 Systemen, teilweise auch um zusammengeklebtes und falsch herum eingebundenes Material handelt, waren die Skizzen offenbar zunächst auf losen Einzelblättern notiert und wurden erst später an den Anfang des 1902 begonnenen Sb 9 gestellt, dessen Hauptteil Entwürfe zum Kopfsatz der viersätzigen *Alpen*

bzw., nach Mai 1911, des zweisätzigen *Antichrist* enthielt. Die Vermutung liegt nahe, daß Strauss diese Kompilation vor dem Beginn der Arbeit am Particell vornahm, also nach dem oben genannten Schreibkalendereintrag und damit nach seinem Entschluß, den *Alpen* einen neuen Titel zu geben. Folglich überschrieb er nun (und nicht schon 1902) die gesammelten Entwürfe mit *Der Antichrist. Eine Alpensinfonie*.

3. Der Schreibkalendereintrag hat nichts mit Karl Stauffer zu tun, sondern ist durch den Tod Gustav Mahlers motiviert. Auch die Konzeption der *Alpen* enthält keinerlei Hinweis auf die Biographie Stauffers. Alles spricht dafür, daß Strauss sein Projekt nach 1902 nicht mehr mit der Person Stauffers verknüpft hat; auch die ihm und Lydia Welti zugeordneten Themen wurden gestrichen.

Wie auch immer Strauss' programmatische Intentionen beschaffen waren, spätestens in der vollendeten *Alpensinfonie* sind alle Hinweise auf Stauffer, Nietzsche und den „*Antichrist*“ getilgt. „Aus keinem Detail der Partitur“, so muß auch Bayreuther zugeben, könne die „intendierte Weltanschauung [...] auch nur erahnt werden“ (S. 341). Erst recht räumt die von Max Steinitzer (zweifellos mit Billigung des Komponisten) verfaßte thematische Einführung mit der Vorstellung auf, hier handle es sich um ein Stauffer/Nietzschesches „*Antichrist*“-Programm. Über den Wert der *Alpensinfonie* entscheidet denn auch nicht, ob das Programm als Weltanschauung „gerettet“ oder als Bergtour vernachlässigt werden kann, sondern einzig und allein Strauss' Musik.

(Februar 1998)

Walter Werbeck

MARION LINHARDT: *Inszenierung der Frau – Frau in der Inszenierung. Operette in Wien zwischen 1865 und 1900. Tutzing: Hans Schneider 1997. 385 S., Abb.*

Das Adornosche Verdikt, die Operette sei „Konfektionsware“, hat dazu geführt, daß dieses Genre in der Forschung vernachlässigt wurde. Betrachtet man aber das Genre, wie es die Autorin tut, als Gradmesser für das Selbstbild und die Wertvorstellungen des Bürgertums, dann ergibt das reizvolle Fragestellungen. Linhardt untersucht die Frau als Darstellerin und als Rollenfigur im Libretto. Die Musik

wird dagegen fast gänzlich ausgespart; über 80 teilweise seltenen Abbildungen stehen nur zwei Notenbeispiele gegenüber.

Marion Linhardt stellt Korrelationen und wechselseitige Einflüsse zwischen den Lebensläufen der Sängerinnen und ihren Rollen fest: Die Rolle färbte auf die Künstlerin ab, deren Verhalten wiederum den Librettisten ermutigte. Die Divas standen um 1865 im Mittelpunkt der Inszenierungen, die Operetten waren auf eine weibliche Starrolle ausgerichtet. Ab 1865 zeigte die Operette in den Werken Offenbachs satirischen Witz, französische Leichtigkeit, Frivolität und Pikanterie, um sich fünf Jahre später mit den Werken von Johann Strauß dem „Echten“, Treuherzig-Unverfälschten zuzuwenden. Ab 1880 wurden vorzugsweise politische und historische Sujets gewählt, der erstarkende Nationalismus erforderte eine Idealisierung des heldenhaften Mannes und eine Ablenkung von der Realität. Die Frauenrollen waren dieser Entwicklung angepaßt. Während zu Beginn die frechen, machtbewußten Frauen eher lächerlich-dümmlichen Männerfiguren gegenüber gestanden und die Operetten jegliche Heldentümelei bewußt in Frage gestellt hatten, wendete sich jetzt das Blatt. In den 1880er Jahren tritt der männliche Part in den Vordergrund, Helden mit Vorbildcharakter übernehmen die Führung.

Anhand einer beeindruckenden Materialfülle gelingt es der Autorin, mit analytischem Geschick ein faszinierendes zeitgeschichtliches Panorama zu zeichnen. Nicht ganz verständlich ist, daß sie sich von einem „feministischen Ansatz“ abgrenzen möchte, ist doch die feministische Theorie seit langem bemüht, die stereotype Dichotomie „Mann = stark, Frau = schwach“ abzubauen, um erkenntnistheoretisch dem Kreislauf männlicher Dominanz zu entgehen. Ironischerweise könnten die Ergebnisse jedoch ebenso gut von einer feministisch inspirierten Wissenschaftlerin stammen, denn Linhardt zeigt, daß die Frauendarstellungen bei aller Unterschiedlichkeit der Typen stets dazu dienen, „ein traditionelles, männerdominiertes Rollenverständnis aufrechtzuerhalten“ (S. 21).

1828 ist als Geburtsjahr Marie Geistingers nicht endgültig geklärt. Zuweilen ist die Sprache etwas schwerfällig („Die Pathetik der gängigen Repertoirestücke bildete den Hauptan-

griffspunkt für die Parodie auf der reinen Textebene“, S. 90), doch tut das dem Wert der Studie keinen Abbruch.

(Januar 1998)

Eva Rieger

MARTIN EYBL: Ideologie und Methode. Zum ideengeschichtlichen Kontext von Schenkers Musiktheorie. Tutzing: Hans Schneider 1995. 208 S., Notenbeisp. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Band 32.)

Daß musikalische Theorie in den sie umgebenden ideengeschichtlichen Kontext eingebunden und daher von ihm abhängig ist, scheint auf den ersten Blick ebenso selbstverständlich wie unerheblich zu sein. Wird sie nicht allein von ihrem Gegenstand mit den notwendigen epistemologischen Grundlagen versorgt und ist diese Anbindung nicht hinreichend für ihr Verständnis? Martin Eybls Dissertation kommt das Verdienst zu, beispielhaft auf die Unzulänglichkeit derartiger Vorstellungen hinzuweisen. Dabei ist das Denken Heinrich Schenkers für eine solche Untersuchung in zweierlei Hinsicht besonders geeignet: einerseits durch seine überaus pointierte Gesinnung, zum anderen durch die große Bedeutung, die er vor allem im analytischen Diskurs bis heute hat.

„Schenkers Weltbild liegen Rangordnungen zugrunde, es ist hierarchisch strukturiert“ (S. 29). Diese als charakteristisch für den bürgerlichen Mittelstand Österreichs erwiesene Haltung hat in seinem analytischen Denken tiefe Spuren hinterlassen. In scheinbarem Gegensatz dazu steht ein antidogmatischer Impuls, der seine deutlichste Ausprägung in dem Gedanken findet, „daß Analyse selbst Kunst, nicht Wissenschaft sei“ (S. 70). Berücksichtigt man freilich, daß in der Welt der Kunst „das Genie über den Durchschnitt“ (S. 29) regiert, so wird deutlich, warum der künstlerische Anspruch seines Tuns für Schenker die notwendige Grundlage für eine angemessene Auseinandersetzung mit den Meisterwerken der Musik sein mußte. Wie tief das hierarchische Denken bei ihm verwurzelt gewesen ist, belegt weiterhin der Vergleich zwischen Karl Marx und Richard Wagner, die die politische wie die Musikgeschichte ins Verderben geführt hätten: „Das Zertrümmern aller Überlieferung durch

Marx hat seine Entsprechung im Zerbrechen der Urlinie durch Wagner“ (S. 107).

Im Vergleich zu diesen ideologischen Zuspitzungen, die von Eybl sehr behutsam und mit der notwendigen Distanz herausgearbeitet werden, erscheint der Zusammenhang mit der Morphologie Goethes beinahe peripher. Dabei werden gerade in diesem Kontext die Vorstellungen von Urlinie und Ursatz mit ihren Eigentümlichkeiten besonders deutlich. Die Tatsache, daß innerhalb des musiktheoretischen Denkens Heinrich Schenkers weitreichende Entwicklungen festzustellen sind, wird ebenso ausführlich dargestellt wie ihre Einbindung in die Geschichte der Musiktheorie. Dabei greifen, wie Eybl überzeugend darlegt, vergleichsweise pauschale Vergleiche mit Ansätzen des 17. und 18. Jahrhunderts (z. B. Christoph Bernhard) zu kurz. Wesentlicher ist demgegenüber Schenkers Anschluß an das totalitäre Denken in der Theorie des 19. Jahrhunderts, das auf Moritz Hauptmann zurückzuführen ist.

Die Notwendigkeit einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Gegenstand der Untersuchung nimmt Eybl glücklicherweise nicht zum Anlaß einer auf Schenker bezogenen Ideologiekritik. Vielmehr wird die Relevanz seiner analytischen Befunde vor dem Hintergrund der Bedeutung historischer Satzmodelle am Beispiel Ludwig van Beethovens in Frage gestellt. „Die Rekonstruktion von Satzgerüsten ist zugleich Vorstufe und Alternative zu Schenkers Theorie der Urlinie“ (S.147). Daß hier nur noch relativ allgemeine Bezüge hergestellt werden können, ist zwar schade, kann einer so umfassend angelegten Arbeit aber nicht angelastet werden. Eine gründliche und wichtige Studie, die zur erneuten Beschäftigung mit Heinrich Schenker anregt.

(Oktober 1998) Reinhard Schäfertöns

BARBARA ZUBER: *Gesetz + Gestalt. Studien zum Spätwerk Anton Weberns*. München: Musikprint Verlag 1995, 345 S., Notenbeisp. (Schriften zur Musik des 20. Jahrhunderts. Band I.)

Die Arbeit gliedert sich in einen theoretischen und einen analytischen Hauptteil sowie eine zusammenfassende Reflexion als Schlußteil.

Barbara Zuber schafft sich zunächst anhand von Vorträgen und Briefen Anton Weberns eine theoretische Grundlage durch die detaillierte Befragung von Begriffen, denen er in Anlehnung an Goethe und Plato zur Charakterisierung seiner kompositorischen Absichten vor allem hinsichtlich der Reihentechnik immer wieder große Bedeutung beimißt. Die hierbei ins Zentrum gerückten Begriffe „Faßlichkeit“, „Gesetz“, „Gestalt“ und „nomos“ werden in Weberns oft etwas unklarer, gleichwohl manchmal fast beschwörend wirkenden Verwendung problematisiert und hinsichtlich ihres Kontextes bei Goethe und Plato, soweit er mutmaßlich für Webern mitbedeutend gewesen sein könnte, erweitert und erhellt. Die Heraukristallisierung der Bedeutung dieser Begriffe als kommentierende Hinweise insbesondere zu den Struktur- und Formideen des Spätwerks ergänzt Zuber mit kenntnisreichen Hinweisen auf parallele oder verwandte naturwissenschaftliche Ideen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, denen das Fragen nach universalen Prinzipien der naturalen Gestaltbildung und Gestaltentwicklung gemeinsam ist. Hinsichtlich der Reihentechnik wird schon in der Wahl der genannten Begriffe wie auch ihrer Gewährsmänner Goethe und Plato das Interesse Weberns an einer unauflösbaren Einheit zwischen zahlhaften und morphologischen Prinzipien deutlich, so daß für ihn in der modernen reihengebundenen Atonalität ein seit der Antike überliefertes Formdenken der abendländischen Tradition erneuert zur Geltung kommen soll.

Dementsprechend konzentriert Zuber im zweiten Hauptteil der Arbeit auch die umfangreichen Analysen des *Streichquartetts* op. 28, der *Orchestervariationen* op. 30 und der 2. *Kantate* op. 31 auf den Bezug zwischen zahlhaften und morphologischen Prinzipien, weshalb sie vorrangig die beiden kompositorischen Ebenen betrachtet, die sich am ehesten durch Zahlen und Zahlenproportionen morphologisch deuten lassen, nämlich Tonhöhen und Tondauern, Reihen und Rhythmen. Akribisch wird über weite Strecken in allen drei Werken nahezu jeder Takt im Blick auf Tonhöhen- und Tondauernorganisation aufgeschlüsselt, daher ist dieser Hauptteil für die Analyse dodekaphoner Reihentechniken eine wahre Fundgrube. Immer wieder wird auf die Bedeutung der Wahl

der Transpositionen für die Herstellung von Beziehungen zwischen Tongruppen bzw. Reihenausschnitten wie für die Hervorhebung und Ineinanderschachtelung älterer und neuerer formaler Satztechniken – beispielsweise Kanon, Variation oder Sonate – hingewiesen. Bildet hierfür jeweils die Reihe in ihrer Grundgestalt das unveränderliche strukturbildende Material, so erscheint sie als Wesen der konkreten Gestalt dennoch allein in deren permanenter Veränderung, Rhythmik wird deshalb als weiteres Organisationsprinzip neben der Reihenbildung von Zuber ins Zentrum ihrer Analysen gerückt. Die Mehrzahl ihrer Notenbeispiele verknüpft daher Reihen- mit Rhythmusdarstellung, um davon ausgehend den engen Bezug zwischen Strukturbildung und Formsynthese bei Webern aufzuzeigen.

