

## BESPRECHUNGEN

CLYTUS GOTTWALD: *Katalog der Musikalien in der Scherमार-Bibliothek Ulm*. Wiesbaden: Harrassowitz 1993. XXVI, 185 S., Abb., Notenbeisp. (Veröffentlichungen der Stadtbibliothek Ulm. Band 17.)

Die Stadtbibliothek Ulm verwaltet seit 1977 als unkündbares Depositum die über 3000 Titel umfassende Bibliothek der Schermarschen Familienstiftung, deren größter Teil von dem Ulmer Patrizier Anton von Scherमार (1604–1681) gesammelt wurde. In ihr enthalten ist ein kleiner, aber wertvoller Bestand von rund 50 Musikhandschriften und Drucken aus dem 16. und frühen 17. Jahrhundert, der bislang lediglich durch eine 1913 publizierte Kurztitelliste erschlossen war. Da Bestandteile der Bibliothek immer wieder verlagert wurden und auch der Öffentlichkeit nicht zugänglich waren, sind sie nicht lückenlos in *RISM* und *Census Catalogue* erfaßt.

Im Musikalienbestand (Signatur Misc. 94 – 133 a–b; Misc. 235 – 239) befinden sich insgesamt 47 Drucke, wobei die ersten (Misc. 94 – 128) alphabetisch geordnete Einzel-, dazwischen einige Sammeldrucke von Antonio Banchieri bis Nicolaus Zangius sind. Die Drucke umfassen einen Zeitraum von rund 80 Jahren: Die ältesten sind Georg Rhaus *Magnificat Octo tonorum* (*RISM* 1544<sup>4</sup>) und der dritte Teil von Hans Neusidlers Lautentabulatur (*RISM* 1544<sup>25</sup>) aus dem Jahre 1544, die jüngsten zwei Sammlungen mit *Airs de cour* von Nicolas Le Vavasseur (*RISM* L 2174) und Pierre Ballard (*RISM* 1626<sup>11</sup>). Unter den Drucken finden sich die bekannten Namen der Zeit wie Banchieri, Dressler, Faber, Forster (hier nur Band 1), Franck, Gastoldi, Gumpelzheimer, Hassler, Haussmann, Marenzio, Holzein, Jeep, Regnart, Rore, Staden, Vecchi, Widmann und Zangius. Aus der Reihe fällt die Sammlung von 16 vier- bis sechsstimmigen Motteten von Gallus Guggumoos (*RISM* G 4892), der gleichzeitig mit Heinrich Schütz in Venedig bei Giovanni Gabrieli studierte.

Die Datierung der elf Handschriften (an die beiden Drucke Misc. 122 und Misc. 123 sind handschriftliche Ergänzungen angebunden) erwies sich generell als schwierig, weil die Identi-

fizierung der Papiermarken durch das Oktavformat der Handschriften erschwert wurde. Hier handelt es sich um den gleichen Entstehungszeitraum wie bei den Drucken, von den Stimmbüchern mit Motetten, Liedern und Chansons von 1515/1538 (Misc. 237) bis zu einer Mandoratabulatur von M. Laroussière (Misc. 239) aus dem Jahr 1626. Lediglich eine Handschrift, der vierteilige Stimmbuchsatz Misc. 235, ist eindeutig Ulmer Provenienz; diese Sammlung mit Motteten und deutschen Liedern ist um 1575 entstanden. Sie enthält als Besonderheit in den Nummern 1–21 Abschriften des verschollenen Druckes von Balthasar Musculus' *35 kurzen christlichen Gesänglein von 1575*. Die spektakulärste unter den Handschriften ist Misc. 237 mit rund 100 Kompositionen, die im Zeitraum von 1515 bis 1540 entstanden ist. Mehrere Indizien, u. a. eine Anzahl von flämischen Liedern, ein dem speziell in Brügge verehrten Hl. Donatianus gewidmeter Gesang und andere Kompositionen, die sich auf Brügger Feste beziehen, sprechen für die Brügger Provenienz der Sammlung. Aufgrund ihrer langen Entstehungszeit von 25 Jahren und dem in der Sammlung sichtbaren wechselnden musikalischen Geschmack des Kompilators interpretiert Gottwald die Handschrift als ein musikalisches Diarium. – Auffallend ist der mit acht Handschriften und Drucken relativ hohe Anteil an Lauten- und Mandora-Literatur. Gottwald hat bei der Beschreibung der Drucke Incipits nur bei seltenen Drucken und Unikaten angegeben. Nach welchen Kriterien bei einigen Drucken nur Textincipits, bei anderen jedoch gar kein Inhaltsverzeichnis aufgenommen wurde, bleibt unklar. Auf jeden Fall sind laut Aussagen Gottwalds die Textanfänge aller enthaltenen Titel im Initienregister aufgenommen; mit dem zusätzlichen verschränkten Personen-, Sach- und Ortsregister ist der Katalog ein wertvolles Arbeitsmittel.

(Mai 1997)

Jutta Lambrecht

INGO GRONEFELD: *Die Flötenkonzerte bis 1850. Ein thematisches Verzeichnis. Band 3: Racemberger – Zumsteeg. Tutzing: Hans Schneider 1994. 330 S.*

INGO GRONEFELD: *Die Flötenkonzerte bis 1850. Ein thematisches Verzeichnis. Band 4: Supplement. Tutzing: Hans Schneider 1995. 333 S.*

Mit seinem thematischen Verzeichnis der Flötenkonzerte bis 1850 (Sterbedatum des Komponisten) macht der Flötist Ingo Gronefeld eine Bestandsaufnahme aller von ihm vor Ort in Archiven gesichteten oder ihm in Mikroform vorliegenden Flötenkonzerte dieses Zeitraums sowie aller überlieferten Incipits, zu denen die Konzerte nicht mehr vorhanden sind. Erfasst sind nicht nur Solokonzerte, sondern auch Gruppenkonzerte, konzertante Sinfonien, Ouvertüren-Suiten, Konzert-Frühformen, Variationen und Einzelsätze. Ebenso sind die entsprechende Literatur für Blockflöte aufgenommen sowie Grenzfälle zwischen Literatur für Soloflöte mit Orchesterbegleitung und Kammermusik.

Der alphabetisch nach Autoren geordnete Katalog ist übersichtlich angelegt. Mehrere Werke desselben Komponisten sind nach ihren Tonarten und bei gleichen Tonarten nach ihren von Gronefeld vergebenen Katalognummern (KatGro plus Zählung plus Tonart, z. B. KatGro1957-D) geordnet. Die Titel sind normiert angegeben, auf die Wiedergabe der Original-Titel wurde verzichtet. Zur Unterscheidung wurden bei den Besetzungsangaben die Principal-Stimmen ausgeschrieben und die begleitenden Instrumente abgekürzt; falls bekannt, wurde das Entstehungsdatum angegeben. Die Incipits jedes einzelnen Satzes werden ausführlich und mit Artikulationen und Verzierungen der Vorlage angegeben. Unter den Incipits finden sich die Fundorte in RISM-Form, Konkordanzen, Angaben zu Druckausgaben sowie Hinweise auf Werkverzeichnisse.

Insgesamt ist so, zusammen mit den Ergänzungen im Supplement, die stattdische Anzahl von 2541 Werken zusammengekommen, die durch verschiedene Register im Supplementband erschlossen werden: Da sind zum einen die Ziffern-Reihen der Incipits, in denen Gronefeld die Incipits in Tonarten-Stufen-Ziffern-Reihen übersetzt und mit dem Computer erfaßt hat. Das so entstandene Register bietet

eine große Hilfe bei der Identifizierung von anonym überlieferten Kompositionen. Hinzu kommen ein Verzeichnis der KatGro-Nummern in numerischer Reihenfolge und ein Verzeichnis der Werke nach ihrer Besetzung.

Der Supplementband beschließt das thematische Verzeichnis der Flötenkonzerte, soweit Kataloge dieser Art überhaupt jemals abgeschlossen werden können, liegt es doch in ihrem Wesen, daß sie laufend aktualisiert werden müssen. Der Verfasser bittet ausdrücklich um ergänzende Hinweise. So wird eines Tages sicherlich ein weiterer Supplementband oder gar eine Neuauflage dieses sowohl für Musikwissenschaftler als auch für Flötisten überaus wertvollen Kataloges erscheinen.

(Mai 1997)

Jutta Lambrecht

THOMAS CONOLLY: *Mourning into Joy. Music, Raphael, and Saint Cecilia. New Haven and London: Yale University Press 1994.*

Ausgehend von aristotelischen Theorien und deren Bestätigung im Mittelalter durch Boethius, untersucht Thomas Conolly den grundlegenden Wandel des Kultes der Heiligen Caecilia bis zur Zeit Raffaels und darüber hinaus. In den Texten der zu Ehren der Schutzheiligen der Kirchenmusik komponierten Musik sieht Conolly diesen Wandel reflektiert und ausgedrückt. Ob man ihm in der Interpretation des Wechsels von Trauer und Freude als Grundprinzip des Wandels in der Welt zu folgen vermag, mag offenbleiben. Für Conolly beruhen die dem Bild Raffaels gewidmeten Studien Wilibald Gurlitts, Wolfgang Ostoffs u. a. auf dem Mißverständnis, daß die im Bild realisierte musikalische Ikonographie eine Neuheit gewesen sei. Er betont hingegen, „that Raphael, though he introduced a new element into the iconography of Cecilia by showing discarded instruments about her, was in fact making reference to one of the most common, most eloquent, and at the time best understood Christian images of the later Middle Ages and the Renaissance.“ (S.17 f.)

Weiterhin weist Conolly die Auffassung zurück, die in der Legende vom Orgelspiel Caecilias ein Mißverständnis sieht und betont statt dessen, daß die Orgel seit dem Trecento als Symbol Caecilias gilt. In seiner Argumentation, die interdisziplinär angelegt ist und auf brei-

tem historischen Fundament ruht, geht Conolly bis zu den jüdischen Wurzeln zurück, bezieht die altrömische Liturgie mit ein und läßt so eine Interpretation des Bildes von Rafael entstehen, die einen wichtigen Beitrag zur musikalischen Symbolik in der bildenden Kunst leistet. Ist der erste Teil auch speziell an Kunsthistoriker adressiert, so ist die Studie insofern auch für Musikwissenschaftler von Interesse, als sie einmal mehr die Notwendigkeit der Berücksichtigung religionsgeschichtlicher und ikonographischer Quellen vor Augen führt, um ein umfassendes Bild des Musikverständnisses jener Zeit entstehen zu lassen.

(Mai 1997)

Michael Zywiets

WOLFGANG KREBS: *Die lateinische Evangelien-Motette des 16. Jahrhunderts. Repertoire, Quellenlage, musikalische Rhetorik und Symbolik. Tutzing: Hans Schneider 1995. 634 S., Notenbeisp. (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 25.)*

Die Publikation stellt gewissermaßen eine Nachfolge-Arbeit zu Hans Joachim Mosers *Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums*, Leipzig 1931, dar. Wie notwendig eine erneute Auseinandersetzung mit diesem Themenbereich war und ist, belegt nicht zuletzt die Tatsache, daß nahezu zeitgleich mit der 1991/92 entstandenen Frankfurter Dissertation von Krebs Arbeiten von Chester Alwes (*Georg Otto's Opus musicum novum [1604] and Valentin Geuck's Novum et insigne Opus [1604]*, Diss. Univ. Illinois 1982) und Katrin Bartels (*Musikalisch-rhetorische Figuren in deutschen Evangelien-Motetten um 1600*, Diss. Göttingen 1991) entstanden. Krebs läßt den Haupttext unangetastet und setzt sich in einem Nachwort (S. 418–423) mit den Thesen der genannten Autoren auseinander, die ihm erst nach Abschluß seiner Arbeit bekannt geworden sind. Die sich aus den Problemen und Lücken der Arbeit Mosers ergebenden Aufgaben für die heutige Forschung vermag Krebs adäquat zu lösen. Auf einen philologisch ausgerichteten Teil, der das heute erreichbare Quellenmaterial nach modernen philologischen Standards darstellt und auswertet, folgen Überlegungen zum geistesgeschichtlichen Ort und zur Funktion der Evangelienmotette sowie exemplarische Einzelanalysen

ausgewählter Werke. Diese dürfen aufgrund des weitreichenden methodologischen Radius und seiner souveränen Handhabung als besonders überzeugend und gelungen bezeichnet werden.

Die sich aus dem Kriterium der Vollständigkeit, der Wörtlichkeit und des Zusammenhanges des Textes ergebenden Probleme hinsichtlich der Konvergenz gattungsspezifischer Charakteristika der Evangelien-Motette sind Krebs durchaus bewußt und werden von ihm in angemessener Art und Weise reflektiert. Durch die im Anhang der Arbeit mitgeteilten Listen gewinnt die Studie zudem den Charakter eines hilfreichen Nachschlagewerkes.

(Mai 1997)

Michael Zywiets

MARK EVAN BONDS: *Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration. Cambridge, Massachusetts und London: Harvard University Press 1991. 237 S., Notenbeisp. (Studies in History of Music. Band 4.)*

ETHAN HAIMO: *Haydn's Symphonic Forms. Essays in Compositional Logic. Oxford: Clarendon Press 1995. XIII, 294 S., Notenbeisp.*

Formanalysen von Sonatensätzen kranken – noch immer – häufig an einer unreflektierten typologischen Ausrichtung. Daran hat bislang auch die massive Kritik an der historischen Gültigkeit der sogenannten Sonatenhauptsatzform und die verlegene Postulierung eines ‚sonata principle‘ nichts ändern können. Denn entwickelte sich einerseits die Erkenntnis, daß das vor allem auf Adolf Bernhard Marx' Kompositionslehre zurückgehende Schema in der Analyse nicht vorausgesetzt werden dürfe, zu einem Gemeinplatz, der – obzwar richtig – die historischen Grundlagen der Marxschen Formbegriffe wiederum völlig ignorierte, so blieb doch andererseits die Vorstellung eines irgendwie gearteten zugrundeliegenden Formtypus, wenn auch eingeschränkt auf die Abfolge tonaler Ebenen, weiterhin ein zentrales Handwerkszeug der Analyse.

