

## BESPRECHUNGEN

*Claudio Monteverdi und die Folgen. Bericht über das Internationale Symposium Detmold 1993. Hrsg. von Silke LEOPOLD und Joachim STEINHEUER. Kassel u. a.: Bärenreiter 1998. 497 S., Notenbeisp.*

Die Beiträge des vorliegenden Berichtes beschäftigen sich mit der Frage nach der Rezeption von Monteverdis Werk in Italien und nördlich der Alpen im 17. Jahrhundert. Gegenstand des ersten Teils ist die Verbreitung der Quellen des Monteverdischen Œuvres in den Ländern nördlich der Alpen. Jerome Roche und Franco Piperno untersuchten die Verbreitung des italienischen geistlichen und weltlichen Werkes in den transalpinen Anthologien. Die weiteren Beiträge widmen sich der Rezeption der Werke Monteverdis in Deutschland (Peter Wollny), Österreich (Herbert Seifert), Polen (Anna Szwejkowska), England (Jonathan Wainwright), Frankreich (Jean Lionnet) und den Niederlanden (Jan Nuchelms). Die Ergebnisse der Untersuchungen zeigen, daß Monteverdis Werk in den Ländern jenseits der Alpen zwar eine größere Verbreitung erfahren hat als bisher angenommen, dennoch wird einmal mehr deutlich, daß Monteverdi einer unter vielen italienischen Komponisten ist, dessen Werk zwar bekannt, dessen Einfluß auf die Komponisten im Norden jedoch nicht ohne weiteres nachzuweisen ist.

Bestätigt wird dies auch durch die Einzeldarstellungen des zweiten Teils, der sich mit Monteverdi und seinen Zeitgenossen beschäftigt. Mit der Rezeption von Monteverdis weltlichem Werk setzten sich Sibylle Dahms („Monteverdi und die italienische Tanzkunst zwischen Renaissance und Barock“), Monika Woitas („*Combattimento* & Co. Choreographie und „imitatio“ in den Torneo-Tänzen um 1600 und in Monteverdis *Combattimento*“), Joachim Steinheuer („Zur musikdramatischen Umsetzung epischer Texte bei Monteverdi und seinen italienischen Zeitgenossen“), Norbert Dubowy („Bemerkungen zu einigen Ulisse-Opern des 17. Jahrhunderts“), Maria A. Balsano („Vade, mane, redi. Noterelle su alcuni madrigali di Schütz, D'India e Monteverdi“), John Whenham („Martino Pesenti's *Madrigali*

*guerrieri, et amorosi*“), Margaret Mabbett („Madrigalists at the Viennese Court and Monteverdi's *Madrigali guerrieri, et amorosi*“) und Zygmunt M. Szwejkowsky („Kapsberger – successor to Monteverdi“) auseinander. Mit der Rezeption innerhalb der geistlichen Musik beschäftigten sich Sabine Ehrmann-Herfort („Ad Religionem ergo referatur Musica. Monteverdi-Kontrafakturen bei Aquilino Coppini“), Kristin Sponheim („Ambrosius Profe's sacred contrafacta of Monteverdi's madrigals“), Lorenz Welker („Johann Rosenmüllers venezianische Vokalmusik“) und Gunther Morche („Monteverdi, sein Organist und seine Nachfolger: Carlo Filago, Giovanni Rovetta, Natal Monferrato. Einige Salve-Regina-Vertonungen im Vergleich“).

Diese Beiträge zeigen, daß die Monteverdi-Rezeption nördlich der Alpen vor allem auf das Kontrafizieren von Monteverdischen Madrigalen beschränkt ist. Morche kommt mit seinem Werkvergleich zu dem Schluß, daß Monteverdis geistliche Musik auf seine venezianischen Nachfolger keinen Einfluß gehabt hat, wobei weitere Untersuchungen nötig sein werden, um eine generelle Aussage treffen zu können. Unbestritten bleibt, daß Monteverdi eine nachhaltige Wirkung auf Heinrich Schütz hatte, der sich, wie Konrad Küster in seinem Beitrag plausibel macht, auf seiner zweiten Italienreise mit Sicherheit mit Monteverdis Werk auseinandergesetzt hat. Daß für Johann Hermann Schein eine Orientierung an Monteverdi nicht ohne weiteres nachweisbar ist, zeigt Claudia Theis in ihren Ausführungen über „Claudio Monteverdi und Johann Hermann Schein“. Den Abschluß des Berichtes bildet eine Betrachtung der Monteverdi-Rezeption in der deutschen Musiktheorie von Andreas Waczkat. Alles in allem ein aufschlußreicher Beitrag zur Monteverdi-Rezeption, der verdeutlicht, daß die Folgen von Monteverdis Schaffen vor allem in der Verbreitung seiner Werke in den transalpinen Quellen sichtbar werden, in den Kompositionen der nachfolgenden Generation allerdings nur bedingt nachweisbar sind.

(Februar 1999)

Susanne Mautz

*John Jenkins and his time. Studies in English Consort Music. Edited by Andrea ASHBEE and Peter HOLMAN. Oxford: Clarendon Press 1996. XXIII, 421 S., Notenbeisp.*

Der 400. Geburtstag von John Jenkins (1592–1678) gab einen guten Anlaß, sich mit diesem bedeutenden englischen Komponisten auseinanderzusetzen: Neben wichtigen CD-Einspielungen brachte das Gedenkjahr eine Konferenz in Hitchin mit dem Motto „John Jenkins and his time“. Biographie, Werk und Zeit des Komponisten, aber auch generell die Consortmusik wurden thematisiert. Acht (überarbeitete) Vorträge dieser Konferenz wurden durch fünf weitere Beiträge zu der Publikation *Studies in English Consort Music* ergänzt, wobei ein Buch mit einem breiten Spektrum der englischen Musik vom späten 16. bis in das späte 17. Jahrhundert entstand, das nicht nur für den Viola da Gamba-Interessenten, sondern auch für jeden verfaßt wurde, der sich mit englischer Musik (und deren italienischer Beeinflussung) dieser Zeit beschäftigen möchte.

Verschiedene Beiträge arbeiten die Bedeutung der Consortmusik als wichtige häusliche und adlige Kammermusik heraus, die am Hofe zeitweise kaum Fuß fassen konnte, da König Charles II. die französische Violinmusik bevorzugte. Eine englische Tradition wird beschrieben, wenn Jenkins früher musikalischer Werdegang als „Knabenmusiker“, der seine Lehrzeit (Musical Apprenticeship) als Zögling in einer englischen Adelsfamilie zubrachte, vorgestellt wird.

Ein nächster Aufsatz befaßt sich ausschließlich mit Jenkins geistlicher Vokalmusik und erweitert so das Bild von einem Komponisten, den man sonst nur als Consortkomponisten kennt.

Eine Folge von Arbeiten widmet sich bestimmten Komponistenkollegen Jenkins': William Cobbold (über seinen Beitrag zu den *Cries of London*), Richard Mico (Vergleich mit Werken Jenkins') und Orlando Gibbons gewichtiger Beitrag zur Entwicklung des Consorttrios. Die Rolle Alfonso Ferraboscos d. J. als Consortkomponist, sein Einfluß auf die englische Musik im allgemeinen und die stilistische Entwicklung Jenkins' im besonderen, wird gebührend gewürdigt.

Andere Studien werten die Quellen der Consortmusik aus, ihre Überlieferungen, ihre

Autoren bzw. Kopisten, Sammler bzw. adligen Initiatoren und praktischen Verwendungsmodalitäten. Umfangreiche Tabellen zeigen verschiedene Quelleninventare. Dabei werden gleich wichtige Quellen von verschiedenen Autoren unterschiedlich beleuchtet, so daß wiederkehrende Fakten gepaart mit unterschiedlichen Intentionen jeweils neue Ergebnisse bringen. Gerade die Quellenstudien zeigen, daß die Thematik der englischen (Kammer-)Musik, und die Quellen enthalten nicht nur Consortmusik, noch lange nicht erschöpft ist.

Drei der 13 Beiträge befassen sich mit dem Instrumentarium (Laute, Lyra Viola, Tasteninstrumente), das Jenkins und seine Zeitgenossen neben den verschiedenen Viola da Gamba-Typen in ihrer Kammermusik verwendeten – ein umfangreicher Beitrag beleuchtet anhand von Stimmbuchanalysen den Einsatz der Orgel in der Consortmusik. Dabei wird auch dem Durchsetzen der gleichschwebenden Stimmung im England des späten 16. Jahrhunderts gedacht und der Entwicklung der Moll-Dur-Tonalität in der Consortmusik ausgehend von den textlosen Instrumentaldrigalen Luca Marenzios über Simpson, Ferrabosco, Thomas Tomkins, John Bull zu Jenkins.

Ein gründlicher Analysebeitrag, der sich an konkreten Consortstücken entlangarbeitet und der die personalstilistischen Besonderheiten Jenkins' formuliert, ist leider nicht unter den Aufsätzen anzutreffen, doch viele Notenbeispiele ermöglichen es dem Leser, eigene analytische Schlüsse zu ziehen; womöglich wird so die Neugier auf umfangreichere Notentextstudien geweckt.

Eine Bibliographie faßt die vielen in den Fußnoten der Aufsätze aufgeführten Bücher, Artikel und Editionen zusammen. Ein Stichwortverzeichnis erleichtert bei der großen Zahl von Begriffen, Namen und Quellen die Arbeit mit dem Buch.

Das Neben- und Miteinander von Autoren, die aus den Bereichen der Musikforschung und Musizierpraxis (historische Aufführungspraxis) kommen und von denen sich einige gleichermaßen in beiden Bereichen profilieren, zeigt sich als ein sympathischer Zug im englischen Musikleben.

(Dezember 1997)

Johannes Ring

CHRISTOPHER SCHWEISTHAL: *Die Eichstätter Hofkapelle bis zu ihrer Auflösung 1802. Ein Beitrag zur Geschichte der Hofmusik an süddeutschen Residenzen. Tutzing: Hans Schneider 1997. 331 S. (Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft. Band 12.)*

Die aus einer 1995 in Eichstätt eingereichten Dissertation hervorgegangene Publikation trägt weitgehend Züge eines Nachschlagewerkes. Über zweihundert Seiten hinweg werden Quellensuche zum Personal der Eichstätter Hofkapelle aufgelistet, von ihrem Beginn um 1600 bis zu ihrer Auflösung 1802. Die biographisch angelegten Artikel sind in sieben Sparten eingeteilt (Kapellmeister, Bläser, Streicher, übrige Musiker, Sänger, Sängerinnen, Kapellknaben) und innerhalb der einzelnen Sparten chronologisch geordnet. Die folgenden Kapitel III und IV der Arbeit beschäftigen sich mit den Anstellungsmodalitäten und Dienstpflichten der Musiker, ihren Einkünften und den Versorgungsleistungen des Hofes. Wie für kleinere Hofhaltungen typisch, hatten die meisten Musiker noch ein weiteres Hofamt inne, und neben die monetäre Bezahlung tritt ein komplexes System von Zahlungen in Naturalien oder Vergünstigungen. Die Versorgung der Hinterbliebenen scheint im Vergleich zu anderen deutschen Höfen äußerst großzügig gehandhabt worden zu sein. Kapitel V und VI behandeln das musikalische Repertoire der Hofkapelle, wobei den am Hof entstandenen Werken besondere Aufmerksamkeit gewidmet wird. Die Hofkapelle war zwar nicht in erster Linie für die Kirchenmusik zuständig, Hofkapelle und Domchor waren institutionell getrennt, dennoch bildete die geistliche Musik einen Schwerpunkt. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts finden sich auch Opernaufführungen (mit Musik von den Kapellmeistern Johann Anton Bachschmid und Gerolamo Mango, nahezu ausschließlich auf Texte von Metastasio), ansonsten das gängige Orchester- und Kammermusikrepertoire des 18. Jahrhunderts.

Auf sechs Seiten wird abschließend die Eichstätter Hofkapelle mit anderen Kapellen im süddeutschen Raum verglichen, wobei sich der Vergleich hauptsächlich auf die Besetzungsgröße konzentriert. Die Kapelle zählt zu den kleinsten; überregionale Bedeutung kommt allenfalls den Kapellmeistern Joseph Meck, Mango und Bachschmid zu.

Die Beurteilung der Arbeit steht und fällt mit der Einstellung des Lesers zur positivistischen Methode. Wem die Präsentation archivalischer Funde genügt, wird mit dieser Arbeit einverstanden sein, wer hingegen eine das Forschungsinteresse leitende Fragestellung erwartet, wird enttäuscht. Dabei wäre es im Rahmen der Hof- und Residenzenforschung durchaus von Belang, nach der Funktion von Musik und den Bedingungen ihrer Entstehung an einem fürstbischöflichen Hof zu fragen. Aber alle Anklänge an sozialgeschichtliche Fragestellungen, wie sie die Kapitelüberschriften wecken, bleiben in Ansätzen stecken, was nicht überrascht, wenn man das Literaturverzeichnis betrachtet. Es offenbart die gänzliche Unvertrautheit des Verfassers mit der sozialgeschichtlich orientierten Hofforschung. Weder die ältere Literatur (Elias, Ehalt, Winterling, Kruedener, Plodeck) noch neuere historische, kunstgeschichtliche oder germanistische Arbeiten, etwa zu Zeremoniell und Typologie der Höfe, werden berücksichtigt. Selbst neuere Publikationen zur Hofkultur innerhalb der Musikwissenschaft fehlen gänzlich (beispielsweise: Erich Reimer, *Die Hofmusik in Deutschland 1500–1800*, Wilhelmshaven 1991).

Doch selbst als Materialsammlung für noch zu leistende Forschung ist das Buch nur bedingt brauchbar. Denn der Positivismus, wie er im 19. Jahrhundert entstand (aber auch da schon heftig kritisiert wurde), behauptet eine Historizität, die er nicht einzulösen vermag. Durch positivistische Selektionsmechanismen – etwa die Suche nach Daten über Musiker und Musikalien – wird der soziale, kommunikative und mediale Kontext zerstört, in den diese Daten eingebettet sind. Unter mediengeschichtlicher Perspektive wäre doch zunächst einmal zu fragen, wie und warum Informationen über Musiker gespeichert werden. Am Eichstätter Hof finden sich Hofordnungen, Festberichte, Funeralia, Hofkalender, Aktennotizen, gedruckte und handschriftliche Partituren, also Texte im weitesten Sinne, die bestimmte, je unterschiedliche Funktionen erfüllten. Erst innerhalb einer Rekonstruktion der Funktionszusammenhänge dieser Texte können die Informationen über Musiker historisch verortet werden. Die Präsentation von Daten als positivistischen „Fakten“ unterschlägt deren Kontext und wird so ahistorisch.

(Juli 1998)

Bernhard Jahn

PETER WILLIAMS: *Johann Sebastian Bachs Orgelwerke 1. Präludien, Toccaten, Fantasien, Fugen, Sonaten, Concerti und Einzelwerke. Aus dem Englischen von Gudrun BUDDE. Mainz: Schott Musik International 1996. 441 S., Notenbeisp.*

Peter Williams' dreibändige Monographie über Bachs Orgelwerke hat sich seit dem Erscheinen der englischen Originalfassung (1980, 1980, 1984) als ebenso zuverlässiger wie originell interpretierender Leitfaden erwiesen, den heranzuziehen für Wissenschaftler und Praktiker selbstverständlich geworden ist. Die Originalausgabe ist in dieser Zeitschrift bereits von Raimund W. Sterl in zwei Teilrezensionen gewürdigt worden (Bd. 1–2: *Mf* 35 [1982], S. 195 f.; Bd. 3: *Mf* 39 [1986], S. 165 f.), so daß hier lediglich über die deutschsprachige Neuausgabe des I. Bandes zu berichten ist.

Gudrun Budde hat eine korrekte und flüssig geschriebene Übersetzung geliefert, die auch den persönlichen Darstellungsstil des Verfassers durchscheinen läßt. Auf ein terminologisches Detail der Fugentheorie sei jedoch wegen seiner grundsätzlichen Bedeutung hingewiesen. Da der im Deutschen seit dem 18. Jahrhundert übliche Terminus „Durchführung“ im Englischen nicht zur Verfügung steht, führte Willi Apel im *Harvard Dictionary* dafür den Ausdruck „exposition“ ein, obwohl dessen deutsche Version nur für die erste Durchführung einer Fuge verwendet wird (vgl. Siegfried Schmalzriedts Artikel *Exposition* in *HmT*). Williams folgt Apels Sprachgebrauch, was dazu führt, daß eine Fuge mehrere „expositions“ haben kann. Wenn die Übersetzerin für das englische Wort „exposition“ den nicht bedeutungsgleichen deutschen Parallelterminus einsetzt, so muß das auf deutsche Leser, die mit der Problematik nicht vertraut sind, irritierend wirken. Falls es vermieden werden sollte, das terminologische Gefüge des Originals anzutasten, so wäre dies zu verstehen; doch hätte man sich einen Kommentar gewünscht, vielleicht in Form einer Erweiterung des ohnehin vorhandenen Glossars.