Der Schlußteil führt die aus der Begriffsanalyse entwickelte theoretische Untersuchung des Verhältnisses zwischen Zahlhaftigkeit und Morphologie mit den analytischen Ergebnissen vor allem hinsichtlich der Reihen- und Rhythmusorganisation zusammen.

Ein Problem dieser Arbeit kann man in der Anwendung der Begriffe „Gestalt“ und „Faßlichkeit“ hinsichtlich der erklingenden Musik erblicken, und zwar, weil trotz der Bemühung um begriffliche Schärfe nicht immer klar wird, wie weitreichend sie in ihrer Bedeutung zur Beschreibung kompositorischer Gestaltbildung und rezeptiver Gestaltwahrnehmung gelten sollen. Durch die vorrangige Verknüpfung mit den zahlhaft zu erfassenden Ebenen des Musikalischen entsteht der Eindruck, daß Gestalt und Faßlichkeit sich mit ihnen decken. Die Frage aber ist, ob dies aufrecht erhalten bliebe, wenn man die kaum oder nicht zahlhaft zu erfassenden Ebenen des Musikalischen einbezöge, vor allem hinsichtlich der Gestaltwahrnehmung. Das Wahrnehmen von zahlhaft zu erfassenden Proportionen mag noch, aber auch nur im Falle einfacher Rhythmen, das Hören von Tondauern begleiten; schon im Falle der Tonhöhen stellt sich aber dort, wo die kleinen Intervalle überschritten werden, erst recht aber bei sehr großen Intervallen keineswegs mehr ein Nachvollzug der Anzahl der von ihnen umfaßten Abstufungen ein; gerade aber die großen Intervallsprünge prägen besonders die Gestik des späten Webern. Zu den kompositorisch durch Reihenauswahl beabsichtigten Tonhö-

henproportionen gesellen sich ferner im mehrstimmigen Tonsatz, je nachdem, welche Binnen- oder Rahmenintervalle man interpretierend und hörend hervorhebt und miteinander verknüpft, weitere nicht beabsichtigte Tonhöhenproportionen, die sich zudem ebensogut auch mit anderen Reihen herstellen ließen, so daß auch hier offen bleibt, inwieweit eine zwecks Proportionierung kompositorisch beabsichtigte Strukturbildung sich auch rezeptiv verbindlich verwirklicht. Klangfarben lassen sich gar nicht zahlhaft proportionieren. Zusammen mit weiteren Mitteln der Gestaltbildung, wie Dynamikwechsel, Wechsel des Tonvolumens, Lagenverengung oder -weitung, Lagenwechsel, Artikulation oder Instrumentenverteilung im Raum, bleiben auch alle gestischen Elemente, wie Ruf, Echo, beschwingtes Hüpfen oder erschrockenes Innehalten, in ihrem Zusammenwirken durch die Beschränkung der Analyse auf das zahlhaft Erfassbare unerklärlich. Das Faßliche der Webernschen Gestalt liegt aber gerade auch in der äußerst prägnanten und charakteristischen Formung solcher Parameter und Gesten, das Rätselhafte aber wiederum in der Ereignisdramaturgie ihrer Abfolge und Verknüpfung, und zu fragen bleibt, ob sich auch damit noch die Konsequenz der Reihenanalyse zur Deckung bringen ließe oder ob Musik sich hier in Form einer tatsächlich oft willkürlich erscheinenden Gestaltbildung und Gestaltfolge solchem Zugriff entzieht. Dort, wo solche Parameter und Gesten von Zuber einbezogen werden, wirken sie bei ihr als Verdeutlichungen der Tondauern- und Tonhöhenorganisation, somit als deren Mittel zum Zweck. Könnte es nicht auch umgekehrt sein, so daß rationale Organisation zum Mittel rätselhafter Zwecke würde? So sehr also Zubers Untersuchung für die zahlhafte Komponente in Weberns Komponieren enorme weitere Aufschlüsse bringt, so sehr stellt sich an sie wie auch an viele andere Analysen zur Neuen Musik nach wie vor die dringliche Frage, warum die wissenschaftliche Fragestellung überhaupt so stark dem Bemühen der Komponisten um die strukturbildende Gesetzmäßigkeit einer Musik folgt, wenn deren klingende Gestalt oft eine davon so abweichende Sprache spricht. Manche Erwägungen Zubers, vor allem im theoretischen ersten Hauptteil, gehen in Richtung solcher Fragen und mögen sie dazu bewegen ha-

ben, im Titel ihrer Untersuchung die Begriffe Gesetz und Gestalt durch ein Plus-Zeichen zu verbinden, weil es, anders als die Konjunktion und, welche neben Hinzufügung auch Identität bedeuten kann, stets die Unterscheidbarkeit des jeweils Verknüpften aufrecht erhält. (Dezember 1998) Albrecht v. Massow

THOMAS F. ERTELTS: *Alban Bergs Lulu. Quellenstudien und Beiträge zur Analyse*. Wien: Universal Edition 1993. 220 S., Abb., Notenbeisp. (*Alban Berg Studien*. Band 3.)

ULRICH KRÄMER: *Alban Berg als Schüler Arnold Schönbergs. Quellenstudien und Analysen zum Frühwerk*. Wien: Universal Edition 1996. 299 S., Abb., Notenbeisp. (*Alban Berg Studien*. Band 4.)

Lange blieb es beim zweiten Band der *Alban Berg Studien*, dem Tagungsband über das Wiener Alban Berg Symposium von 1980. Inzwischen liegen zwei weitere Bände vor. Es sind Dissertationen, die bei Rudolf Stephan an der Freien Universität Berlin entstanden. Als Band 3 erschien 1993 Thomas Ertelts im Herbst 1988 abgeschlossene und für die Drucklegung „nur unwesentlich geänderte“ Studie über *Alban Bergs „Lulu“*, als Band 4 folgte 1996 Ulrich Krämers im Juni 1993 abgeschlossene und für die Publikation „geringfügig überarbeitete“ Untersuchung zum Thema *Alban Berg als Schüler Arnold Schönbergs*. Das zögerliche Vorschreiten bis zur Publikation weckt unwillkürlich Assoziationen an Alban Bergs Schaffens-tempo, doch auch im Bereich der Wissenschaft spricht ja prinzipiell nichts gegen Langsamkeit – zumal es sich bei beiden Arbeiten um äußerst fundierte Studien handelt, deren Ergebnisse die Berg-Forschung dauerhaft bereichern werden und die deswegen einer längerfristigen Beachtung gewiß sein können.

Ziel beider Bände ist es, so formuliert es Ulrich Krämer, „Einblick in die ‚innere Werkstatt‘ des Komponisten“ Alban Berg zu geben: Krämer arbeitet die Anfänge von Bergs Komponieren auf und stellt seine Entwicklung vom Kompositionsschüler Schönbergs zum eigenständigen Komponisten dar, der hin und wieder auf dem Wege von Entlehnungen auf seine frühen Kompositionsübungen zurückgriff (Krämer widmet diesem Sachverhalt ein sehr in-

struktives Kapitel). Ertelts Studie, in deren Zentrum die Darstellung von Bergs „Komponieren [...] im Zeichen der Dodekaphonie“ steht, gewährt tiefere Einblicke in Bergs Werkstatt während der Entstehung seiner Oper *Lulu*. Beide Bände ergänzen sich somit auf ideale Weise.

Auch methodisch ziehen beide Arbeiten am selben Strang: „Quellenstudien und Analysen zum Frühwerk“ lautet der Untertitel von Krämers Arbeit, „Quellenstudien und Beiträge zur Analyse“ der von Ertelts Studie, und die Untersuchung von ebenso bedeutendem wie umfangreichem Quellenmaterial über Anfang und Ende des Bergschen Schaffens, haben beide Autoren mit größtmöglicher Akribie und philologischer Exzellenz gemeistert. Beide Bände der *Alban Berg Studien* befinden sich im Hinblick auf die Auswahl und drucktechnische Wiedergabe der zahlreichen Faksimile-Abbildungen, die souverän transkribiert und in den Dienst der jeweiligen Gedankengänge gestellt sind, auf höchstem Standard. Insbesondere das durch Krämers Arbeit bekanntgemachte Quellenmaterial zu Bergs Kompositionen aus der Studienzeit (inklusive der nicht für Schönbergs Unterricht komponierten frühen Lieder) eröffnet bisher weitgehend unbekanntes Terrain. Das Quellenmaterial zu *Lulu* wurde dagegen in den vergangenen Jahren verschiedentlich in die Forschungen einbezogen, so daß einige der bei Ertelt wiedergegebenen Faksimilia bei Erscheinen seiner Dissertation längst keine Erstveröffentlichungen mehr waren. Hierin erweist sich die zögerliche Publikationsweise als Nachteil, über den Ertelt in seinen Vorbemerkungen stillschweigend mit der Bemerkung hinweggeht, seit 1988 „erschienene Forschungsliteratur“ sei „nicht mehr berücksichtigt“ worden. Den Gesamteindruck vermag das letztlich jedoch nicht zu schmälern – beide Dissertationen stellen reichhaltiges Quellenmaterial auf vorzügliche Weise bereit und erweitern somit die Grundlage, auf der sich das Verständnis von Alban Bergs Schaffensweise weiter differenzieren läßt.

Dieses Streben nach Verständnis und Wissen scheint die wesentliche (vielleicht sogar alleinige) Triebfeder von Ertelts Studie zu sein: Aus drei Stellen des ersten Aktes der Oper *Lulu* entnimmt er Tiefenbohrungen, die er bis ins kleinste Detail hinein untersucht: Das Rezita-

tiv der ersten Szene (T. 86–131) behandelt er unter dem Gesichtspunkt der „Verwertung des Tonmaterials der Grundreihe“ als umfangreichsten Abschnitt seines ersten Kapitels „Anfänge der Komposition“ und erläutert an dieser Passage (anhand eines Vergleichs der Klavierskizze von 1928 und des Particells), wie „Berg in einem bereits fortgeschrittenen Stadium der Komposition“, nach Abschluß der Konzartarie *Der Wein* im August 1929, „die dodekaphone Basis des Werkes [...] bedeutend erweiterte“. Die Coda der Sonate (T. 615–624) und die Überleitungsgruppe der Sonate zum „Tempo di Gavotta“ (T. 554–562) sind die beiden Exempel, die das zweite Kapitel „Gestaltung der Dr. Schön-Musik“ dominieren und mit dem Erkenntnisziel ausgewählt sind, das komplexe System der Reihenbeziehungen zu erfassen. Im dritten Kapitel „Variationen“ folgt nach einer Darstellung von Bergs Konzeption des Zwischenspiels im 3. Akt die „eingehende Betrachtung der zwölftönigen Struktur“ in der vierten Variation dieses Zwischenspiels, die „Bergs Verständnis von strenger Dodekaphonie“ erhellen soll.

Erkenntnisinteresse und Vorgehensweise von Ertelts Arbeit sind ohne jeden Zweifel sinnvoll und fundiert. Ertelt versenkt sich jedoch so sehr in seinen Gegenstand, daß zuweilen (insbesondere im zweiten Kapitel) der kommunikative Aspekt ins Hintertreffen gerät. Der Leser, schemenhaft taucht er mitten in der Arbeit (S. 110) einmal vor Ertelts innerem Auge auf, kann sehen, wie er sich im Diskurs zurechtfindet. Der Gedankenaustausch mit ihm ist nicht Ertelts primäres Anliegen – und auch der Gedankenaustausch mit anderen Berg-Forschern scheint ihn eher am Rande zu interessieren und ist meist in die Fußnoten verwiesen. Die wertenden, hierarchisierenden und die Schulenburg in der Berg-Forschung fortschreibenden Fußnoten wirken dabei oft eher wie eine Vorlage für einen (tendenziösen) „citation-index“, leisten jedoch kaum einen Beitrag zu konstruktivem wissenschaftlichen Meinungsstreit.