Mark Evan Bonds' *Wordless Rhetoric* und Ethan Haimos *Haydn's Symphonic Forms* sind die derzeit interessantesten Beiträge zur Theorie der Sonatenform. Obwohl von ganz unterschiedlichen Ansätzen herkommend, verbindet beide Autoren die dezidierte Ablehnung traditioneller Herangehensweisen und das Be-

mühen, vom jeweiligen Untersuchungsgebiet ein kritisches und methodisch kohärenteres Verhältnis zu diesem Problemkomplex in Theorie und Analyse zu entwickeln.

Die schon 1991 erschienene Arbeit von Bonds nimmt als Ausgangspunkt die offenkundige Differenz zwischen den „conventional patterns“ – den aufweisbaren formalen Gemeinsamkeiten von Sonatensätzen – und der gleichwohl erkennbaren „immense diversity“ der jeweiligen Realisierung. Bonds verwirft die einfache Lösung eines ‚sonata principle‘ oder ‚sonata style‘ als unzureichend für die Erklärung einer Differenz. Sein historischer Aufriß der Formauffassungen im 18. und 19. Jahrhundert sucht gerade den Punkt zu treffen, der eine ‚Versöhnung‘ der allgemeinen mit den individuellen Merkmale formaler Gestaltung erlaubt und dem die gängigen Theorien der ‚Sonatenhauptsatzform‘ und der sogenannten ‚text book model‘ ausweichen. Denn läßt sich tatsächlich ein historischer Umschlagpunkt von dem harmonisch fundierten zu dem dreiteiligen thematischen Schema nachweisen? Stellt die einseitige Verkürzung auf die harmonische Dimension in der Formbetrachtung des 18. Jahrhunderts – so sie überhaupt in dem postulierten Umfang zutrifft – mehr als nur das Resultat eines von überwiegend pädagogischen Erwägungen geleiteten Konzeptes dar? Unterschlägt das ‚text book model‘ nicht generell den allgemeinen – und nicht speziell auf eine ‚Sonatenform‘ zielenden – Charakter der formtheoretischen Ausführungen der Zeit? Und überträgt nicht gerade die vermeintliche Rekonstruktion einer genuinen Formtheorie des 18. Jahrhunderts Grundauffassungen einer späteren Formbetrachtung auf eine Zeit, die von ganz anders gearteten Prämissen ausgeht? Statt die Formkonzepte des 18. und 19. Jahrhunderts gegeneinander auszuspielen, reaktiviert Bonds die „metaphor of the oration“. Unter dem Blickwinkel einer rhetorischen Formauffassung lösen sich für Bonds scheinbar unvereinbare Gegensätze auf und werden als Bestandteile einer zwar von unterschiedlichen pädagogischen Vermittlungsabsichten getragenen, aber nichtsdestoweniger einheitlichen Auffassung von Sonatenform integrierbar in eine Vorstellung von formaler Gestaltung, die bei aller Freiheit individueller Komposition notwendigerweise auch formaler Konventionen

bedarf. Diese Konventionen formieren sich nun aber weder bei Heinrich Christoph Koch noch bei Marx zu einem ‚größten gemeinsamen Nenner‘ eines präskriptiven abstrakten Konzepts, sondern resultieren aus quasi syntaktischen Notwendigkeiten, die aus der zeittypischen Analogie eines musikalischen Verlaufs als Rede hervorgehen. Bonds‘ These überzeugt, daß Form und ihre theoretische Vermittlung im 18. Jahrhundert nicht adäquat verstanden werden können, wenn der Blickwinkel eines musikalischen Diskurses und die Form als Wahrnehmbarkeitszustand musikalischen Inhalts ausgeklammert werden. Vor diesem Hintergrund wird Bonds Kritik an dem amerikanischen ‚text book model‘, wie es vor allem Leonard G. Ratner anhand von Theoretikern des 18. Jahrhunderts entworfen hat, verständlich: Das ‚text book model‘ entlarvt sich als geprägt von einer Formauffassung des 19. Jahrhunderts, wobei anstelle des thematischen Parameters schlichtweg harmonische Bezugsgrößen eingesetzt werden. Inwieweit es allerdings berechtigt ist, vom Nachwirken der rhetorischen Formauffassung im 19. Jahrhundert zu sprechen, bleibt offen. Bonds weist zwar Spuren der rhetorischen Formmetapher bis ins 20. Jahrhundert nach; die gleichzeitig vorgebrachten und geläufigen Argumente für einen grundlegenden Wandel innerhalb des Werkbegriffs von Anschauungsmodellen der Rhetorik zu denen des Organismusgedankens stehen quer zu der These von dem Einfluß der Rhetorik auf neuzeitliche Formvorstellungen und bedürfen noch genauerer Untersuchung.

Ethan Haimos spannendes Buch *Haydn's Symphonic Forms* lenkt den Blick von der Seite der Analyse auf das Problem der Formgestaltung. Die Untersuchungen der Sinfonien Nr. 1, 21, 49, 55, 75, 81, 85, 93 und 96 weisen nicht nur – deutlicher als bisher – auf die konsistente Zusammenhangsbildung des Zyklus hin, sondern erhellen gleichzeitig die gemeinsamen Grundlagen der Formbildung aller Sätze. Damit wird die Sicht frei für eine Theorie der Sonatenkomposition, welche die formalen Realisationen insbesondere der Kopfsätze als Resultat inhaltlicher, quasi-logischer Überlegungen begreift.

Die zentrale Frage, wie „Form in Haydns Sinfonien funktioniert“, beantwortet Haimo mit einer Theoriebildung, die den „Stand-

punkt des Komponisten“ und dessen „formale Logik“ zu „rekonstruieren“ (S. 2) sucht. Er geht dabei von „fünf kompositorischen Grundprinzipien“ aus, die im Sinne von kreativen Spielregeln gedacht sind: Das „sonata principle“ – nicht verwandt mit dem einschlägig bekannten Konzept gleichen Namens – definiert als erste Grundregel, daß sämtliche formalen Bestandteile, die anfangs in einer anderen als der Grundtonart formuliert werden, im weiteren Verlauf des Satzes – und an nicht fixierter Position – entweder in der Tonika oder auf einer anderen, näher verwandten Tonstufe reformuliert werden müssen; das „unity principle“ gibt vor, daß neue thematische und motivische Information möglichst früh im Satzverlauf eingeführt werden muß – je näher das Ende des Satzes rückt, um so unwahrscheinlicher wird das Vorkommen noch nicht bekannter musikalischer Partikel und um so wahrscheinlicher wird die transponierte oder untransponierte Wiederkehr bekannten Materials; das „redundancy principle“ formuliert als Ausgangsregel den abnehmenden Grad an unveränderter Wiederholung im Fortgang des Satzes – oder anders gewendet als „variation principle“: Je häufiger identische Elemente auftauschen, um so wahrscheinlicher ist die harmonische oder motivische Modifikation; das „normative principle“ hingegen greift auf die Ebene der inhaltlichen Logik über und definiert als Regel, daß intendierte ‚Verstöße‘ gegen kompositionstechnische Normen der Zeit (Stimmigkeit der Harmonik, der Periodik, der Stimmführung, der Instrumentation etc.) im weiteren Fortgang des Satzes („intra-opus“) oder des Zyklus („inter-opus“) ‚korrigiert‘ werden müssen. Haimo versteht diese fünf Ausgangsregeln allerdings nicht als Bewertungskriterien eines Werkes, sondern als nachträglich konstruierte Entscheidungsinstanzen des Komponisten, deren jeweiliger Einsatz signifikante Aussagen über die Gründe für die gewählte Realisierung zuläßt. Seine analytischen Ergebnisse sind von daher nicht nur im Hinblick auf die untersuchten Sinfonien von Interesse, sondern erhellen den Raum kompositorischer Entscheidung im Spannungsfeld zwischen zeitabhängiger Musiksprache und individueller Handlungsoperation.

(April 1997)

Markus Bandur

*Wolfgang Amadé Mozart. Essays on his Life and his Music. Edited by Stanley SADIE. Oxford: Clarendon Press 1996. XVI, 512 S., Notenbeisp.*

Leider verfügen die Wissenschaften nicht über ein Verfahren zur Bestimmung der Halbwertszeit ihrer hervorgebrachten Stoffe. Gäbe es beispielsweise so etwas wie die Zerfallskurve des strahlenden Gedankenisotops C14, so würde das Messen des Fließgleichgewichts musikwissenschaftlicher Materie erheblich vereinfacht. Nirgends wäre eine solche Methode willkommener als bei der Redaktion und, mit angemessener Verzögerung, der Rezension dickleibiger Konferenzberichte. Welche Erleichterung für Redaktoren vor sich türmenden Manuskriptstapeln, für Rezensenten angesichts der Verpflichtung, termingerecht divergierende Leseindrücke in konzisen Bewertungen zusammenzufassen.

Es scheint, als experimentierten unsere angelsächsischen Kollegen mit derartigen Methoden. Anlässlich des 200. Todestages Mozarts (1991, zur Erinnerung) veranstaltete die Royal Musical Association eine Tagung, die als „the largest and most international“ (S. XVI) in den Annalen der ehrwürdigen Gesellschaft verzeichnet ist. Fünfzig Beiträger partizipierten an diesem Großereignis, gewiß mit, liest man die illustren Namen der Teilnehmer, dem Gegenstand angemessenen Aufwartungen. Fünf Jahre später erscheint der von Stanley Sadie mit erfahrener Hand bearbeitete Bericht. Er enthält fünfundzwanzig Aufsätze. Der Atomexperte unter den Musikologen mag unschwer feststellen, daß die Halbwertszeit der bei der Londoner Konferenz gehaltenen Vorträge ein halbes Jahrzehnt beträgt, mithin im Jahre 2001 ..., doch halt, ein Schelm, wer sich in Zeiten des mancherorts praktizierten radikal-unsinnigen Sparens auf unseriose Rechnereien einläßt. Sie täten außerdem einer Publikation unrecht, deren überlegte Disposition und inhaltliche Konzentration (selbstverständlich in dem Maße, die das Genre zuläßt) sich wohlthuend von den Florilegia manch anderer Kongreßberichte abhebt.

Eine erste Themengruppe versammelt unter dem wohl bewußt unscharfen Titel „Composer and Context“ fünf Studien zum gesellschaftspolitischen Umfeld Mozarts, zur Frage des Verhältnisses von Persönlichkeit zu Kreativität, zur Wirkung Mozarts in Wien während seiner

letzten fünf Lebensjahre (sehr material- und aussagereich hier Dexter Edge) sowie zu zwei ausgewählten Skizzen (KV 504, 414; auf dem Literaturstand von 1991 belassen) und zur (schwierigen) Frage, was Tintenstudien zu Problemen der Chronologie beizutragen vermögen. Die folgenden fünf Aufsätze sind der Instrumentalmusik gewidmet. Sie gehen ihren Gegenstand von denkbar unterschiedlichen Seiten an, die Salzburger Sinfonien etwa von biographischen Gegebenheiten (Cliff Eisen), die *Jupiter-Sinfonie* von der These einer Verbindung von Gelehrtem Stil und Rhetorik des Erhabenen aus (Elaine Sisman). Den meisten Raum beansprucht die zweigeteilte Sektion „Mozart and the Theatre“. Von den Aufsätzen zu den Da-Ponte-Opern beeindruckt besonders der über die Handlungsentwicklung in *Le nozze di Figaro* (Jessica Waldoff, James Webster). Die lediglich kursorischen Bemerkungen über die Verbindung zwischen den Theatern in Wien und Rom von 1776 bis 1790, lassen, namentlich im Blick auf die Sänger, bei weiterer Vertiefung interessante Einsichten in das Opernleben der Zeit erhoffen (Federico Pirani). *Così fan tutte* regte gleich vier Referenten zu Untersuchungen an (im Vordergrund stehen Beobachtungen zu Vorgängern und Modellen), während das Frühwerk nur mit einer instruktiven Studie zur Aria der Giunia aus *Lucio Silla* (No. 11) vertreten ist (Christoph-Hellmut Mahling).

Vorzüglich genaue Personen- und Werkregister erleichtern die Arbeit mit dem vorgelegten Band. Er verdient es, eine Zierde der Mozart-Kongreßberichte genannt zu werden; an seinen Anregungen sollten gegenwärtige Forschungen nicht vorbeigehen. Und künftige? Dem verwendeten hochwertigen Papier wird in der Regel eine Lebensdauer von 250 Jahren bescheinigt, das hieße hier bis zum Jahre 2246. Welch schöner Optimismus.

(März 1997)

Ulrich Konrad

**BETTINA FAULSTICH:** *Die Musiksammlung der Familie von Voß. Ein Beitrag zur Berliner Musikgeschichte um 1800. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. 586 S., Abb. (Catalogus Musicus XVI.)*

Drei bedeutende Sammlungen bilden die Grundlage der Bach-Bestände der Staatsbiblio-

thek in Berlin: Die Sammlung Georg Poelchau, die Bibliothek der Berliner Singakademie und die Sammlung Voß. Letztere hat Bettina Faulstich in ihrer nunmehr vorliegenden Dissertation erstmals grundlegend untersucht. Eine wichtige und notwendige Arbeit, denn die Aufarbeitung und Katalogisierung der Musiksammlung der Familie von Voß, die in den Jahren 1851 und 1863 als Schenkung in die Königlich-Preußische Bibliothek kam und dort in die vorhandenen Bestände integriert wurde, ist nicht nur wegen der in ihr enthaltenen zahlreichen Bachiana von großer Bedeutung. Zugleich wird ein wichtiger Aspekt der Berliner Musikgeschichte um 1800 dargestellt und somit eine empfindliche Lücke geschlossen. Eine Zusammenstellung der Familiengeschichte, insbesondere die Biographien jener beiden Familienmitglieder, die den Hauptteil der Sammlung zusammentrugen, Otto Carl Friedrich von Voß (1755–1823, Begründer der Sammlung) und dessen Sohn Otto Carl Philipp von Voß (1794–1836), leiten die vorliegende Arbeit ein. Äußerst gründlich und detailliert werden daran anschließend die Musikalienkataloge der Familie, die Musikalien und das Repertoire der Musiksammlung, die Werke Bachs in der Sammlung und – soweit möglich – die Provenienzwege untersucht. Dieser umfangreiche Hauptteil macht die Dissertation zu einem wichtigen Nachschlagewerk. Für die Bach-Forschung wie auch für die Erforschung der Musikgeschichte Berlins wird sich Bettina Faulstichs Buch als unverzichtbarer Beitrag erweisen.