Wenn eine ins Detail gehende Veröffentlichung über Bach nach einer Reihe von Jahren neu publiziert wird, so steht der Verfasser stets vor der Frage, ob er die Erstfassung als Dokument eines Forschungsstandes unangetastet lassen oder neuere Ergebnisse der Bach-

forschung einarbeiten soll. In einem (1988 datierten) Nachtrag zum Vorwort teilt Williams mit, er habe bei Gelegenheit der deutschen Übersetzung „Berichtigungen und Nachträge“ eingefügt. So konnte erfreulicherweise die von Dietrich Kilian und Hans-Joachim Schulze als Bach-Werk identifizierte *c-Moll-Fantasie* in die Darstellung einbezogen werden; und bei der Behandlung von *Präludium und Fuge f-Moll* BWV 534 erwähnt Williams die 1985 von David Humphreys geäußerten Echtheitszweifel (die er nicht teilt). Da Schulzes 1984 erschiene *Studien zur Bach-Überlieferung* von Williams zitiert werden, fragt man sich allerdings, warum auch in der Neuauflage noch zu lesen ist, daß „bei der Möllerschen Handschrift noch keine Klarheit über Herkunft und Datierung besteht“ (S. 101) und daß „das ‚Moscheles-Autograph‘ [von BWV 545] [...] von Bachs Hand sein könnte“ (S. 61). Die unterdessen bekannte Rolle, die Johann Christoph Bach und Johann Caspar Vogler für die Bach-Überlieferung gespielt haben, ist nicht nur von archivalischem Interesse, sondern läßt Werkgeschichten in neuem Licht sehen und betrifft somit auch zentrale Anliegen von Williams' Buch.

(September 1998)

Werner Breig

WOLFRAM ENSSLIN: *Niccolò Piccinni: Catone in Utica. Quellenüberlieferung, Aufführungsgeschichte und Analyse. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1996. 337 S., Notenbeisp. (Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle. Band 4.)*

Die Literatur über die italienische Oper des 18. Jahrhunderts ist trotz einiger wichtiger Beiträge der siebziger und achtziger Jahre nicht gerade üppig. Und noch seltener sind Veröffentlichungen über einzelne Komponisten anzutreffen. Ein Beispiel bietet Niccolò Piccinni: Obwohl er in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu den berühmtesten Autoren der internationalen Opernszene zählte und seine *La buona figliuola* bald nach der Uraufführung die am meisten aufgeführte Oper der Zeit wurde, ist sein Schaffen seit dem 19. Jahrhundert in Vergessenheit geraten und seine Persönlichkeit hauptsächlich als Gegenstück zu Christoph Willibald Gluck im Rahmen der berühmten Querelle erwähnt. So wundert es nicht, daß



Wolfram Ensslins vorliegende Studie über *Piccinnis Catone in Utica* (1770) – eine leicht überarbeitete Fassung seiner Magisterarbeit – seit vierzig Jahren die erste veröffentlichte Monographie über den italienischen Opernkomponisten darstellt (die Dissertationen Gerhard Allroggens und Margaret Liggetts, jeweils von 1976 und 1977, sind unveröffentlicht geblieben).

Daß Ensslin seine Untersuchung gerade dieser Oper gewidmet hat, hängt hauptsächlich mit der Uraufführung am Mannheimer Hof zusammen. Diese Vorentscheidung erklärt, warum die Quellenuntersuchung und die Rekonstruktion der Aufführungsgeschichte den stärksten Teil der Arbeit darstellen: Durch sorgfältiges Überprüfen der handschriftlichen Partituren der Oper gelingt es dem Autor, auf der Grundlage der Wasserzeichen fünf verschiedene Papierarten im Autograph zu unterscheiden und die Entstehungsgeschichte der Oper zu rekonstruieren – wobei er sich aufgrund mangelnder Beweise mit Recht gegen die von Francesco Florimo für sicher gehaltene Uraufführung in Neapel ausspricht.

Weniger gelungen erscheint die Textanalyse, die sich hauptsächlich auf eine redundante Zusammenfassung und Beschreibung von Metastasio's Libretto stützt – ein Verfahren, das sich übrigens angesichts der Tatsache, daß *Piccinnis* Version starke Abweichungen vom Original aufweist, nicht gerade als ‚ökonomisch‘ erweist. Auch der Vergleich zwischen den von *Piccinni* und *Johann Christian Bach* vertonten Texten – diese letzte Partitur wurde 1761 in Neapel zum ersten Mal aufgeführt – wird nach dem Kriterium der ‚dramaturgischen Konsequenz‘ aus einer rein literarischen Perspektive ausgeführt. Kein Wunder also, daß der Verfasser feststellen muß, daß „viele von dem poetischen Wert und den Feinheiten in den Dialogen verloren geht“ und daß „Brüche und ‚unlogische Handlungen‘ zustande kommen“ (S. 119), ein Sachverhalt, der für die damalige Praxis der *metastasianischen* Oper selbstverständlich war.

Die musikalische Analyse, wobei *Bachs* Vertonung weiter zum Vergleich herangezogen wird, beginnt mit einer detaillierten Ausführung beider Ouvertüren. Diese Betonung des ‚Instrumentalen‘ bleibt aber ungeklärt und scheint nicht genügend gerechtfertigt zu sein,

da kein Versuch unternommen wird, diese Stücke in Zusammenhang mit der symphonischen Tradition der Zeit zu bringen. Auch aus dramaturgischen Gesichtspunkten erweist sich die akribische Beschreibung der Sätze als nicht motiviert, da, wie der Verfasser selbst schreibt, beide Ouvertüren „keine Bezüge und Zusammenhänge zu dem Inhalt der nachfolgenden Oper erkennen“ lassen (S. 141). Es ist also schade, daß Ensslin trotz einer überzeugenden Analyse der *Recitativi Accompagnati* den Arien verhältnismäßig wenig Platz einräumt, und noch bedauerlicher ist, daß er die spärlichen, aber interessanten Ensembles (ein Duett und ein Quartett bei *Bach*, ein Terzett bei *Piccinni*) so gut wie unbeachtet läßt. Dies hängt wahrscheinlich damit zusammen, daß er die musikalische Analyse beider Vertonungen „kontrastiv“ bei gleichtextierten Nummern durchführt, eine Bedingung, die beispielsweise bei den Ensembles nicht erfüllt wird. Aus dieser Perspektive wundert es also nicht, daß der Verfasser durch einen Vergleich gleichtextierter Arien versucht, den Einfluß des Tenors *Anton Raff*, der bei der Uraufführung beider Vertonungen mitwirkte, hervorzuheben. Dabei erhebt sich jedoch die legitime Frage, ob die von Ensslin festgestellten Ähnlichkeiten (S. 172 ff.), welche eigentlich weder im melodischen Duktus noch in den Koloraturen, sondern höchstens im Akzentschema der Textvertonung eindeutig bestehen, nicht eher auf die gleiche Versart als auf den Sänger zurückzuführen sind.

Trotz dieser Vorbehalte ist Ensslins Arbeit ein informatives Buch und ein willkommener Beitrag zur *Piccinni*-Literatur, die hoffentlich zu einer weiteren Erschließung seiner italienischen Opern anregen wird. Besonders verdienstvoll sind außerdem die gut gestalteten Synopsen der musikalischen Incipits und der Libretti, die dem Leser einen Vergleich zwischen den beiden Fassungen ermöglichen.

(Februar 1998)

Michele Calella

EMANUELE SENICI: *La Clemenza di Tito* di Mozart. I primi trent'anni (1791-1821). Turnhout: Brepols 1997. 339 S., Abb. (Specvlvm Mvsicae. Volume III.)

Es ist nicht lange her, daß die deutsche Mozart-Forschung *La Clemenza di Tito* als einen „Rückfall“ in die metastasianische Oper betrachtete. Die vom Musikdrama beeinflussten Musikwissenschaftler waren von diesem letzten Werk genauso irritiert wie von Christoph Willibald Glucks *Écho et Narcisse*: Der Rückgriff auf eine für konventionell gehaltene Gattung bei „fortschrittlichen“ Komponisten auf dem Höhepunkt der Karriere stellte sozusagen eine unerklärliche Unterbrechung einer vermeintlichen Entwicklung zum „Drama“ dar. Seit den siebziger Jahren ist diese Oper im Rahmen einer breiteren Erschließung des Operaserial-Repertoires neubewertet worden: Entstehung, Gattungstradition, Ideologie, Dramaturgie und sogar die Inszenierung der Uraufführung wurden mehrmals untersucht.

Senicis Buch – die geringfügig bearbeitete Fassung einer an der Scuola di Paleografia e Filologia Musicale zu Cremona vorgelegten Tesi di laurea – stellt nicht nur einen der brilliantesten italienischsprachigen Beiträge zur Mozart-Forschung der letzten Jahre dar, sondern bietet auch einen interessanten Einblick in die europäische Opernszene des ausgehenden 18. und des frühen 19. Jahrhunderts. Die Hauptqualität dieser Studie liegt zweifellos in der konsequenten Verfolgung ihres vorgegebenen Zieles: Der Verfasser betrachtet Mozarts letzte Oper primär aus einer rezeptionsgeschichtlichen Perspektive. Gegenstand der Untersuchung ist eigentlich nicht Mozarts Oper, sondern deren Aufführungen auf den europäischen Bühnen im Zeitraum zwischen der Premiere und den Londoner Aufführungen von 1821, in einer Phase nämlich, in der die Bildung eines „Repertoires“ und die immer mehr in der Hierarchie einer Opernproduktion steigenden Komponisten zu einer veränderten Rolle der Oper als „Werk“ führen. Von den in den neunziger Jahren von Konstanze Mozart geforderten Aufführungen ausgehend, versucht der Verfasser in den ersten sechs Kapiteln mit philologischer Akribie die sich während dieser dreißig Jahre anhäufenden Varianten aufzuspüren, nicht aber mit dem textkritischen Ziel, die „Abarten“ einer „Urfassung“ gegenüberzustellen, sondern umgekehrt zu verstehen, wie und warum Libretto und Partitur von *La Clemenza di Tito* auf unterschiedliche Weise für die deutschen, italienischen und französi-

schen Bühnen bearbeitet wurde. Nach einer Besprechung der frühen Rezeption in den deutschsprachigen Ländern (Kapitel I–III) – wobei die Tradition der Opera seria teilweise in jener des Singspiels aufgeht – konzentriert sich der Verfasser auf die Aufführungen in drei Zentren außerhalb des Deutschen Reiches: London (Kap. IV), Paris (Kap. V) und Mailand (Kap. VI). Dabei untersucht er die sich verändernden Aufführungsrahmen, deren unterschiedliche politische Hintergründe, deren ästhetische Voraussetzungen und, nicht zuletzt, deren materielle Bedingungen. Die *Titus*-Versionen beobachtet er nicht nur als „Ereignisse“, für deren Verständnis er den Erwartungshorizont von Publikum und Kritikern zu rekonstruieren versucht, sondern auch als „Texte“, da die Überlieferungsgeschichte oft auch die nicht sehr positive Aufnahme der Oper in der Musikwissenschaft erklärt. Dies ist z. B. der Fall bei Otto Jahn: Für seine Mozart-Monographie stützte sich der Musikwissenschaftler auf die Kasseler Version von 1797, in der nicht nur der Text ins Deutsche übertragen und die Rezipienten durch gesprochene Dialoge ersetzt wurden, sondern auch der Handlungsverlauf durch freie Bearbeitung der Szenen und Umstellung der Nummern stark verändert wurde. Die Tatsache, daß das daraus folgende negative Urteil Jahns nicht einmal von Hermann Abert in der revidierten Mozart-Monographie relativiert wurde, erklärt dann die nicht immer glückliche Rezeption von *La Clemenza di Tito* im 20. Jahrhundert.

Nach einigen Überlegungen zu Mozarts Vertonung im Rahmen der Metastasio-Rezeption des ausgehenden 18. und des frühen 19. Jahrhunderts (Kap. VII) unterwirft Senicis im letzten, umfangreichen Kapitel die *Titus*-Rezeption einer strukturellen Analyse, die ihm erlaubt, die Koordinaten dieses Phänomens zu ziehen, um dann die allgemeine Problematik der Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte im Musiktheater anzuschneiden.

Drei umfangreiche Anhänge beschließen die Arbeit: eine chronologische Liste der Aufführungen von *La Clemenza di Tito* bis 1821, in der auch die Ausführenden verzeichnet werden, ein Verzeichnis der erhaltenen Libretti sowie eine Auswahl der Rezensionen zu den Londoner, Pariser und Mailänder Aufführungen.

Ein äußerst interessantes und informatives

Buch, das sich außerdem durch ein sehr elegantes Layout auszeichnet.  
(August 1998) Michele Calella

geglückter Sammelband, zudem in reich bebildeter Aufmachung.  
(Mai 1998) Meinrad Walter

„... das heilige Evangelion in Schwang zu bringen“. *Das Gesangbuch. Geschichte – Gestalt – Gebrauch. Begleitbuch zu einer Ausstellung in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart und im Landeskirchlichen Museum Ludwigsburg.* Hrsg. von Reiner NÄGELE unter Mitarbeit von Eberhard ZWINK. Stuttgart: Württembergische Landesbibliothek 1996. 288 S.

Dies ist zunächst das Begleitbuch einer Ausstellung (in Stuttgart und Ludwigsburg), deren Ziel es war, Geschichte, Gestalt und Gebrauch des Gesangbuchs in Württemberg überkonfessionell zu dokumentieren. Zudem stellt der Band aber auch – einige Jahre nach der Einführung des neuen *Evangelischen Gesangbuchs*, das bekanntlich vielfältige vor- und nachbereitende hymnologische Bemühungen entfachte – eine breit angelegte Bestandsaufnahme von Themen der gegenwärtigen Hymnologie dar. Historisch-regional erschließt das Werk die württembergisch-lutherische „Gesangbuchlandschaft“ von ihren Anfängen (handgeschriebenes Efringer Gesangbuch, um 1553) über die Epochen des Pietismus und der Aufklärung bis zum neuen geistlichen Lied. Seitenblicke gelten nicht nur dem katholischen Gemeindegesang, sondern auch verschiedenen christlichen Sondergruppen und ergänzenden Aspekten wie den Melodien des Genfer Psalters. Johann Christoph Blumhardt (1805–1880) wird als württembergischer Pfarrer, Dichter und Komponist eigens mit einem Beitrag bedacht.

Die innere Spannung des Buches verdankt sich der thematischen Vielfalt (ohne Beliebigkeit) sowie der Qualität und Originalität seiner Beiträge. Diese entfalten die Hymnologie als interdisziplinäre Disziplin mit weiten Perspektiven, etwa in Richtung der Germanistik („Lied“ und „Gesang“ in der Literatur der deutschen Aufklärung), der Sozialgeschichte (Württembergische Militärgesangbücher) und der musikalischen Analyse (Clytus Gottwalds Interpretation zweier neuer geistlicher Lieder unter der Fragestellung „Outfit und Substanz“). Ein gerade in seiner Vielstimmigkeit

ANDREAS FRIESENHAGEN: *Die Messen Ludwig van Beethovens. Studien zur Vertonung des liturgischen Textes zwischen Rhetorik und Dramatisierung.* Köln: Verlag Dohr 1996. 503 S., Notenbeisp.

Ein Buch über die zwei Messen Beethovens zu schreiben, ist ein risikoreiches Unterfangen. Des großen Komponisten größtes Werk, die *Missa solemnis* (op. 123) ist der älteren Schwester, der *C-Dur-Messe* (op. 86) an Aussagekraft, an subjektiv gesteigerter Durchdringung des liturgischen Textes in solchem Maße überlegen, daß letztere Gefahr läuft, bei einem Vergleich als zweitrangig zu gelten. Nur durch Kenntnis der verschieden orientierten Entstehungsprozesse kann dem begegnet werden. Hiermit beschäftigt sich Andreas Friesenhagen in den ersten Kapiteln sehr gründlich. In den folgenden Kapiteln – Schwerpunkt der Studien – werden beide Messen, getrennt nach ihren in sich abgeschlossenen Teilen, ausführlich auf den Zusammenhang zwischen Text und Vertonung untersucht und miteinander verglichen. Dabei ist Analyse nicht Selbstzweck, sondern nur im Hinblick auf die Wechselwirkung zwischen beiden Bereichen relevant. Fugen und fugierte Episoden stehen nicht zur Diskussion, da die Textübermittlung zugunsten kunstvoller musikalischer Fassung zurücktritt.

Dramatisierung der Textinhalte bedeutet Heterogenität statt Homogenität, d. h. Kontrastwirkung im Sinne der musikalischen Klassik anstelle der Einheit des Affekts in der Barockmusik. Welche Rolle dabei die Topoi der Rhetorik spielen, wird im Buch öfter aufgegriffen. Manches bleibt Hypothese oder bleibt in der Diskussion stecken – bei solch problematischem Thema nicht verwunderlich. Auch Widersprüche und Mißverständnisse fordern Kritik heraus.

Friesenhagen dürfte sich im Ausdruck vergraben, wenn er die wahrhaft überzeitliche Universalität der *Missa solemnis* mit dem Ausdruck „stilistisches Konglomerat“ in Verbindung bringt. Aus „einigen Archaismen des Ausdrucks und des Stils“ zu folgern, das Werk

„scheine aus einem historischen Blickwinkel konzipiert“, führt in die falsche Richtung. Die *C-Dur-Messe* dagegen wird als „moderner“ eingestuft, weil sie auf die Topoi der Figurenlehre verzichtet und dem barocken Ideal der Einheit des Affekts und damit der formalen Homogenität in den Messen der Vorgänger (Mozart, beide Haydn usw.) absagt. Diesen steht jedoch op. 86 „zeitlich und dementsprechend der Tradition näher“ als op. 123. S. 65 wird dann wieder op. 86 eine „gewisse Traditionslosigkeit“ unterstellt. Das Werk sei „progressiver“ als sein Nachfolger (S. 7), aber stilistisch „homogener“ (S. 468). Man sieht, wie verwirrend eine Standortbestimmung sein kann. Der Hinweis auf Beethovens Bestreben, gegebene Traditionen in op. 86 weiterzuführen und umzudeuten, rückt das Problem in etwa zurecht (S. 65).