In kommunikativer Hinsicht ganz anders angelegt ist Ulrich Krämers Dissertation: Basierend auf sorgfältigen Quellenbeschreibungen von Bergs Kompositionsübungen des ersten Studienjahres 1907/08 (im ersten Kapitel) sowie seiner Sonatenentwürfe aus dem zweiten

Studienjahr 1908/09 (im vierten Kapitel) zeigt Krämer den Prozeß, im Zuge dessen Berg sich ausgehend von einfachen Formen wie dem Menuett größere Formtypen bis hin zur Sonate erarbeitete. Im Brennpunkt dieser Entwicklung stand das „Verfahren der Variation“ (dem ein substantieller Abschnitt des dritten Kapitels der Arbeit gewidmet ist). Schönbergs Unterricht zielte nämlich auf die Vermittlung von Verfahrensweisen und nicht auf das Erlernen von Modellen. „Bergs Formdenken“, so Krämers Resümee (S. 67), habe sich dementsprechend schon während seines Unterrichts bei Schönberg „niemals in der bloßen Anwendung vorgegebener Modelle erschöpft“, sondern das jeweilige Formgerüst habe Berg stets als „abwandelbare Grundlage“ gedient. Dieses Formdenken ließ Bergs Studienkompositionen über die Funktion reiner Übungsstücke hinauswachsen. In ihnen keimen bereits spätere Entwicklungen – und diesem Phänomen gilt Krämers Interesse. In seinen Analysen arbeitet er heraus, wie sich Bergs kompositorische Denkweise entfaltete und sich dabei satztechnische Verfahrensweisen und Satztypen als „Musterbeispiele der Weiterentwicklung“ herausbildeten, auf die Berg „in seinen späteren Kompositionen“ zurückgegriffen hat (S. 138). An Beispielen aus *Wozzeck* (symphonisches Zwischenspiel und „Bibelszene“), *Lulu* („Coda-Thema“) und dem *Streichquartett* op. 3 (Reprise des ersten Satzes) weist Krämer dieses Zurückgreifen (im fünften Kapitel) im Detail nach. Das Prinzip des Weiterwirkens erkennt und belegt er außerdem in Bergs Instrumentalbearbeitungen früher Lieder. Seine wirklich sehr lohnenden Ausführungen dazu (von denen jeder an Bergs frühen Liedern Interessierte Kenntnis haben sollte) plazierte er klug an die Schnittstelle seiner zweiteilig konzipierten Arbeit und bezieht somit kompositorische Qualität und den historischen Moment zwischen Bergs beiden Studienjahren bei Schönberg aufeinander. Nicht nur an dieser Stelle seiner Arbeit gelingt es Krämer, Quellenstudien und Analysen im historischen Kontext zu verankern. Großen Anteil daran hat auch das zweite Kapitel, in dem Krämer Schönbergs Kompositionsunterricht vor der Tradition der *Lehre von der musikalischen Komposition* von Adolph Bernhard Marx und des *Lehrbuchs der musikalischen Komposition* von Johann Christian Lobe

beschreibt. Eine der Stärken der Arbeit ist es, daß es Krämer durchgehend gelingt, seine vielfältigen Einzelbeobachtungen immer wieder zu einem Gesamteindruck zu runden, der als Idee das Denken des Lesers anzuregen imstande ist. (Juli 1998) Susanne Rode-Breymann

HEINZ GEUEN: *Von der Zeitoper zur Broadway Opera. Kurt Weill und die Idee des musikalischen Theaters. Schliengen: Edition Argus, Verlag Ulrich Schmitt 1997. 341 S., Notenbeisp. (Sonus Schriften zur Musik. Band 1.)*

Die Kompositionen Kurt Weills stellen in vielerlei Hinsicht eine Herausforderung für die Musikwissenschaft dar. Schon in den 50er Jahren, also kurz nach Weills Tod, deutete sich an, daß die Einschätzung, man habe es mit einem bruchhaften Leben zu tun, das ausgehend von einer soliden klassischen Ausbildung und früher Anerkennung der Kompositionen im Stil der Jungen Klassizität über innovative musikdramatische Arbeiten im Berlin der 20er Jahre bis zu den Niederungen kommerzieller Leichtigkeit des Broadway verläuft, nicht haltbar ist. Seither bemühen sich auf internationaler Ebene in zunehmender Anzahl Musikwissenschaftler um eine differenziertere Betrachtung, die Weills durch die Emigration zwangsläufig bruchhaftem Lebenslauf ebenso gerecht wird wie seinen unterschiedlichen Kompositionsstilen und deren Entwicklung. Ob diese Entwicklung nun relativ geradlinig entlang Weills ästhetischen Anschauungen verläuft oder nicht, welche allgemeinen ästhetischen Maßstäbe auf Weills Musik anzulegen sind und wie sich diese überhaupt in den Kontext der Musik des 20. Jahrhunderts fügen, ist derzeit jedoch noch eine Frage. Daß letztlich auch diejenigen musikästhetischen Beurteilungen, die sich an der europäischen Kunstmusik des 19. Jahrhunderts orientieren und dementsprechend den amerikanischen Weill als kommerziell und irrelevant ignorieren, auf dem Prüfstand stehen, macht die bevorstehende Arbeit nicht gerade kleiner.

Vor diesem Hintergrund ist Heinz Geuens Dissertation ein mutiges Unternehmen, geht es dem Autor doch darum, die Stringenz in Weills Opernästhetik nachzuweisen. Elemente der in den 20er Jahren aktuellen Gattung „Zeitoper“,

zu deren wichtigsten Vertretern Weill neben Hindemith und Krenek gehört, lassen sich tatsächlich auch in seinen amerikanischen Kompositionen finden, wie im Broadway-Musical *Lady in the Dark* und der Broadway-Oper *Street Scene*. Auch wenn das für die Weill-Forschung kein besonders neuer Gedanke ist, allgemeine musikwissenschaftliche Verbreitung hat er – zumindest in Deutschland – noch nicht gefunden. Geuen zielt deutlich auf die Aufwertung Weills außerhalb des engeren Weill-Forscherkreises ab, indem er die Leser an dem Punkt abholt, wo sie Adorno, Strobel u. a. in den späten 40er Jahren stehen ließen. Das ist grundsätzlich akzeptabel – es gibt einiges zu überbrücken –, doch hat diese Konzentration auf die Beseitigung der gegen Weill gerichteten Vorurteile den Nachteil, daß der eigentliche Gegenstand, Weills musikalisches Theater, nicht immer im Mittelpunkt der Überlegungen steht und manchmal ganz aus dem Blickfeld gerät, etwa wenn Geuen das kompositorische und musiktheatralische Umfeld Weills mit Krenek- und Hindemith-Analysen weiträumig darlegt oder Vermutungen über die Herkunft einiger Kompositionselemente anstellt.

Problematisch ist zudem Geuens Arbeits- und Darstellungsweise: Weite Teile der Arbeit bestehen aus umfangreichen Referaten aktueller Sekundärliteratur, die Geuen montiert, interpretiert, kommentiert, kritisiert und mit einigen Notenbelegen und Analysen zum eigenen Ansatz verdichtet. Nur in seltenen Fällen wendet er sich Quellen zu – und zitiert sie ebenfalls aus der Sekundärliteratur (wie einige Briefe Weills aus der Biographie von Jürgen Schebera) oder, ohne sie zu bewerten, aus Weills *Gesammelten Schriften* – was zumindest bei Texten für die Zeitschrift *Der deutsche Rundfunk* nötig wäre, da sie teilweise rein funktionale Programmankündigungen sind und deshalb wenig über Weills ästhetische Grundsätze aussagen können. Um das zu wissen, müßte man einmal die Originalzeitschrift eingesehen haben. Einige Argumentationsstränge, z. B. die Behauptung von Weills früherer Wertschätzung der Operette, erweisen sich deshalb als wenig überzeugend.

So stellt Geuens Arbeit letztlich nur den Versuch dar, zumindest einige von Weills amerikanischen Kompositionen als „künstlerisch wertvoll“ im europäischen Sinne zu rechtferti-

gen, eine Annäherung an Weill, an den deutschen wie an den amerikanischen, ist sie jedoch nicht.

(Oktober 1997)

Martha Brech

Büchner-Opern. Georg Büchner in der Musik des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Peter PETERSEN und Hans-Gerd WINTER: Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1997. 272 S., Notenbeisp. (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft. Band 14.)

Band 14 des *Hamburger Jahrbuchs für Musikwissenschaft* widmet sich mit seinen Beiträgen unter dem Thema *Georg Büchner in der Musik des 20. Jahrhunderts* einem Fragenkomplex, in dem die (Forschungs-)Interessen der Disziplinen Musikwissenschaft und Literaturwissenschaft aufs engste miteinander verwoben erscheinen. Der Beginn der Rezeption Georg Büchners in der Musikgeschichte läßt sich, wie die Fachvertreter Peter Petersen und Hans-Gerd Winter als Herausgeber in ihrer eröffnenden gemeinsamen Darstellung ausführen, präzise datieren. Am Abend des 5. Mai 1914 nämlich besuchte Alban Berg die Wiener Erstaufführung des Büchner-Dramas *Wozzeck* (die korrekte Schreibweise des Titels *Woyzeck* wurde erst 1919 von Georg Witkowski bekannt gemacht) und faßte sofort den Entschluß, eine *Wozzeck*-Oper zu komponieren. Wenige Monate vor deren später Uraufführung am 14. Dezember 1925 in Berlin gelangte allerdings die Büchner-Oper *Leonce und Lena* von Julius Weismann (1879–1950) zur Uraufführung. Und nur kurze Zeit nach Bergs *Wozzeck* wurde im April 1926 eine weitere, von Manfred Gurlitt (1890–1972) komponierte *Wozzeck*-Oper uraufgeführt. Seit diesem dreifachen Impuls wirkt eine bis in die Gegenwart währende Büchner-Rezeption durch Komponisten. So sind in den vergangenen 70 Jahren 15 Werke für das Musiktheater entstanden, deren Libretti auf einem Bezugstext des 1837 im Alter von 23 Jahren gestorbenen Georg Büchner basieren.

Zugleich nutzen die Herausgeber ihre Überblicksdarstellung aber auch dazu, den nicht unproblematischen Terminus „Literaturoper“ neu zu definieren, indem sie die Kategorie der Intertextualität einführen und damit sehr plausibel an die alte Diskussion anknüpfen: „Dabei wird davon ausgegangen, daß sowohl Wort-

gefüge als auch Klanggefüge ‚Texte‘ sind. Der Komponist einer Literaturoper eignet sich einen Text nicht einfach an oder ‚plündert‘ ihn gar, sondern er antwortet in seinem Partiturtex auf einen bereits vorhandenen literarischen Text.“ Nur wenn dessen sprachliche, semantische und ästhetische Strukturmerkmale in einem Prozeß produktiver Aneignung in das Libretto übergehen, ist die Voraussetzung geschaffen für jene partielle Eigenständigkeit von Wort- und Musiktext, in deren Verhältnisartigkeit sich intertextuale Qualität eröffnet. Insofern lassen sich Literaturopern auch als Bestandteile der literarischen Rezeptionsgeschichte untersuchen, „das heißt als Lesarten, die sich in produktiver Rezeption vergegenständlichen“.

In der Beitragsfolge spiegeln sich die Hauptachsen solcher Rezeption insofern, als jeweils zwei Opernarbeiten, denen ein Hauptwerk Büchners, also entweder *Leonce und Lena*, *Dantons Tod* oder *Woyzeck* zugrundeliegt, zur genauen Untersuchung gelangen. In seinen „Stichworten“ zu Paul Dessaus 1978 komponierter Oper *Leonce und Lena* nach dem gleichnamigen Lustspiel Büchners macht Gerd Rienäcker dem Leser die enge Verzahnung von Momenten der ästhetischen Konzeption des Werks und solcher inhaltlicher Aussage transparent. Das Libretto (von Thomas Körner), durch Eingriffe die ursprüngliche Chronologie der Vorgänge verkehrend und Handlungskonstellationen neu akzentuierend, deutet hier die literarische Vorlage. Im komponierten Zusammenhang entstehen dann „seltsame, erhellende, oft beklemmende Diskurse“. Und das Miniaturhafte der Werkgestalt „opponiert dem Eingewöhnen, der Anpassung ans gerade Erreichte“. – Demgegenüber steht die Darstellung von Frank Friedrichs zu Peter Maxwell Davies' Oper *Blind Man's Buff*. In der Komposition wird der Büchner-Stoff psychologisiert, mit (musikalischen) Symbolen angereichert. Momente des spielerischen Umgangs mit (Klang-)Situationen und (Klang-)Figuren sind hier als Antwort auf die literarische Vorlage erkennbar. – Unter der Überschrift „Eine Hinrichtung Büchners: *Dantons Tod* von Gottfried von Einem“ legt Klemens Kaatz eine differenzierte und kritische Annäherung an das 1947 uraufgeführte Werk vor. In ihr werden erhebliche Mißverständnisse in der Rezeption sowohl