Layout und Typographie lassen zu wünschen übrig.

(Juli 1997)

Wolfgang Dinglinger

**HARRY GOLDSCHMIDT:** *Das Wort in instrumentaler Musik: Die Ritornelle in Schuberts „Winterreise“. Hamburg: von Bockel Verlag 1996. 213 S., Notenbeisp. (Zwischen/Töne. Band 1.)*

Einerseits drängt sich die Frage, ob dem Andenken Goldschmidts mit dieser Veröffentlichung gedient werde, unvermeidlich auf; andererseits möchte man sie, insofern sie mit Ja oder Nein zu antworten zwingt, vermeiden. Diesen Zwiespalt spiegelt auch die editorische Nachbemerkung von Goldschmidts letzter As-

sistentin Marina Gordienko wider, wenn einerseits von einem „abgeschlossenen Manuskript“ gesprochen und andererseits vermutet wird, „daß die Endreaktion noch erfolgen sollte“ (S. 211).

Goldschmidt hat zu den originellsten, engagiertesten, anregendsten Musikforschern seiner Generation gehört. Von der suggestiven Brillanz seines Redens und Schreibens und einem mit wissenschaftlicher Nüchternheit oft schwer verträglichen ‚gout sensationel‘ abgesehen, rührten die seine Wirksamkeit begleitenden Kontroversen vor allem von einer seltsamen doppelten Diskrepanz zwischen Grundanliegen und Argumentation her. Er bot sich als Paradebeispiel einer Vorgehensweise an, deren leitende Theoreme in ihren Zuspitzungen gewagt, wenn nicht dubios erscheinen, eben deshalb jedoch Einzelnachweise erzwingen, deren Wert auch ohne Hinblick auf das anvisierte Ziel außer Zweifel steht; gleichzeitig und umgekehrt wurden seine Attacken gegen eine hypostatisierte Unterscheidung der vokalen und der instrumentalen Sphäre in der Grundtendenz weitgehend akzeptiert, viel weniger aber die Art und Weise, in der er sie führte. Ohne daß er es gern eingestand oder bestenfalls, indem er das Geständnis in präventiven methodologischen Vorkehrungen verpackte, hat ihn das Mißverhältnis zwischen dem Anspruch des Grundanliegens und seinen Formen der Verifizierung irritiert oder auch verunsichert – am wenigsten, weil er die vielfach offerierten Tropierungen („Freude, schöner Götterfunken“, „Kyrie eleison“ etc.) als Idealstoff für hämischen Kongreßratsch mißbraucht sah. Durch Befangenheit im Zirkel seiner Überlegungen hat er es nicht wenig befördert, unter anderem, indem er die Notwendigkeit der Abgrenzung gegen billige programmatische Überlegungen oder gegen den Verdacht nicht erkannte, er unterstelle den großen Meistern kabbalistisches Hantieren mit zunächst supponierten, sodann beseitigten Untertexten, oder den noch weitergehenden Verdacht, er hielte seine Methode für den Königsweg der Deutung von Musik.

Dies muß man vergegenwärtigen, wenn Goldschmidt auf Seite 141 der vorliegenden Publikation als Zwischenergebnis präsentiert, daß „sich eine gemeinsame prosodische Regel zugrundelegen“ lasse, „die es erlaubt, die Ritor-

nelle aus dem Strophentext herzuleiten“ – für sich genommen kaum sensationell, weil die Praxis der Schubert-Zeit jedem einigermaßen zulänglichen Klavierbegleiter die Aufgabe stellte, bei Liedern ohne Vorspiel ein solches auf eben diesem Wege „aus dem Strophentext“ beziehungsweise seiner kompositorischen Wahrnehmung zu gewinnen. Besonderen Wert in Goldschmidts Augen gewinnt die Auskunft erst als weiterer Beweisfall der Einheit der vokalen und instrumentalen Sphäre – welche heute so angestregten, oft umwegig anmutenden Argumentierens nicht mehr bedarf. Und sie erscheint schlecht bedient durch eine Betrachtungsweise, welche „die Nichtübereinstimmung von Struktur und Gesanglinie, die Widersetzlichkeit der ‚Begleitung‘, den gesungenen Text zu assimilieren“ (S. 173), nur negativ notiert und auf eine anderenorts heftig beschworene, zudem durch Hans Georg Nägels Liedtheorie zeitgenössisch beglaubigte Dialektik verzichtet; wo und inwiefern Musik und Wort einander kontrapunktieren müssen, wo und inwiefern Identität hier auf Nichtidentität gründet, ließ Goldschmidt im Interesse jener ‚Stoßrichtung‘ allzuoft unbeachtet. Bezeichnend, wie er, der oftmals ein Deutungsmonopol beanspruchte und zugleich unter den Wirkungen seines Anspruchs litt, sich beim „Wirtshaus“ und dessen möglichen Zusammenhängen mit einem gregorianischen Kyrie des Beistandes von Thrasymbulos Georgiades versichert und ihm Inkonsequenz attestiert.

Lagen bei jener ‚Widersetzlichkeit‘ die Gründe, weshalb das Manuskript in den anderthalb Jahren zwischen dem Frühjahr 1985 und Goldschmidts Tod liegenblieb? Insgesamt erscheint die Betrachtung der späteren Lieder weniger schlüssig als die der ersten, das Formulierungsniveau niedriger als das – oft bemerkenswerte – seiner Veröffentlichungen. Auf bewegende Weise macht die Publikation deutlich, wie ihr Verfasser auf unterschiedlichen Stufen und Stadien um Erkenntnisse rang, sich, wenn es um Grundfragen ging, Leichtfertigkeiten nicht erlaubte, diffuse Befunde schwer ertrug und, wo es seine Interessenlinie zu verfolgen galt, sich bei der Vergegenwärtigung musikalischer Details eine Intensität abzwang, welche vorbildlich erscheint und, für sich genommen, die eingangs gestellte Frage beantworten helfen könnte. Unglücklich der

Titel: Bei Lied-Ritornellen handelt es sich nicht um instrumentale Musik.  
(Juni 1997) Peter Gülke

*HANS-JOACHIM HINRICHSEN: Untersuchungen zur Entwicklung der Sonatenform in der Instrumentalmusik Franz Schuberts. Tutzing: Hans Schneider 1994. 452 S., Notenbeisp. (Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts. Band 11.)*

In den vergangenen zehn bis zwanzig Jahren waren in der wissenschaftlichen Schubert-Interpretation trotz wertvoller Zugewinne auch Tendenzen zu beobachten, die ihr Heil in psychologisierenden Werkbetrachtungen gesucht und „poetische Ideen“ als semantische Übersetzungshilfen für autonome Formstrategien mißverstanden haben. Um so freudiger sind Gegenteilstendenzen zu begrüßen, die sich ebenfalls in den letzten Jahren formiert haben. Ohne falsche Scheu vor dem alten Klischee, Analyse gehöre ins Seminar oder ins Petit, setzen sie sich mit dem strukturellen Detail der Musik auseinander und nehmen darin Schuberts kompositorische Arbeit nicht weniger ernst als die Haydns oder Beethovens. Hinter dem bekannten Bilde Schuberts als dem Sänger und Poeten zeichnet sich dabei ein anderes ab: Schubert, der Konstrukteur.

Mit der Dissertation Hans-Joachim Hinrichsens liegt ohne Zweifel ein Hauptwerk in der neueren Erforschung von Schuberts kompositorischen Methoden vor. Es enthält nichts weniger als den Versuch, gattungsübergreifend die Eigengesetzlichkeit der Schubertschen Sonatenform zu erschließen. Der Verfasser wird dabei von der Überzeugung geleitet, daß dies nur über eine Analyse der Harmonik gelingen könne. Denn die Harmonik sei in diesem Fall nicht nur ein Strukturmoment wie Thematik, Syntax oder Rhythmik auch, sondern deren Grundlage, so daß „überhaupt die Eigenarten der Sonatenform bei Schubert als detailliert zu untersuchende Eigenarten der formbildenden Harmonik am besten zu begreifen“ seien (S. 30). Dies wird dann zur Generalthese zugespitzt: „Die Eigenheiten der Sonatenform bei Schubert sind die seiner Harmonik überhaupt“ (S. 31).

Die Arbeit gilt denn auch der harmonischen Organisation der Sonatensätze. Der Autor ver-

fügt dabei über eine stupende Kenntnis sowohl der Fachliteratur als auch der Werke, erstreckt sich doch die Untersuchung auf über 100 Sätze aus allen relevanten Gattungen der Instrumentalmusik Schuberts. Von mehr als der Hälfte der Beispiele konnte der Autor auch das Autograph einsehen. Mit Akribie und Scharfsinn werden die harmonischen Baupläne der großformalen Abschnitte beleuchtet. Zentren des Studiums bilden dabei die Expositionsmodulationen, die Einrichtung der Reprise und der Tonartenplan der Durchführung. Das gesamte Repertoire der formstrukturellen Harmonik Schuberts kommt dabei zur Sprache: Akkordprogressionen in sukzessiver Oktavteilung (Groß- und Kleinterzzyklen), harmonische Spiegelungen, Ganztonskalen, chromatische „Proportionen“ und enharmonische Richtungswechsel etc. In dichter, durch Exkurse zu den Autographen ergänzter Darstellung gelingt es dem Autor, Schuberts konstruktives Genie auf dem Gebiet der formbildenden Harmonik zu erhellen, ja in vielen Fällen überhaupt erst zu entdecken. Es kann kein Zweifel mehr daran bestehen: Die Tonartenpläne von Schuberts Sonatenformen sind das Resultat eines raffinierten, systematisch betriebenen kompositorischen Kalküls.

Federführend in Hinrichsens Darstellung ist das Interesse, auf der Basis nachgewiesener harmonischer Grundstrukturen zu möglichst umfassenden Aussagen über Schuberts Formbegriff schlechthin zu gelangen. „Die“ Schubertsche Sonatenform realisiere sich „nicht als durchfunktionalisierte Entwicklung eines Organismus“ (S. 111) in logischer Notwendigkeit und finaler Ausrichtung, sondern als „Gruppierungsanlage“ und als „Proportionengefüge“ (S. 142).

Kritik entzündet sich nicht an den Analysen der harmonischen Anteile an der Genese der Form. Diese Erkenntnisse basieren auf präzisen Fakten, die auf musiktheoretisch versierte Weise ausgewertet werden. Was der Autor hier leistet, übersteigt den üblichen Dissertationsrahmen bei weitem. Auch über die ungewöhnlich große Bedeutung von Schuberts innovatorischer Harmonik für den Satzprozeß ist nicht zu streiten. Probleme bereitet vielmehr die rigorose Isolierung des harmonischen Parameters von der thematischen Substanz. Daß die Themen zu vernachlässigen seien,



wenn es um die „Eigenart“ der Sonatenform bei Schubert geht, ist nicht Resultat der Arbeit, sondern ihre axiomatische Basis. Auch da, wo der Autor auf das motivische Geschehen überhaupt einmal näher eingeht, bleiben Thematik und Harmonik schlechthin getrennt. In „bewußter Einseitigkeit“ werden zwar Durchführungen auf traditionelle Verfahren der motivischen Arbeit hin geprüft. Absicht ist es, deren Unzulänglichkeit für das Verständnis der Form zu demonstrieren. Dabei wird jedoch die harmonische Beschaffenheit der thematischen Materialien ignoriert. Von Schuberts in satzstruktureller Hinsicht oftmals recht komplexen Themen bleiben nur diastematische Konturen übrig (diesen Themenbegriff hat Hinrichsen sich leider von der älteren Schubertforschung vorgeben lassen). Im Gegenzug erfolgt dann die systematische Betrachtung harmonischer Konstruktionsverfahren. Nun bleibt jedoch die Ebene motivischer Substanzen weitestgehend ausgespart. So muß die Unabhängigkeit der harmonischen Formbaupläne aus dem Bereich des Thematischen herauskommen; denn diese Unabhängigkeit ist von vornherein über den eindimensionalen Themenbegriff des Verfassers in die Sache hineingekommen. Wenn die Durchführungsharmonik als „Arbeitsmittel“ (S. 253) bezeichnet wird, dann ist das so zu verstehen: Arbeit leisten die apriorischen, dem konkreten Satzverlauf vorgängigen Baupläne der Harmonik, während die Themen dazu dienen, das harmonische Organisationsmuster „auszukomponieren“. Die zu solchen Hilfsdiensten berufene Thematik muß demnach auch nicht mehr logischen Fortgang stiften, denn die aus harmonischen Intervallkonstellationen „entfalteten bzw. durch sie gesteuerten Tonartenpläne begründen und erklären sich schrittweise selbst“ (S. 273). Irgendwie ist die Musik trotz der funktionalen Blindheit ihrer Thematik dazu fähig, durch die komplizierten Mediantenkurse hindurchzufinden.