Die Uraufführung der ersten Messe beim Festgottesdienst in Eisenstadt 1807 prädestiniert sie als liturgische Gebrauchsmusik, obwohl sie – wie das Mißfallen des Fürsten zeigte – nicht dessen Repräsentationsbedürfnis entsprach. Beethoven zögerte mit der Übergabe, da er „den Text behandelt habe, wie er noch wenig behandelt worden“. (Der größte Teil der Entwurfsarbeit findet sich in einem einzigen Skizzenbuch in Paris. Daraus zu schließen, Beethoven hätte aus Zeitnot „relativ am Text entlang komponiert“, ist gewagt; mit verlorenen Skizzen ist immer zu rechnen.) Demgegenüber ist die Terminüberschreitung bei op. 123 (dreieinhalb Jahre) ein Glücksfall. Unabhängig von der Meißfeier wurde sie äußerlich und innerlich zum überdimensionalen, alle Grenzen sprengenden Monument menschlichen Geistes. Die Ur- und Erstaufführung (1824 in Petersburg/Paris?/Wien) und Beethovens Absicht, die Messe mit deutschem Text als Oratorium im Konzertsaal aufzuführen, sind Bestätigung, sie der dem Komponisten eigenen Bekenntnismusik zuzurechnen; einer Bekenntnismusik, die zugleich fordert – auffordert zur „Andacht“, zur Erkenntnis und Anbetung. Individualität und Universalität sind die Pole, die den hohen Wert des Werkes bestimmen. – Im Umgang mit der Terminologie ergeben sich Unklarheiten und Irrtümer. Deklamation ist „das metrisch, rhythmisch und melodische Zueinander von Sprache und Musik“ (Brockhaus-Riemann). Deshalb ist der Begriff „Deklamation“ nicht auf Tonrepetition anwendbar, son-

dern durch „Rezitation“ zu ersetzen. Diese – in beiden Messen ziemlich häufig – profiliert zwar den Text akustisch (Fr.: „gesteigerte Hörbarmachung“), neutralisiert ihn aber musikalisch (vgl. op. 123 *Credo*, T. 267 ff.). Bei der Rezitation sind Definitionen wie „sprachnaher“ oder „realistischer Tonfall“ angesichts der fehlenden Intonation (Prosodie) ebenso abwegig wie „auf den Sprachgestus (?) reduzierte Texthandlung“. Dazu schreibt der Autor von „variierterem Inhalt“, wenn Beethoven bei Textwiederholung die Akzente (Spitzentöne) verschiebt (vgl. *Gloria* in op. 123: „mündi/peccáta/tóllis“). Nicht der Sinn („Inhalt“) ändert sich, sondern die Bedeutung. Letztlich bleibt unklar, was im Buch unter „Deklamation“ zu verstehen ist.

Auch der Umgang mit der Formenlehre läßt Wünsche offen. Viertaktige Phrasen werden als „Motive“ bezeichnet (S. 373); eine zehntaktige Melodie ebenfalls, dann aber mit dem Nachsatz „oder besser wegen seiner Ausdehnung Thema“ versehen. S. 332 schreibt der Autor: „es scheint, als habe Beethoven das *Kyrie* der *Missa solemnis* gleich in die Partitur hineinkomponiert“ (was übrigens bei dessen subtiler Arbeitsweise unwahrscheinlich ist). S. 333 wird der (vermutete) Vorgang als Tatsache bezeichnet.

Die häufige, allzuhäufige Erwähnung und Benennung rhetorischer Topoi findet ihren Niederschlag in drei Hypothesen: Die Figuren entstammen einem elementaren „Materialreservoir“, sind also unbewußt in Beethovens (klassisches) Idiom eingeflossen (erinnert sei an Albert Welleks „Urentsprechungen“); die unzeitgemäßen, aber bewährten Mittel setzt Beethoven dank seiner erwiesenen Kenntnisse bewußt ein; die Verwendung fußt auf Interesse an kirchenmusikalischer Tradition, d. h. auf historischem Denken. Wie beim Gebrauch verschiedener „Archaismen“ dürfte die Wahrheit in der Mitte liegen: Der Rückgriff auf rhetorische Formulierungen ergibt sich im Einzelfall aus der gestalterischen Freiheit (Fr.: „Beliebigkeit“?). Bedenkt man, wie kritisch der Komponist seinen eigenen Intentionen gegenüberstand, sind auch hier der freien Entscheidung, von strenger Selbstkritik kontrolliert, keine Grenzen gesetzt.

Bestätigt wird Beethovens selbstkritische Arbeitsweise durch Einsicht in zuständige Skiz-

zen, durch Kenntnisnahme persönlicher Äußerungen in Konversations- und Tagebüchern, in Briefen usw. Friesenhagens Verwertung dieser Quellen ist lobenswert, ebenso seine Bezugnahme auf zeitgenössische Berichte und die Sekundärliteratur. Über den Entstehungsprozeß hinaus zeigt sich in zahlreichen Zitaten des Komponisten ein Wandel in der Textauffassung und damit seiner Zielvorstellungen.

Versuche, Bezüge zur klassischen Sonatenform aufzuzeigen, laufen Gefahr, in den Bereich der Spekulation zu geraten. Da – insbesondere bei den textreichen Meßteilen *Gloria* und *Credo* in op. 123 – die typischen motivisch-thematischen Prozesse fehlen (Dahlhaus), verbleiben nur Exposition und Reprise als Bezugspunkte. Auch reine Instrumentalsätze sind mehrdeutig, z. B. das Presto im *Agnus* von op. 123, das in Art einer Doppelfuge beginnt und dann in durchführungsartige Gestaltung übergeht. Angesichts solcher Unsicherheiten sieht der Autor im Text den „Ersatz für die musikalisch eigenwertige und autonome Form“, womit sie als heterogen determiniert ist. Hingewiesen wird auf eine „motivische Grundform“, die fallende Terzenkette, die lt. J. Schmidt-Görg und R. Klein in allen Sätzen wiederkehrt und damit eine Vereinheitlichung bewirkt.

Dem Ganzen sollte, ehe nach Messeteilen aufgliedert und kommentiert wird, ein synoptischer Vergleich beider Messen, eine großzügige Übersicht betreffs Takt- und Tonarten, Tempi, Ausdehnung der fünf Messeteile und ihrer Gliederung (Schlüsse!) vorangestellt werden. So zeigt sich z. B., daß die Schlußfuge im *Credo* von op. 123 mit Coda ein Drittel des ganzen Messeteils einnimmt, Beweis dafür, wie wichtig das „et in vitam ...“ dem Komponisten war. Hier liegt weniger ein Glaubensbekenntnis vor als vielmehr eine Manifestation der Hoffnung. Die „falsche“ Betonung des häufigen „amén“ (aufspringende Sexte/Quarte mit *sf* ab T. 381) stellt eine geradezu verbissene Bestätigung unbeirrbarer Erwartung dar. Für Friesenhagen kommt der Schlußfuge lediglich „eine Funktion im Sinne der rhetorisch verstandenen Auszierung des inhaltlichen Gegenstandes zu“. Leider fehlt auch der relevante Vergleich der Satzschlüsse beider Werke.

In den Oktavläufen zu Beginn des *Gloria* in op. 86 sieht Friesenhagen ursprünglich aus der Zahlensymbolik hervorgegangene Versinn-

bildlichung der Worte „Ewigkeit“ bzw. „himmliche Seligkeit“. Bezüglich der Tonleiterbewegungen in op. 123 beschränkt sich der Autor auf die 16tel-Leiter *Es* bis  $f^3$  (*Credo* T. 469 ff.) als Symbol der „Verklärung“. Die vorhergehenden Achtel-Leitern T. 487 ff. bleiben unerwähnt, desgleichen die Tonleiterbewegungen, die – unterschiedlich in rhythmischer Faktur und Ausdehnung – vor Schluß aller Messeteile vorkommen: im *Kyrie* (T. 208 ff.) nur absteigend; im *Gloria* (T. 518 ff.) aufsteigen/gegenläufig, ebenso im *Agnus* (T. 419 ff., 431 ff.). Besonderes Gewicht hat die erwähnte Tonleiter im *Credo*, die – nach gegenläufiger Faktur T. 464 ff. – beschleunigt den ganzen Tonraum durchläuft (*pp!*). Mit der ständigen Präsenz dieser Strukturen erzielt Beethoven eine formale, aber auch eine ideelle Verklammerung zwischen den fünf Messeteilen.

In den letzten Kapiteln behandelt der Autor gesondert Rhetorik, Symbolik und Historismus in den Messen. Die Abwendung von konventioneller Zweckbestimmung der feierlichen Instrumentalmesse, die Gotteslob und Herrscherlob zugleich dienen sollte, führte zu höheren Zielen, nämlich zur „Andachtserweckung“, zur Verehrung des Göttlichen im Sinne geistiger Erkenntnis. Gegenüber Vorgängern und Nachfolgern nehmen die beiden Messen eine Sonderstellung ein, indem sie den klassischen Stil in Oper und Instrumentalmusik „absorbieren“. Eine wesentliche Rolle spielen dabei die Josephinischen Reformen im liturgisch-musikalischen Bereich. „Die Messen Beethovens stehen für eine neue Geltung dieser Gattung“. (Februar 1998) Adolf Fecker

FRANK LABUSSEK: *Zur Entwicklung des französischen Opernlibrettos im 19. Jahrhundert – Stationen des ästhetischen Wandels.* Frankfurt a. M. u. a. : Peter Lang 1994. 442 S. (Reihe XIII: Französische Sprache und Literatur. Band 194.)

Darf ein Rezensent ein Buch besprechen, das er nur zu einem kleinen Teil gelesen hat? Und sollte er die Unvorsichtigkeit begehen, dieses Abweichen von eigenen Prinzipien auch noch öffentlich einzugestehen? Die anzuzeigende Arbeit dürfte insofern auch den skrupulösesten Kritiker vor schwere Gewissenskonflikte stellen. Denn wie soll man eine Lektüre über vier-



hundert eng bedruckte Seiten durchstehen, wenn man schon zu Beginn mit „andeutungsweisen Mutmaßungen“ konfrontiert wird, aus denen „sich bereits ein Eindruck von der Dichte des Abhängigkeitsgeflechts“ ergibt, „in die das Libretto zu seiner angemessenen Würdigung zu stellen ist“ (S. 5–6). Dabei geht es beileibe nicht nur um Fragen des Stils, wenn es etwa über den ersten Akt der *Muette de Portici* heißt: „Die ungute Stimmung der Akteinleitung sieht sich durch die freudige Aufttrittsarie der Elvire und zwei Tanznummern zwischenzeitlich überdeckt, bleibt aber unterschwellig präsent und läßt unwillkürlich Folgen erwarten, was eine final orientierte Schärfung der Situation bedeutet“ (S. 44). Nein, auch purer Nonsens begegnet einem in geballter Schärfung. Oder wußten Sie, daß ein Libretto „zuweilen [...] sich etwa darum bemühen muß, Personen im Duett, Terzett etc. zu vereinigen, weil dies aufgrund der verschiedenen Stimmlagen besonderen klanglichen Gewinn verspricht“ (S. 11)?

Ziel der Arbeit ist eine „Gesamtperspektive“ des französischen Librettos im 19. Jahrhundert, wobei *La Muette de Portici* (1828), *L'Africaine* (1865), *Faust* (1859), *Les Contes d'Hoffmann* (1881), *Werther* (1892), *La belle Hélène* (1864), *Carmen* (1875), *Messidor* (1897), *Louise* (1900) und *Pelléas et Mélisande* (1902) die Stationen markieren, die für einen „ästhetischen Wandel“ stehen müssen. Die Werkauswahl, die für die zweite Jahrhundert-Hälfte einleuchten mag, kann für die Zeit vor 1850 nur – um es zurückhaltend zu sagen – als ebenso irritierend bezeichnet werden wie das von Labussek vermittelte Bild der Grand opéra, genügen ihm doch für deren Zeichnung zwei Stationen – *La Muette de Portici* als „Schaffung eines Genres“, *L'Africaine* als „Vollendung des Genres“ ... Bei einer derart ausgeprägten Neigung zur Ellipse überrascht es nicht, daß die einschlägige operngeschichtliche Sekundärliteratur nur zu einem kleinen Teil berücksichtigt ist und grundsätzlichere Fragen zu Möglichkeiten und Grenzen der Libretto-Forschung überhaupt nicht diskutiert werden.

Aber damit nicht genug: Als Textgrundlage wird in einem Fall eine frühe Werkausgabe von Scribes dramatischen Werken, in einem zweiten der Libretto-Nachdruck im „rororo-Opernbuch“ verwendet, ansonsten aber nur auf gedruckte musikalische Quellen rekurriert. Be-

gründet wird diese eigenwillige Methode mit dem Hinweis, damit sei der Text erreichbar, der „bei der Uraufführung realisiert“ wurde (S. 6). Zugegeben: Daß zeitgenössische Klavierauszüge nur in den seltensten Fällen die Fassung der Premiere und noch weniger die Intentionen des Librettisten wiedergeben, ist eine Erkenntnis, die eine gewisse Vertrautheit mit der neueren Opernforschung voraussetzt; daß Fritz Oesers Editionen von *Faust* und *Les Contes d'Hoffmann* aber ausdrücklich als „Neubearbeitungen“ firmieren, hätte vielleicht auch einem völlig unbelasteten Leser auffallen können.

Trotz alledem finden sich vereinzelte Ansätze, die ausbaufähig gewesen wären. Die für jedes Libretto stereotyp verwendete Rubrik „Sprachlich-stilistische Charakteristika“ akzentuiert bei *La belle Hélène* und *Carmen* naheliegenderweise Fragen der Vermischung der Stilebenen sowie des verwendeten Lexikons und führt im ersten Fall auch bisher nicht ausgewertete zeitgenössische Pariser Presseberichte ein. Aber da es Labussek nicht um klare Fragen geht, sondern um eine diffuse „Gesamtperspektive“, verpuffen auch solche Ansätze wirkungslos. So bleiben dem Leser nur finstere Gedanken über die nachteiligen Auswirkungen des an deutschen Universitäten geltenden Druckzwangs von Dissertationen auf das ökologische Gleichgewicht von Waldlandschaften – fände sich da nicht der pflichtschuldige Hinweis, daß diese romanistische Kölner Dissertation von einem Hochschullehrer betreut worden ist.

Nun mag es nicht jedermanns Sache sein, hartgesottene Examenskandidaten vom Promovieren abzuhalten, aber sollte man nicht mindestens erwarten können, daß ein Betreuer seinen Einfluß geltend macht, um methodische Minimalstandards und die Beschränkung auf ein Thema durchzusetzen, das vom jeweiligen Kandidaten wenigstens halbwegs zu bewältigen ist? Denn so lohnend eine (überfällige) Gesamtdarstellung des französischen Opernlibrettos im 19. Jahrhundert sein könnte, so ehrenhaft wäre es doch auch, eine Dissertation auf einen einzigen Librettisten oder ein speziellen Aspekt der französischen Librettistik zu beschränken. Aber die Feststellung, daß ein Doktorand der Romanistik das „Second Empire“ Napoleons III. hartnäckig als „Deuxième Empire“ bezeichnet, läßt letztlich sogar die

bange Frage aufkommen, ob nicht nur der Rezensent, sondern auch der Betreuer der Arbeit vor einer vollständigen Lektüre dieses ärgerlichen Elaborats zurückgeschreckt ist ...  
(Mai 1998) Anselm Gerhard

*KATRIN BARTELS: Das Streichquintett im 19. Jahrhundert. Mit einem Notenbeispiel. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1996. 183 S., Notenbeispiel 109 S.*

Die vorliegende Studie möchte zeigen, daß das Streichquintett – entgegen der Meinung etwa von Dahlhaus – „ohne wesentliche Einschränkungen als eigenständige Gattung angesehen werden“ müsse, und kommt zum Ergebnis, daß es einen genuinen Streichquintettsatz gebe und daß Quintettkomponisten im 19. Jahrhundert häufig an Quintette (und nicht etwa Quartette) der Tradition angeknüpft hätten, was sich an zahlreichen „Anlehnungen“ erweise (S. 176).

Nach einer kurzen Skizze der Gattungsgeschichte im 18. Jahrhundert und einigen Stichworten zu Mozarts Quintetten werden im Hauptteil bei 38 Werken von Beethoven bis Glasunow der Reihe nach die vorkommenden Satztechniken beschrieben, ergänzt durch weitere Beobachtungen zur Musik. Zur Beurteilung dient der Autorin ein Katalog „für den Quintettsatz typischer Satztechniken“. Da diese aus dem Repertoire abstrahiert sind, verwundert es nicht, daß sie bei den Werkbeschreibungen auch zuhauf wieder begegnen: Parallelführung von Stimmen, Wechselspiel, Dialogspiel, Stimmgruppenbildung und -wechsel, Stimmentausch, Melodiewiederholung mit Lagenwechsel, Stimmenumkehrungen (d. h. Lagentausch), Orgelpunkt, Bordunbaß, Halteton in Mittelstimmen, Doppelgriffe, enge oder weite Tonlagen und anderes. Die Beweisführung, daß es einen charakteristischen Quintettsatz gebe – typologische Unterschiede zwischen dem Wiener und dem Pariser Quintett jenseits der Besetzung werden weitgehend ausgeblendet –, gelingt mit der Zirkelschlüssen eigenen Stringenz (ließe sich freilich mit denselben Techniken bei anderen Gattungen kaum weniger gut anstellen). Gleichwohl sieht sich Bartels zu Abgrenzungszwecken veranlaßt, zum einen dem Streichquartett eine

puristische Ästhetik zuzuweisen, die weder Mozart noch dem 19. Jahrhundert gerecht wird, zum andern zahlreiche gewichtige Quintette als untypische Beiträge zur Gattung zu qualifizieren.