der literarischen Vorlage durch den Komponisten als auch der Oper und ihrer musikalischen Anlage in der Nachkriegszeit deutlich. – Den unterschiedlichen Bedeutungsgrad von Ästhetisierung für die Aussagegestaltung in der Bearbeitung des *Woyzeck*-Stoffs bei Büchner und Berg betont Peter Petersen in seinem Beitrag. Dabei wertet er das Gegensatzpaar „offene Form – geschlossene Form“ aus. Beide Künstler waren zwar ihrer Zeit voraus, können als Antizipatoren der Moderne gelten; dennoch ist eine unterschiedliche Auffassung zu konstatieren: Büchner als Dramatiker will mit „künstlerisch verdichteter Realität“ konfrontieren, Berg als Komponist formuliert „künstlerisch einen Mitleidsschrei“. – Katrin Winkler hat dankenswerterweise einen Blick auf die bereit erwähnte *Woyzeck*-Oper Manfred Gurlitts von 1925 gerichtet, die sich in 19 knappe, musikalisch in sich geschlossene Stimmungsskizzen gliedert, vom überwiegend kammermusikalischen Klangbild des Orchesters geprägt. Und mit Interesse liest man schließlich auch von Büchners produktiver Aneignung eines Dichters, der Darstellung eines Verstörten in seinem *Lenz* (Beitrag von H.-G. Winter), und, in Gegenüberstellung, von Wolfgang Rihms Kammeroper *Jakob Lenz* (Libretto: M. Fröhling), die in einem Beitrag von Dörte Schmidt behandelt wird. Zuletzt weist das Herausgebergespann auf das Problem einer Funktionalisierung der Büchner-Figur in Friedrich Schenkers *Büchner. Oper in zehn Szenen* hin. Schenkers Komposition, der „Versuch einer ‚biographischen‘ Oper“, entstand Ende der 70er Jahre und ist vor dem Hintergrund einer DDR-spezifischen Büchner-Rezeption, die den Schriftsteller als scharfen Kritiker feudaler und bürgerlicher Strukturen schätzt, zu verstehen. – Daß das Bild des Schriftstellers seit jeher zwischen denkbar extremen Positionen schwankt, gilt jenseits solcher Konditionen als Fakt der Rezeptionsgeschichte. Deshalb gehen bereits im einführenden Teil der Textsammlung Jan-Christoph Hauschild und Herbert Wender in ihren Beiträgen den wesentlichen Beweggründen für die oft perspektivischen Deutungen nach. Hier wird mit Recht betont, daß biographische Ermittlungen zu Büchner zuallererst und als stetes Regulativ ein Arbeiten gegen Irrtum und Fälschung bedeuten.

Die Veröffentlichung präsentiert so das Mo-

dell einer disziplinübergreifenden Forschung, in der sich unterschiedliche Perspektiven in ergiebiger Weise und wechselseitig für den Leser ergänzen.

(Februar 1998)

Gunther Diehl

WIELAND REICH: *Mauricio Kagel: Sankt-Bach-Passion. Kompositionstechnik und didaktische Perspektiven. Saarbrücken: Pfau-Verlag 1995. 297 S., Notenbeisp.*

Wieland Reich geht es in seiner Siegener musikpädagogischen Dissertation in erster Linie um die Erhellung der dem Werk zugrundeliegenden Kompositionstechniken, insbesondere der von Mauricio Kagel so bezeichneten „seriellen Tonalität“. Dies ist zunächst einmal zu begrüßen, stand doch der Aspekt der Kompositionstechnik in der bisherigen Kagel-Forschung eher im Hintergrund. Dem Autor gelingt es durch seine umfangreiche Kenntnis des Œuvres des Komponisten sowie durch detaillierte Untersuchungen denn auch, eine beeindruckende Fülle von teilweise bemerkenswerten Erkenntnissen zusammenzutragen.

Doch ist hier auch Kritik angebracht: Reich geht allzu einseitig deduktiv und produktionsästhetisch vor, indem er Äußerungen des Komponisten sowie Erkenntnisse aus den Skizzen zum Werk zur Grundlage seiner Untersuchung macht. Dies hat hier zur Folge, daß die einzelnen Techniken isoliert dargestellt und an kurzen Beispielen erläutert werden. Das Werk, um das es gehen soll, erscheint nur noch in kurzen Abschnitten zur Untermauerung der teilweise vorgefaßten Thesen hinsichtlich der Kompositionstechnik. Eine zusammenfassende Analyse eines Werkabschnitts, in dem verschiedene Techniken in ihrem Zusammenwirken betrachtet werden, vermißt man ebenso wie eine einfache Darstellung der Gesamtanlage des immerhin über anderthalbstündigen Werks (eigentlich eine Selbstverständlichkeit!) sowie seiner Konzeption. Auch eine Interpretation hinsichtlich der ästhetischen Wirkung der so detailliert erörterten Kompositionstechniken oder eine Untersuchung des der Komposition zugrundeliegenden Textes findet nur in Ansätzen statt (vom Verhältnis zwischen Text und Musik ganz zu schweigen).

Die Beschränkung auf Aspekte einer regel-

haft geleiteten Kompositionstechnik ist auch insofern problematisch, als der Sankt-Bach-Passion womöglich eine geringere Beispiel-funktion bezüglich der „seriellen Tonalität“ zuzuweisen ist, als der Autor suggeriert. Es liegt schließlich im Wesen dieser Technik, das ihre Anwendung werkspezifisch ist; die Dreiklangsfolgen, die Reich als Merkmal besonders betont, sind für spätere Werke des Komponisten (etwa das 3. und 4. *Streichquartett*, die *Stücke der Windrose* für Salonorchester oder die *Orchesteretüden*) nicht charakteristisch. Es drängt sich somit der Eindruck auf, daß eine inhaltliche Auseinandersetzung mit einem (etwa hinsichtlich seines etwas skurrilen Traditions- oder Religionsbezugs) problematischen und bewußt provokanten Werks zugunsten der scheinbaren Sicherheit vermeintlich harter Fakten gemieden wurde. Dies ist gerade hinsichtlich der pädagogischen Vermittlung, um die es Reich auch geht, kein positives Vorzeichen. Hier erscheint es, nicht anders als bei der musikwissenschaftlichen Untersuchung auch, angebrachter, von der Komposition als Ganzem in ihrer ästhetischen Wirkung auszugehen und von dort aus die dem Kompositionsprozeß zugrundeliegenden Techniken zu ergründen.

(Juli 1998)

Björn Heile

Perspektiven einer Geschichte abendländischen Musikhörens. Hrsg. von Wolfgang GRATZER. Laaber: Laaber-Verlag 1997, 232 S. (Schriften zur musikalischen Hermeneutik. Band 7.)

Den vielfältigen wie intrikaten „Wechselbeziehungen zwischen Hörsituation und Musikverstehen“ nachzuspüren und ins „Bewußtsein zu bringen“ (so Wolfgang Gratzler in der Vorbemerkung), umschreibt das erklärte Ziel dieses Buches, der Dokumentation des Salzburger Symposiums „Zwischen Wahrnehmen und Verstehen. Perspektiven einer Geschichte abendländischen Musikhörens“ vom 1. und 2. Dezember 1995 (ausgerichtet vom Institut für musikalische Hermeneutik der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst „Mozarteum“ in Salzburg).

Inhaltlich gliedert sich der Band in drei Abschnitte: erstens grundsätzlichen theoretischen Überlegungen zur Problematik des abendlän-

dischen Musikhörens (mit Beiträgen von Wolfgang Gratzler und dem „Gastreferat“ des Sprachwissenschaftlers Oswald Panagl), zweitens der Erörterung spezieller Aspekte des abendländischen Musikhörens an ausgewählten Fallbeispielen, die zumeist auch von anspruchsvoller theoretischer Reflexion begleitet sind (Frieder Zaminer: Antike / Hartmut Möller, Wolfgang Dömling und Annegrit Laubenthal: Mittelalter, Renaissance / Werner Braun, Peter Schleuning und Peter Rummenhölter: 17. bis 19. Jahrhundert / Helga de la Motte-Haber und Barbara Barthelmes: 20. Jahrhundert) sowie drittens der in Mitschrift vorliegenden Schlußdiskussion.

In seinem einführnden Beitrag „Motive einer Geschichte des Musikhörens“ versteht es Wolfgang Gratzler, einzelne Momente einer Ideengeschichte des abendländischen Musikhörens in ihrer rezeptions- wie wissenschaftshistorischen Problematik behutsam darzulegen. Neben den hierbei anzuführenden klassischen Autoren wie Arnold Schering, Heinrich Bessler, Zofia Lissa und Theodor W. Adorno, die, wie später auch Gustav Fellerer und Günter Hausswald, zumeist mit „verallgemeinerten Epochenprofilen des Hörens“ (Gratzler, S. 15) operierten, werden die weitreichenden Implikationen der Hörproblematik auch für die gegenwärtig verstärkt interdisziplinäre Ausrichtung der Musikwissenschaft sichtbar (mit einer Auseinandersetzung um Autoren wie Umberto Eco und Wolfgang Iser u. a.).

Drei historisch ausgerichtete Beiträge verdienen eine besondere Erwähnung: Werner Braun, der anhand der Kategorien „kunstmäßig“ und „anmuthig“ eine zentrale „Dichotomie des musikalischen Hörens im 17. Jahrhundert“ erörtert und dabei diverse Hörtypen wie das „Professionale Hören“ oder das „Lesende Hören“ zur Diskussion stellt; Helga de la Motte-Haber, die für die Strawinsky-Rezeption (Stichwort: „russische Formalismustheorie“) moniert, daß Strawinskys „Beziehung zur Theorie der Kubisten“ insgesamt unbeachtet geblieben sei (eine These, der als analytische Herausforderung auch in weiteren Arbeiten nachgegangen werden sollte); Hartmut Möller, mit einer fulminanten wie umfangreichen Studie (51 Seiten) zur Musik des Mittelalters, die sich gleich in mehrfacher Hinsicht als ein Kompendium zu diversen Fragen musikwissen-

schaftlich weit gestreuter Themenkreise zu erkennen gibt. Nach ausgefeilten Überlegungen zu speziellen Aspekten (Hörverhalten, beginnende Schriftlichkeit usw.) der Musik vom 7. bis 10. Jahrhundert folgt eine makellose Replik auf die von Christian Kaden in mehreren Schriften propagierte Notre-Dame-Perspektive, angereichert durch einen hohen interdisziplinären Anspruch (Möller, S. 85), der in beeindruckender Weise eingelöst wird. Derart bravurös in Szene gesetzt erfüllt Möllers Studie gleichsam modellhaft für den Leser und Hörer am Beispiel der mittelalterlichen Musik das in der Vorbemerkung avisierte Ideal, sich durch die Auseinandersetzung mit der Problematik des Hörens neue „Perspektiven“ zu eröffnen, um so „dem durch ungebremste Musikberieselung alltäglich gewordenen Wahrnehmungsinfarkt mit dem Wissen um Alternativen vorzubeugen“ (Gratzer, S. 7).
(Oktober 1997) Joachim Brügge

GÜNTER RÖTTER: *Musik und Zeit. Kognitive Reflexion versus rhythmische Interpretation.* Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1997. 349 S., Abb. (Schriften zur Musikpsychologie und Musikästhetik. Band 9.)

„Gegenstand der Arbeit ist das Zeitbewußtsein von Musikern“ (Einbandtext). Der Autor wollte mittels eines an Klavierspielern (Pianisten und Dirigenten) durchgeführten Experimentes feststellen, was zu einer möglichst genauen Reproduktion musikalischer Zeitabläufe befähigt: ein „innerer Zeitgeber“, motorische Faktoren oder Lernprozesse. Die Probanden hatten vier Stücke, je ein schnelles und langsames „bekanntes“ und „unbekanntes“, sowohl zu spielen als auch ohne Instrument zu lesen. Das Ergebnis, soweit eine an 40 Personen durchgeführte Studie als repräsentativ betrachtet werden kann, spricht für einen wie auch immer gearteten „inneren Zeitgeber“, für dessen Herausbildung oder Aktivierung aber das Lernen eine beträchtliche Rolle spielt (letzteres festzustellen hätte freilich keines Experimentes bedurft). Die Funktion der motorischen Rückmeldung scheint dagegen allenfalls für Anfänger eine gewisse Bedeutung zu haben. Es sei noch darauf hingewiesen, daß sich manche der untersuchten Parameter als geschlechts-

bzw. altersabhängig erwiesen. Demnach lesen und spielen Frauen im allgemeinen ungenauer als Männer, und Personen mittleren Alters ungenauer als junge und alte.

Freilich haben andere Experimente zum Teil schon andere Ergebnisse geliefert. Es ist aber ein Verdienst Rötters, daß er seine eigene Untersuchung nicht alleine in den Raum stellt, sondern vorangegangene Studien in einem ebenso umfangreichen Kapitel zusammenfaßt, so daß der Leser einen wertvollen Überblick über die sonst in der Literatur weit verstreuten Forschungsergebnisse zur Zeitwahrnehmung erhält.