Der neuralgische Punkt in Hinrichsens Konzept ist seine Abstraktionshöhe. Er braucht sie, um die harmonischen Sachverhalte möglichst rein und theoriefähig, unabhängig von Einzelwerken und Gattungen darstellen zu können. Daran ist an sich nichts verwerflich. Wenn man jedoch das musikalische Material gleichsam ‚entzeitlicht‘ – großformale Verläufe zu harmo-

nischen Gerüsten und Themen zu ‚harmoniefreien‘ diastematischen Oberflächen –, dann darf man nicht genau auf dieser Stufe der Abstraktion versuchen, wiederum definitive Aussagen über konkrete zeitliche Phänomene wie Sonatensätze zu machen. Aus der Tatsache, daß man eine Satzpassage von 100 Takten zu einem harmonischen Stenogramm aus vier Akkorden eines Großterzzyklus kondensieren kann, läßt sich noch nicht schließen, daß die Form keine Entwicklung, sondern ein „Gefüge“ darstelle. Das hieße, ein analytisches Substrat mit dem Formprozeß zu verwechseln. Genau genommen kann man auf dem von Hinrichsen gewählten Abstraktionsniveau ohnehin nicht mehr von Arbeit und Entwicklung sprechen. Wer sollte sie verrichten? Musiktheoretische Sachverhalte wie Klangfolgen in symmetrischen Oktavproportionierungen können dies nicht. Spricht man auf dieser Ebene hingegen von der Arbeit Schuberts, dann trifft dies nicht mehr die ästhetische Seite des Komponierens, sondern nur noch seine physische.

Wenn der Leser von der musiktheoretischen Abstraktionshöhe dieser Arbeit herabsteigt, um sich wieder auf konkrete Werke in der Gesamtperspektive ihrer formbildenden Entwicklungen einzulassen, dann hält er zwar nicht die definitiven Baugesetze der Schubertschen Sonatenform in Händen; er verfügt jedoch über eine umfassende Kenntnis von der tonalen Disposition der Sonatensätze Schuberts. Das ist eine unschätzbare Grundlage bei der Suche nach den individuellen Formideen.

(Mai 1997) Siegfried Oechsle

*DOROTHEA REDEPENNING: Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik. Band 1: Das 19. Jahrhundert. Laaber: Laaber-Verlag (1994). 503 S., 85 Abb., 180 Notenbeisp.*

„Vieles deutet darauf hin, daß die Zeit reif ist für eine kompetente Gesamtdarstellung der Musikgeschichte Rußlands und der Sowjetunion – nicht nur die Tatsache des zu Ende gehenden Jahrtausends als epochale Zäsur rechtfertigt dieses ehrgeizige Unternehmen, sondern auch die politische Öffnung der Weltmacht, die zugleich Archive und Quellenmaterial zugänglicher macht, aber auch Bewertungen deutlicher artikulieren läßt“ – so der Klappentext.

Dorothea Redepenning, profunde Kennerin russischer und sowjetischer Musik, hat keine Geschichte der Musik, sondern eine der Musikkulturen vorgelegt. In den drei Hauptteilen ihres Buches – sie folgen der von ihr vorgeschlagenen Periodisierung 1825–1855, 1855–1881, 1881–1905 – erörtert sie die politischen, sozialen und kulturellen Bedingungen des Musiklebens, Besonderheiten musiktragender Institutionen, ästhetische Programme, Errungenschaften und Komplikationen bestimmter Musikergruppen, Entwicklungen repräsentativer Gattungen, schließlich und endlich das Wirken und Schaffen einzelner Komponisten.

Geht es um Einblicke in ein für Westeuropäer nicht so sehr bekanntes Gelände – dies bezieht sich vor allem auf die musikkulturellen Gegebenheiten der ersten Periode! –, so gleichzeitig um erhebliche Differenzierungen des tatsächlich oder vermeintlich Bekannten: Nicht länger präsentiert sich das ‚Mächtige Häuflein‘ als stabile, in sich längerzeitig geschlossene Gruppierung, es gibt, neben aller emphatisch hervorgehobenen Übereinkunft, gravierende Differenzen, die die Mitglieder nicht erst nach Jahrzehnten auseinander treiben; überdies erweisen sich die Programme und Situationsbeschreibungen führender Protagonisten als einseitig, überspitzt, was sich der Kontroverse ohnehin verdankt, und wer als Historiker allein auf sie zurückgreift, könnte in die Irre gehen – die Autorin weiß darum, und sie vermag die Probleme überzeugend darzustellen.

Überzeugend auch und keineswegs so geläufig, was sie über herausragende Werke von Michail Glinka, Aleksandr Borodin, Modest Musorgskij, Nikolaj Rimskij-Korsakov, Pëtr I. Čajkowskij mitzuteilen hat: Seien es Besonderheiten der Textbehandlung im Hochzeitschor der Oper *Ein Leben für den Zaren* von Glinka (S. 81–84), jene der Chortechnik oder in Musorgskijs *Boris Godunov* (S. 229–230) und der Tonartendramaturgie in Musorgskijs *Chowanščina* (S. 239–240); sei es der Hinweis auf einen zweiten, aufsässigen Text, den die Dekabristen der Zarenhymne beigestellt haben (S. 232) – er ist sowohl für Musorgskij als auch für einen Gutteil seiner Zeitgenossen gegenwärtig, d. h. in der Krönungsszene der Oper *Boris Godunov* mitzudenken.

Gründet Redepenning Buch auf profundem

Quellen- und Literaturstudium, so hat es mit bisherigen, oft tendenziösen Geschichtsdarstellungen sich auseinanderzusetzen: Die Autorin tut dies bedachtsam, unvoreingenommen, und dies zu Zeiten, da sowjetische Arbeiten, auch jene der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik, insoweit sie sich als marxistisch verstehen oder ausgeben, mitunter recht pauschal zurückgewiesen werden; daß die Autorin sowohl die Quellenarbeit sowjetischer Autoren als auch Einseitigkeiten ihrer Quelleninterpretation beim Namen nennt, ist der Sache angemessen.

Defizite des Vorliegenden? Die Komplexität des Terrains bringt mit sich, daß die Autorin auswählen muß. Das wirkt sich auf die Beschreibung musikalischer Sprachgefüge aus: So instruktiv die Hinweise auf Glinkas Textvertonung, Musorgskijs Chortechnik ist, so wenig erfahren wir über den Orchestersatz in Musorgskijs *Boris Godunov* (ob er nach wie vor der Überarbeitung bedarf, bleibt undiskutiert; der Hinweis auf Dmitrij Šostakovičs Instrumentation auf S. 229 reicht nicht aus!), so wenig auch über Besonderheiten der Satztechnik, Dynamik-Agogik und Orchestration von Čajkowskij. Differenzierungen sind gleichermaßen angebracht, wenn über die szenisch-musikalische Dramaturgie herausragender Opern gesprochen wird – warum auch nicht?!

Nicht jedes der 180 Notenbeispiele ist im Text zureichend kommentiert.

Summa summarum: Mit dem vorliegenden Buch darf, muß gearbeitet werden, wo immer die Analyse russischer Musik und Musikkulturen ansteht, und nicht nur die Komponistin Sofija Gubajdulina, die das Geleitwort schrieb, wartet „besonders auf den zweiten Band dieser Arbeit, in dem die Autorin plant, über unsere Musik des 20. Jahrhundert zu sprechen“ (S. 10).

(Mai 1997)

Gerd Rienäcker

*Rethinking Dvořák. Views from five countries. Edited by David R. BEVERIDGE. Oxford: Clarendon Press 1996. XI, 305 S., Abb., Notenbeisp.*

Der nun endlich vorliegende Bericht über den Dvořák-Kongreß in New Orleans vom Februar 1991 wurde dem inzwischen verstorbe-

nen Jarmil Burghauer in Anerkennung seiner grundlegenden Forschungen über den lange verkannten Komponisten gewidmet. Der heute in Prag wirkende Herausgeber David Beveridge wählte unter den mehr als 50 Referaten des Kongresses 21 Beiträge („of the best papers“) aus, wobei, wie der Vergleich mit dem Kongreßprogramm zeigt, vor allem Vorträge amerikanischer Forscher wegfielen. Neben qualitativen Gesichtspunkten dürfte wohl auch der Wille, die im Untertitel beschworene multinationale Perspektive auf breiter Basis einzu-lösen, bei der Auswahl eine Rolle gespielt haben. Aufgenommen wurden ferner drei weitere Aufsätze (von Jan Smaczny, Marta Ottlová und Karin Stöckl-Steinebrunner), die zu anderen Gelegenheiten entstanden sind. Im Gegensatz zu den hier erstmals auch in englischer Sprache erscheinenden Rezeptions-Studien der beiden letztgenannten Musikwissenschaftlerinnen („The ‚Dvořák Battles‘ in Bohemia: Czech Criticism of Antonín Dvořák, 1911–15“ und „The ‚Uncomfortable‘ Dvořák: Critical Reactions to the First Performances of his Symphonic Poems in German-Speaking Lands“) legitimiert sich der Wiederabdruck von Smaczny's schon mehrfach publiziertem Aufsatz zu Dvořáks *Zypressen*-Zyklus („A Song Cycle and its Metamorphoses“) nur durch die Entscheidung des Herausgebers, die dem Lied-schaffen und der Chormusik gewidmete Kongreß-Sektion im Druck auf dieses eine Werk hin zu konzentrieren.

Beveridges einleitende Skizze zum gegenwärtigen Forschungsstand und Burghauers Überblick zu den Wandlungen des Dvořák-Bildes sind den Einzelstudien vorangestellt, die in sieben Abschnitte eingeteilt werden. Den Anfang bildet wie schon erwähnt ein „Mini-Symposium“ zu den frühen *Zypressen*-Liedern, wobei Miroslav Nový die editorischen Probleme umreißt und Klaus Döge musikalische Beziehungen der Einzellieder und damit den Zykluscharakter hervorhebt. In dem nachfolgenden Opernabschnitt werden *Vanda*, *Dimitrij*, *Rusalka* und *Armida* unter ganz unterschiedlichen Gesichtspunkten abgehandelt, wobei Markéta Hallová mit neuen Quellen zum *Rusalka*-Librettisten Jaroslav Kvapil aufwarten kann. Die drei sich anschließenden Teile („Dvořák as a Czech Composer“, „Dvořák as a Slavic Composer“ und „Dvořák as a European

Composer“ mit zwei in Details aufschlußreichen Beiträgen zu Dvořáks frühen Sinfonien im europäischen Kontext von Miroslav K. Černý und Jarmila Gabrielová) behandeln Bezüge zu älteren Komponisten und zu Zeitgenossen, aber auch Rezeptionsaspekte. Der Abschnitt „Dvořák als slawischer Komponist“ mutet in seiner Titulierung nicht ganz glücklich an, da dessen Beiträge von Milan Kuna und Hartmut Schick sich teilweise oder gar vollständig auf Dvořáks Beziehungen zu Tschaikowsky, einem in Rußland ja gerade als „westlich“ geltenden Komponisten, konzentrieren. Auch die letzten beiden Teile („The Impact of America on Dvořák“ sowie „The Impact of Dvořák on America“) demonstrieren eindringlich, welchen hohen Stellenwert die Frage der „Einflüsse und Wirkungen“ nach wie vor besitzt. Während etwa Schick am Ende seines Vergleichs zwischen Dvořáks achter und Tschaikowskys fünfter Sinfonie trotz vieler Analogien zu Recht Dvořáks Eigenständigkeit unterstreicht, erscheinen die Erörterungen vor allem amerikanischer Wissenschaftler mitunter fragwürdig oder gar – wie David M. Schillers „Nietzschean Perspective on the ‚New World‘ Symphony and ‚The Wild Dove‘“ – abwegig.

Wie so häufig in Kongreßberichten spiegelt das Erscheinungsjahr nicht unbedingt den aktuellen Stand der Beiträge. Verweise auf die bereits 1994 publizierten Berichte der Dvořák-Kongresse in Saarbrücken und Dobříš wurden, wenn überhaupt, wohl erst nachträglich eingebaut. Eine Auseinandersetzung mit Aufsätzen, die ähnliche Themenbereiche behandeln, fand dagegen nicht statt: So blieben beispielsweise Sieghart Döhrings Studie zur *Armida* in Smaczny's Beitrag genauso unberücksichtigt wie Maurice Peress' Beitrag zu Dvořáks Amerika-Aufenthalt mit ausführlichem Kalendarium in den Abhandlungen des siebten Teils.

(Mai 1997)

Peter Jost

HENRY-LOUIS DE LA GRANGE: *Gustav Mahler. Volume 2: Vienna: The Years of Challenge (1897–1904)*. Oxford–New York: Oxford University Press 1995. XVIII, 892 S., Abb.

Vor über dreißig Jahren begann Henry-Louis de La Grange, Bausteine zu einer fundierten Biographie Gustav Mahlers zu sammeln. Er er-

warb zahlreiche Briefe von und an Mahler, studierte Tagebücher, suchte nach vergessenen Erinnerungen und Berichten und forschte in Bibliotheken und Archiven nach relevanten Dokumenten. Wie aufwendig dieses Unterfangen gewesen ist, vermag man nachzuvollziehen, wenn man sich bewußt macht, wie ereignisreich Mahlers Leben verlief. 1973/74 publizierte der Verfasser in englischer Sprache den ersten Band seiner monumentalen Mahler-Biographie. Von 1979 bis 1984 erschien dann eine dreibändige französische Fassung, die das gesamte Leben des großen Komponisten behandelt.

Der vorliegende Band stellt die wesentlich erweiterte und aktualisierte englische Version eines Teils der französischen Ausgabe dar und behandelt die Jahre 1897 bis 1904, von de La Grange als „Jahre der Herausforderung“ (*The Years of Challenge*) bezeichnet. Ohne Frage bedeuten diese Jahre den Höhepunkt in Mahlers Wirken. Als Hofkapellmeister und Wiener Hofoperndirektor entwickelte er eine rastlose Aktivität; die Wiener Hofoper erlebte unter seiner Leitung ihre Glanzzeit. Seit seinem legendären *Lohengrin*-Debüt am 11. Mai 1897 konnte er Erfolg an Erfolg reihen. In diese glanzvolle Periode seines Lebens fällt auch ein überaus bedeutsames privates Ereignis: seine Bekanntschaft, Verlobung und Heirat mit Alma Schindler.