Onslow wird immerhin zugute gehalten, daß er am Ende seines Schaffens noch zu einem der Gattung angemessenen Stil gefunden habe, anders als Cherubini und Beethoven, dem Bartels „seine Grenzen“ aufzeigt und mangelnde Einsicht in die „dem Streichquintett wesenseigenen Techniken“ attestiert. Brahms' op. 111 und Dvořáks Opera 77 und 97 werden ebenfalls den untypischen bzw. „nicht-genuinen“ Streichquintetten zugerechnet und auch Goldmarks Quintett, das sich „durch die starke melodische Erfindungsgabe und den Melodienreichtum“ vom Streichquartett distanzieren und somit in die Nähe des Sextetts rücke (S. 168). (Demnach wäre Brahms' op. 36 wohl ein ganz untypisches Sextett?) Werke wie Dvořáks op. 1 oder Glasunows op. 39 seien dagegen „viel mehr ‚Quintett‘“. Wo tatsächlich eine andere Gattung im Hintergrund steht, wie im Finale von Bruckners Quintett, fehlt Bartels jedes Verständnis: „Hier muß sich der Hörer wirklich wundern, weshalb Bruckner seinen doch sehr filigranen Satz derart trivial ausklingen läßt“ (S. 127).

Aus der Fülle möglicher Monita hier nur eine Auswahl: Daß Borodin beim häuslichen Musizieren das zweite Cello spielte, läßt keineswegs darauf schließen, daß in seinem Quintett „die Besetzung keine innermusikalischen Gründe hat“. Das Presto in Brahms' op. 88 geht auf die *Gavotte* WoO 3/2 zurück und kann deshalb schlecht als Bourrée klassifiziert werden, und Bezugspunkt fürs Finale wäre dort nicht Mendelssohns op. 87, sondern sein Oktett. Das Trio-Thema in Rheinbergers Quintett ist nicht „sehr kunstvoll gearbeitet“, sondern ein extrem kunstloser Kanon; nicht begründet wird, warum das Werk „unzeitgemäß“ sei. Daß in Dvořáks op. 97 „die schnellen Sätze fast keine Kontrapunktik aufweisen“, ist ebenso Unsinn wie die Bemerkung, in op. 77 seien der Beginn des 3. Satzes und der Trio-Mittelteil quasi ein Quartettsatz mit Baßverstärkung; der Satz ist durch und durch fünfstimmig. Der 19jährige Gade konnte in Kopenhagen 1837 Schuberts Quintett beim besten Willen nicht kennenlernen, im Grunde kaum von dessen Existenz wis-

sen; daraus einen „prohibitiven Einfluß“ abzuleiten, der Gade sein *f*-Moll-Werk abrechnen und ihm den „bescheidenen Titel *Quintetto*“ (?) geben ließ (S. 89), ist absurd. (Im Werkverzeichnis findet man Gades Quintette übrigens bei Dvořák.) Ebensovienig überzeugen die postulierten „Anlehnungen“ an Gade in Mendelssohns op. 87, einem Werk, dessen *Andante scherzando* man dann nicht als „sehr schwache Komposition“ bewerten wird, wenn man die feine Ironie ganz in der Art von Beethovens 8. Sinfonie wahrnimmt.

Daß in Schuberts *C*-Dur-Quintett – das andere Komponisten nicht zu einer langsamen Einleitung angeregt haben kann, weil es keine besitzt – „in den meisten Fällen die Oktavverdopplungen bzw. die Einklänge in der Prime intendiert“ sind, nimmt man erfreut zur Kenntnis, um dann noch lange über den Satz auf S. 39 nachzugrübeln: „Begleitung ist in Schuberts Quintett – zumindest an thematischen Stellen – nur selten ein rein musikalischer Parameter.“ (Februar 1999) Hartmut Schick

CHRISTIANE WESTPHAL: *Robert Schumann: Liederkreis von H. Heine op. 24. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzschler 1996. 65 S., Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 30.)*

Obwohl Heinrich Heines Popularität bis in die Gegenwart hinein wesentlich auf ‚Flügeln des Gesanges‘ mittels einer vergleichsweise nahezu ‚astronomischen‘ Zahl von Vertonungen tradiert worden ist, sind doch die Beiträge von musikwissenschaftlicher Seite zum Jubiläumsjahr des Dichters (1997) recht spärlich gewesen. Christiane Westphal hat 1996 schon im Vorfeld den Versuch unternommen, die Vertonungen Heinescher Gedichte nicht nur hinsichtlich musikwissenschaftlich-kompositorischer Aspekte zu untersuchen, sondern dabei auch den Aussagemodus der Textvorlage mitzuberücksichtigen. Am Beispiel des *Liederkreises* op. 24 von Robert Schumann erfährt somit auch Heinrich Heine, dessen kurzer, neun Gedichte umfassender Zyklus *Lieder* (Bestandteil des 1827 erschienenen *Buchs der Lieder*) hier vertont worden ist, eine stärkere Beachtung, als dies bisher bei musikwissenschaftlichen Untersuchungen in der Regel der Fall war.

Mit Blick auf zentrale und neuere germanistische Arbeiten zu Heines früher Lyrik und mit philologischer Genauigkeit, mit der die Autorin der Entstehungszeit einzelner Gedichte und deren Erstpublikationen nachspürt, versucht sie zu Beginn ihrer Arbeit die Charakteristika dieser poetischen Sprache zu skizzieren. Dabei wird neben Heines ungewöhnlich starker Auseinandersetzung mit der literarischen Tradition besonders das für seine populäre Gedichtsammlung so bedeutsame zyklische Kompositionsprinzip hervorgehoben, mittels dessen nicht zuletzt die ständige Variation „desselben kleinen Themas“ (Heine) – der unglücklichen Liebe – kunstvoll realisiert wird. Dieses Aufdecken stilistischer Eigenheiten wird jedoch in sehr enger Verbindung mit einer stark komprimierten Darstellung der Liedästhetik Robert Schumanns durchgeführt. Obwohl dabei wichtige und interessante Aspekte angesprochen werden, scheint der Versuch, Schumann als kongenialen Vertoner Heinescher Lyrik darstellen zu wollen, allzu konstruiert. Freilich ist es das gute Recht eines Interpreten, bestimmte Vertonungen als besonders gelungen zu bewerten. Daß indes der Schumann „oft nachgesagt[e]“ (S. 6) Vorwurf, er habe „Heines ironisch-distanzierte Sprechweise nicht verstanden“ (ebd.) von Westphal leicht hin als „natürlich absurd“ (ebd.) abgeschrieben wird, mag besonders hinsichtlich des *Liederkreises* op. 24 verwundern. Da die Literaturwissenschaft unlängst gezeigt hat, daß man zwischen Heines ironischem Verfahren und dem der ‚romantischen Ironie‘ differenzieren muß, erscheint es problematisch, daß die Autorin trotz ihres germanistischen Anspruchs, den sie in ihrer Arbeit bekundet, jenen bedeutenden Sachverhalt übersieht und somit von der Prämisse ausgeht, Schumann hätte Heines spezielles Ironieverständnis uneingeschränkt geteilt. Sie übernimmt damit die Auffassung des Komponisten, der Heine einzig als Vertreter der literarischen Romantik versteht und der hinter dessen „Bizzarerie“ und „brennendem Sarkasmus“ (Schumann) kaum eine antiromantische Sprechweise vermutet zu haben scheint. Ausgehend von der Gleichsetzung zweier unterschiedlicher Ironieverfahren fällt es Westphal im folgenden nicht schwer, die idealen Ziele der beiden Künstler auf eine vermeintlich gemeinsame Basis zurückzuführen

und somit die Schlußfolgerung zu ziehen, daß „Schumann Heine aus dem Herzen“ gesprochen habe (S. 7). Daß Heine gleich Schumann auf eine „versöhnlichere Zeit“ gehofft habe (ebd.), die ihm eine „glücklichere Weise lyrischen Sprechens gestatten werde“ (ebd.), darf anhand der Forschungsergebnisse seitens der Germanistik bezweifelt werden. Westphals Analyse steht jedoch ganz im Dienste dieser These. So verweist sie neben kompositionstechnischen Entsprechungen wie zyklischer und motivischer Verknüpfung, in der sich gleichsam auch bei Schumann musikalisch die Variation „desselben Themas“ zu spiegeln vermöge, besonders auf die Kongruenz des Aussagegehalts dieses Zyklus. Derart nämlich, wie bei Heine im letzten Gedicht die „optimistische Vision“ (S. 61) auf eine Zukunft erscheine, in der „glücklichere Lieder“ (ebd.) möglich sein werden, werde schließlich auch bei Schumann der „erhoffte Einklang von Mensch und Welt“ (S. 62) thematisiert. Westphals These, daß Schumann Heines *Lieder*-Zyklus mit einem unvergleichlichen poetischen Verständnis vertont habe, vermag sie anhand ihrer analytischen Beobachtungen nicht überzeugend zu festigen; dennoch bietet ihre gut recherchierte und stilistisch wohl formulierte Arbeit einen Interpretationsansatz, deren Nachvollzug gewiß nicht ohne Reiz ist.

(Januar 1999)

Sonja Gesse

*Čajkovskij-Studien. Einführung in ausgewählte Werke Petr Il'ič Čajkovskijs. Band 2. Redaktion: Thomas KOHLHASE. Mainz: Schott Musik International 1996. 239 S., Notenbeisp.*

ALEXANDER POZNANSKY: *Čajkovskijs Homosexualität und sein Tod – Legenden und Wirklichkeit. Aus dem Russischen von Irmgard WILLE. Hrsg. von Thomas Kohlhase. Mainz u. a.: Schott 1998. 602 S., Notenbeisp. (Čajkovskij-Studien. Band 3.)*

Jahrbücher etc. zum Werk großer Klassiker kranken oft an der Neigung, den Wald vor lauter Bäumen aus dem Auge zu verlieren, indem vor einer Fülle von Umfelddokumentationen und Quellenstudien Analyse und Exegese des Werkes selbst in den Hintergrund treten. Vorliegende Čajkovskij-Studien versprechen Alternativen, enthält der 2. Band doch grundle-

gende Informationen zu Komponist und Werken auf aktuellem Stand, letzter auch aus vielfältig verstreuten Einzelstudien, Plattentexten etc. zusammengefaßt, so daß sich hier ein praktisches Nachschlagewerk auch für den nichtspezialisierten Musikfreund ankündigt. Allenfalls kann dieser sich an den ihm ungewöhnlichen Namensformen stoßen: Besagte Studien nutzen ebenso wie die im gleichen Verlag vertriebene Čajkovskij-Gesamtausgabe zur besseren Klarheit und Retranskribierbarkeit die Internationale Wissenschaftliche Transliteration der Preußischen Bibliotheken, sogar mit jener Abweichung vom deutschen Bibliothekswesen, das kyrillische „X“ nicht als „Ch“, sondern als „H“ wiederzugeben, was z. T. zu ungeläufigen alphabetischen Einordnungen führen muß. Dem Dichter Tschchow, an den wir uns von manchen Theaterspielplänen schon als „Čechov“ gewöhnt haben, begegnen wir hier nur noch als „Čehov“. Čajkovskijs Gönnerin Nadežda von Meck und alle ihre Familienangehörigen „fon-Mekk“ zu lesen, bereitet allerdings Kopfschmerzen ebenso wie Lamzdorf für Lambsdorff, Litke für Liedtke oder German Laroš für Hermann Laroche. Einen nicht-russischen Namen original zu belassen und seine russische Schreibweise an zweiter Stelle, müßte eigentlich vernünftig sein; dankenswerterweise durfte wenigstens Adam Mickiewicz seine polnische Namensform behalten, was auch nicht immer selbstverständlich war! Hingegen wäre, obschon es im Russischen kein Plusquamperfekt gibt, seine Verwendung bei der Übersetzung eines Textes nicht verboten, der etwas Früheres anknüpfend an etwas Späteres mitteilt.

Titelgebundener Schwerpunkt des dritten Bandes ist die Auseinandersetzung Alexander Poznanskys mit einer auf die emigrierte Čajkovskij-Forscherin Alexandra Orlova nach Zeitzeugen-Überlieferungen zurückgehende, bislang akzeptierte und sogar in *Groves' Dictionary* gedrungene Version von Čajkovskijs Tod: dieser sei kein Chölerafall, sondern ein Selbstmord gewesen, erzwungen von einem Ehrengericht seiner einstigen Kommilitonen an der Rechtsschule zur Vermeidung eines Skandals, da dem Komponisten andernfalls Anzeige beim Zaren und ein Prozeß wegen seiner Homosexualität gedroht habe. Poznansky, dessen Bericht auch als Taschen-

buch 1998 bei Schott erschien, weist an einer Vielzahl von Beispielen nach, daß dergleichen in den oberen Rängen der russischen Gesellschaft normalerweise vertuscht wurde und der Komponist Sibirien nicht zu befürchten gehabt hätte, daß die angenommene Ehrengerichtsversion nach dem minutiös bekannten Ablauf seiner letzten Lebenstage nicht stattgefunden haben könne und daß alle notierten Umstände seines Todes einem Gift-Selbstmord widersprechen. In einem „Kritischen Literaturbericht“ S. 379–403 bestätigt Kadja Grönke diese Feststellung, ohne allerdings „die Möglichkeit einer wachsenden Lebensmüdigkeit“ und einer absichtlichen Selbstinfektion ausschließen zu wollen.

In weiteren Beiträgen dieses Bandes stellt Valerij Sokolov „Briefe Čajkovskijs ohne Kürzungen ...“ vor, darunter mit problematischen, Zeitgeist-gebundenen antisemitischen Entgleisungen, Thomas Kohlhase „bisher unbekannte Briefe, Notenautographe und andere Funde“, auch „Schlagworte, Tendenzen und Texte zur frühen Čajkovskij-Rezeption in Deutschland und Österreich“, und er analysiert seine musikalischen Kinderszenen, verknüpft mit einem Kritischen Bericht zu Band 69b der Neuen Čajkovskij-Ausgabe. Marek Bobéth untersucht das Verhältnis Čajkovskijs zu Hans von Bülow, Kadja Grönke des weiteren die Genalogien Čajkovskijs, seiner Familie, Frau und Freunde sowie einen „festen Szenen-Typus“ in seinen Opern: „Mädchen singt von Liebe“. Lucinde Lauer (Braun) berichtet an Hand eines bislang unbeachteten Leserbriefs von dem (nicht zustandegekommenen) Projekt einer russischen Adaption von Mozarts *Don Giovanni* durch Čajkovskij. Hartmut Schick beleuchtet das bislang wenig erforschte Verhältnis zu Dvořák mit einer detailliert begründeten These, die 8. *Sinfonie* des böhmischen Meisters sei „eine Antwort auf Čajkovskijs Fünfte“. Polina Vajdman verfolgt schließlich in vielen unbekanntenen Einzelheiten Čajkovskijs Verhältnis zur Stadt seines Wirkens: Moskau. (März 1999)

Detlef Gojowy

*EDWARD GARDEN: Tschaikowsky. Eine Biographie. Aus dem Englischen von Konrad KÜSTER. Frankfurt a. M.: Insel Verlag 1998. 301 S., Notenbeisp. (Insel Taschenbuch 2232.)*

Sein Čajkovskij-Buch hat Edward Garden, 1967 durch eine fundierte Balakirev-Monographie bekanntgeworden, 1973 vorgelegt. Die deutsche Übersetzung von Konrad Küster folgt der vierten, neugefaßten Ausgabe von 1984; zunächst 1986 bei der DVA publiziert („Leben und Werk“), ist sie 1998 als Insel-Taschenbuch nachgedruckt worden („Eine Biographie“). Ein erfolgreiches Buch also, zugleich knapp und detailliert, für ein breites Publikum gedacht und leicht zu lesen, mit einem mehrteiligen Anhang ergänzt: Zeittafel, Werkverzeichnis, Kurzlexikon zu wichtigen Personen, Bibliographie, Werk- und Personenregister.