Interessant zu lesen sind auch die etwas weit (bis zum „Urknall“) ausholende Einleitung und das Kapitel „Historische Aspekte der musikalischen Zeitwahrnehmung“. Hier allerdings zeigt sich die Schwäche des Buches: Kaum eine Quelle ist korrekt oder vollständig zitiert, die fremdsprachigen Quellenzitate sind oft fehlerhaft. Z. B. wird der weiterforschende Leser vergebens nach einem „Manuel utile et cruxieux“ (!) eines gewissen „Garbori“ (recte: Gabory) suchen, an anderer Stelle stehen falsche Jahreszahlen; Hinweise auf erste Auflagen (falls eine spätere zitiert ist) und auf Faksimile-Neudrucke fehlen meist. Auch sollte es heutzutage selbstverständlich sein, die Vornamen der Autoren nicht nur als Initiale anzugeben (man suche einmal in einem Katalog nach Herrn „B. Schmidt“!).

Zuletzt noch ein Ergebnis Rötters, das der Rezensent mit Genugtuung zur Kenntnis nahm: Musik wird meist langsamer vorgestellt als gespielt. Wie war das mit Beethovens Metronomangaben, die der taube Meister mangels akustischer Rückmeldung zu schnell aufgeschrieben haben soll ...?

(September 1997)

Klaus Miehling

DONALD E. HALL: *Musikalische Akustik. Ein Handbuch.* Hrsg. von Johannes GOEBEL. Aus dem Amerikanischen von Thomas A. TROGE. Mainz u. a.: Schott 1997. 512 S., Abb. (Veröffentlichungen des Zentrums für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, Institut für Musik und Akustik.)

Bei dem Buch handelt es sich um die deutschsprachige Übersetzung der 1991 bei Brooks/

Cole Publishing Company erschienenen *Musical Acoustics* von Donald E. Hall. Diese Übersetzung verdient insofern besondere Beachtung, als es nur wenige deutschsprachige Einführungen in die Akustik – speziell die musikbezogene Akustik – gibt, die versuchen, einen Überblick über die vielen Einzelbereiche dieser Wissenschaft zu vermitteln. Hall hat es sich zur Aufgabe gemacht, die Bereiche Schwingungs- und Wellenlehre, Raumakustik, Elektroakustik, Musikinstrumentenakustik, Psychoakustik, Stimmungssysteme und ansatzweise auch musikpsychologische Fragestellungen in einer Weise zu behandeln, die es auch Lesern ohne mathematische und/oder musikalische Vorkenntnisse ermöglicht, grundlegende physikalische Gesetzmäßigkeiten und Funktionsprinzipien zu verstehen. Es ist klar, daß bei einem Umfang von 512 Seiten viele Themen nur sehr knapp angesprochen werden können, aber dennoch gelingt es Hall, erstaunlich detailliertes Wissen zu vermitteln. Die auf leichte Verständlichkeit zielende Darstellung führt dabei nur in wenigen Fällen zu einer groben Vereinfachung der Sachverhalte.

Das Problem der Anordnung der zu behandelnden Themen löst Hall auf unkonventionelle Weise. Er gliedert den Stoff nach Klang-Erzeugung, Klang-Übertragung und Klang-Wahrnehmung/Verarbeitung und durchläuft diese drei Bereiche zweimal: in Kapitel 1 bis 7 werden grundsätzliche Fragen der Schwingungs- und Wellenlehre, Raumakustik und Psychoakustik behandelt, in den Kapiteln 8 bis 20 werden die Kenntnisse dann vertieft durch ein detailliertes Eingehen auf elektronische Klangsynthese, Akustik der Musikinstrumente, Kenngrößen raumakustischer Berechnungen, elektroakustische Schallwiedergabe, Tonhöhenwahrnehmungstheorien, Lautheit, Maskierung und Klangfarbenwahrnehmung sowie auf Stimmungssysteme und bestimmte Aspekte von Musikstrukturen. Dieses Prinzip, zu einem Thema nicht in einem Zuge sämtliche Informationen zu geben, sondern diese über mehrere und z. T. weit auseinanderliegende Abschnitte zu verstreuen, ist gewöhnungsbedürftig. Es hat den Vorteil, daß der Leser nicht zu Beginn mit Begriffen, Definitionen und Beziehungen zwischen physikalischen Größen und dgl. überhäuft wird, sondern er sich diese – ähnlich dem Hörer einer Vorle-

sung – nach und nach aneignen kann. Andererseits gewinnt er so an manchen Stellen erst im Nachhinein ein wirkliches Verständnis bestimmter Zusammenhänge.

Es hat also wenig Sinn, nur einzelne Kapitel des Buches zu lesen, denn die ‚Mosaiksteine‘ fügen sich eigentlich erst nach einem vollständigen Durcharbeiten zu einem Bild zusammen. Ein Beispiel hierfür ist die Behandlung des Resonanzphänomens: Obwohl der Begriff bereits auf S. 50 eingeführt und in der folgenden Darstellung von Klavier- und Gitarrensaiten verwendet wird, erfolgt eine detaillierte Aufzählung erst im Kapitel über die gestrichene Saite, in Zusammenhang mit Resonanzkurven von Geigen (S. 222 ff.). Das Resonanzverhalten eines Gitarrenkorpus übt aber einen starken Einfluß auf die Abklingzeit der Schwingung einer gezupften Saite aus, insofern wäre bereits in dem entsprechenden Kapitel eine detailliertere Darstellung wünschenswert gewesen. Ein anderes Beispiel ist die Klangerzeugung in Rohrblattinstrumenten (S. 267 ff.): Die für das Verständnis des periodischen Öffnens und Schließens des Rohrblattes wichtige Bernoulli-Gleichung wird hier noch nicht erwähnt, sondern erst im Kapitel über die menschliche Stimme. Dort gibt es dann auch einen Hinweis auf die Bedeutung der Gleichung für Doppelrohrblattinstrumente (S. 302 f.).

In einigen Fällen ist die auf größtmögliche Einfachheit bedachte Darstellungs- und Vorgehensweise Halls unangebracht, da Sachverhalte verfälscht erscheinen. So heißt es z. B. auf S. 319: „Die am genauesten meß- und berechenbare Eigenschaft ist die Nachhallzeit eines Raumes, also die Zeit, die ein Klang braucht, um vollständig zu verklingen.“ Diese Definition der Nachhallzeit ist falsch und wird sechs Seiten später auch korrigiert, in einem speziell diesem Parameter gewidmeten Unterabschnitt. Ebenso grob vereinfachend ist zunächst Halls Darstellung der Theorien zur Tonhöhenwahrnehmung (S. 380ff.). Unter den sog. ‚Orstheorien‘ wird nur die Helmholtzsche Resonanztheorie behandelt und in einer Abbildung ein Masse-Feder-System konstruiert, das „die Härchen der Basilarmembran“ repräsentieren soll. In einem kleingedruckten Text auf derselben Seite erfährt der Leser aber zugleich: „die Analogie des Bilds [...] darf nicht allzu genau genommen werden. Eine bessere Erklärung

würde die Energie der Wanderwelle mit einbeziehen“ (S. 382). Diese von Békésy entwickelte Wanderwellentheorie, die sämtlichen heutigen Wahrnehmungsmodellen zugrundeliegt, wird aber nicht behandelt. Von den neueren Theorien, die sich mit der Frage beschäftigen, wie aus der spektralen Information die Grundtonhöhe extrahiert wird, diskutiert Hall kurz diejenigen von E. Terhardt und von J. Goldstein.

Den genannten kritischen Punkten steht positiv gegenüber, daß Hall zu allen Kapiteln Übungsaufgaben konstruiert hat, die es dem Leser ermöglichen, zu überprüfen, ob er die in dem jeweiligen Abschnitt behandelten Themen wirklich verstanden hat. Die Lösungen der Probleme sind in einem Anhang zusammengestellt, der daneben auch eine Übersicht über physikalische und mathematische Grundgrößen, über einige Notationsformen von Musik und über wichtige weiterführende Literatur gibt. So ist Halls Buch wohl die umfassendste leicht verständliche Einführung in die musikalische Akustik in deutscher Sprache, die derzeit erhältlich ist. Allenfalls die Einführung in die musikalische Akustik von Tamás Tarnócsy (Budapest 1991) weist eine annähernd ebenso breite Themenauswahl auf.
(April 1998) Wolfgang Auhagen

GIORGIO SOMMI PICCENARDI: Dizionario biografico dei musicisti e fabbricatori di strumenti musicali cremonesi. Edizione Annotata da Cesare ZAMBELLONI. Turnhout: Brepols 1997. VIII, 300 S., Abb. (Studi sulla storia della musica in Lombardia. Volume I.)

Dem *Dizionario* liegt eine von dem 1916 verstorbenen Juristen Marchese Piccenardi verfaßte Handschrift zugrunde, die von Zambelloni für den Druck bearbeitet und überprüft wurde. Zambelloni hat dazu zahlreiche Dokumente – z. B. Kirchenbücher – sowie damalige und heutige Schriften herangezogen.

Mit dem etwas kryptischen Hinweis, daß er moderne Literatur nur soweit herangezogen habe, als sie sich auf die Zeit der Abfassung des *Dizionario* beziehe, hat Zambelloni wohl primär gemeint, daß er bei berühmten Persönlichkeiten, die in vielen Publikationen berücksichtigt sind, sich wesentlich auf den Forschungsstand Piccenardis beschränkt hat. Das gilt je-

denfalls für die biographischen Artikel; in der ausführlichen Bibliographie (der Piccenardis Literaturverzeichnis gegenübergestellt wird) gibt Zambelloni weitergehende Hinweise.

So liegt der Wert der Publikation nicht so sehr in den Mitteilungen über große Komponisten oder hervorragende Geigenbauer als in der reichen und sonst schwer zugänglichen Information über weitere Persönlichkeiten, ohne die die Musikgeschichte einer Region nicht geschrieben werden kann. Zugleich dokumentiert das Buch ein musikwissenschaftliches Unternehmen aus der Zeit um 1900. Viele Abbildungen bereichern den übersichtlich gedruckten Band (schade, daß am Kopf der Seiten statt der sonst üblichen, hilfreichen Hinweise auf das Alphabet immer nur Titel und Verfasser genannt werden).
(Februar 1998) Dieter Krickeberg

Jazz in Deutschland. Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung Band 4. Eine Veröffentlichung des Jazz-Instituts Darmstadt hrsg. von Wolfram KNAUER. Hofheim: Wolke Verlag 1996. 287 S., Abb.

Die Referate des 4. Darmstädter Jazzforums 1995 gruppieren sich um die Hauptthemen Naziherrschaft, Nachkriegszeit und die unterschiedliche Entwicklung des Jazz in den beiden deutschen Staaten; die Rolle des Jazz in der Weimarer Republik kommt nur am Rande zur Sprache. Die ambivalente Haltung der Nationalsozialisten zum Jazz wird in drei Beiträgen aus unterschiedlichen Blickwinkeln betrachtet. Horst Bergmeier und Rainer Lotz klären in ihren Ausführungen zu „Charlie and his Orchestra“ bislang ungelöste Besetzungsfragen dieser ‚offiziellen‘ Propaganda-Band und fördern einiges über die Kompetenzstreitigkeiten zwischen Goebbels und Ribbentrop zutage. Dabei wird deutlich, wie sehr sich deren Urteile über Jazz danach richteten, welchem ideologischen bzw. propagandistischen Zweck die Musik dienstbar gemacht werden sollte. Guido Fackler arbeitet in seiner Studie „Jazz im KZ“ dieselben typischen Verhaltensmuster auf Seiten des NS-Apparats heraus, die sich zwischen ideologisch begründeter Unterdrückung der Musik, persönlichem Interesse (SS-Feiern mit Jazzmusik, ge-

spielt von Häftlingen) und Propagandanutzen (die Theresienstädter „Ghetto-Swingers“ im Propagandafilm) bewegten. Bei der Betrachtung der Rolle, die der Jazz für die Lagerinsassen spielte, wirft Fackler die allgemeine Frage nach der Funktion dieser Musik als Medium des Widerstands auf. Bernd Hoffmann spitzt in seiner Einführung zur Reproduktion der in den Kriegsjahren verdeckt erschienenen Jazz-Postille „Mitteilungen“ – die somit erstmals einem breiten Publikum zugänglich sind – das Problem zu, wenn er diese Initiative eines Luftwaffenoffiziers als „Dokument der geistigen Unabhängigkeit gegenüber den kulturpolitischen Bestrebungen im Dritten Reich“ (S. 93) bezeichnet. Leider dokumentiert der Band keine Diskussion darüber, wie der Vielfalt an Funktions- und Identifikationsweisen der Jazzfans und -musiker beizukommen ist, sobald man sich mit Fackler und Hoffmann von der These „Jazz ist politische Musik. Von Anfang an“ (S. 83) verabschiedet, die Joachim Ernst Berendt engagiert vertritt (S. 273).