Genau betrachtet ist der Band eine ausführliche Chronik der ersten Wiener Jahre Mahlers. Alle Ereignisse in Mahlers Leben und Wirken – jede seiner Aufführungen, jedes seiner Konzerte, jede seiner Reisen, jeder Kontakt, den er knüpfte – werden sorgfältig registriert und kommentiert. Dabei ließ sich der Verfasser von der Idee einer sachlichen Darstellung leiten. Man erfährt viel über Mahlers Neuerungen als Operndirektor, über das Ensemble der Wiener Hofoper, über die einflußreichen Kritiker, auch über die vielgerühmten Inszenierungen Alfred Rollers. De La Grange zitiert viel aus Rezensionen und schreibt somit ein Stück früher Rezeptionsgeschichte. In einem längeren Appendix werden unter Einbeziehung jüngerer Forschungsergebnisse die zwischen 1898 und 1904 entstandenen Werke Mahlers (die *Vierte*, *Fünfte* und *Sechste Symphonie* sowie mehrere *Wunderhornlieder*, die *Rückert-Lieder* und die *Kindertotenlieder*) besprochen.

Ohne Zweifel markiert de La Granges Mahler-Chronik einen Endpunkt. Durch die Auswertung nahezu aller erreichbaren (auch unpublizierten) Quellen beeindruckend, stellt sie einen monumentalen Band dar, an dem kein künftiger Biograph wird vorbeigehen können. Damit sind alle Voraussetzungen für eine künftige Forschungsaufgabe geschaffen: gemeint ist die Erhellung der überaus komplexen Persönlichkeit des großen Komponisten.

(April 1997)

Constantin Floros

*KADJA GRÖNKE: Studien zu den Streichquartetten 1 bis 8 von Dmitrij Šostakovič. Dissertation Kiel 1993 (als Manuskript gedruckt). 449 S., Notenbeisp.*

Im Hinblick auf das gewählte Thema, den theoretischen Ansatz und die Analyseergebnisse muß diese Arbeit als besonders wichtige Publikation innerhalb der in den letzten Jahren nicht eben knappen Šostakovič-Literatur gewertet werden. Vom Gegenstand her längst überfällig, ist sie der gelungene Versuch, bislang schmerzlich empfundene Defizite in der Behandlung einer der entscheidenden kompositorischen Säulen im Schaffen Šostakovičs auszugleichen und die *Streichquartette 1 bis 8* – die Beschränkung schien allein durch die Materialfülle geboten – „eine werk- bzw. gattungsimmanente Würdigung erfahren zu lassen“ (S. 10). Unter Verzicht auf jede (als problematisch empfundene) ethische Komponente orientiert sich die Verfasserin ausschließlich am Notentext selbst, zielt sie auf sachbezogene Analyse. Dies sicher um so begründeter, als ihr die bisher beschrittenen (und hier so übersichtlich wie sprachlich treffsicher beschriebenen) konträren Wege sozialistischer beziehungsweise westlicher Rezeption samt jeweils ideologisch eingeschränkter (und unvoreingenommener) Sichtweisen mit Recht ungeeignet scheinen, die wirklich eigene kompositorische Leistung Šostakovičs für die Gattung Streichquartett sichtbar zu machen, sie objektiv zu begründen und nachprüfen zu beschreiben. Diesem Anliegen nähert sich die (bisherige Literatur knapp und sachdienlich berücksichtigende) Arbeit auf unorthodoxe Weise. Das betrifft weniger den „Rahmen“, der zunächst die Quartette kursorisch und chronologisch in den politischen und biographischen Kontext stellt bezie-

hungsweise – als Schlußfolgerung – die historische Position der ersten acht Werke zu bestimmen sucht, als vielmehr den umfänglichen Mittelteil, der wohl bewußt nicht die totale und vollständige Analyse aller Einzelkompositionen, sondern wichtige, für den Gesamtkomplex der Werke charakteristische Aspekte einer solchen favorisiert.

Das schlosse eine Betrachtung von Quartett zu Quartett (und damit Erleichterung im Erkennen möglicher kompositionstechnischer wie stilistischer Entwicklungen) nicht aus, macht aber die Wahl eines methodisch anderen Weges durchaus verständlich, vielleicht gar notwendig. Auf der Grundlage akribischer Detailanalysen entscheidet sich die Verfasserin, in einzelnen Kapiteln detailliert Themenstruktur und Satzaufbau, das Verhältnis der Einzelstimmen zueinander (auch Melodik), die Berücksichtigung von Traditionen, Besonderheiten der Tonalität, Finalformen und Zykluskonzeptionen quer durch alle Quartette an repräsentativen Beispielen (Sätzen) zu untersuchen und entsprechende Merkmale als konstitutive Bestandteile kompositorischen Vorgehens herauszuarbeiten. Dabei gelangen schlüssige Beobachtungen etwa hinsichtlich der Struktur, deren individueller Eigenart die Verfasserin mit „konstanten Zellen“, „Motivvarianten“ und „Themenkomplexen“ erfolgreich beizukommen sucht, hinsichtlich der Harmonik, für die auf der Grundlage latenten Dur-Moll-Bezugs, „archaisierender Modalität“ und „avancierter Chromatik“ wesentliche Voraussetzungen in der (melodischen) „Folgerichtigkeit... der Horizontalen“ (S. 359) als quasi-Ersatz für (seltener) „traditionelle Zusammenklänge in der Vertikalen“ (ebd.) gefunden werden, im Hinblick auf die Faktur des Satzes – Vierstimmigkeit als Nicht-Regel und als Ergebnis eines bevorzugten Melodie-Begleit-Schemas – hinsichtlich der individuellen Integration traditioneller Formmodelle und bezüglich der Zyklusgestaltung, die sich als Weg immer bewußter Verbindung zu Ganzheiten darstellt.

Im Ergebnis der Untersuchung sieht sich die Verfasserin in ihrer Überzeugung bestätigt, daß alle weltanschaulich begründeten Erklärungen und Deutungen – die des Komponisten ausdrücklich inbegriffen – am Notentext als dem Eigentlichen nicht festzumachen sind und

daß Šostakovič seine spezielle Situation, in und mit dem Streichquartett sowohl autonome Gattungsansprüche als auch solche (s)einer Gesellschaft bedienen zu müssen, entschieden zugunsten ersterer nutzt. Damit habe er – der Vorwurf des Regressiven trafe bei sachlicher Analyse und unvoreingenommener Sicht ohnehin nicht zu – mit diesen Werken eine Entscheidung „für die Zukunft“ (S. 383) getroffen, will sagen, daß sich in der „konstruktiven Wechselwirkung zwischen Tradiertem und Eigenem“ (S. 378) Šostakovičs Anspruch auf einen eigenen, unverwechselbaren Beitrag zur Gattungsgeschichte gründet ... Dieser souverän und stringent geschriebenen Arbeit wäre breite Kenntnisnahme zu wünschen.

(Mai 1997)

Ekkehard Ochs

HANNES EISLER: *Johann Faustus. Mit einer Nachbemerkung von Jürgen SCHEBERA.* Leipzig: Verlag Faber & Faber 1996. 166 S. (Die DDR-Bibliothek.)

„Es liegt in der Luft was Idiotisches ...“ *Populäre Musik zur Zeit der Weimarer Republik. Referate der ASPM-Jahrestagung vom 27. bis 29. 1. 1995 in Freudenberg.* Karben: Coda Musikservice und Verlag für den Arbeitskreis Studium populärer Musik 1996. 189 S., Abb., Notenbeisp. (Beiträge zur Populärmusikforschung 15/16.)

*Paul Dessau 1894–1979. Dokumente zu Leben und Werk. Zusammengestellt und kommentiert von Daniela REINHOLD.* Berlin: Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Henschel-Verlag 1995. 255 S.

Mit seiner Version des Faustus wollte Eisler, beteiligt an den Gesprächen über *Doktor Faustus* von Thomas Mann, einen vagen Traum des „eishitzigen Leverkühn“ realisieren: eine Oper, „die mit dem Volk auf Du und Du steht, die die Elemente des Volksschauspiels neu zu formen versucht, die Figur des Hanswurst, das Volk wieder einführt“. Eisler greift dabei auf Volksbuch und Puppenspiel zurück und verlegt die Zeit der Handlung in den Bauernkrieg; nicht zuletzt angesichts seiner Erfahrungen mit dem Nationalsozialismus und auch des Exils erscheint Faust als der Intellektuelle, der die Sache der Unterdrückten verrät und den deshalb zu Recht der Teufel holt. Der genaue Beginn der Konzeption steht nicht fest; einen ersten Entwurf datierte Eisler

auf den 13. Juli 1951. Ende Oktober wurde das fertige Libretto im Aufbau-Verlag veröffentlicht. Das Werk, von dem Eisler ahnen mochte, daß es provozierend wirken würde, tat just dies. Es stand quer zur damals in der DDR noch vorherrschenden „gesamtdeutsch“ und am „einig Vaterland“ orientierten Politik, zu der eine klassizistisch und nationalistisch verkürzte „Erbe“-Konzeption gehörte, und ebenso zu den vor allem von sowjetischer Seite vorgetragenen Kampagnen gegen „Formalismus“ (die z. B. Eislers Verwendung von Jazz-Elementen ebenso wie die der Atonalität und Zwölftontechnik meinte). 1953 folgte (bis kurz vor den 17. Juni) eine mehraktige „Faustus-Debatte“, der „Lukullus-Debatte“ verwandt, bei der nur Brecht, Arnold Zweig und dann Walter Felsenstein Eisler verteidigten. Eisler, eine Zeit lang sehr deprimiert und resigniert, gab den Opernplan auf, allerdings nicht die Option für den Sozialismus (inclusive der DDR), die sich kompositorisch danach vor allem in Liedern, Kantaten, „angewandter Musik“ sowie in theoretischen Schriften konkretisierte. Eine geplante Inszenierung bzw. Lesung des Librettos für Herbst 1968 wurde wegen der Ereignisse vom 21. August 1968 schlicht und diskussionslos verboten. Uraufgeführt wurde die „Oper ohne Musik“ (Albrecht Betz) 1974 am Landestheater Tübingen, dann 1976/77 in Kiel und durch die Theatermanufaktur in (West-)Berlin; erst 1982 folgte das Berliner Ensemble (unter Manfred Wekwerth). Hans Bunge veröffentlichte eine Textfassung letzter Hand im Henschel-Verlag. Bunge stellte auch eine umfangreiche Dokumentation der „Faustus-Debatte“ zusammen, posthum 1991 veröffentlicht.

Dankenswerterweise liefert Schebera nun den vollständigen Text in einer ausgesprochen schönen typographischen Gestaltung nochmals nach. Er ist, die wienerisch-archaisierend-brechtischen (und zur Handlungszeit passenden) Wendungen eingeschlossen, höchst lesenswert, und man bedauert einmal mehr, daß bornierte staatliche Bevormundung eine Oper verhinderte, die mindestens ungewöhnlich und querständig geworden wäre.

\*

Der Band „*Es liegt in der Luft was Idiotisches ...*“ beginnt einigermaßen problematisch mit einer Einleitung, die vor allem mit abge-

standenen Geschichtslegenden der Art aufwartet, die Weimarer Republik sei gleichermaßen „bedroht von Rechts und Links“ gewesen – was die grundlegende Asymmetrie sowohl der realen Macht/Ohnmacht-Verhältnisse wie der jeweiligen politischen Inhalte großzügig übersieht. Von Noske ist ebensowenig die Rede wie von der Inflation, mit der sich nicht zuletzt die u. a. von Stinnes repräsentierte Schwerindustrie sanierte. Das ist garniert mit obsoleten wie wieder modischer Gleichsetzung von NSDAP und KPD sub „totalitär“ und unbefangenen-unreflektierter Verwendung des Nazi-Begriffs der „Machtergreifung“, obwohl der Verfasser dann selbst vom finalen und tödlichen Pakt der „nationalistischen und autoritären Gegner der Demokratie“ mit dem Nationalsozialismus auf Grundlage der „gemeinsamen Frontstellung gegen die organisierten Arbeiterinteressen und die republikanische Ordnung“ spricht.

Die anderen Beiträge entfalten dagegen ein reichhaltiges, differenziertes Spektrum von Themen und Aspekten. Und zwar, gewissermaßen kompensatorisch zur erwähnten Asymmetrie, vorwiegend mit im weitesten Sinn progressiven Tendenzen. Mit der Rolle des – erstaunlich weitverbreiteten – Okkultismus im Weltbild der Musikideologen, aber auch -produzenten kommt ein eher nicht-populäres (und reaktionäres) Gebiet mit ins Spiel (B.Voigt). Operette, Kabarett, Revue stellt Heinz Geuen als „Embleme populärer Kultur“ vor. Ein weiteres Emblem, der Jazz, wird im Hinblick auf die Nachahmung durch deutsche Musiker von B. Hoffmann behandelt, im Hinblick auf Eislers kompositorische Aneignung von Albrecht Dümling. Über Eislers Filmmusik zu *Kuhle Wampe* referiert Georg Maas. Gegenüber Maas' und Dümlings Beiträgen kommt in dem informativen Überblick über die Agitpropbewegung (Erika Funk-Hennigs) die einläßliche Behandlung der Musik und des Ästhetischen überhaupt zu kurz. Brillant diskutiert F. Ritzel die Rolle des Schlagers im Tonfilm, und L. Stoffel stellt systematisch, material- und gedankenreich den „Weg des Weimarer Rundfunks zum Unterhaltungsrundfunk“ dar: u. a. werden dabei nostalgisch-verklärte Erzählungen vom damaligen Primat der „Kultur“ im Radio im Vorübergehen als Legenden decouvriert.