Das Buch steht in der Tradition der englischen Čajkovskij-Literatur, wie sie in den 1930er und 1940er Jahren Gerald Abraham begründet hatte; und es bleibt dieser Tradition eng verbunden, was die Darstellung des Menschen und Künstlers Čajkovskij betrifft. Zwar vermeidet es kraß antipathische Akzente, wie sie z. B. Edward Lockspeiser in dem von Abraham herausgegebenen Buch *Tchaikovsky: a Symposium* (London 1945) gesetzt hatte: „malformation of mind“ (gemeint ist die „Mißbildung“ und „Perversion“ von Čajkovskijs sexueller Orientierung), „hysterical emotionalism“, „schoolgirlish sentimentality“, „lack of *pudeur*“, „music [...] conceived by a wrapped neurotic“. Aber es behält die Tendenz bei und grundiert sie amateurspsychologisch: Nach dem Choleratod der über alles geliebten Mutter gibt sich der Sohn, „hart an der Grenze zu krankhafter Melancholie [...] der Musik wie ein Betäubungsmittel“ hin. „Sein Leben lang blieb das Komponieren für Tschaikowsky ein Ventil für sein Gefühlsleben, ein Ersatz für unerfüllte Sehnsucht und ungestillte sexuelle Leidenschaft“ (S. 19 f.). (Der biographischen Sorgfalt wegen sei angemerkt: Čajkovskij hat seine Neigungen ausgelebt, vgl. *Čajkovskij-Studien 3*, Mainz 1998, S. 9–162; man sollte ihn also weder zum sexuellen Neurotiker noch zum Märtyrer seiner Neigungen stilisieren.) Vor diesem Hintergrund ist leicht zu verstehen, warum Garden eine der etwa seit 1980 auch im Westen kolportierten Legenden um einen angeblichen Selbstmord Čajkovskijs – wegen eines dro-



henden Skandals – so bereitwillig und kritiklos akzeptiert (S. 228–230), obwohl sie inzwischen stichhaltig in Frage gestellt (meinen die einen) bzw. widerlegt wurde (urteilen die anderen, zu denen Rez. gehört). Ein emotional labiler homosexueller Komponist, den seine Schuldgefühle „überwältigen“ (S. 80), kann offenbar nur durch Selbstmord enden ...

Durch Publikationen dieser Art wird das Čajkovskij-Bild, in Rußland immer noch weitgehend ritualisiert und erstarrt und im Westen vorwiegend trivialisiert und skandalifiziert, keine authentischen Züge gewinnen. Nachdrücklich sei deshalb auf Alexander Poznansky und seine *Tschaikovsky-Biographie* (London 1993) verwiesen; sie wäre es tatsächlich wert, ins Deutsche übersetzt zu werden.

(April 1999)

Thomas Kohlhasse

SONJA BAYERLEIN: *Musikalische Psychologie der drei Frauengestalten in der Oper „Elektra“ von Richard Strauss. Tutzing: Hans Schneider 1996. 291 S., Notenbeisp. (Würzburger Musikhistorische Beiträge. Band 16.)*

Die Wiederkehr des fünfzigsten Todestages von Richard Strauss im Jahr 1999 verspricht auch neue Impulse für die wissenschaftliche Erforschung seines Werkes. Die in Würzburg entstandene Dissertation von Sonja Bayerlein widmet sich der musikalischen Psychologie der drei Frauengestalten Elektra, Chrysothemis und Klytämnestra aus Strauss' 1909 uraufgeführtem Musikdrama *Elektra*. Die Arbeit gliedert sich in zwei Teile: Die ersten sechs Kapitel behandeln die Stoff- und Textgeschichte, die folgenden vier die Komposition, jeweils aus psychologischer Perspektive. Der gewählte Ansatz läßt die Autorin zuweilen weit in den geistes- und zeitgeschichtlichen Kontext ausgreifen, vor allem in den beiden Kapiteln zum Stellenwert der Psychologie bei Hugo von Hofmannsthal und zum Antikenbild der Jahrhundertwende. Bayerlein geht zunächst ausführlich auf die Bearbeitung der sophokleischen Tragödie durch Hofmannsthal ein, bevor sie auf der Basis des Textes eine eigene psychologische Deutung der drei Frauenfiguren unternimmt.

Im sechsten Kapitel zeigt die Autorin, wie Strauss die für das Sprechtheater geschriebene

Tragödie Hofmannsthals zu einem Libretto überarbeitete, indem er, teils eigenständig, teils in Zusammenarbeit mit Hofmannsthal, Text kürzte, ganze Passagen umstellte und sogar ergänzte, wenn es ihm für die Vertonung notwendig schien. Diese Eingriffe beschränken sich nicht allein auf die formale Ebene, sie bewirken zumindest stellenweise auch eine inhaltliche Akzentverschiebung, etwa wenn Strauss der Protagonistin eine von Hofmannsthal zunächst nicht vorgesehene weichere Facette hinzufügte oder die angelegten Gegensätze zwischen Elektra und Chrysothemis weiter vertiefte.

Bayerleins Ausführungen zur musikalischen Psychologie der drei Frauengestalten stellen den gestischen, darstellenden Charakter der Musik von Strauss in den Mittelpunkt. In ihm erkennt sie mit Recht die tragende Komponente des Verfahrens einer „psychologischen Leitmotivik“ (Willi Schuh), die vor allem eine plastische musikalische Umsetzung nicht-textgebundener Vorgänge auf der Bühne voraussetzt. An der Figur der Elektra zeigt die Verfasserin beispielhaft, wie sich die Phantasie des Komponisten primär an Gebärden, Gesten und Bewegungen und erst nachfolgend am Text entzündete. Bayerleins akribische Untersuchungen machen deutlich, in welchem Maße der Einsatz von Motivik, Harmonik, musikalischer Syntax und Orchesterfaktur in Strauss' *Elektra* von psychologischen Momenten bestimmt ist. Durch Vorwegnahme, Bedeutungsverwandlung und Kombination von Motiven bringt Strauss psychologische Zusammenhänge, seelische Extremzustände und die Überlagerung von Empfindungen mit Techniken des Musikdramas zum Ausdruck.

Gegen die gut gegliederte und sehr gründlich ausgearbeitete Studie lassen sich nur wenige Einwände vorbringen. Am schwersten wiegt, daß die Autorin auf eine zusammenfassende Darstellung ihrer Beobachtungen in einem abschließenden Kapitel verzichtete, obwohl es die detaillierten, aber wenig gebündelten Ausführungen unbedingt erfordert hätten. Einige fehlerhafte Bläserbezeichnungen wurden bei der Korrektur übersehen (S. 117: „erste Baßtrompete“; S. 124: „Baßtrompeten“; S. 132: „zweiten und dritten Trompeten“; S. 151: „ersten Trompeten“). In den auf die Musik bezogenen Kapiteln scheinen mir Wiederholungen bereits frü-

her im Text erläuterten Aspekte zu sehr auf denjenigen Leser Rücksicht zu nehmen, der sich einzelne Kapitel herausgreift; bei durchgehender Lektüre wirken sie ermüdend. Im Gegensatz zur den Notenbeispielen im Klavierauszug tragen die Partiturausschnitte in Text und Anhang nur bedingt zur Erhellung des mit Worten Beschriebenen bei: dafür sind die Abbildungen einfach zu klein geraten. Ein Literaturverzeichnis und Personenregister runden das schön ausgestattete Buch ab.

(Mai 1998) Klaus Aringer

WOLFGANG KREBS: *Innere Dynamik und Energetik in Ernst Kurths Musiktheorie. Voraussetzungen, Grundzüge, analytische Perspektiven. Tutzing: Hans Schneider 1998. 494 S. (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 28.)*

Hieß es noch 1980 über die Brisanz der Schriften Ernst Kurths im 10. Band des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft*, sie sei „von der Musikwissenschaft nicht recht begriffen“ worden, hat sich die Situation seitdem, insbesondere seit seinem 100. Geburtstag, entscheidend geändert. Nach einer Gedenkschrift 1986/87 im *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* (NF 6/7) und Arbeiten von Lee A. Rothfarb (1988/91), außerdem eingehender Diskussion in Untersuchungen zur energetischen Form von Rafael Köhler (1996) und zur tonalen Dynamik von Matthias Thiemel (1996) legt jetzt Wolfgang Krebs mit seiner Frankfurter Habilitationsschrift eine umfassende, originelle und anregende Monographie vor.

Die Arbeit verbindet in ihrem Erkenntnisinteresse drei Aspekte: erstens die historische Rekonstruktion der zeitbedingten Voraussetzungen der Theorie Kurths, welche unter dem Einfluß von Schopenhauer und Bergson auf das Erlebnis der Musik Wagners und Bruckners auf spezifische Weise reagiert hatte; zweitens die rezeptionsgeschichtliche Untersuchung des Fortwirkens seines Musikdenkens bis in die Gegenwart und schließlich drittens die systematische Frage nach der Relevanz für das gegenwärtige Verständnis des Musikalischen und für die Analyse von Musik nicht als Gegenstand, sondern als Ereignis. In allen Teilen halten sich sachkundige kritische Diskussion auf

breiter Textgrundlage und kreatives Weiterdenken souverän die Waage.

Überzeugend und differenziert arbeitet Krebs heraus, welche Elemente von Kurths Musikdenken methodologisch, kulturgeschichtlich und musiktheoretisch überholt sind, wie aber trotzdem Grundprinzipien seiner Musiktheorie in ihrer Aufforderung, hinter die bloße Erscheinungsform des Tonmaterials zu dringen, von unverminderter Aktualität ist. Die scharfsinnige Diskussion energetischer Analytik anhand geschickt ausgewählter Fallbeispiele (Kap. 5) wird durch den Entwurf analytischer Perspektiven konsequent und eigenständig weitergeführt. Zwei exemplarische Einzelanalysen, der 1. Satz von Beethovens *Klaviertrio c-Moll* op. 1 Nr. 3 sowie Johannes Brahms' *g-Moll-Rhapsodie* op. 79 Nr. 2, sind gewinnbringend nachzuvollziehen.

Anregend sind vor allem die Diskussion der verschiedenen Aspekte von Kurths Konzept der inneren musikalischen Dynamik, dann die Passagen, die vergleichend Jan LaRues harmonischen Rhythmus einbeziehen sowie die überzeugende Widerlegung des allzu oft beschworenen Gegensatzes von periodisierter und energetischer Melodik. (Das ‚Mechanische‘, das nicht in seiner Verlaufsform Rezipierbare, sei der eigentliche Gegenbegriff zum Energetischen.) Auch wenn es sich, wie Krebs angesichts der zahlreichen besprochenen Fragwürdigkeiten von Kurths Analyseresultaten feststellt, „nicht empfiehlt“, „das Gesamtsystem Kurths zur Grundlage weiterer Musikanalyse zu nehmen“, ist es das wesentliche Verdienst seiner Arbeit, Ernst Kurth als „Anreger“ für zukünftiges Nachdenken über die Komplexität des Musikalischen Erlebens nachdrücklich aktualisiert zu haben: indem er im Unterschied zu allen Vorgängern der jüngeren Zeit nicht nur ‚über‘ Kurth, sondern in seinem Sinne weitergeschrieben hat.

(März 1999)

Hartmut Möller

VOLKER SCHERLISS: *Neoklassizismus: Dialog mit der Geschichte. Kassel u. a.: Bärenreiter 1998. 300 S., Notenbeisp. (Bärenreiter Studienbücher Musik. Band 8.)*

Zur historischen Plazierung des Phänomens Neoklassizismus am Beginn unseres Jahrhun-

derts greift der Autor weit aus, nicht allein in der Problematisierung musikwissenschaftlicher Terminologie anhand einer Vielzahl von Beispielen, sondern auch in grundsätzlichen Fragestellungen (wie etwa derjenigen der Epochen- und Terminologieproblematik innerhalb der Musikwissenschaft). Bevor die definitorische Arbeit zum Terminus ‚Neo-Klassizismus‘ überhaupt einsetzen kann, erscheint eine Klärung von Klischeebildung und populärem Verständnis des Begriffes ‚Klassizismus‘ geboten. Da die Musikwissenschaft wie auch andere Kunstwissenschaften mit dieser Bezeichnung keinen exemplifizierten Merkmalkanon, sondern eher ein diffus anmutendes Vorstellungs- und Ideenmilieu umreißt, markiert Scherliess für den ‚Klassizismus‘ eine mehr oder weniger ausgeprägte allgemeine Tendenz des Rückgriffes auf kompositorische Techniken und ästhetische Haltungen aus vergangenen Zeiten und muß konzedieren, daß die Uneinheitlichkeit des musikalischen Klassikbegriffs beim Klassizismus-Begriff wiederkehrt.

Gewichtig für die Grundlegung der Untersuchung ist die Perspektive des ‚Klassischen‘ im Sinne einer normativ (erfahrenen oder gesetzten) und überzeitlich geschauten apersonalen Ranghöhe, nicht im Sinne einer epochalen Begrifflichkeit. Scherliess entwickelt den Neoklassizismus-Begriff über den problematisierten Klassizismusbegriff des 19. Jahrhunderts schrittweise bis zu den eigentlichen Neo-Klassizismus-Vorstellungen unseres Jahrhunderts. Auf diesem Weg sind notwendigerweise viele feinsinnige Differenzierungen der unterschiedlichen Bedeutungen der Klassizismus-Vokabel in den europäischen Nationalkulturen zu unterschiedlichen Zeiten gestreift.

Der für den Autor aus den umfänglichen und hier nur grob skizzierten Vorüberlegungen resultierende Neoklassizismus-Begriff meint den Rekurs des 20. Jahrhunderts auf (musik-)historische Vorbilder, also eine spätere Wiederauflage des Klassizismus, aber darin keinen ausgeprägten oder gar einheitlichen Stil oder eine Vorstellung davon, sondern eine künstlerische Grundhaltung, die sehr unterschiedliche Facetten auszuprägen vermag. Für dieses Ergebnis mögen die für die neuzeitliche Kunstgeschichte aufgeführten Neo-„Ismen“ sprechen, die eine Reduktion des Phänomens auf eine Epoche und die üblicherweise anzu-

treffende Reduktion des Terminus vermeiden helfen sollen. Diese umfängliche Perspektive gestattet dem Autor, sowohl aufführungspraktische Bemühungen aus dem Bereich der ‚Alten Musik‘ ebenso in die Darstellung einzubinden, als auch z. B. entsprechende Opern von Richard Strauss in den Gedankengang aufzunehmen, die einen „Konversationston mit historisierenden Anklängen“ ausprägen. Antiromantische Tendenzen in unterschiedlichen Brechungen von Neuer Sachlichkeit, Popularisierung, Gebrauchsmusik und Jugendmusikbewegung, Junger Klassizität (Busoni), diversen Renaissance(n) (u. a. Händel) und Mythen (Orpheus) erlangen ebenso Diskussionswürdigkeit wie außermusikalische ästhetische Maßgaben (Musik im Dritten Reich, Sozialistischer Realismus).

Die Studie ist zielstrebig auf die Trennung oft vermischter Ansätze von Tradition und Überlieferung bzw. Reaktion und Regression hin angelegt. Der prima vista problematisch erscheinende Terminus ‚Dialog‘ (mit der Geschichte), darf nicht in der Bedeutung einer Wechselrede aufgefaßt sein, sondern als Qualität der Wiederbegegnung, muß gewissermaßen als zum Spiegel taugender Blick in die Vergangenheit verstanden werden.

Scherliess' Untersuchungen schreiten nicht allein die mit dem Begriffsfeld des Neoklassizismus traditionell verbundenen Wege aus. Die Ortung bewegt sich zwischen der Stabilität klassizistischer Erscheinungen (in ihrer Historizität) einerseits und der vielfältigen Beliebtheit des Begriffsverständnisses (in Fachsprache und Jargon) andererseits. Zwischen diesen Extremen breitet die Studie eine nuanzenreiche Vielfalt der Erscheinungsweisen nicht nur auf musikhistorischem Gebiet aus, sondern bietet auch Exkurse zu eindrucksvollen Beispielen aus der Literatur und Belegen aus der Bildenden Kunst bzw. Architektur. Die Stabilität klassizistischer bzw. neoklassizistischer Phänomene formt sich u. a. aus gesellschaftlichen Erwartungen in unterschiedlichen Epochen, die immer wieder die Reproduzierbarkeit von Vergangenen fordern und zum Dogma der Moderne Besinnungsprozesse auf markante historische Stilausprägungen kontrastieren. Ihre Vorbedingungen werden ausführlich erläutert bzw. in Exkursen ausgebreitet, die für das Verständnis der vom Autor (vor-)ge-

fürten Diskussion notwendig sind. Im Anhang abgedruckte Dokumente vervollständigen das Erscheinungsbild über die üblichen Instrumentarien hinaus.

(März 1999)

Norbert Bolín

ANN-KATRIN HEIMER: *Paul Hindemiths Klavierlieder aus den dreißiger Jahren. Quellen, Entstehungsgeschichte, Analysen. Schliengen: Edition Argus 1998. 254 S., Notenbeisp. (Sonus. Schriften zur Musik. Band 2.)*

Die Frankfurter Dissertation von 1996/97 erschließt ein bislang wenig bekanntes Feld von Hindemiths Schaffen. Von den 33 (einschließlich zweier Doppelfassungen) Liedern aus den Jahren 1933–1939 sind allein die sechs nach Gedichten von Friedrich Hölderlin posthum gedruckt, und „Das Ganze und das Einzelne“ von Friedrich Rückert wurde im Juniheft der *Zeitschrift für Musik* veröffentlicht. Alle anderen existieren nur im Autograph; bei einigen sind sogar nur noch Skizzen aufzuspüren.