Für die Zeit nach dem Krieg zeichnen Wolfram Knauer und Bert Noglik die Entwicklung des Jazz in der Bundesrepublik und der DDR nach. Knauer charakterisiert die Wendung vom Cool Jazz zum Free Jazz mit Ekkehard Jost eher als gesamteuropäisch denn spezifisch westdeutsch, während Noglik auf interessante Aspekte der staatlichen Einflußnahme auf die Musikausübung eingeht und die spezifische Gestalt des Free Jazz in der DDR sowie die allmähliche Etablierung der Jazzmusiker eingehend beschreibt, für die Free Jazz „weniger eine Art von ‚Ausschließlichkeitsästhetik‘ als für einige ihrer westlichen Kollegen“ bedeutete (S. 214). Auf die Jazz-Szene der 1990er Jahre wirft Ulrich Kurth einen nunmehr gesamtdeutschen Blick und setzt sich einerseits mit der „akademischen Ausbildungsdisziplin“, andererseits mit der „in alle möglichen Richtungen ausgefranst[e] Kunstform“ Jazz (S. 252) auseinander. Angesichts der immer individuellen Ansätze und der Verschiedenheit der Jazz-Szenen sieht Kurth den Begriff ‚Jazz‘ für die jüngsten Entwicklungen durch einen reflektierten Umgang mit der Jazztradition gerechtfertigt, was er an einigen Musikbeispielen schlüssig belegt. Damit ist jedoch nicht nur ein Problem der Nomenklatur angesprochen: Der gesamte Band verdeutlicht, wie sehr das Bild der

Musik, die als Jazz angesprochen wird, vom Erkenntnisinteresse der Autoren abhängt. Das Spektrum reicht von der heuristischen Herangehensweise Facklers, die Tanzmusik ebenso umfaßt wie ‚Amateurjazz‘, über Kurths eher konkret-musikalisch aufgefaßten bis hin zu Berendts ethizistisch überhöhten Jazzbegriff.

Eher persönlich gefärbte Beiträge von Uschi Brüning, Ernst Petrowsky und Joachim Ernst Berendt sowie Interviews mit Michael Naura und Klaus König runden einen Band ab, dessen Detailfülle neben der Vielfalt der individuellen Ansätze und unterstellten Jazzbegriffe die Simplität seines Titels Lügen straft.

(Februar 1998)

Oliver Busch

HANS NEUHOFF: Yaman und Multānī. Konstanz, Variabilität und Veränderungen in zwei nordindischen Ragas. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1995. XIV, 353 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 147.)

In seiner Dissertation stellt Hans Neuhoff die beiden Rāgas Yaman und Multānī monographisch anhand ihrer Dokumentation auf Tonträgern dar. Dabei nahm der Autor erhebliche Mühe auf sich, um vor allem ältere und seltene Aufnahmen dieser Rāgas zu beschaffen. Das Ziel war, die Aufführung der beiden Rāgas in diesem Jahrhundert möglichst lückenlos zu dokumentieren: das Spektrum der Aufnahmen reicht von 1905 bis 1987.

In einer ausführlichen Einleitung bespricht und kommentiert Neuhoff eine Auswahl der bisher erschienenen Werke zur indischen Musik. Danach stellt er seine Methodik vor: Er untersucht die Melodiebildung der Rāgas anhand von „Kernphasen“ im Alāp (dem langsamen, unmetrischen Einleitungsteil) und in den festgelegten Kompositionsteilen. Neuhoff diskutiert die Probleme der Destillation solcher Kernphrasen, die er unternahm, ohne die Musiker dazu zu befragen.

Der Hauptteil der Arbeit besteht aus einer ausführlichen Diskussion der Analysedaten. Im Anhang befinden sich genaue Transkriptionen ausgewählter Passagen.

Neuhoffs Untersuchungen brachten folgendes Ergebnis: Der Vergleich der Aufnahmen des Rāga Multānī zeigt, daß dieser Rāga in den

letzten 90 Jahren im wesentlichen unverändert blieb, während Yaman von einem breiten Variabilitätsspektrum zu einem „klar definierten Rāga mit charakteristischer, unverwechselbarer Melodieführung“ wurde.

Um den Ausführungen des Autors besser folgen zu können, wäre es wünschenswert gewesen, ausgewählte Passagen der Rāgas auf einer CD (oder Kassette) zu erhalten.

(Januar 1998)

Peter Vonessen

Musica Britannica LXIX: John Blow: Complete Organ Music. Edited by Barry COOPER. London: Stainer and Bell 1996. XXXIV, 97 S.

Mit der Ausgabe aller Orgelwerke liegt der vierte Band mit Werken John Blows (1649–1708) in einer Reihe vor, die gleichermaßen (wissenschaftliche) Urtextausgaben wie auch das Material für praktische Umsetzungen vorlegen möchte.

Das Vorwort ordnet den Komponisten kurz in die englische Musikgeschichte ein: „Blow war der bei weitem produktivste unter den Orgelkomponisten der Restaurationszeit: ihm allein wird mehr Orgelmusik zugeschrieben als allen seinen britischen Zeitgenossen zusammen genommen“ (S. xix). Hier deutet der Herausgeber auch gleich die problematische Überlieferungssituation der Orgelmusik Blows an. „Since none of the music survives in autograph there is no absolute certainty that any individual piece in the present volume was actually composed by Blow“ (S. xxi). Ein akribischer Vergleich von 19 handschriftlichen und drei gedruckten Quellen (fünf Quellen werden durch Faksimiles veranschaulicht) war notwendig, um die Orgel- von der Cembalomusik abzugrenzen und um einen Notentext vorzulegen, der sich nach dem heutigen Stand der Dinge der ursprünglichen Intention des Komponisten annähert, doch wurden im laufenden Notentext nicht wenige alternative Lesarten mitgeteilt. Treuer Begleiter von Coopers editorischer Arbeit war die Dissertation von Geoffrey Cox, *Organ Music in Restoration England: a Study of Sources, Styles and Influences*. (Oxford, 1984), insbesondere bei der definitiven Auswahl der „echten“ Blow-Voluntaries.

Da exakte Entstehungsdaten nicht vorliegen,

wurden Blows Orgelstücke unter folgenden Rubriken, nach Tonarten geordnet, veröffentlicht: 1. „Voluntaries For Single Organ“ (23), 2. „Double And Cornet Voluntaries“ (7), 3. „Psalm-Tune Settings“ (15), 4. „Doubtful Works“ (3) und 14 Incipes von „Misattributed And Unascribed Works“. Viele Voluntaries sind zweiteilig, wobei der zweite Teil lebhafter als der erste ist. Andere Voluntaries sind als monothematische Fugen gearbeitet. Die Psalm-Tunes, die 1703 ihre erste Auflagen hatten, „*Set full for the Organ or Harpsichord*“, um marktstrategisch auch private Clavierspieler zu interessieren, bringen in einem schlichten, homophonen, von der Grifftechnik bestimmten Satz, der von knappen virtuoseren Kadenzen unterbrochen wird, die Psalmmelodien in der oberen Stimme. Studium und Spiel dieser Stücke laden ein, sie mit anderen (metrischen) Psalmsätzen zu vergleichen.

Wie andere bedeutende Orgel- und Clavierkompositionen des späten 17. und des 18. Jahrhunderts nahm auch John Blow Stilmerkmale verschiedener Musikregionen, besonders aus Italien auf und verschmolz sie mit seiner heimischen Tradition. Auffällig ist die notengetreue Übernahme der ersten 18 Takte der *Toccata XII* aus dem zweiten *Toccatenbuch* (1637) von Girolamo Frescobaldi; eine weitere Anleihe aus diesem Druck findet sich als Einschub in einem anderen Voluntary (Nr. 28). Doch Blow wurzelt „erheblich stärker in der heimischen englischen Tradition“ (S. xix). In einem seiner späteren Stücke (27) zitiert Blow Takte zweier Voluntaries von Christopher Gibbons. Sind Blows musikalische Zitate und der oft kontrapunktische Satz leicht retrospektiv, so verraten Registerangaben in den Double- und Cornet-Voluntaries sein Interesse am aktuellen französischen Orgelbau. Vermutlich sind die Cornetsoli in französischer Inégal-Manier gespielt worden.

Cooper hat sein Vorwort mit „Notes On Performances“ ausgestattet, in denen u. a. die pedallose, oft nur einmanualige Orgel der Blow-Zeit (Dispositionen von zwei mehrwerkigen Orgeln) vorgestellt wird. Bemerkenswert ist der Tonumfang, hinab bis zum GG, und tatsächlich findet man in mehreren Voluntaries und Psalm-Tunes Kontratöne. Eine Verzierungstabelle hilft dem Praktiker, die exzessiv auftretenden und ganz dem Barockgeist

entsprechenden musikalischen Verzierungen auszuführen.
(Januar 1998) Johannes Ring

Musica Britannica LXVI: Tudor Keyboard Music c. 1520–1580. Transcribed and edited by John CALDWELL. London: Stainer and Bell 1995. XXXIX, 199 S.

John Caldwell hat aus 39 Quellen 106 Stücke zu einer umfangreichen Sammlung zusammengetragen, wobei bei den Quellen auch die Vorlagen der Intabulierungen wie Chansons, Consort- und Partsongs mitberücksichtigt sind. 22 Stücke wurden schon (auch mehrfach) in anderen modernen Ausgaben veröffentlicht, doch sind solche Publikationsüberschneidungen verständlich, da Stücke, wie aus dem 1899 edierten *Fitzwilliam Virginal Book* sich auch in anderen Quellen finden, deren abweichende Lesarten von Caldwell mitgeteilt werden; hier ist z. B. Thomas Tallis' monumentales Offertorium *Felix namque II* zu nennen, das außerdem in fünf weiteren Handschriften überliefert ist.

Die Ordnung dieser Edition erfolgt in vier große Rubriken: Unter der Rubrik A stehen liturgische und andere choralgebundene Stücke, unter Rubrik B freie kontrapunktische Stücke, unter Rubrik C verschiedene Tänze, Grounds (=Ostinatovariationen) und weltliche Lieder und unter Rubrik D Intabulierungen vokaler Modelle. Auf diese 96 Stücke folgen in Anhang I fragmentarische Sätze und in Anhang II Werke, die nicht für Tasteninstrumente bestimmt sind, in den Quellen aber mit diesen in Beziehung gebracht werden. Anhang III bringt Caldwell's Rekonstruktionen dreier Originalstücke, darunter das melancholische *Vain, all our life we spend in vain* von John Sheppard. Der vierte Anhang bringt sechs Chormelodien, die unter Rubrik I als Vorlage dienen. Bei den Intabulierungen handelt es sich in erster Linie um Chansons französischer Komponisten, z. B. von Claudin de Sermisy. Lobenswert ist die hier vorliegende Kombination von Vorlage und Bearbeitung für Tasteninstrumente (Nr. 67, 69, 73, 74, 81–89, 91 und 92).

Komponistennamen wie Hugh Aston (ca. 1485–1558) und William Byrd (1543–1623) stecken den Zeitrahmen des gemischten Repertoires aus englischen Quellen mit Musik für

Tasteninstrumente ab, das zum einen personell durch musikalische Immigranten wie Philip van Wilder und Alfonso Ferrabosco, zum anderen auch werkimmanent, wie die Claviermusik von Aston, kontinental beeinflusst ist. Hinzu kommen die Intabulierungen der französischen Vokalmodelle, die keineswegs für eine insulane Abgeschlossenheit sprechen; sie zeigen eine musikalische Weltoffenheit, die kontinentale Moden in einem gewissen Maß in die insulane Musik für Tasteninstrumente adaptiert.

Einige Komponisten der Chansons und Songs (Rubrik D) sind bekannt, doch fällt das Fehlen der Komponistennamen der Intabulierungen auf, ein Indiz dafür, daß auf den eher handwerklichen, spielpraktischen Ansatz dieser Musik verweist. Dieses Handwerk wurde von den Meistern adhoc bewerkstelligt, so daß es sich bei diesen Bearbeitungen eventuell um Studienmaterial oder beiläufige Auftragswerke handelt, hinter denen sich womöglich der eine oder andere bedeutende Clavierkomponist verbergen kann. Überhaupt sind diese Intabulierungen, die fünf anonymen *In Nomine*-Bearbeitungen (Rubrik A) und die vielen anonymen Tänze, Grounds und Lieder ein lohnender Fundus für stilkritische Untersuchungen.