\*

Der sachlich wie formal ebenso sorgfältig wie behutsam angelegte und durchgeführte Dokumentenband zu Paul Dessau ist im Grunde fast bereits eine erste – und dabei schon sehr detailreiche – Biographie „eines der großen Unbekannten, unbekannt Großen dieses Jahrhunderts“ (Reinhold im Vorwort). Die insgesamt 230 oft sehr ausführlich kommentierten und ergänzten Ausstellungsstücke werden ergänzt durch die 50 Abbildungen von Autographen, vorzugsweise Noten und Notizen, die einen gewissen Einblick in Dessaus kompositorische Denk- und Vorgehensweisen geben. Spezielle Einblicke vermittelt eine Synopse der nicht weniger als fünf verschiedenen Fassungen der Oper *Das Verhör des Lukullus* (Dezember 1949/Juli 1951): Hier betont Reinhold, indem sie sich auch gegen Dessaus Äußerungen (der die Veränderungen als bloße geringfügige Verbesserungen herunterspielte) auf das vorliegende Quellenmaterial beruft, die Selbständigkeit der jeweiligen Fassungen; bemerkenswert und geeignet, einschlägige Vorurteile hinsichtlich der Rolle und Relevanz der „Lukullus-Diskussion“ zu korrigieren, ist der bislang nur von Fritz Henneberg notierte Umstand, daß der „radikale Einschnitt“ bei den Veränderungen zwischen dritter und vierter Fassung liegt, die noch vor der Aufführung vom 17. März 1951 und der berüchtigten Tagung des Zentralkomitees der SED zum Thema „Kampf gegen den Formalismus“ abgeschlossen war. – Hinzu kommen Lebensdaten, ein umfangreiches Werkverzeichnis, weiter eine Filmographie sowie ein Schriftenverzeichnis; letzteres enthält, da die Dokumente noch nicht hinreichend gesichtet sind, nur bereits veröffentlichte Texte von bzw. Gespräche mit Dessau sowie eine Auswahl wissenschaftlicher Publikationen über ihn. Ein Personen-Register ermöglicht gezieltes Nachschlagen.

Die zeitliche Einteilung in die drei Phasen Kindheit, Jugend und formative Jahre 1894–1933, dann das Exil in den USA 1933–1948 sowie die Zeit in der SBZ bzw. DDR 1948–1979 deutet Dessaus in manchem wohl nolens volens geschehene biographische und kompositorische Einbeziehung in die Zeitgeschichte an. Auffällig hierbei ist u. a. seine ziemlich späte politische Bewußtwerdung: Noch bis 1948 spielt (jüdische) Religion auch kompositorisch eine selbstverständliche Rolle,

und noch bis 1933 konnte Dessau, der sich spätestens seit Eislers Tod als der eigentliche Marxist unter den Komponisten in der DDR fühlte, als Filmmusik-Komponist mit Ernst Udet oder Leni Riefenstahl zusammenarbeiten.

(Mai 1997)

Hanns-Werner Heister

*Late Medieval and Early Renaissance Music in Facsimile. Volume One: Oxford, Bodleian Library, MS. Canon. Misc. 213. With an introduction and inventory by David FALLOWS. Chicago & London: The University of Chicago Press 1995. 60 S., 140 Fol., S. 355–362.*

Mit diesem Band ist endlich, genau 100 Jahre nach ihrer Entdeckung für die neuzeitliche Musikforschung durch Sir John Stainer, eine der wichtigsten Handschriften des frühen 15. Jahrhunderts in einer Faksimile-Edition greifbar. In seiner ausführlichen und kenntnisreichen Einleitung kann David Fallows die Bedeutung dieser Quelle für unsere Kenntnis der weltlichen französischen Musik der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, umreißen. Vor allem zu Beginn des 20. Jahrhunderts hat sie mit ihrer überwältigenden Fülle der zugeschriebenen Werke das musikgeschichtliche Bild dieser Zeit geprägt. Damit rückt sie an die Seite der Machaut-Handschriften, die allein durch ihr quantitatives Übergewicht unser Bild von der französischen Musik des 14. Jahrhunderts bis zum heutigen Tage bestimmen. Aber gerade die Ungewissheiten, ja Ungereimtheiten, die um die Entstehungsgeschichte der Handschrift GB-Ob Canon. Misc. 213 (Ox) bis zum heutigen Tage Bestand haben, zeigen, wie wenig wir eigentlich um die musikhistorischen Hintergründe wissen. Daran ändern auch die umstrittenen Dateneinträge nichts (S. 18 f.), die wohl kaum den Kompositionen zugeschrieben werden können. Ordnet man die Einträge chronologisch, kommt man zu einer Folge, die in überraschender Weise der von Hans Schoop und Graeme Boone herausgearbeiteten komplizierten Entstehungsfolge der Eintragungen entspricht (darauf wies mich dankenswerterweise John Nádas, Chapel Hill, hin). Die Daten bezeichnen somit kaum einzelne Werke, sondern Lagen von Eintragungen und dokumentieren den Entstehungsprozeß der Handschrift, der auf diese Weise entgegen David Fallows Vor-

schlag bis in den Beginn der 1420er Jahre zurückverfolgt werden kann. Einigkeit besteht darin, daß Ox zur Gruppe der Veneto-Manuskripte aus der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts gehört wie I-Bc Q 15, I-Bu 2215, GB-Lbm Cotton Titus A. xxvi, USA-NYb, F-Pn frç. 4379, F-Pn n.a.frç. 6771 (PR) und F-Pn frç. 4917 (Pz) (S. 2). Aber warum gerade Ox zur wichtigsten Quelle der französischen Musik wird, dagegen italienische Stücke in ihr praktisch nicht vorkommen – und das in einer Gegend und zu einer Zeit, die nach Ausweis anderer Quellen die kompositorischen Errungenschaften der französischen Musik für den italienischen Sprachraum und seine Komponisten nutzbar machte – verschließt sich unserer Kenntnis. Das gilt nicht nur für Ox oder das neue Fragment CH-BEsu 827 [vgl. Verf. in: *A/Mw* 51 [1994], 51 ff.), sondern auch für eine so wichtige, aber bislang eher am Rand der Betrachtung stehende Quelle wie F-Pn frç. 4917 (Pz). Ihre acht Konkordanzen mit Ox, betreffen nur Stücke bekannter französischer Komponisten. Darüber hinaus enthält sie im 2. Teil einige ältere, aber bekannte italienische Kompositionen. Ansonsten scheinen die anonymen Stücke Experimente zu sein, die an der Schwelle der 1430er Jahre mit den in Norditalien gegebenen Möglichkeiten spielen. Aus solchen Bruchstücken der Überlieferung wird deutlich, daß Ox nur die eine Seite der Entwicklung darstellen kann. Nun wird es höchste Zeit, mit Hilfe der Faksimile-Ausgabe dieser und der anderen Quellen und auf der Grundlage neuerer Untersuchungen zur Satz- und notationstechnischen Entwicklung jener Zeit das überfällige Unterfangen einer stilistischen Untersuchung dieses Repertoires anzugehen. Quellenbeschreibungen, wie sie uns David Fallows in der vorliegenden Edition liefert, die von einer ausführlichen Beschreibung der einzelnen Stücke bis hin zur Beschreibung der unterschiedlichen Wasserzeichen reichen, ermöglichen und erleichtern ein solches Vorhaben ungemein. Es ist ein Vergnügen, auf jeder Seite dieser Edition zu verfolgen, wie ein Kenner der Musik wie der Handschriften am Werk war und sich selbst den eigenen Wunschtraum einer, so weit das möglich und denkbar ist, allen Ansprüchen genügenden Ausgabe zu erfüllen. Wir sollten ihm mit einer intensiven Nutzung des hier vorgelegten Materials danken. (April 1997) Christian Berger

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Musikalische Werke. Band XXVII: Musik zum Konvivium der Hamburger Bürgerkapitäne 1730, TWV 15:5. Oratorio und Serenata.* Hrsg. von Willi MAERTERNS. Kassel u. a.: Bärenreiter 1995. XX, 190 S.

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Musikalische Werke. Band XXVIII: Konzerte und Sonaten für 2 Violinen, Viola und Basso continuo.* Hrsg. von Ute POETZSCH. Kassel u. a.: Bärenreiter 1995. XVII, 177 S.

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Musikalische Werke. Band XXIX: Johannespassion 1745 „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“ TWV 5:30.* Hrsg. von Wolfgang HIRSCHMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter 1996. XLI, 231 S.

Mit den drei vorliegenden Neuerscheinungen im Rahmen der historisch-kritischen Ausgabe von Werken Georg Philipp Telemanns werden der Forschung wie der musikalischen Praxis wichtige Werke aus dem vokalen und kammermusikalischen Schaffen des Komponisten zugänglich gemacht.

Mit Band 27 der Ausgabe wird erstmals eine der insgesamt 36 überlieferten „Kapitänsmusiken“ Telemanns ediert. Die aus einem „Oratorio“ und einer „Serenata“ bestehende, mit Soli, Chor, Traversflöte, zwei Oboen, zwei Fagotten, Streichern und Basso continuo – in der Serenata teilweise auch mit „Tamburo“ – besetzte Festmusik TWV 15:5 wurde aus Anlaß der 100. Wiederkehr des einem offiziellen Staatsakt gleichkommenden „Ehren- und Freudenmahl[s]“ („Convivium“) der Hamburger Bürgerwache am 31. August 1730 aufgeführt. Die Verbindung eines zur Mittagszeit des alljährlich Ende August stattfindenden Festtages aufgeführten geistlichen Oratorio (mit biblischen Dicta und Choraleinlagen) und einer in den Abendstunden desselben Tages erklingenden weltlichen Serenata geht auf eine offenbar als vorbildlich empfundene Textanlage des Hamburger Dichters und Gelehrten Michael Richey von 1719 zurück (die verschollene Komposition dazu stammt von Matthias Christoph Wideburg) und wurde seit 1723 in dieser Form über Jahrzehnte beibehalten. Die Vokalsolisten wie auch der Coro erscheinen in beiden Werken als allegorische Personen („die Freude“, „die Wahrheit“, der „Chor der dankbaren Gemüter“ u. a.), die einerseits als Sprachrohr aufklärerischer, an vielen Stellen auf die speziel-



len Verhältnisse Hamburgs zielenden Bürger-tugenden fungieren und andererseits dem Komponisten eine reiche Palette affektiver und tonmalerischer Vorgaben liefern. Die Dichtung der Serenata von 1730 – mit 29 Sätzen die umfangreichste von Telemanns Werken dieser Gattung – verfaßte Johann Georg Hamann d. Ä., ein Onkel des gleichnamigen Ästhetikers und Philosophen, während der Text zum Oratorio von Telemann selbst stammt. Die einzige erhaltene musikalische Quelle ist das in der Staatsbibliothek zu Berlin aufbewahrte, aus dem Besitz von Georg Poelchau stammende Partiturautograph. Willi Maertens, der mehrfach Arbeiten zu Telemanns Hamburger „Kapitänsmusiken“ vorgelegt hat und als Kenner der Materie ausgewiesen ist, leitet seine Ausgabe mit einem ausführlichen, informativen und klar strukturierten Vorwort ein, das mit geringfügigen Auslassungen auch in der Festschrift zum 65. Geburtstag von Günter Fleischhauer veröffentlicht wurde (Oschersleben 1995 = Michaelsteiner Forschungsbeiträge 17, S. 108–116). Auch die Edition selbst, einschließlich des dem Vorwort folgenden Kritischen Berichtes, ist das Resultat quellenkundlicher und textkritischer Kompetenz. Etwas skeptisch mutet allerdings – hier wie in Band 28 – die geringe Zahl der Einzelbemerkungen an, die nur zum Teil in den Editionsrichtlinien der Telemann-Ausgabe begründet liegt. Hinter dem weithin problemlos wirkenden äußeren Erscheinungsbild verbergen sich zumindest noch einige Desiderata: So bleibt beispielsweise offen, ob und gegebenenfalls wie Telemann die Viertel-Duolen in der Aria Nr. 19 der Serenata (S. 150 ff.) kennzeichnet; wünschenswert wäre auch ein Kommentar zu der Frage gewesen, ob die zahlreichen Vorschläge in der Aria Nr. 11 der Serenata (S. 117 ff.) schon im Autograph sämtlich als Achtel mit Bindebogen notiert sind und wie der Herausgeber – der an vielen Stellen der Rezitative von der Notation abweichende aufführungspraktische Versionen, besonders der Kadenzformeln im Kleindruck hinzufügt, obwohl deren Kenntnis heute weithin als selbstverständlich vorausgesetzt werden darf – diese mindestens ebenso kommentierungsbedürftigen (langen?) Vorschläge ausgeführt wissen will (Achtel vor punktierter Halben im 6/4-Takt).