Hindemith plante 1933, „in Viererreihen durch die deutsche Lyrik [zu] gehen“, und in diesem Jahr entstanden je vier Lieder nach Claudius – hier sind es Prosatexte –, Rückert, Hölderlin und Novalis sowie drei Lieder nach Wilhelm Busch. 1935 schreibt Hindemith zwei weitere Vierergruppen nach Angelus Silesius und – nochmals – Hölderlin, wobei er zwei Lieder der Gruppe von 1933 neu faßt. (Die Edition bietet diese vier Lieder und nachgestellt die zwei nicht überarbeiteten von 1933.) 1936 entstehen zwei Lieder nach Brentano und eines nach Keller und 1939 zwei Lieder nach Nietzsche und eines nach Agostinho da Cruz (in der Übersetzung von Karl Voßler).

Ann-Katrin Heimer bietet ausführliche Angaben zur Entstehung der einzelnen Lieder, zu Art und Umfang der vorhandenen Quellen und Beschreibungen der musikalischen Anlage. Dies wird durch reichliche Notenbeispiele, mehrfach Faksimilia von Hindemiths Aufzeichnungen, illustriert, so daß man den Ausführungen gut folgen und eigene Überlegungen anspinnen kann. Einen Schwerpunkt bildet die Betrachtung der Hölderlin-Lieder, und bei dem Lied „Das Köhlerweib ist trunken“ nach Keller weist Heimer auf die Beziehungen zur 1941 entstandenen Sonate für Englischhorn hin, über

die sie im *Hindemith-Jahrbuch* 24/1995 gehandelt hat. Allgemeine Überlegungen zu Hindemiths Situation in den 30er Jahren und über seine – gegen den oberflächlichen Anschein sehr intensive – Befassung mit der Dichtung runden das nützliche und gut lesbare Buch ab. (März 1999)

Andreas Traub

*Kurt Weill-Studien. Hrsg. von Nils GROSCH, Joachim LUCCHESI und Jürgen SCHEBERA. Stuttgart: M & P. Verlag für Wissenschaft und Forschung 1996. 202 S., Notenbeisp. (Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau. Band 1.)*

Der vorliegende Band eröffnet eine begrüßenswerte neue Schriftenreihe, die dem Schaffen Kurt Weills gewidmet ist. Die hierin versammelten Beiträge sind chronologisch angeordnet und schlagen den Bogen von Weills Studienjahren bis hin zu seinem amerikanischen Schaffen. Beschlossen wird dieser Band mit fünf bislang unveröffentlichten Texten des Komponisten.

Derartige Sammelbände können Aufmerksamkeit für sich in Anspruch nehmen, da sie in ganz besonderem Maße den gegenwärtigen Stand und die Breite der Forschung zum Thema wiedergeben. Das Bild, das sich hieraus für die Weill-Forschung gewinnen läßt, ist zwiespältig. Zum einen besticht die kontinuierliche Erschließung von Quellen und ihre gründliche Kontextualisierung besonders im Hinblick auf Entstehungs-, Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte (wie in den Beiträgen von Tamara Levitz, Nils Grosch, Jürgen Schebera, Guy Stern, Elmar Juchem und Elisabeth Schwind). Zum anderen hat diese Konzentration auf Quellen auch ihre Schattenseiten. Daß sich nur wenige Beiträge (von J. Bradford Robinson, Andreas Hauff) explizit mit Notentexten beschäftigen, ist eine dieser bedauerlichen Seiten. Die andere besteht darin, daß den Quellen, vor allen Dingen den Weillschen Texten selbst, zu großes Gewicht beigemessen wird. Symptomatisch hierfür ist Gunther Diehls Beitrag zu Weills Oper *Der Protagonist*. Diehls Prämisse, daß „für alle erklärende Annäherung an den Komponisten Weill und seine Musik einzig dessen eigene Äußerungen die verbindliche Orientierung darstellen“ (S.53/54), muß als

äußerst problematisch bezeichnet werden. Daß die Intentionen eines Komponisten oder Autors, wie sie sich in dessen programmatischen Schriften niederschlagen, nicht immer identisch sind mit der Realisierung und damit auch gerade für die musikalische Analyse selten fruchtbar gemacht werden können, dürfte nur allzu einsichtig sein.

Generell kann gesagt werden, daß die programmatischen Entwürfe Weills „zu wörtlich“ genommen werden. Es wird häufig übersehen, daß auch sie nicht die letzte, wahre und autorisierte Quelle sind, als die sie sich ausgeben. Sie sind Teil eines Programms, das auch eine Selbststilisierung, einen Selbstentwurf des Komponisten miteinschließt, der gewissermaßen in den Texten inszeniert wird. Eine Lektüre Weillscher Texte, die dieses Mißtrauen gegenüber dem Status der Texte mitberücksichtigt, könnte zu Ergebnissen gelangen, die vielleicht über die rein positivistische Sammlertätigkeit hinausgehen und damit das zur Verfügung stehende Material in neuer Art und Weise interpretieren könnte.

Trotz dieses grundsätzlichen methodischen Einwands, soll nicht unterschlagen werden, daß in den einzelnen Beiträgen innerhalb der bezogenen methodischen Position klar und überzeugend argumentiert wird, wenn auch manchmal gegen Scheingegner, wie im Falle der immer wieder heftig bekämpften Theorie von den „zwei Weills“, die wohl niemand mehr ernsthaft vertritt. Ferner führt jeder Versuch, Weills Œuvre gegen die erhobenen Vorwürfe gewissermaßen systemimmanent zu verteidigen, zur unwillkürlichen Übernahme der – obsoleten – ästhetischen Prämissen; Prämissen, die dem vielgestaltigen Gegenstand der Weill-Forschung sicherlich in keinster Weise gerecht werden.

(Februar 1998)

Susanne Rupp

NICO SCHÜLER, *Hanning Schröder. Dokumente, Kritisches Werkverzeichnis. Hamburg: Von Bockel Verlag 1996. 187 S. (Verdrängte Musik. Band 15.)*

Diesem Band soll ein zweiter, ausführlich biographischer folgen. Wie interessant das Leben und Wirken von Hanning (Hans) Schröder (1896–1987) nicht nur individualbiographisch,

sondern auch allgemein zeitgeschichtlich ist, kann man bereits anhand des ersten Bandes erkennen, der passend zum 100. Geburtstag des Musikers erschien. Zu den Höhepunkten des Buches gehört ein mit viel Empathie geführtes Interview mit Cornelia Schröder-Auerbach. Ihre Offenheit und scharfe Beobachtungsgabe wird jeden an „oral history“ interessierten Historiker ermutigen. Sie berichtet darüber, wie Hans Schröder in der Nazizeit seine Arbeiterchöre (quasi als Werk eines anderen Hans Schröders) verleugnen wollte, wie sie als Jüdin von ihren Kollegen in Berlin behandelt wurde, wie sie wiederholt von Unbekannten denunziert wurde, wie Hermann Göring ihr geholfen hat, wie sich das Leben in einer „Mischehe“ in der Nazizeit gestaltete, wie eine alte Arbeitsmappe von irgendwelchen Frauen zur Gestapo gebracht wurde usw. Hier hat Nico Schüler eine erstklassige Zeitzeugin aufgetrieben, der man viel länger, als es das kurze Interview von knapp zehn Seiten ermöglicht, zuhören möchte. Viele der von Frau Schröder angesprochenen Themen sind außerdem erst nach dem Interview Gegenstand öffentlicher Diskussion geworden – beispielsweise die ambivalente Rolle Hermann Görings. Ein wenig makaber erscheint heute der in diesem Band abgedruckte, unkommentierte Hinweis Gottfried Eberles (vom 10. November 1981) auf das Musizieren des stets „aufrecht gehenden“ Hanning Schröder mit Wolfgang Boetticher. Faszinierend sind auch die Informationen, die das Buch über das Berliner Musikleben in der unmittelbaren Nachkriegszeit vermittelt, wo es noch möglich war, im Westen zu wohnen und im Osten zu arbeiten; womöglich wichtiger noch sind die Auskünfte über den Umbruch und die Folgen dieser Situation.

Sorgfältig und mit Liebe zum Detail ist auch das Schröder-Werkverzeichnis gestaltet. Ein angemessenes Gewicht bekommt zumindest in den Abbildungen und einführenden Hinweisen das Harlan Trio als Vorreiter der historischen Aufführungspraxis. Man könnte sogar fragen, ob eine detaillierte Liste der Konzerte dieses Ensembles als Ergänzung (als Gegengewicht für das sehr ausführliche Werkverzeichnis Schröders) sinnvoll gewesen wäre. Obwohl Schröder keineswegs nur (bzw. vor allem) ein Komponist war (er schrieb schließlich nur, wenn es „erwünscht“ war), konzentriert sich



die Dokumentation – traditionsgemäß – auf diese Facette in seiner Künstlerpersönlichkeit.

Nicht nur die Existenz von einzelnen Büchern dieser Art, sondern auch das parallele Erscheinen von zwei Reihen wie *Musik im „Dritten Reich“ und im Exil* (Hrsg. H.-W. Heister und P. Petersen) und *Verdrängte Musik. NS-verfolgte Komponisten und ihre Werke* (Hrsg. H.-G. Klein; beide Reihen bei von Bockel) zeigt, mit welcher schonungslosen Intensität sich die Musikwissenschaft den schwierigen und politisch heiklen Problemen der Erforschung von den erst allmählich erfaßbar werdenden Jahrzehnten widmet.

(Dezember 1998)

Tomi Mäkelä

WINRICH HOPP: *Kurzwellen von Karlheinz Stockhausen. Konzeption und musikalische Poiesis*. Mainz u.a.: Schott 1998. 451 S., Abb. und CD. (Kölner Schriften zur Neuen Musik. Band 6.)

Einen bisher noch weitgehend auf seine wissenschaftliche Bearbeitung harrenden Bereich der neueren Musik macht sich die Dissertation von Winrich Hopp zum Thema. Mit Karlheinz Stockhausens *Kurzwellen* liegt dem Interpreten eine Partitur vor, deren Notationsform nicht auf konkrete klangliche Ergebnisse schließen läßt, da die materielle Grundlage, basierend auf Kurzwellenereignissen aus dem Radio, von Aufführung zu Aufführung verschieden ist. Dem Forscher stellt sich die Frage, wie man ein Werk beurteilt, bei dem der traditionelle analytische Bezug auf die Partitur nicht ausreicht, um zu einem angemessenen wissenschaftlichen Urteil zu kommen. Hopps Arbeit beschreitet somit Neuland und kann durchaus Vorbild für zukünftige Betrachtungen ähnlich gestalteter Musik werden. Der Autor entscheidet sich für eine klare Trennung der möglichen analytischen Perspektiven, was eine Unterteilung in drei Hauptaspekte zur Folge hat: „Die Partitur *Kurzwellen*“ (S. 33) als eigenwertiger Gegenstand, „Die Verwendung der Partitur *Kurzwellen*“ (S. 109) sowie „Die erzeugten Musiken“ (S. 203).

Erfreulich gut lesbar ist die Analyse der (zu Anfang vollständig abgedruckten) Partitur. Hopp geht zuerst auf Stockhausens Skizzen ein in einer Weise, die einer historisch-kritischen

Werkausgabe gerecht würde, um darauf basierend strukturelle Untersuchungen der endgültigen Form anzuschließen. Der kompositorische Prozeß läßt sich dadurch in allen Einzelheiten nachvollziehen, wobei eine wahre Fülle von Tabellen und Zeichnungen das Verständnis immens erleichtert. Lesenswert auch die abschließende Betrachtung der Partitur auf Grundlage von Jean Piagets Strukturbegriff, der im Ganzen einleuchtend auf das Stück angewandt wird, wenn auch der Sinn einer von der Realisation isolierten Betrachtung sich hier als besonders fraglich gestaltet.

Im zweiten Teil versucht der Autor, sein Thema innerhalb eines größeren theoretischen Zusammenhangs zu fassen und zu definieren. Die Komplexität der gestellten Aufgabe hat eine große Zahl von Exkursen zur Folge, vor allem zur Erläuterung sprachwissenschaftlicher und wahrnehmungspsychologischer Zusammenhänge, auf deren Basis Ansätze zum Begreifen der Partitur gefunden werden sollen. Obwohl auch hier die klare Art der Darstellung weitergeführt wird, verliert sich der Leser leicht in der Menge von Informationen. Es fragt sich, ob diese ausführlichen analytischen Betrachtungen tatsächlich zum Verständnis des Werkes beitragen können, entfernen sie sich doch recht weit vom konkreten Blick auf die Partitur und laufen somit Gefahr, Selbstzweck zu werden. Als herausragend zeigt sich jedoch das Kapitel „Das Hören des Handwerkers und das schöpferische Hören“ (S. 152), in dem Hopp einleuchtend Stockhausens Denkprozesse, die ihn von der seriellen Kompositionsweise zur Konzeption der *Kurzwellen* führten, darstellt.

Am weitaus umfangreichsten ist der letzte Teil des Buches, der ausführliche Höranalysen zweier Realisationen von *Kurzwellen* sowie des daraus entwickelten Werkes *Opus 1970: Kurzwellen mit Beethoven* enthält. Dankenswert vor allem die eingehende Besprechung von Stockhausens Beitrag zum Beethoven-Jahr, zudem sich auf der beigefügten CD die zur Zeit einzig erhältliche (wenn auch unvollständige) Aufnahme des Werkes befindet. Die Analysen selbst sind von herausragender Qualität, sie ermöglichen den schrittweisen Nachvollzug der Realisationen und gewähren Einsicht selbst in kleinste Details, die überzeugend in einen formalen Überbau eingeordnet werden. Daneben

schlägt sich Hopps große Leistung in den Transkriptionen der Realisationsdokumente nieder, die als Visualisierung der analytischen Ergebnisse zu verstehen sind, darüber hinaus aber auch als Mitlesepartitur zu den betreffenden Ausschnitten durchaus bestehen können.

Abgesehen von dem etwas weitschweifigen zweiten Teil liegt mit *Kurzwellen von Karlheinz Stockhausen* eine wirklich gelungene Publikation vor, die es schafft, dem Gegenstand adäquate Kategorien zu finden, weshalb sie auch für die Zukunft breite Beachtung verdient.

(März 1999) Eike Feß

*Le mouvement en musique à l'époque baroque. Sous la direction d'Hervé LACOMBE. Metz: Éditions Serpenoise 1996. 243 S., Notenbeisp.*

Die aus einem Kolloquium in Metz vom März 1994 hervorgegangenen Beiträge spiegeln die verschiedenen Aspekte des französischen Begriffs „mouvement“ wider. Nach einem Artikel von Philippe Rouillé über mechanische Musikwerke faßt Michel Laizé die Pendelangaben barocker französischer Quellen in einem nach Gattungen geordneten Katalog mit Notenbeispielen zusammen. Dabei entwirft er eine Hypothese, wonach die angeblich unnummerierte Skala des Pendels von Jacques-Alexandre de La Chapelle von unten nach oben zu lesen sei, d. h. die größte Länge von 48 pouces (Zoll) wäre gleich „0“. Da La Chapelle nicht sagt, auf welche Notenwerte sich seine Pendellängen beziehen, lassen sich daraus meist ebenfalls möglich erscheinende Tempi konstruieren. Gegen diese Hypothese spricht aber: 1. Entgegen der Nachzeichnung in Laizés Beitrag ist die Skala im Original – wenn auch nur die ersten sechs pouces – nummeriert, und zwar von oben nach unten. 2. La Chapelles Zahlen würden nicht die tatsächliche Pendellänge anzeigen. 3. Die Angabe „48“ für Musette und Loure würde die Pendellänge „0“ und damit das Tempo „unendlich schnell“ bedeuten (was Laizé selbst erkennt). Die Probleme bei einigen Dreiertakten lösen sich in der herkömmlichen Lesart auf, wenn man von zwei Schwingungen pro Takt ausgeht – eine Möglichkeit, die La Chapelle selbst erwähnt.

Es folgen Philippe Lescats Ausführungen zur französischen Taktlehre in der ersten Hälfte

des 18. Jahrhunderts und Peter Williams' Untersuchung des um 1700 neuen Zweivierteltakts mit der Hypothese, dieser meine ursprünglich zwei gleich stark betonte Zählzeiten. Paul Prévost gibt Anmerkungen zu den *Préludes non-mesurées*, und Jed Wentz stellt eine Verbindung zwischen Johann Sebastian Bachs Tempoangaben und der *Kunst des reinen Satzes* seines Schülers Johann Philipp Kirnberger her. Nach Jean-Luc Gesters Untersuchungen zu Text und Rhythmus in der geistlichen Musik von Samuel Capricornus ermittelt Jean-Paul Montagnier Tanzmodelle in französischen Motetten. Raphaëlle Legrand schreibt über Chaconnen und Passacailen in französischen Opern, und Jérôme de La Gorce über Sturm- und Erdbebendarstellungen. Es folgen Beiträge von Étienne Darbellay über Frescobaldis „stile fantastico“ und von Catherine Kintzler über den Begriff „mouvement“ in Jean-Jacques Rousseaus *Essai sur l'origine des langues*. Den Abschluß bilden drei Werkstattberichte über Takt- und Tempobezeichnungen und Charaktere bei François Couperin (Martha Cook), Arcangelo Corellis *Concerti grossi* (Jesper Christensen) und Étienne Loulié's *chronomètre* (Francine Lancelot).