Eine Intention bei dieser Ausgabe war es, jedes auch nur so kleine Musikstückchen, das auf Grund seiner Notation als Claviermusik erkennbar ist („notated in keyboard score“, S. xxiii), zu erfassen und zu veröffentlichen. Begrenzt durch den zeitlichen Rahmen 1520–1580, der die Regierungszeiten zweier Tudormonarchen vollständig und zwei weiterer teilweise abdeckt, werden somit moderne Ausgaben mit Tastenmusik wie z. B. das *Mulliner Book* und das schon erwähnte *Fitzwilliam Virginal Book* ergänzt. Gerade diese hier vorliegenden Kompilationen mit *Tudor Keyboard Music* beleuchtet, anders als die anderen Ausgaben, das gesamte Spektrum der Musik, mit der sich ein englischer Claviermusiker befaßte, sei es als Schüler, der kontrapunktische Studien betreibt wie unter Rubrik A und B, Nr. 19 a & b und 20 bis 25 oder als Liebhaber, beispielsweise der Tanzstücke, oder als Profi auf der Ebene hoher Kunstfertigkeit und Virtuosität bei *Felix namque* von Tallis.

Dezember 1998

Johannes Ring

The Byrd Edition. Volume 7a: Gradualia II (1607). Christmas to Easter. Inkl. Propriummotetten für das Fest Corpus Christi aus den Gradualia I (1605). Edited by Philip BRETT. London: Stainer & Bell 1997. XXXV, 156 S.

Volume 7b: Ascension, Pentecost and the Feasts of Saints Peter and Paul. Edited by Philip BRETT. London: Stainer & Bell 1997. XXVII, 164 S.

Zwei Jahre nach der Veröffentlichung der Motetten für die Offizien und Meßproprien marianischer Kirchenfeste, Allerheiligen und Fronleichnam konnte William Byrd (1523–1643) seine *Gradualia* mit der Musik zu vier und fünf Stimmen für die größten kirchlichen Hochfeste Ostern und Weihnachten und auch für Pfingsten, Christi Himmelfahrt und Epiphantias mit einem zweiten Druck vervollständigen. Besonders ins Gewicht fallen die Motetten für das Fest der Apostelfürsten Petrus und Paulus und St. Petri Stuhl mit ihrer die Sammlung krönenden Sechsstimmigkeit. Sie sind eine Huldigung an den Widmungsträger der *Gradualia II*, „Illustrissima Et Generosissima Viro, Iohanni Domino Petræo de Writtle“ (Sir John Petre) (Faksimile, Band 7a, S. xxiii).

Bretts gediegenes Vorwort im Teilband 7b stellt genaue Bezüge zwischen komponierendem Protegé und adeligem Gönner her. Umfangreich werden in den Einleitungen zu beiden Teilbänden die liturgischen Hintergründe der Texte und ihrer Quellen aufgearbeitet, so daß dem Interessierten eine gründliche liturgie- und zeitgeschichtliche Auseinandersetzung mit dem Werk möglich ist. Satzanalytische und musikgeschichtliche Fragestellungen werden eher knapp abgehandelt; der Herausgeber stützt sich auf Literatur der Byrd-Autoritäten, z. B. Joseph Kerman und Herbert K. Andrews.

Bei einem Druck wie dem der *Gradualia*, der nach Titel und Inhalt offensichtlich Musik für die römische Liturgie bringt und dessen musikalische Soggetti sich immer wieder auf chorale Vorlagen stützen, interessiert natürlich die Frage nach der katholischen Untergrundkirche in England – gerade weil Byrds Werke von 1605 und 1607 öffentliche Wirklichkeit wurden, erhält die aktuelle Diskussion um das krypto-katholische Dasein im England Elizabeths I. und Jakobs I. neuen Nährstoff. Doch hätte es den Rahmen dieser Edition gesprengt,

wenn Brett diese komplexe Thematik vertieft hätte.

Byrds *Gradualia* fanden lange Zeit keinen rechten Eingang in die liturgische Chorpraxis Englands; sieht man von den ideologisch sehr festgelegten Motetten zu sechs Stimmen ab, können die Gründe dafür in der vom Kathedralstil abweichenden Faktur, z. B. den Stimm-Dispositionen liegen (gewaltiger Stimmumfang der Mittelstimmen). Englische Chöre entdecken seit dem 19. Jahrhundert allmählich diese Musik; das Interesse an diesem liturgischen Apparat nimmt, besonders auf dem Tonträgermarkt, seit den späten 1980er Jahren zu. Neuere Teileditionen wie z. B. *The Oxford Book of Anthems* (OUP) und Peter Phillips (Hrsg.), *Byrd: The Easter Propers* (Chester Music) haben in erster Linie eine Praxisintention – erfreulich, daß nun eine Ausgabe vorliegt, die dem heutigen Anspruch an Forschung und der professionellen Chor- bzw. Vokalensemblearbeit gerecht wird.

(März 1998)

Johannes Ring

HEINRICH SCHÜTZ: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 20: Symphoniae Sacrae III (1650). Die Konzerte zu sieben Stimmen (Nr. 11–14). Hrsg. von Werner BREIG. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 1996. XVI, 126 S.

HEINRICH SCHÜTZ, Symphoniae Sacrae I Opus 6. Zwanzig lateinische geistliche Konzerte zu drei bis sechs Stimmen für Singstimmen, obligate Instrumente und Generalbaß, hrsg. von Siegfried SCHMALZRIEDT, Stuttgart: Carus 1997. XXXIX, 174 S. (Stuttgarter Schütz-Ausgabe, Band 7.)

Zwei neue Schütz-Bände sind anzuzeigen. Mit dem von Werner Breig besorgten Band 20 der *Neuen Schütz-Ausgabe* (= NSA) nähert sich seine in den letzten Jahren kontinuierlich fortgeführte Edition der *Symphoniae Sacrae III* von 1650 ihrem Abschluß. Damit wird ein Hauptwerk Schützens, das der 65jährige Komponist als letztes noch selbst zum Druck beförderte, nun bald vollständig in einer Neuausgabe Wissenschaft und Praxis zur Verfügung stehen. Man kann nur hoffen, daß die Konzerte der Sammlung in Zukunft mehr noch als bisher aufgeführt werden und in der Forschung Interesse finden. Denn vor allem sie geben Auskunft

darüber, wie Schütz nach den frühen *Psalmen Davids* seine Vorstellungen von einer differenzierten, große wie kleine Besetzungen gleichermaßen einschließenden Mehrchörigkeit umsetzte. Das berühmte „Saul, Saul, was verfolgst du mich?“ ist nur eine unter vielen Möglichkeiten, die Schütz hier realisiert hat und die es zu entdecken gilt.

Breigs Ausgabe ist wie immer vorbildlich, seine Editionsprinzipien erweisen sich als in jeder Beziehung ausgereift und mustergültig. Das gilt vor allem für die speziellen Anmerkungen im Kritischen Bericht, in dem man eigentlich nur den Wortlaut des originalen Werktitels vermisst.

Die *Stuttgarter Schütz-Ausgabe* (= SSA) meldet sich nach langen Jahren des Stillstands wieder zurück: zwar mit neuem Verlag (Carus statt Hänssler), aber in gleicher Aufmachung sowie mit einem schon früher tätigen Herausgeber-Team (Günter Graulich, Paul Horn). Und die von Siegfried Schmalzriedt nun vorgelegte Edition der *Symphoniae Sacrae I* verdient um so mehr Beachtung, als die 1957 und 1965 von Rudolf Gerber und Gerhard Kirchner besorgten Bände in der *NSA* in mancher Hinsicht (häufige Transpositionen, fehlende genaue Angaben der originalen Schlüsselungen) heutigen wissenschaftlichen Standards nicht mehr genügen.

In seinem Vorwort informiert Schmalzriedt knapp über den biographischen Kontext – Schütz' zweite Italienreise – und einige stilistische Charakteristika der Konzerte. Auf die von Wolfram Steude schon vor über 30 Jahren bekannt gemachten frühen Dresdner Versionen der Nummern 7 und 8, denen auch Konrad Küster in seiner Habilitationsschrift nähere Untersuchungen widmete, geht Schmalzriedt nicht näher ein; auch hat er die Gelegenheit, die Frühfassungen in seiner Ausgabe abzudrucken, ungenutzt gelassen. Dem Vorwort folgen nützliche Hinweise zur Aufführungspraxis (von Peter Thalheimer) sowie von Martin Petzoldt Nachweise der Texte und ihre liturgische Zuordnung – ein nicht ganz unproblematisches Unterfangen, da eine Bestimmung der meisten Konzerte für den Gottesdienst eher unwahrscheinlich ist. Anschließend werden die Texte sämtlicher Stücke zugleich mit ihrer deutschen Übersetzung abgedruckt. Später erscheinen die Texte noch zweimal: in lateinisch/englischer Version so-

wie innerhalb des Kritischen Berichts – und damit mehr als 180 Seiten später – als „unveränderter Originaltext“, d. h. als diplomatisch getreuer Abdruck der Fassung des Druckes von 1629. Warum man die Präsentation der Texte derart zersplitterte (und nicht beispielsweise in einem Anhang zusammenfaßte), wird nicht recht einsichtig.

Wie Breig in der *NSA* orientiert sich Schmalzriedt in der *SSA* mehr oder weniger eng an den „Erbe“-Editionsrichtlinien, was seiner Ausgabe zweifellos zugute kommt. Das hindert aber beide Herausgeber nicht daran, beispielsweise im Tripeltakt die Notenwerte um die Hälfte zu verkürzen: eine Maßnahme, die den „Erbe“-Vorgaben direkt widerspricht. Auf zwei weitere Editionsgrundsätze sei im Folgenden noch etwas näher eingegangen.

1. Im Original fehlende, aber selbstverständliche Akzidentien, die der Herausgeber hinzusetzt, erhalten in der *SSA* einen kleineren Schriftgrad. Sie erscheinen also als Besonderheiten, sind aber keine. Das verwirrt auch deshalb, weil die Akzidentien unter der Generalbaßstimme merkwürdigerweise ebenfalls klein gedruckt wurden. In der *NSA* hat man sinnvollerweise auf eine Hervorhebung „nicht substantieller“, vom Herausgeber ergänzter Zusatzvorzeichen verzichtet.

2. Auch in den *Symphoniae Sacrae I* fungiert der Generalbaß manchmal als Basso seguente, paßt sich also der jeweils tiefsten Stimme an. Wechselt sie, wechselt auch die Schlüsselung der Continuo-Stimme. Dennoch bleibt sie immer eine instrumentale Unterstimme, unter der es weitere Stimmen nicht gibt. Mit Recht ediert Breig sie konsequent im System der linken Hand. In der *SSA* hingegen schließt man sich einer dem Rezensenten wenig einleuchtenden Vorgabe der revidierten „Erbe“-Richtlinien an. Ist der Generalbaß an den Sopran, Alt oder Tenor gekoppelt, erscheint er als Sopran- oder Altstimme im System der rechten Hand bzw. als Tenorstimme im unteren System, und darunter werden „stillschweigend“ – wie die „Erbe“-Redakteure formuliert haben – Pausenzeichen gesetzt: für Stimmen, die nicht existieren (in gleicher Weise waren übrigens auch Gerber und Kirchner vorgegangen). Am Anfang von Nr. 11 beispielsweise steht zwar der Vorsatz wie immer vor dem unteren System des Continuo, doch folgt dort anschließend eine

Pause, obwohl der Spieler sofort mit der vokalen Sopranstimme einsetzen muß. Die Eigenart der Generalbaßstimme als einer kontinuierlich verlaufenden Unterstimme wird an solchen Stellen geradezu verfälscht.

Trotz solcher Ungereimtheiten ist die Entscheidung des Carus-Verlages, die SSA fortzusetzen, sehr zu begrüßen. Man darf auf weitere Bände der Reihe gespannt sein. (März 1998) Walter Werbeck

JOHANN SIGISMUND KUSSER: *Suiten für Orchester*. Hrsg. von Rainer BAYREUTHER. Mainz u. a.: B. Schott's Söhne 1994. XI, 308 S. (Musikalische Denkmäler XI.)

Der vorliegende Band überrascht als Editio princeps mit einem Gegenstand, den wir längst gelernt, schon immer gewußt, aber noch nie gesehen hatten. Denn hinter dem Editionstitel „Suiten für Orchester“ verbirgt sich die *Composition de musique Suivant la Methode Française* 1682, also die Gründungsakte des Verbands der „Deutschen Lullysten“, dazu *Apollon enjoué* als Beleg für die späteren *Ouvertures de theatre, accompagnées de plusieurs Airs*, die Johann Sigismund Kusser im Jahr 1700 ebenfalls in Stuttgart zum Druck brachte.