Der von Ute Poetzsch herausgegebene Band 28 präsentiert zwölf Kompositionen aus der Werkgruppe TWV 43 („Kammermusik für 3 Instrumente und Generalbaß“), die bislang von der Forschung kaum beachtet wurden, die jedoch besonders unter gattungsgeschichtlichem Aspekt einiges Interesse verdienen. Es handelt sich um je sechs, in den nichtautographen handschriftlichen Quellen (Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt und Sächsische Landesbibliothek Dresden) meist als „Concerto a 4“ und „Sonata a 4“ bzw. „Sonata a 2 Violini, Viola e Cembalo“ überschriebene Streicherkompositionen, die aufgrund diplomatischer Indizien in das erste Drittel des 18. Jahrhunderts zu datieren sind. Die in italienischer Stiltradition stehenden Werke lassen sich unter Zuhilfenahme von zeitgenössischen Theoretikertexten (etwa Johann Adolph Scheibes) in drei- oder viersätzig „Concerti ripieni“ (mit und ohne schnellem Kopfsatz), in dreisätzig „Sonaten auf Concertenart“ (in der Tempofolge schnell – langsam – schnell) und in viersätzig „Sonaten“ nach dem Modell von Trio- bzw. Quadrosonaten (langsam – schnell – langsam – schnell) spezifizieren. Abgesehen von der divergierenden Anzahl der Sätze stehen sich die beiden zuerst genannten Typen, in denen auf ausgeprägt solistisch-virtuose Passagen verzichtet wird, so nahe, daß es nicht angebracht erscheint, hier von verschiedenen Gattungen zu sprechen, wie es Poetzsch tut. Demgegenüber unterscheiden sich die Quadrosonaten durch das Fehlen ausgesprochen konzertierender Elemente sowie vornehmlich in den schnellen Sätzen durch stärker und strenger kontrapunktisch geprägte Strukturen (vgl. etwa das Vivace der Sonata TWV 43:F4 [S. 171–173], in dem Telemann zu Beginn drei Themen exponiert und kombiniert). Ein wichtiges Verdienst der Ausgabe besteht in dem Nachweis, daß es sich bei dem Telemann-Druck *Quatrième livre de Quatuors à Flute, Violon, Alto Viola et Basse* (Paris 1752 oder später) nicht um originale ‚Flötenquartette‘ handelt, sondern um anonyme Bearbeitungen von sechs im vorliegenden Band in ihrer Originalgestalt dokumentierten „Concerti ripieni“ und „Sonate a 4“. Der Pariser Druck, dessen Neuausgabe zunächst für den vorliegenden Band geplant war, stellt damit primär ein rezeptionsgeschichtliches Zeugnis dar, dem

kein authentischer Quellenwert zukommt. Wenn die Herausgeberin dennoch (mißverständlich) formuliert: „Als Quelle für unsere Ausgabe kam dieser Druck nicht infrage, er wurde jedoch hin und wieder befragt“ (S. X), so bleiben für den Benutzer Motiv und Ausmaß des *Procedere* undurchsichtig, zumal sich in den Einzelanmerkungen keine Verweise auf diesen Druck finden. Darüber hinaus ist auf weitere Widersprüche, Auslassungen und terminologische Unschärfen hinzuweisen, auch wenn dies meist ‚nur‘ Details betrifft: So wird – nach französischer Praxis – auf eine Ausführungsmöglichkeit ohne Cembalo hingewiesen, wenige Zeilen später aber mit Blick auf die Besetzungsangaben der Quellen davon gesprochen, daß „das Cembalo also obligatorisch ist“ (S. IX); weiterhin heißt es, daß für die Continuo-Gruppe „selbstverständlich das Violoncello infrage“ komme (S. IX), während Poetzsch unmittelbar daran anschließend schreibt: „Interessanterweise wird es aber in den Quellen selbst nicht erwähnt. Selbst in den beiden großen Aufführungsmaterialien der Dresdner Bibliothek [die bis zu 14 Stimmen bzw. Dubletten enthalten] finden sich keine Violoncellostimmen. Statt dessen enthalten sie Bassonostimmen“ (ebd.); schließlich sollte es der Bearbeiter einer kritischen Edition nicht unterlassen, auf Satzüberschriften bzw. *Tempi*, die in den Quellen fehlen und daher auch in der Ausgabe nicht erscheinen (auch nicht als Herausgebervorschlag), in den Einzelanmerkungen ausdrücklich hinzuweisen (vgl. S. 55, 56, 64 und 134 mit S. XIII und XIV des Kritischen Berichtes).

Wie in heutigen wissenschaftlichen Editionen üblich, sind die Bände mit einigen Text-, Noten- und Bildfaksimiles ausgestattet und enthalten jeweils eine kleingedruckte, bewußt schlicht gehaltene Aussetzung des Basso continuo (in Band 27 von Willi Maertens, in Band 28 von Wolf Hobohm).

\*

Mit Band 29 wird die einzige zu Lebzeiten des Komponisten im Druck veröffentlichte Passion vorgelegt: die mit dem Choral „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“ beginnende oratorisch-liturgische *Johannespassion* von 1745, erschienen vermutlich Ende 1746, spätestens März 1747 bei dem Nürnberger Verleger Balthasar Schmid als zwölfteiliger Stimmensatz

sowie als Particell (Direktionsstimme mit Basso continuo und der jeweils führenden vokalen oder instrumentalen Oberstimme). Die Ariendichtungen stammen von Joachim Johann Daniel Zimmermann, dem Archidiaconus an der Hamburger St. Katharinen-Kirche und einem der wichtigsten Hamburger Textdichter Telemanns. Der sorgfältig ausgeführte, nur wenige Errata enthaltende, von Telemann autorisierte Erstdruck – und hier primär der Stimmensatz – bildet die Grundlage der von Wolfgang Hirschmann besorgten, mit einigen Faksimiles und einer Wiedergabe des Textes versehenen Neuausgabe, deren in kleinerem Druck hinzugefügte, bewußt schlicht gehaltene Continuoaussetzung ebenfalls vom Herausgeber stammt. Die weiteren erhaltenen vier Quellen sind Abschriften, die entweder direkt auf dem Druck basieren oder bearbeitenden Charakter haben und denen als Sekundärquellen für die Neuausgabe keine textkritische Relevanz zukommt.

Hirschmanns Edition zählt aufgrund ihrer philologischen Genauigkeit und Umsichtigkeit sicher zu den fundiertesten Bänden der Telemann-Ausgabe. Der positive Gesamteindruck wird auch durch das umfangreiche und detaillierte (stellenweise fast zu minuziöse) Vorwort bestätigt, in dem zunächst auf die Druckgeschichte des Werkes eingegangen wird, sodann auf seine (bescheidene) Rezeption in Hamburg und anderwärts, die Übernahme von Rezitativen und *Turbæ* durch Carl Philipp Emanuel Bach in vier seiner *Johannespassionen* (H 785, 793, 797, 801), die „textlich-musikalische Anlage und Aussage“ (S. XIV) der kompositorisch außerordentlich phantasiereichen, theologie- und frömmigkeitsgeschichtlich überwiegend noch von der lutherischen Orthodoxie geprägten Passion sowie auf einige aufführungspraktische Aspekte. Dem lassen sich nur wenige kritische Fragen entgegenstellen, die jedoch fast alle in den – freilich engbegrenzten – Bereich der ‚herausgeberischen Freiheit‘ fallen, den die Editionsleitungen vieler moderner historisch-kritischer (Gesamt-)Ausgaben ihren Mitarbeitern sinnvollerweise einräumen: So ist zu fragen, ob es angebracht erscheint, die Besetzungsangaben im Notentext mit italienischen Ausdrücken wiederzugeben, obwohl der Druck die Besetzungsvermerke ebenso wie die Satzüberschriften, Spielan-

weisungen, Tempo- und Charakterangaben mit deutschen Bezeichnungen – bekanntlich seit den frühen 1730er Jahren in Telemanns Kompositionen eine geläufige Praxis – enthält (vgl. S. XXV); im Unterschied zu dieser Angleichung an die herkömmliche historische Terminologie wird zum Beispiel die Balkensetzung der Stimmendrucke (also ein relativ peripheres, graphisches Phänomen) selbst dort beibehalten, wo sie auch bei identischem Stimmenverlauf unterschiedlich ist (vgl. ebd.); weiterhin wäre meines Erachtens eine Bemerkung wie: „Die Hinzufügungen des Herausgebers orientieren sich streng am Analogieprinzip“ (ebd.) dahingehend zu präzisieren, was für Hirschmann konkret unter den Analogiebegriff fällt (gleiche oder parallele Stimmführung, Wiederaufnahme derselben oder einer mehr oder weniger ähnlichen Figur an anderer Stelle des jeweiligen Satzes?); schließlich fehlt der Hinweis, welches der drei in der Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern zu Schwerin aufbewahrten Exemplare des Druckes (vgl. S. XXIV) zugrunde gelegt wurde (mit Angabe der Signatur) und warum – sicherheitshalber und für eine wissenschaftliche Edition durchaus üblich – nicht weitere Exemplare der Originalausgabe vergleichend herangezogen wurden (siehe *RISM*, A/1/8, S. 330, T 402).

(Februar 1997)

Herbert Lölkes

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Esther*. Oratorio in six scenes (1. Fassung) HWV 50a. Hrsg. von Howard SERWER. Kassel u. a.: Bärenreiter 1995. XXXI, 207 S. (Hallische Händel-Ausgabe. Serie I: Oratorien und große Kantaten. Band 8.)

Die Entstehungs- und Aufführungsgeschichte von *The Oratorium* – so der ursprüngliche Name für die erste Fassung von *Esther* – konnte bislang nicht eindeutig geklärt werden, doch vermag Howard Serwer aufgrund überzeugender Indizien glaubhaft zu machen, daß das Werk um 1718 für James Brydges, den späteren Duke of Chandos, komponiert wurde. Die erste nachweisbare Aufführung ist jedoch erst für den 23. Februar 1732 in London belegt. Für die Faksimile-Wiedergabe des Originallibrettos und die sehr gute deutsche Übersetzung desselben durch Annette Landgraf ist der Benutzer um so dankbarer, als die Oratorien-

Libretti Händels bislang noch nicht in einer modernen Ausgabe vorliegen, wie sie für die Opern-Libretti seit 1986 existiert. Für die Aufführung am 2. Mai desselben Jahres überarbeitete Händel die Urfassung in tiefgreifender Weise, so daß von diesem Zeitpunkt an zumindest zwei Fassungen des Werkes existieren, ein Sachverhalt, der durch die Tatsache noch wesentlich verkompliziert wird, daß Händel nach 1732 *Esther II* für jede Aufführung änderte. Hierzu parallel verläuft aber auch ein Überlieferungsstrang, der das Oratorium in seiner ursprünglichen Gestalt zeigt und mit der im vorliegenden Band abgedruckten *Esther I* identisch ist. Es ist also eine konsequente Entscheidung der Editionsleitung, die beiden Fassungen in getrennten Bänden zu veröffentlichen, wobei der Band mit der zweiten Fassung die philologisch größeren Probleme aufwerfen dürfte. Zugleich dokumentiert dieses Verfahren ein gewachsenes Verständnis für die eigenständige Bedeutung der jeweiligen Fassung und entbindet den Herausgeber von stellenweise nahezu unlösbaren Schwierigkeiten bei der Herstellung einer vermeintlich allein gültigen Fassung. Aufgrund der Unvollständigkeit des Autographs (acht Stücke fehlen in ihm) war Serwer gezwungen, die fehlenden Nummern aus Abschriften zu ergänzen. Als Kriterium für die Bewertung derselben benutzte er hierbei den Grad der Genauigkeit der Notation und die Nähe der Abschrift zu Händel und seinem engsten Kopistenkreis. Die Entscheidungen des Herausgebers überzeugen in allen Fällen und sind vermittelt des erfreulich übersichtlich gestalteten Kritischen Berichtes bestens nachvollziehbar.

(Mai 1997)

Michael Zywiets

DOMENICO SCARLATTI: *Libro di Tocate Per Cembalo*. Faksimile-Nachdruck hrsg. von Gerhard DODERER. Instituto Nacional de Investigação Científica, Lissabon 1991. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 1995. 218 S.

Die als Faksimile vorgelegte Kopistenhandschrift von 61 Sonaten Domenico Scarlattis gelangte 1982 aus dem Nachlaß des Grafen von Redondo, Ferdinando Luiz de Sousa Coutinho, in den Besitz des Portugiesischen Staatlichen Denkmalamtes (Musikabteilung; Signatur:

F.C.R. ms. 194.1). Gerhard Doderers Studien (in portugiesisch, englisch und deutsch verfügbar) betreffen nicht nur das Manuskript und dessen Repertoire, sondern erhellen darüber hinaus die Biographie Scarlattis und diskutieren Besonderheiten jener Klavierinstrumente, auf denen die Sonaten einst gespielt worden sind.

Aus der Korrespondenz (Vatikanakten) des am Lissaboner Hof tätigen Nuntius läßt sich erstmals Scarlattis Ankunft in Portugal definitiv datieren: Er nahm seine Tätigkeit an der Hofkapelle zu Lissabon am 29. November 1719 auf. Die Korrespondenz zeigt ferner, daß während seines bis 18. Januar 1727 währenden Hofdienstes weitaus mehr Kantaten- und Serenataaufführungen mit Werken Domenico Scarlattis stattgefunden haben, als bisher angenommen worden ist. Allerdings bleiben die Umstände seiner Romreise 1724/25 nach wie vor unklar. Für eine nach der Aufgabe des Amtes an der Cappella Giulia (September 1719) und vor Amtsantritt in Lissabon (November 1719) unternommene Reise Domenico Scarlattis nach London liefern die Akten allerdings keine Belege.

Der *Libro di Tocate per Cembalo*, dessen Provenienz nicht eindeutig zu klären ist, stammt nach Doderers Argumentation von einem (Madri der?) Hofkopisten und wurde „kurz nach der Mitte, bzw. zu Beginn des letzten Drittels des 18. Jahrhunderts“ angefertigt. Die Sammlung dürfte aus dem unmittelbaren Umfeld Scarlattis stammen, der von 1729 bis zu seinem Tode im Jahre 1757 für den spanischen Hof tätig war.

Die Bedeutung der Handschrift liegt vor allem darin, daß ihr Repertoire mit dem Satz Nr. XXV eine bisher unbekannt *Sonata* in A-Dur überliefert. Ferner werden mit der Präsenz der zuvor als Unikat überlieferten *Sonata* K 145, die in der Kopistenabschrift als Nr. 36 figuriert, bislang bestehende Zweifel an Domenico Scarlattis Autorschaft an dieser *Sonata* beseitigt.

Doderer bietet eine Konkordanz der handschriftlichen und gedruckten Sonaten-Überlieferung des Lissaboner Repertoires und zeigt u. a., daß die Sammlung in enger Verbindung mit Manuskripten aus Venedig steht, die über eine bereits von Scheveloff (1970) vermutete, verschollene Madri der Quelle vermittelt sein

könnten. Hier sind zukünftig philologische Detailstudien gefragt.

Die Kompositionsdaten der *Sonatas* sind freilich nach wie vor nur annäherungsweise festzulegen. Doderer stellt hierzu organologische Überlegungen an. Da Scarlatti sich hinsichtlich des Ambitus seiner *Sonatas* dem Tastenumfang der ihm jeweils zur Verfügung stehenden Klavierinstrumente beugen mußte, lassen sie sich mit Spezifika überlieferter Instrumente (wenn auch angesichts des in Weiterentwicklungen begriffenen Instrumentenbaus meist nur *grosso modo*) in Beziehung setzen. Gesichert scheint allenfalls, daß jene *Sonatas*, die einen Ambitus von fünf Oktaven ( $GG-g''' = 61$  Tasten) beanspruchen, aus der späten Schaffensphase Scarlattis (um 1750) stammen.