(März 1999)

Klaus Miebling

*KARIN und EUGEN OTT: Handbuch der Verzierungskunst in der Musik. Band 1: Grundlagen. München: Ricordi 1997. IX, 197 S., Notenbeisp.*

In Vorbereitung musikalischer Aufführungen stellt sich immer wieder die grundlegende Frage, ob – und wenn ja wie – bestimmte Kompositionen zu verzieren sind. Durch vielfältige praktische Erfahrungen und eine jahrelange Auseinandersetzung mit dieser Problematik motiviert, konzipierten Karin und Eugen Ott ein siebenbändiges Handbuch mit der Zielstellung, dem Leser eine konkrete und übersichtliche Beschäftigung mit verschiedenen Fragen der Verzierungskunst zu ermöglichen. Die Reihe – die sich vorrangig an die praktisch tätigen Musiker richtet – soll allgemeine wissenschaftliche Kenntnisse über die Verzierungskunst vermitteln, vorrangig aber Hilfe-

stellung für die Ausführung der Auszierungen geben.

Im vorliegenden ersten Band *Grundlagen* umreißen die Autoren als Einführung in das Thema unter interdisziplinärem Zugriff die Problematik und Geschichte der Verzierungskunst, geben Erläuterungen zu Rhetorik, Figuren- und Affektenlehre. Den Schwerpunkt bildet die kursorische Betrachtung wichtiger historischer musiktheoretischer Werke und die Zusammenstellung ihrer wesentlichen Auffassungen zur Verzierungstechnik in vokalen und instrumentalen Kompositionen: In den Kapiteln über die Anfänge bis zum 16. Jahrhundert werden – ausgehend von Johannes de Garlandias Schrift *De musica mensurabili positio* (1240) und dem *Fundamentum organisandi* von Conrad Paumann (1452) – die Standpunkte zur Verzierungskunst in den Lehrwerken von Tinctoris, Ortiz, Zacconi, Bovvicelli, Diruta u. a. dargestellt. Im folgenden widmen sich die Autoren der Auszierungspraxis von 1600–1750 und den Theorien von Vincenzo Galilei, Giulio Caccini, Michael Prätorius, Giovanni Battista Doni, Girolamo Frescobaldi, Jean-Henri d'Anglebert, Georg und Gottlieb Muffat etc. Auf einen Exkurs zur Frage der Verzierungen beim Generalbaßspiel folgt ein Kapitel über die Blüte des musikalischen Verzierungswesens im 18. Jahrhundert, die bekannten theoretischen Abhandlungen z. B. von Mattheson, Quantz, Scheibe, Marpurg, Agricola und die Ausführung der Manieren. Der Band wird geschlossen mit einem kurzen Überblick über die Verzierungspraxis nach 1800 und ergänzt durch eine umfangreiche Bibliographie und ein Register.

Hervorhebenswert erscheint am ersten Band des Handbuches die leicht verständliche Darstellung zumal durch die Illustration mit zahlreichen Beispielen. Außerdem läßt die übersichtliche Konzeption der Reihe (vier chronologisch gegliederte Bücher zur Vokalmusik und weitere zwei zur Instrumentalmusik) und die damit verbundene schnelle Zugriffsmöglichkeit auf die Materie erwarten, daß die Publikation zu einem viel benutzten Nachschlagewerk für Sänger und Instrumentalisten werden kann.

(Juli 1998)

Panja Mücke

EVA RIEGER: *Alfred Hitchcock und die Musik. Eine Untersuchung zum Verhältnis von Film, Musik und Geschlecht*. Bielefeld: Kleine Verlag 1996. 356 S. (Wissenschaftliche Reihe. Band 84.)

Im Gegensatz zum stetig wachsenden Tonträger-Angebot an Soundtracks zu neueren Filmen und den „Klassikern“ existiert – selbst zu den wichtigsten Filmmusikkomponisten – nur eine bescheidene Anzahl an Literatur, die sich zudem vorrangig biographischen Details widmet oder auf populärwissenschaftliche Art mit dem Phänomen Filmmusik befaßt. So überrascht es nicht, daß auch zur Musik in den Filmen Alfred Hitchcocks an umfänglicheren Studien bislang nur die Arbeiten von Graham Donald Bruce *Bernard Hermann: Film Music and Film Narrative* von 1985 und Joseph Kloppenburg *Die dramaturgische Funktion der Musik in den Filmen Alfred Hitchcocks* von 1986 vorliegen. Während sich erstere Untersuchung den in Zusammenarbeit von Hitchcock mit Hermann entstandenen „Meisterwerken“ (zumal *Vertigo* und *Psycho*) widmete und den film-musikalischen Kompositionsstil Hermanns erläuterte, stellte Kloppenburg sich vorrangig dem Problem der funktionalen Beziehung der kompositorischen Strukturen zu den filmischen Bildern bei Hitchcock.

Eva Rieger betrachtet in ihrer Publikation zur Filmmusik in den Filmen Hitchcocks das Verhältnis von Film, Musik und Geschlecht und gibt – eingebettet in biographische Erläuterungen – einen umfassenden Überblick über das gesamte Œuvre des Regisseurs. In chronologischer Reihenfolge behandelt sie die verschiedenen Filme unter den Gesichtspunkten Entstehungsgeschichte, Handlungsverlauf, Charakteristika der akustischen Ebene (Geräusche und Musik) und Frauenbild, gibt damit eine interessante und umfassende Einführung in die Filme Hitchcocks und legt neuartige Überlegungen zum Frauenbild des Regisseurs dar. Da die Autorin die kompositorische Machart der Filmmusiken vom Hören erschlossen hat, regt das Buch an, deren Analyse anhand der Partitur-Quellen vorzunehmen.

(Juli 1998)

Panja Mücke

WALTER GIESELER: *Harmonik in der Musik des 20. Jahrhunderts. Tendenzen – Modelle. Cel- le: Moeck Verlag 1996. Textteil: 62 S., Noten- beispiele: 83 S.*

Überraschend, schnell überzeugend und den an wirklich neuer Musik interessierten Leser erfreuend sind Inhaltsverzeichnis und Gliederung: Wenige Seiten für Debussy, Schönberg, Webern und Berg, Hindemith, Strawinsky und Bartók – dann ein Zeitsprung und vier Fünftel des Buches über „Neue Wege zu einer Harmonik im letzten Drittel unseres Jahrhunderts“. Ausgespart also die Zeit der Verfestigung der Zwölftönigkeit zum Seriellen. „Tendenzen – Modelle“ ist der Untertitel des Buches, das eben „Systeme“, die „nach universaler Geltung streben“, unberücksichtigt läßt, um sich um so ausführlicher „Modellen“ widmen zu können, in deren Entwicklung und Anwendung sich „Phantasie und Ordnungswillen mit je unterschiedlicher Akzentsetzung miteinander verbinden“. (Zwölfonfreunde finden ja alles, was sie hier vermissen, in George Perles umfangreichem Buche *TWELVE-TONE-TONALITY!*) „Strukturelle Organisation“ hatte Gieseler ja auch ausführlich behandelt in seinem Buch *Komposition im 20. Jahrhundert*.

Persönliche Bewertungen in einer Klangwelt, deren Reichtum Gieseler vorzüglich darstellt, spart er bewußt aus, verdeutlicht statt dessen die jeweils „verschiedenen Absichten“, zeigt „durch Stimmführung eingängige“ Klangverbindungen aber auch Akkorde als „Inseln“, Klangfelder, „Klänge in Isolation“. So steht nie der einzelne Klang im Mittelpunkt des Interesses sondern sein Zusammenhang, seine formale Einbindung. Nur ein Beispiel dafür: Wie Akkorde immer wieder zum chromatischen Total zusammenwachsen können, aber in sehr gegensätzlichen Verfahren, wird an Kompositionen von Denhoff, Kagel und Xenakis deutlich gemacht.

Dankbar ist man für das Großformat der Publikation, die im Notenteil eben auch Ausschnitte aus Partituren von 30 Systemen ermöglicht. Dankbar vor allem ist man für die einfühlsame Kompetenz Gieselers, der als Wissenschaftler, Pädagoge und eben auch als Komponist auch sehr viel jüngeren Komponistenkollegen gerecht wird, enthält das Werk doch viele Musiksprachen aus allerletzter Zeit. Und den abschließenden „Elementen traditio-

neller Harmonik in nicht-funktionalem Kontext“ geht es recht munter, nichts von Ermüdung einer Sprache: Viele neue Ideen sprudeln hier in den vielfältigen „Umdeutungen von Vorgegebenem“.

(November 1998)

Diether de la Motte

HANS-PETER GRAF: *Entwicklungen einer Instrumentenfamilie: Der Standardisierungsprozeß des Akkordeons. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1998. 481 S., Abb. (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 175.)*

Der Titel dieser Bremer Dissertation läßt nicht unbedingt das erwarten, was dann folgt: Unter „Akkordeon“ versteht Graf alle Instrumente mit durchschlagenden Zungen und handgeführten Balg; das widerspricht etwa dem Gebrauch des *New Grove Dictionary of Musical Instruments* (London, New York 1984), aber auch dem historischen Sinn des Terminus, der sich ja primär auf die automatische Kopplung von Tönen zu Akkorden bezog. Graf kommt auch prompt ins Schleudern, so wenn er in bezug auf alle Akkordeoninstrumente (zu denen er ja eben auch den Typ Konzertina/Bandonion zählt) von „der Begleitungsseite in mechanisierten Akkorden“ spricht (S. 26/27). Auch der Begriff „Standardisierung“, wie ihn Graf versteht, muß erläutert werden: Er bezeichnet die (in den 20/30er Jahren abgeschlossene) Entwicklung zum Standardbaßakkordeon im Sinn einer produktionstechnischen Standardisierung. Der Akzent von Grafts Arbeit liegt, über die Beschreibung der Instrumente und besonders der Manuale hinaus, auf den ökonomischen Strategien der Herstellerfirmen bzw. auf deren Zusammenhang mit dem Vereinswesen im Bereich der Handharmonika. Graf hat verdienstvollerweise eine Fülle von Material zu diesen Themen zusammengetragen und stellt es übersichtlich dar. Er ergänzt sein Buch mit einem kurzen einleitenden Abschnitt „Beobachtungen zur Rezeption der Akkordeoninstrumente“ (z. B. in Literatur und Film) sowie mit einem umfangreichen abschließenden Kapitel „Kulturgeschichtliche Aspekte“, das bis in die Gegenwart reicht.

Die Auswahl des Stoffes steht im Zusammenhang mit Grafts methodischem Ansatz:

„Will man die Entwicklung der Akkordeoninstrumente in all ihren Facetten aufzeigen, so greift man zu kurz, nur instrumentenkundliche oder sonstige Detailuntersuchungen anzustellen. Erforderlich ist die Einbeziehung gesellschaftlicher Rahmenbedingungen, die Integration von ökonomischen, sozial- und kulturgeschichtlichen Faktoren“ (S. 2). Das Problem bei Untersuchungen mit einem derart weiten Horizont – wie sie zweifellos notwendig sind – liegt darin, daß ein einzelner mit ihrer Durchführung leicht überfordert ist. So kommen auch bei Graf die Faktoren nicht gleichgewichtig zur Geltung, und die Wechselwirkung zwischen ihnen ist nicht immer überzeugend dargestellt. Er spricht von der relativen „Bedeutungslosigkeit des musikalischen Materials für die bautechnische Entwicklung“ (S. 30). Hier ist zumindest eine Präzisierung angebracht: Akzeptiert man den starken Akzent dieser Publikation auf dem ökonomischen Faktor, ist der technische Unterschied der Tonverkopplung bei den ersten Instrumenten einerseits und beim Standardbaßakkordeon andererseits von großer Bedeutung. Im Sinn einer allgemeinen Geschichte der Instrumente dagegen muß man z. B. den Übergang von der Wechsel- zur Gleichtönigkeit stärker im Zusammenhang mit dem (angestrebten) musikalischen Material sehen. Der Aspekt des so ermöglichten Legato fehlt bei Graf. Die Fülle unterschiedlicher Manuale beim Bandonion dürfte nicht nur eine Folge der Bastelfreude der im Verein organisierten Spieler (um eine wichtige Beobachtung Grafs verkürzt zu nennen) sondern auch der strukturellen Offenheit eines Feldes von Knöpfen gewesen sein. Der Niedergang des Bandonions hängt sicher nicht nur mit dem spezifischen Zusammenspiel zwischen Herstellern und Vereinen zusammen sondern vielleicht auch damit, daß das einzeltönige Instrument als Massenartikel nur so lange mit dem Akkordeon konkurrieren konnte, als Traditionen der kulturellen Orientierung der Arbeiter am Bürgertum lebendig waren. Überraschend ist Grafs Fazit: „Mit dem Standardbaßakkordeon entstand eine neue Qualität [...] das Schema Melodie/akkordische Begleitung [...] ist [...] Teil des Instrumentes selbst“ (S. 337f.); Gerade dies ist ja bei frühen, wechseltönigen „Accordions“ viel stärker der Fall.

Bezüglich der frühen Harmonika-Musik (S.

304) sei auf die zu je einem „Accordion“ gehörigen Noten in den Museen in Berlin und Nürnberg aufmerksam gemacht. Zahlreiche Druckfehler, auch einige sachliche Irrtümer erschweren leider die Lektüre des anregenden Buches. (März 1999) Dieter Krickeberg

*Controlling creative processes in music.* Hrsg. von Reinhard KOPIEZ und Wolfgang AUHAGEN. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang 1998. X, 245 S., Abb. + 1 CD (Schriften zur Musikpsychologie und Musikästhetik. Band 12.)

Entsprechend den Freiheitsgraden, die in ihnen manifestiert sind, differiert die Anzahl der Untersuchungen zu schöpferischen, reproduktiven und rezeptiven Prozessen beträchtlich. In erster Linie verweigern sich die produktiven Vorgänge dem explikativen Zugriff. Da Freiheit in sprachlichen oder musikalischen Kontexten traditionell nicht nach dem schlechthin Möglichen, sondern nach Maßgabe der Vorentschiedenheit gewichtet sein will, ist der Umfang des Repertoires, aus dem selektiert wird, ein Faktor, welcher die Möglichkeit der Aufhellung wesentlich mitbestimmt. Dort, wo nun aber Regularien sogleich und kaum fehlbar das kreative Tun leiten, wo Produzieren, Reproduzieren und Vernehmen aneinander-rücken, schließt sich die Kluft, die einst durch medial-soziale Vermittelbarungen entstanden war. „Today the interpreter also serves as a composer, or the listener as an interpreter“, resümiert de Précis. Das ehemals Getrennte koinzidiert im Hier und Jetzt. Produktion und Reproduktion können in computerisierten Prozessen zusammengebunden werden. Die Beschreibung des kreativen Vorganges ist dann zumeist schon seine ‚Erklärung‘.

Mit der ‚computer music‘, der ‚real-time improvisation‘, der ‚performance research‘ wird die Frage nach dem musikalischen Schaffen neu gestellt. An die Stelle der denkpsychologischen Untersuchung à la Julius Bahle – jene der Würzburger Schule aus den 20er und 30er Jahren – treten solche zur zeitlichen Wahrnehmung, zur Computerisierung von musikalischem Instrumentarium, der Mensch-Maschine-Kommunikation und Rückkopplungsprozeduren. Überlegungen bezüglich der Psychologie des musikalischen Tempoempfin-



dens zentrieren das Kreative auf die Performance- und Rezeptionsseite. Eine Theorie oszillierender Systeme sucht Timingkurven zu abstrahieren. Sie zeigt agogische Schwankungen. Abweichungen der realen Dauer bei der Interpretation von den nominellen, metronomisch exakten Werten lassen sich darstellen. Das Tempo wird als ein multidimensionales Phänomen beschrieben. Entsprechend muß die Untersuchungsmethode von Tempohierarchien bzw. der Zeitarchitektur einer Performance ausgehen. Das Tempogramm des Laien läßt etwa gegenüber dem eines Berufspianisten ein Verhafteten auf der Taktebene erkennen, während der Vielgewandte großräumig zu gestalten vermag. Erlaubt nun diese Untersuchung Aussagen über die Eigenheit und Qualität einer Performance, so erweist eine andere über den ‚Einfluß der Artikulation auf die Regulation des ausgeführten Tempos durch den Hörer‘, daß nicht nur die metrische und rhythmische Struktur einer Komposition das Zeitempfinden des Hörers beeinflusst, sondern eben auch die Artikulation und die Phrasierung.

Die Kreativität fließt in die Erfindung neuer ‚Regeln‘ und Technologien. Für jedes Stück ist ein anderer ‚Knopf‘ zu finden, wie es in dem die Sammlung von Konferenzbeiträgen abschließenden Interview mit Arvo Pärt heißt. Werkstattberichte enthalten indes vorderhand keine zu entschlüsselnden Geheimnisse mehr. Bleibt aber dennoch etwas im Dunkeln, dann will dies wohl, wie dem Gespräch zu entnehmen ist, auch weiterhin unerhellt bleiben. So bedachte schon Robert Schumann in inspirations-ästhetischer Manier den forschenden Geist mit Warnungen. Der Mystizismus, den die Psychologie kreativer Prozesse endgültig zu verabschieden trachtet, tapst unbeindruckt durch die Hintertür wieder herein.

Mit den sprachähnlichen Strukturen der Vergangenheit verschwindet dem ersten Blick die Undurchsichtigkeit des Wie und des Woher der schöpferischen Impulse. Sodann will „die alte Kategorie des subjektiven Ausdrucks“ verabschiedet sein. Ausdruck schlechthin war bald zurückzustellen, wo die Kompositionsgeschichte mit rasanter Fahrt über die Klippe der emanzipierten Dissonanz hinweg zwischen den Banden Aleatorik und Determinismus zu schlittern begann. Zwischen den Extremen aber, dort

wo sich die ‚Kreativen‘ musiksprachlich ausdrücken, wird dem Psychologen das Joch der Subjektivität – mithin die psychologische Betrachtung – nicht von den Schultern zu nehmen sein. Die Distanz von Allgemeinem und Besonderem läßt es entstehen.