Editionen schaffen außerordentlich nützliche Bedingungen, um musikhistorische Tatsachen aus dem Hörensagen in die direkte Anschauung zu entlassen. Dabei sehen wir, daß Kusser seinem französischen Muster bereits 1682 eine veränderte Klangdimension auferlegte: Unter den „parties“ herrscht eine auffällige Hierarchie, die den „haute contre de violon“ entschieden privilegiert und ihn klanglich bis hin zu Stimmkreuzungen, aber auch nach seinem Material beinahe zu einem zweiten „dessus“ werden läßt, eine Tendenz, die in den jüngeren Suiten noch deutlicher wird und die einer Kammerbesetzung, reduziert auf zwei Violinen und Baß, nur geringen oder gar keinen Widerstand leistet. Daß die Schlüsselung sämtlicher Mittelstimmen in der Ausgabe unterschiedslos nach *c'''* eingegeben wird, ist auch unter diesem Aspekt keine besonders glückliche Entscheidung. (Bei den Besetzungsangaben der versehentlich nicht paginierten Einleitung fehlt für *Apollon* der *haute*

contre; vermutlich bezieht sich die angebliche Schlüsselung *c'* der *Taille de violon* auf diese Stimme.)

Brahms kannte diese Partituren nicht. Sonst hätte er seinen Katalog mit Quinten- (und Oktaven-)parallelen ganz schnell um etwa hundert Einträge erweitert. Natürlich klingt kaum eine davon wirklich böse, aber insgesamt verfahren Lullys Assistenten doch sorgfältiger als Kusser, der alles selber machen mußte. Immerhin ist zu fragen, ob Oktavparallelen statt im Notentext nicht besser im Kritischen Bericht aufgehoben wären. Dort erscheint ein einziger Fall, für den Kusser selbst einige Takte später eine korrekte Variante notiert hat. Doch wären auch sonstige Versehen leicht zu emendieren, etwa S. 9, T. 18; S. 11, T. 3/4 oder S. 141, T. 11/12. Die ohnehin unterhaltsame Lektüre dieser Musik wird davon nicht beeinträchtigt, eher um einen weiteren Spannungsfaktor bereichert, und bei *Apollon* vermittelt die Ausgabe sogar eine optische Umsetzung der zu erwartenden klangprächtigen Wirklichkeit. Dafür sorgt der Luxus, auch die Bläserstimmen, für die es natürlich eigene Stimmbücher gibt, in extenso abzudrucken, obwohl sie von Trios oder Trioepisoden abgesehen reine Doubliebstimmen sind. Und schließlich erlaubt es unsere Lektüre, Einsichten zu sammeln über das geläufige Handbuchwissen hinaus. Denn die *Airs* der jüngeren Sammlung, die vom fünfstimmigen Satz zur Vierstimmigkeit zurückgekehrt ist, haben nicht nur satztechnisch einen neuen Anstrich erhalten. Einige davon verdeutlichen höchst attraktiv die Bühnenerfahrung, die Kusser seit 1682 sammeln konnte. Er steht damit wie etwa André Campra, aber vor ihm, an der Schwelle zu einer neuen Zeit.

(Februar 1999)

Gunther Morche

PIETRO ANTONIO LOCATELLI: *Opera omnia*.

Volume IV: Sei Traduzioni Teatrali e Sei Concerti. A cura di Anna CATTORETTI & Livia PANCINO. London u. a.: Schott 1997. XCVII, 291, CLIII S.

Volume V: Sei Sonate a Tre per Due Violini o Due Flauti e Basso. A cura di Piera FEDERICI. London u. a.: Schott 1994. XXX, 67, XLIX S.

Volume VII: Sei Concerti a Quattro per Due

Violini, Viola e Basso solo. A cura di Giacomo FORNARI. London u. a.: Schott 1996. XLVI, 177, LXVIII S.

Volume VIII: Sei Sonate a Violino solo e Basso e Quattro Sonate a Tre. A cura di Pietro ZAPPALÀ & Angela LEPORE. London u. a.: Schott 1995. XLVII, 133, LXXXIV S.

In einer optisch ansprechend gestalteten Edition liegen inzwischen vier von zehn geplanten Bände der *Opera omnia* Pietro Antonio Locatellis vor, die durch die Locatelli Stiftung (Cremona-Amsterdam) unter den Leitung von Albert Dunning herausgegeben werden. Diese Edition präsentiert der Forschung und Praxis erstmals das Werk eines Geigenvirtuosen und Komponisten, der eine „Emigrantenkultur“ verkörpert, die für die italienische Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts typisch ist. Nach mehreren Jahren Tätigkeit als Geigenvirtuose an verschiedenen Höfen nördlich der Alpen nahm Locatelli 1729 festen Sitz in Amsterdam, wo er die Publikation seiner Werke betrieb und auch an den Aktivitäten des Druckers Michel Le Cène als Berater und Korrektor mitwirkte. Die in den vorliegenden Bänden enthaltenen Instrumentalwerke wurden von Locatelli in Holland zum Druck gegeben.

Die ausführlichen Einleitungen (italienisch und englisch) zu jedem Band sind als spezielle Studien des betreffenden Opus gedacht und liefern – wenn auch je nach Band verschieden – substantielle Beiträge zur Kenntnis der Werke im Kontext von Locatellis kompositorischem Schaffen.

Die Editionsrichtlinien orientieren sich an heute gängigen Kriterien einer Ausgabe mit wissenschaftlichem Anspruch. Neben der Entscheidung, die originale Vorzeichensetzung zu bewahren, wird auf ein besonders sorgfältiges Umsetzen der originalen Notationsweise der Akzidentien in heutigen Konventionen Wert gelegt. So wird die Hinzufügung von Auflösungszeichen und Sicherheitsakzidentien, die für die Praxis der Zeit überflüssig waren, durch Kleinstich gekennzeichnet. Das erscheint im Falle Locatellis besonders sinnvoll, denn in seiner Musik trifft man öfter auf harte Dissonanzen, die ohne genaues Studium seiner Notationspraxis korrekturbedürftig erscheinen würden.

Der Generalbaß wurde in Anbetracht der stark angewachsenen Kenntnisse über die ita-

lienische Generalbaßpraxis jener Zeit vernünftigerweise nicht ausgesetzt. Sehr zu schätzen ist die Entscheidung, jeweils einen Teil des Kritischen Berichts (italienisch) der speziellen Behandlung von notationstechnischen Aspekten wie dem Gebrauch von Akzidentien, Staccato-Strichen oder Punkten, Solo/i-Tutti-Anweisungen, dynamischen Angaben oder Eigentümlichkeiten der Bezifferung zu widmen. Damit werden einerseits notationstechnische Änderungen in Locatellis Schaffen deutlich, andererseits spiegelt sich in der Notation der Wandel seiner kompositorischen Denkweise wider.

Trotz des hervorragenden Gesamteindrucks der Reihe, der alle Erwartungen der Praxis wie der Wissenschaft befriedigt, stellen sich für die einzelnen Bände einige Fragen zur Anlage des Kritischen Berichts. Überflüssig erscheint z. B. das Verzeichnen von handschriftlichen Kopien des 20. Jahrhunderts, da diese weder für die originale Gestalt des betreffenden Werkes noch für die Wiedergabe des Notentextes von Belang sind (Bde. IV, V). Auch verwirrt, angesichts teilweise fehlender Datierungshinweise für einige Quellen (Bd. VIII), die Auflistung der verlorenen Quellen zusammen mit den erhaltenen. Zudem erweist sich die Entscheidung, die genaue Beschreibung der Quellen in den Fußnoten der Quellenkritik zu verstecken, als ungünstig für eine klare Darstellung der Quellsituation (Bd. IV). Problematisch ist der Umgang mit der Quellenlage auch für die Wiedergabe des Notentextes im Band V. Hier werden neben dem autorisierten Druck auch zwei unautorisierte Drucke, die von der Hauptquelle abhängen, ohne ausreichende Begründung berücksichtigt.

In den folgenden Bänden wurden hingegen ausschließlich autorisierte Drucke für die Edition herangezogen, so daß das Variantenverzeichnis nur Abweichungen von der Hauptquelle enthält, während Varianten von anderen Quellen getrennt verzeichnet sind (Bde. IV, VIII). In Band IV stehen frühere Fassungen der *Introduzioni teatrali* I und III mit dazugehörigem Variantenverzeichnis in einem Anhang. Die Abweichungen dieser Fassungen weisen auf eine vom autorisierten Druck unabhängige frühere Überlieferung hin. Auch wenn ihre vollständige Wiedergabe nicht unbedingt notwendig gewesen wäre, ist sie als Dokument des Entstehungsprozesses von nicht geringem In-

teresse. Die damit zusammenhängende Entscheidung, ein separates Lesartenverzeichnis zu erstellen, erschwert aber den direkten Vergleich der als Basis dieser Fassungen herangezogenen Quellen mit der Hauptquelle der Endfassung. Insbesondere im Fall der *Introduzione III* scheint die stemmatische Darstellung der Überlieferungssituation nicht zwingend dargestellt. Doch die Schematisierung wird ein Verhältnis zwischen mehreren autographen Vorlagen, die auch verschiedene Kompositionsstadien repräsentieren könnten, gar nicht erst in Erwägung gezogen. Wenn der Komponist – wie die Herausgeberin argumentiert – ursprünglich nur an eine rein vierstimmige Fassung gedacht (*a'*) und diese erst später in der Besetzung mit Soli und Tutti erweitert hat (*a''*), wie erklärt sich das Verhältnis von *a'* zu *a''* durch das zweigeteilte Stemma (vor allem, wenn man auch an das Verfahren denkt, eine Komposition zuerst in einer Grundgestalt – die Obligato-Stimmen – zu notieren und erst dann die Soli- und Tutti-Stimmen auszuzeichnen)? Trotz dieser fraglichen Aspekte ist der erste Teil des Bandes IV mit großer Akribie ausgearbeitet. Gute analytischen Beobachtungen bereichern die Einleitung, in der biographische und dokumentarische Aspekte, die mit der Entstehung der *Introduzioni* verbunden sind, sorgfältig dargestellt sind.

Insgesamt sind die Bände mit zuverlässiger Gründlichkeit erstellt worden. Aber auch weitere kleine Schönheitsfehler – wie die vollständige bibliographische Angabe jedes Bandes der Gesamtausgabe im laufenden Text, die fast übertriebene Gründlichkeit beim Verzeichnen jeder auch graphischen Abweichung zu der Hauptquelle oder das Hinzufügen von horizontalen Strichen in der Generalbaßbezifferung (was zusammen mit den Bindebögen einen unangenehmen optischen Eindruck vermittelt, z. B. Bd. IV, S. 157) – schmälern die besonderen Verdienste dieser Edition nicht. Sie ist um so mehr zu begrüßen, als von italienischer Instrumentalmusik des 17. und 18. Jahrhunderts noch verhältnismäßig wenige kritische Editionen zur Verfügung stehen (insbesondere wenn man an die Rolle der Musik Italiens und ihre Rezeption in ganz Europa jener Zeit denkt). Mit den *Opera Omnia* von Locatelli wird ein musikalisches Corpus zugänglich gemacht, das zur Kenntnis einer noch zu schreibenden Geschich-

te der Instrumentalgattungen des 18. Jahrhunderts wesentlich beiträgt.
(Oktober 1998) Agnese Pavanello

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: *Elias op. 70. Ein Oratorium nach Worten des Alten Testaments. Kritische Ausgabe von R. Larry TODD. Stuttgart: Carus-Verlag 1995. XXVIII, 464 S.*

Die hier vorgelegte kritische Ausgabe ist Teil einer Edition des gesamten geistlichen Vokalwerkes von Felix Mendelssohn Bartholdy, das sicherlich durch das verflossene Gedenkjahr für den Komponisten wenn nicht angeregt, so doch stark gefördert wurde. Im Rahmen dieses ebenso anspruchsvollen wie mutigen Unternehmens bildet *Elias* einen besonderen Schwerpunkt, sowohl was Umfang wie Aufwand angeht. Wenngleich der *Elias* seit seiner Entstehung eines der meistaufgeführten oratorischen Werke ist, wird erst jetzt eine Partitur vorgelegt, die alle wichtigen Merkmale einer kritischen Edition aufweist.

Im Vorwort skizziert der Herausgeber die komplexe Geschichte der Entstehung des Werkes mit den für Mendelssohn so typischen Unterbrechungen und den weiteren Überarbeitungen nach der Uraufführung. Die beigelegten Faksimilia bieten mehr als nur eine illustrierte Zugabe. Neben Autographen und Erstdruckpartien und der berühmten Titel-Lithographie von Julius Hübner ist vor allem ein ausführlicher Brief Mendelssohns vom 3. Juli 1846 an William Bartholemew, den Übersetzer des Oratorientextes ins Englische mit zahlreichen Notenskizzen zu erwähnen.

Der Kritische Bericht beschreibt die zahlreichen Quellen: Autographe, frühe Drucke und Abschriften.

Das Notenbild ist übersichtlich und großzügig. Gegenüber dem Seitenumfang der Partitur der alten Gesamtausgabe (337 Seiten) hat die hier vorliegende mit 455 Seiten fast ein Drittel mehr. Die besondere Leistung von Herausgeber und Verlag wurde mit dem Deutschen Musikeditons-Preis 1995 gewürdigt.
(Februar 1998) Willi Gundlach