Mit dem Insistieren auf das Regelfinden wird das gestalterische Ingenium verkürzt. Wohl vermag Technik zu individualisieren. Eine numinose ‚Objektivität‘ jedoch korrumpiert die innige Beziehung von Subjektivität und Kreativität. Es wollen zudem die Werke – das monierte Carl Dahlhaus schon im Zusammenhang mit Überlegungen zu Schönbergs ‚Musikalischer Poetik‘ – Gegenstand der Untersuchung, nicht deren Voraussetzung sein. Mit derlei Prämissen im Gepäck ließe sich dann auch das Geschäft Julius Bahles nur schwerlich weiterführen. Daran wird anzuknüpfen sein, wenn kreative Prozesse erhellt werden sollen, die Freiheit nicht nur auf das Regelfinden kommen läßt, sondern ebenso auf das musikalische Gestalten mit Hilfe von allgemein- oder zunächst privatsprachlichen Regelwerken.

(März 1999)

Marcel Dobberstein

JOHANN JOSEPH FUX: *Sämtliche Werke. Serie V: Opern, Band 5: La Decima Fatica d'Ercole. Text von Giovanni Battista Ancioni. Vorgelegt von Hellmut FEDERHOFER. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1996. Abb., XIV, 208 S.*

JOHANN JOSEPH FUX: *Sämtliche Werke. Serie V: Opern, Band 6: Dafne in Lauro. Vorgelegt von Ernst SUCHALLA. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1998. Abb., XVII, 327 S.*

Die im Rahmen der 1959 begonnenen und seit den neunziger Jahren zügig voranschreitenden Fux-Gesamtausgabe vorgelegten Werke zeigen einmal mehr die politische Indienstnahme der Oper durch die Habsburger. Der 1710 in Wien aufgeführte *Componimento pastorale eroico per musica La Decima Fatica d'Ercole* kommentiert die Ereignisse im spanischen Erbfolgekrieg und gibt der Hoffnung Ausdruck, daß Karl III., der spätere Kaiser Karl VI., als ein zweiter Herkules Spanien den Frieden bringen wird. Das zweite Werk, ein *Componi-*

*mento per camera*, wurde 1714 für den 29. Geburtstag Kaiser Karls VI. komponiert und präsentiert das in der Operngeschichte weitverbreitete Motiv aus Ovids *Metamorphosen* in einer eigentümlichen Abwandlung: Dafne wird nicht auf der Flucht vor Apollo im letzten Augenblick durch die Verwandlung gerettet, sondern sie bringt Apollo die Verwandlung als Opfer dar, um ihn von seinen Liebesqualen zu erlösen.

Der Aufbau von Serie V der Gesamtausgabe trägt der Bedeutung der Libretti Rechnung, indem ihnen jeweils eine eigene literarhistorische Einleitung gewidmet wird, die Fragen nach dem Autor, den politischen und gattungsgeschichtlichen Bezügen und der Poetik der Texte behandelt. Im Anhang zur Partitur wird der italienische Text mit einer deutschen Übersetzung abgedruckt. Beim Textbuch von *Dafne in Lauro*, zu dem kein zeitgenössischer Librettodruck vorliegt, wäre eine gründlichere Textrevision vonnöten gewesen. So haben sich einige sinnentstellende Fehler erhalten, die auch im Anhang und in der Übersetzung nicht korrigiert werden: In Nr. 10 muß es „di Giove l' Augello“ statt „di Giove l' Agnello“ heißen, gemeint ist der Adler, der Vogel des Jupiter, der sich vor den Blitzen nicht fürchtet, ein aus der barocken Emblematik bekanntes Bild; in Nr. 23 „Augelletto“ statt „Angeletto“, da der Kontext, z. B. „preso dal vischio“ dies eindeutig nahelegt. In Nr. 22 wäre zu überlegen, ob in dem Satz „al di cui petto la fortuna celeste è forte serto“ „serto“ durch „scudo“ ersetzt werden muß, in Nr. 18, ob es statt „catena che la mente t'aggrava e'l cor ti cigne“ nicht „cor ti cinge“ heißt. In Nr. 7 schließlich dürfte statt „l'acerbo ciglio“ „l'acerbo consiglio“ gemeint sein.

Die Edition der Musik – das Partiturbild ist von bestechender Druckqualität, wenn auch ein wenig weiträumig angelegt – stützt sich jeweils auf die zeitgenössische Reinschrift von Kopisten und Stimmenkopien für die Streicher. Der einzige marginale Kritikpunkt an der musikalischen Seite der Edition bezieht sich auf die Verwendung des Chores in *Dafne in Lauro*. Der Herausgeber nimmt für die Cori die Besetzung durch einen „großen Chor“ (S. 322) an. Da es sich bei diesem Werk aber um ein *Componimento per camera* handelt und die Schlüsselung des Chores (SSAT; keine Baßstimme!) genau den Stimmlagen der Solisten entspricht,

scheint hier doch wohl vom Komponisten eine rein solistische Besetzung intendiert gewesen zu sein. Daß auf dem Titelblatt explizit ein „Coro di Ninfe e di Pastori“ gefordert wird, ist kein Gegenargument, da auf dem Titelblatt die Rollen genannt werden, die nicht identisch sein müssen mit der Besetzung. In Nr. 13 ist deshalb zu fragen, warum die tiefste Stimme des Vokalquartetts in Baßschlüsselung notiert wird. Vom Umfang her handelt es sich um eine Tenorstimme (mit *c* als tiefstem Ton), satztechnisch bildet der Basso continuo die Baßstimme. Der kritische Bericht gibt auf diese Frage keine Antwort.

Es gehört nicht zum Decorum einer Rezension, daß der Rezensent sich begeistert über die Musik zeigt. Ein kleiner Verstoß sei aber gestattet und auf Vielfalt in der Gestaltung der Arien verwiesen, die innerhalb des vorgegebenen Schemas schier grenzenlos genannt werden muß, sich jedenfalls im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts südlich der Alpen nicht findet: Nahezu jede Arie zeigt eine andere Besetzung, von der einfachen continuo-Arie bis hin zu aparten Klangkombinationen wie Chalumeau/Traversflöte oder Chalumeau/Theorbe. Satztechnisch steht anspruchsvoller Kontrapunkt (Doppelfuge) neben einfacher Melodik, eine Ciaccona mit Variationen präsentiert sich in Arienform und in einem Duett zwischen Apollo und Dafne wird Apollos melancholischem und Dafnes zornigem Affekt je eigenes musikalisches Material zugeordnet und gegeneinander gesetzt. Die vorzügliche Edition der beiden Opern sollte zum willkommenen Anlaß werden, ihre Qualität in Aufführungen einem größeren Publikum unter Beweis zu stellen.

(Juli 1998)

Bernhard Jahn

WILLIAM BOYCE: *Solomon: A Serenata*. Edited by Ian BARTLETT. London: Stainer & Bell 1996. XLIX, 185 S. (*Musica Britannica*. LXVIII.)

Thomas Augustine Arne und William Boyce werden gemeinhin als diametral entgegengesetzte Komponisten angesehen, Boyce der eher konservativen, Arne der eher progressiveren Seite zugehörig (wenngleich diese Polarisierung gerade in *Solomon* mit einigen pastoralen Arien durchaus durchbrochen ist). *Musica*

*Britannica* stellt nunmehr erstmals ein Bühnenwerk Boyces (auch wenn nicht bekannt ist, ob es je eine halbszenische Aufführung des Werkes gab) drei Bühnenwerken Arnes entgegen (MB 3, 42 und 47). Boyce war bereits (MB 13) ein Band mit Overtüren gewidmet worden (im Gegenzug harren Arnes Instrumentalwerke noch jeglicher moderner Edition); im 19. Jahrhundert erschienen, herausgegeben von Vincent Novello, vier Bände mit geistlichen Chorwerken. Nun also nach einer Faksimile-Ausgabe der Partiturausgabe von *The Shepherd's Lottery* (1751; Stainer & Bell 1990: *Music for London Entertainment, 1660–1800*, Bd. C/4) die erste historisch-kritische Ausgabe eines Bühnenwerks, der seinerzeit überaus erfolgreichen *Serenata Solomon* (1742) – Ian Bartlett weist in seinem zweiten Anhang bereits nicht weniger als 53 (52?) Aufführungen bis 1800 nach, Libretti für mindestens vier weitere Aufführungen sind bekannt; nach 1800 verhinderten der zu eindeutig erotisch ausgerichtete Text Edward Moores sowie der veränderte Zeitgeschmack weitere Aufführungen.

Von zahlreichen Kompositionen Boyces sind die Autographe erhalten, von dieser liegen in der Tat sogar zwei vor – für die Erstaufführung in Dublin 1743, rund ein Jahr nach der Uraufführung des *Messiah*, wurde wie bei Händels Werk eine neue autographe Partitur erstellt; zudem liegt hier, unüblich für die Zeit und ein deutlicher Indikator für die Beliebtheit des Werks, auch eine komplette Druckausgabe von 1743 vor, einschließlich sämtlicher Rezitative, so daß eine Edition nur vor wenigen größeren Schwierigkeiten steht, allen voran vor der Überarbeitung des Finales in den späteren 1750er Jahren. Diese Neufassung des Finales existiert nur im Autograph und wurde zu Lebzeiten Boyces nie gedruckt (auch eine Aufführung vor 1787 ist nicht nachweisbar gewesen).

Bedauerlicherweise findet sich in dem Faksimileteil (S. xxxvii–xl ix) keine Vergleichsmöglichkeit der beiden Manuskripte, und gerade bei der wichtigsten Quelle für dieses zusätzliche Stück hätte man sich zumindest einen Teilabdruck gewünscht. Überdies ist die Modernisierung um jeden Preis (neue Anordnung der Instrumente, Verbannung originaler Schlüssel für die Singstimmen auf Kurzerwähnung in Vorwort und Kritischem Bericht) doch schon seit längerer Zeit recht fragwürdig;

auch löst die instrumentationstechnische „Standardisierung“ (S. xxxi) der Stimmen keineswegs alle Probleme, sondern bereitet eher neue oder erweist sich als (authentisch) inkonsistent (B. c. z. B. S. 32 und 114) – auch in der Notierung des Fagotts, dem durch seine gelegentliche Anordnung bei den Holzbläsern eine Bedeutung suggeriert wird, die es als Continuo-Instrument keineswegs besitzt – was an anderer Stelle auch deutlich gemacht wird (S. 25 ff. vs. 45 ff.). Schade, denn Bartletts editorische Leistung, was die Auswertung der Quellen angeht, ist durchaus sehr beachtlich (wenngleich der Kritische Bericht gar zu unübersichtlich auf fünf Seiten komprimiert ist). Weniger editorische Eigenmächtigkeiten, die möglicherweise auf das Konto des Verlages oder der Reihe gehen, wären deutlich mehr gewesen.

(November 1998) Jürgen Schaarwächter

GIAN FRANCESCO DE MAJO: *Ifigenia in Tauride*. Edited by Paul CORNELSON. Madison: A-R Editions 1996. LXX, 379 S. (*Recent Researches in the Music of the Classical Era*. Volume 46.)

Kritische Ausgaben von *Drammi per musica* des 18. Jahrhunderts erscheinen außerhalb der Gesamtausgaben sehr selten. Die komplizierte Quellenlage dieses meistens handschriftlich überlieferten Repertoires hängt mit der Natur der italienischen Oper dieser Zeit zusammen, welche primär aufführungs- und nicht textorientiert war. Der für das 20. Jahrhundert charakteristische ‚Urtext‘-Begriff erweist sich für das italienischsprachige Opernrepertoire des 18. Jahrhunderts unzulänglich, da die Unantastbarkeit einer Vertonung nicht einmal vom Komponisten selbst vorausgesetzt wurde. Auch die Uraufführung war das Resultat von äußeren Bedingungen, welche sich bei Übertragungen der Oper auf weitere Bühnen ändern konnten. Die kritische Ausgabe von de Majos *Ifigenia in Tauride* wurde nicht zuletzt durch eine verhältnismäßig unkomplizierte Quellenlage ermöglicht. Von dieser Oper – die 1764 am Mannheimer Hof zum ersten Mal aufgeführt wurde – sind zwei Abschriften überliefert, die eindeutig in Verbindung mit dem Mannheimer Hof stehen. Beide Quellen, von denen eine unvollständig ist, zeigen wenige Varianten

ten, so daß durch einen Vergleich mit dem Libretto die Rekonstruktion eines der Uraufführung nahekommenden musikalischen Textes einigermaßen problemlos erfolgen kann.

Sehr informativ ist die Einleitung, in der der Herausgeber nach einem knappen Überblick über das Opernrepertoire in Mannheim zwischen 1742 und 1778 versucht, die ‚Bedeutung‘ von de Majos *Ifigenia in Tauride* durch eine strukturelle Analyse und eine historische Verbindung mit der sogenannten ‚Opernreform‘ zu begründen. Wie üblich benutzt Corneilson einen sehr starren Begriff von ‚metastasianischer Oper‘, dem er den üblichen flexiblen Begriff von ‚Reform‘ entgegensetzt: de Majos Werk weist zwar noch Elemente der metastasianischen Oper auf, zeige aber zugleich ein deutliches Streben nach musikalischer Kontinuität. Man kann sich aber inzwischen fragen, ob die ‚Reformoper‘ nicht eher ein Stadium in der Entwicklung der metastasianischen sei. Mehr als ihre angebliche ‚musikalische Kontinuität‘ beeindruckt diese *Ifigenia in Tauride* durch die detaillierten szenischen Anweisungen im Libretto, die nicht nur die explizit programmatische Ouvertüre, sondern auch die Vokalnummern begleiten. Es ist in einem Drama per musica des 18. Jahrhunderts nicht selbstverständlich, vor der ersten Strophe einer Arie die Angabe „sempre ironicamente sino alla seconda parte“ und vor der zweiten „minacciosa sino al fine“ (I.3) zu finden. Daß gerade diese zahlreichen Bühnenanweisungen nicht in die Partitur – die, wo es möglich ist, einen ‚Aufführungstext‘ im breiten Sinn darstellen sollte – hinzugefügt wurden, ist der einzige Einwand, den man an einer ansonsten sehr guten Ausgabe erheben kann.

(August 1998)

Michele Calella

## Eingegangene Schriften

BERNHARD R. APPEL: Robert Schumanns „Album für die Jugend“. Einführung und Kommentar. Mit einem Geleitwort von PETER HÄRTLING. Zürich–Mainz: Atlantis Musikbuch-Verlag 1998. 321 S., Notenbeisp. Abb., Faks.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Band 8.1–2: Kantaten zu den Sonntagen Estomihi, Oculi und Palmarum. Kri-

tischer Bericht von Christoph WOLFF unter Mitarbeit von Karl NESCHKE und Peter WOLLNY. Kassel u. a.: Bärenreiter 1998. 150 S., Notenbeisp.

JOHN BLOW: Complete Harpsichord Music. Edited by Robert KLAOWICH. London: Stainer and Bell 1998. XLVII, 139 S. (Musica Britannica LXXIII.)

Brahms Studies. Volume Two. Edited by David BRODBECK. Lincoln–London: University of Nebraska Press/The American Brahms Society 1998. XIII, 242 S., Notenbeisp.

Max Bruch. Briefe an Laura und Rudolf von Beckenrath. Hrsg. von Peter RIEDER-SITTE. Essen: Verlag Die Blaue Eule 1997. 192 S., Abb. (Musik-Kultur. Band 1.)

ENRICO CARERI: Catalogo del Fondo Musicale Chiti-Corsini della Biblioteca Corsiniana di Roma. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei 1998. 206 S. (Indici e Sussidi Bibliografici della Biblioteca 12.)

CLAUDIA DÖBERT: Die Musiksammlung der Grafen zu Solms-Laubach: Instrumentalmusikdrucke bis ca. 1850. Einführung in die Sammlung und Katalog. Fernwald: Musikverlag Burkhard Muth 1998. 143 S., Abb.

HANS HEINRICH EGGBRECHT: Texte über Musik. Bach, Beethoven, Schubert, Mahler. Essen: Verlag Die Blaue Eule 1997. 66 S., Notenbeisp. (Musik-Kultur. Band 3.)

„... fast alle gebräuchlichen Instrumente“. Georg Philipp Telemann und Musikinstrumente seiner Zeit. Ausstellung des Kulturhistorischen Museums Magdeburg vom 10. 3. bis 24. 4. 1994 aus Anlaß der 12. Magdeburger Telemann-Festtage. Katalog und Begleittexte zur Ausstellung von Brit REIPSCH. 71 S., Abb.

DANIELA GARBE: Das Musikalienrepertoire von St. Stephani zu Helmstedt. Ein Bestand an Drucken und Handschriften des 17. Jahrhunderts. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 1998. Teil I: Repertoirestudie. VII, 238 S., Abb., Notenbeisp., Teil II: Kataloge und Register. IX, 205 S. (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung. Band 33.)

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

DAVID GRAYSON: Mozart: Piano Concertos No. 20 in D minor, K 466, and No. 21 in C major, K 467. Cambridge: Cambridge University Press 1998. XII, 143 S., Notenbeisp. (Cambridge Music Handbooks.)