Zweifelloos leistet Doderer mit seiner Quellenpublikation, der damit verbundenen Veröffentlichung der unbekannt *Sonata* und den daran geknüpften quellenkundlichen und organologischen Untersuchungen einen wichtigen Beitrag zur Scarlatti-Forschung, der vor allem weitere philologische Detailuntersuchungen herausfordern wird.

Der sorgfältig gestaltete Band ist mit 13, meist farbigen Abbildungen versehen. Das Faksimile der Notenhandschrift selbst ist eine Augenweide. Die solide buchbinderische Herstellung des Bandes lädt dazu ein, ihn auf das Cembalopult zu legen, um daraus zu spielen. Der Ausgabe liegt eine CD bei, auf der Cremilde Rosado Fernandes eine Auswahl von 13 in der Handschrift überlieferten Sonaten eingespielt hat, darunter die neu aufgefundene *Sonata*. Mit der Wahl des Instrumentes, ein eigentümlich klangvoll-sattes Cembalo aus der Werkstatt von José Joaquim Antunes (Lissabon 1758; restauriert 1986/87), und mit dessen historischer Stimmung (nach Francesco Solano 1779) wird der historische und geographische Ort des Repertoires gleichsam klanglich präsent.

(März 1997)

Bernhard R. Appel

JOSEPH HAYDN: *Werke. Reihe V: Tänze und Märsche*. Hrsg. von Günter THOMAS. München: G. Henle Verlag 1995. XXX, 259 S.

Die von Anthony van Hoboken zwei verschiedenen Abteilungen (Gruppe VIII: Märsche und Gruppe IX: Tänze) zugeordneten Werke sind

im vorliegenden Band der Gesamtausgabe unter einer einzigen Reihen-Nummer zusammengefaßt worden. Hierfür mag neben dem von Günter Thomas im Vorwort angeführten Argument, daß beide Gattungen der Zweck verbindet, Schritte zu regeln, auch der Wunsch nach einer möglichst übersichtlichen Anlage der gesamten Reihe maßgeblich gewesen sein. Die Kompositionen selbst umspannen einen Zeitraum von mehr als vierzig Jahren. Bereits die zwölf frühen Menuette Hob. IX:1 aus der Zeit vor 1760 weisen einige auch für Haydns spätere Tanzfolgen typische Elemente auf. Daß diese Werke zumindest teilweise in direkte Beziehung zu einer Betätigung Haydns als Tanzkapellmeister zu stellen sind, weist Thomas in seinem auch ansonsten vorbildlich recherchierten und äußerst zuverlässigen Vorwort nach. Den in der ersten Abteilung enthaltenen Tänzen für Orchester schließen sich in der zweiten die Arrangements von Tänzen für Klavier an. Einen Einblick in den Schaffensprozeß gewähren die in der dritten Abteilung mitgeteilten Skizzen zu einzelnen Tänzen. Bereits das Schriftbild der Autographen verrät, daß Haydn der Komposition dieser Tänze mindestens ebensoviel Aufmerksamkeit gewidmet hat wie der Mehrzahl seiner übrigen Werke, wir es also keineswegs mit Gelegenheitswerken im pejorativen Wortsinn zu tun haben. Den Editionsrichtlinien der Haydn-Ausgabe ist es zu danken, daß die Skizzen und Fragmente nicht nur mitgeteilt werden, sondern die Herausgeber gehalten sind, die ursprüngliche Anordnung und das Erscheinungsbild der Quelle im Druckbild wiederzugeben, soweit dies eben unter Verzicht auf eine faksimilierte Wiedergabe möglich ist (vgl. die im Kritischen Bericht abgedruckten Faksimiles zum Zwecke der – überzeugend gelungenen – Rekonstruktion des autographen Bogens Darmstadt, Mus. ms. 990). In der Mehrzahl der Fälle dürfte dieses Mittel imstande sein, auch sehr speziellen Forschungsinteressen Genüge zu tun. Das Bild dieses Teilbereichs von Haydns Schaffen wird abgerundet durch den Abdruck auch jener Tänze (IV. Anhang), die Haydn fälschlicherweise zugeschrieben sind. Hierzu gehört etwa das weitverbreitete *Ochsenmenuett* (Hob. IX:27). Der seinem Umfang nach deutlich kleinere zweite Teil des Bandes bietet die Märsche und ihre Arrangements für Orchester bzw. für Kla-

vier. Bei dem *Hungarischen National Marsch* (Hob. VIII:4, 1802) handelt es sich um das letzte vollendete Instrumentalwerk Haydns. Der in allen Fragen kompetent Auskunft gebende Kritische Bericht bestätigt das hohe Niveau der Edition und rundet sie zu einem gelungenen Ganzen ab.  
(Mai 1997) Michael Zywietz

*Das Erbe deutscher Musik. Hrsg. von der Musikgeschichtlichen Kommission e. V., Band 106. Abteilung Frühromantik, Band 5: Carl Friedrich Zelter: Lieder. Faksimile der wichtigsten gedruckten Sammlungen nebst Kritischem Bericht. Hrsg. von Reinhold KUBIK und Andreas MEIER. München: G. Henle Verlag 1995. XXVIII, 219 S.*

Carl Friedrich Zelter: Komponist, Maurermeister, Goethefreund. Mit diesen drei Epitheta wird in gängigen Nachschlagwerken ein Künstler charakterisiert, dessen langes historisches Nachleben insofern erstaunlich ist, als es offensichtlich nicht auf einem überragenden künstlerischen Werk gründet. So zeigt sich auch keine Disziplin eindeutig für ihn verantwortlich. Die Musikwissenschaft nicht, weil sie nicht recht weiß, was sie mit Zelters kompositorischem Œuvre anfangen soll (ein Œuvre, das für die Praxis weitgehend inexistent ist), die Germanistik nicht, weil sie an Zelter nur nebenbei der Brief- und Gesprächspartner des Weimarer Jupiters interessiert (wer käme schon auf die Idee, sich bloß mit Goethe zu beschäftigen, weil der Zelters Freund war), und ob im Kulturprogramm der IG Bau, Steine, Erden der Zukunftgenosse von einst je einmal erschienen ist, entzieht sich der Kenntnis des Rezensenten. Lexikographische Arbeiten über Zelter schreiben mehr schlecht als recht Klischees fort. In besser sortierten Hausbibliotheken steht immer noch Landshoffs mit Unterstützung der Goethe-Gesellschaft herausgegebene Liedersammlung von 1932; sie birgt ein kanonisches Repertoire von gerade einmal fünfzig Stücken. Die Korrespondenz zwischen Goethe und Zelter aber, jenes Kernstück der Zelter-Rezeption, harret bis heute einer gleichermaßen germanistischen und musikwissenschaftlichen Ansprüchen gerecht werdenden, ja sie überhaupt erst umfänglich erschließenden kritischen Edition. Die Zelter-Forschung kann nur deswegen nicht als Misere

bezeichnet werden, weil es sie recht eigentlich nicht gibt.

Dabei kann es keine Frage sein, daß der Preuße Zelter – Generationsgenosse des Salzburger Mozart und des italienischen Wahlfranzosen Cherubini – für mindestens zwei (musik)geschichtliche Gebiete eine unübersehbare Größe ist: für das ‚Lied‘ und für die Geschichte des musikalischen Ausbildungswesens in Berlin. Hinter diesen Leistungen mag das ‚Werk‘ seiner Briefe an Goethe ein wenig zurücktreten. Es zeigt bei aller historiographischen Bedeutung weniger originäre Gedankentat als vielmehr eine bunte Mischung aus „Nachrichten, Fragen, Einfällen, Beobachtungen, Gedanken und Empfindungen, Anekdoten und Späße[n], auch einer guten Portion Klatsch“ (Peter Boerner, *JbFDH* 1989, S. 130) und spiegelt verschiedenste Tagesereignisse sowie ältere oder aktuelle Lektüreeindrücke (was alles ein gründlicher Kommentar dereinst entschlüsseln wird: gespannt wartet man auf den vielversprechenden zweiten Band des Briefwechsels im Rahmen der Münchner Ausgabe).

Eine gediegene Ausgabe der Lieder Zelters, um das erste der genannten Gebiete in den Blick zu nehmen, wird jeder begrüßen, der sich mit der diffusen Geschichte des deutschen Liedes ‚vor Schubert‘ beschäftigt. Solch eine Edition findet im *Erbe Deutscher Musik* ihren rechten ‚archivalischen‘ Ort. Die mit ihm verbundenen hohen Erwartungen werden jedoch, das betrübliche Urteil sei vorweggenommen, enttäuscht: Statt einer veritablen Grundlagenarbeit, für die die Chancen so günstig standen wie selten zuvor, hält man ein fragwürdiges *Mixtum compositum* aus editorischen Einführungstexten, Quellenreproduktionen und Kommentaren in Händen; „die vorliegende Ausgabe“ empfiehlt sich „ausdrücklich auch als Experiment einer interdisziplinären Editions-wissenschaft“ (S. [VII]) – leider als gescheiter-tes.

Dafür liegen die Gründe zuvörderst im problematischen Konzept des Unternehmens. Statt beherrscht eine Gesamtausgabe der Lieder anzugehen – lassen wir die heikle Tatsache bewußt außer acht, daß unter diesem Gattungsbegriff bei Zelter nicht allein das Sololied gefaßt ist –, wird ein weiteres Mal das Heil in der Auswahlangabe gesucht. Sie beschränkt sich auf

die zu Lebzeiten des Komponisten gedruckten Lieder. Die Meinung, auf diesem Wege würden die „wichtigsten Lieder“ (S. [VII]) Zelters zugänglich gemacht, ist wenig überzeugend; dokumentiert wird hier zunächst nur die Zeltersche Publikationspraxis. Sollte man dabei an das von Liedern Franz Schuberts her bekannte Verfahren gedacht haben (Trennung der zu Lebzeiten des Komponisten gedruckten opus-Kompositionen von den postum veröffentlichten), so bleibt an den nicht unerheblichen Umstand zu erinnern, daß Schuberts Liedœuvre in seiner Gesamtheit erschlossen ist, dasjenige Zelters aber (immer noch) nicht. Da außerdem ein vollständiges Verzeichnis des Überlieferten im Band fehlt, kann der Uneingeweihte nicht ermessen, welchen Anteil davon er vorliegen hat. Seine Kenntnis des Goethe-Zelter-Briefwechsels wird ihn aber bald das Fehlen ‚wichtiger‘ Titel merken lassen. Wenn der Komponist beispielsweise am ersten Pfingsttag 1820 gleich von acht Vertonungen von Gedichten aus dem *West-östlichen Divan* spricht, von diesen nur eine („Selige Sehnsucht“) in den Erbe-Band gelangt ist, andere freilich in frühere Auswahlgaben Eingang gefunden haben, „Wiederfinden“ aber weiterhin auf seine Erstveröffentlichung wartet, dann darf der Benutzer zumindest eine Klärung des Sachverhalts erwarten, und sei es bloß in Form eines Literaturhinweises, etwa auf die Studie von David E. Lee und F. E. Kirby in den von Edgar Lohner herausgegebenen *Interpretationen zum West-östlichen Divan Goethes* (Darmstadt 1973).

Verärgerung ruft die zweite prinzipielle Entscheidung der Herausgeber hervor. Den Band füllen nicht etwa veritable Editionen der ausgewählten Lieder, sondern faksimilierte Abdrucke der zeitgenössischen Erstaufgaben nebst Kritischem Bericht. Das darf, wie man glauben machen will, „keineswegs als editorische Verlegenheitslösung angesehen werden, sondern erscheint angesichts der Tatsache, daß eine Zeltersche Ausgabe ‚Letzter Hand‘ nicht existiert, als legitim, zumal so auf den oft mühselig lesbaren Apparat einer kritischen Neuausgabe verzichtet werden konnte.“ (S. [VII]). Falls an dieser Argumentation irgendetwas haltbar sein sollte, dann möchte man gerne wissen, warum überhaupt – bleiben wir im Genre – noch neue Editionen von gedruckten Liedern gemacht worden sind bzw. gemacht werden.

Von Schuberts Liederzyklus *Die schöne Müllerin* gibt es auch keine Fassung letzter Hand, aber einen Erstdruck von 1824 (schon seit langem faksimiliert), und daß der Kritische Bericht zu diesem Werk in der *Neuen Schubert-Ausgabe* dem Editor große Mühe gemacht hat und sich gewiß kaum als Nachttisch-Lektüre empfiehlt, brächte doch keinen vernünftigen Menschen auf den Gedanken, den Verzicht auf eine Edition dieser Lieder für ‚legitim‘ zu halten. Vielleicht aber war das alles gar nicht so gemeint, denn schon eine Seite weiter heißt es: „Der Notentext der Originalausgaben ist indes nicht unproblematisch. Nicht immer bieten die nur teilweise unter Zelters Aufsicht hergestellten Druckausgaben die beste Textredaktion, nicht immer kann man sie als „ Fassungen letzter Hand“ ansehen.“ (S. [VIII]). Und so hat der Benutzer denn doch eine Liste „Korrigenda zum Notentext“ (S. XXVII f.) nicht nur durchzulesen, sondern die aufgeführten Fehler in den Faksimiles selbst zu rektifizieren (zum Beweis, daß der Rezensent auf dieses Angebot einer interaktiven Kommunikation mit der Ausgabe eingegangen ist, hier seine Korrigenda zu den Korrigenda: S. 39/13 ist der fehlerhafte T. 10 im Notentext als T. 13, S. 49/33 der fehlerhafte T. 16 als T. 11 indiziert; S. 44/23 fehlt im Notentext die Indizierung). Auch sonst darf man sich textkritisch betätigen: „Bei zwei Liedern (Z 126–4 und Trautwein 2) wird anstelle der Lesartenbeschreibung ein komplettes Faksimile des Autographs zum Vergleich abgedruckt...“ (S. 173), so daß „jeder Benützer des Bandes die Möglichkeit“ hat, „sich selbst ein Bild von Zelters Arbeitsweise zu machen“ (S. 203). Was aber soll diese Trockenübung bewirken, handelt es sich doch beim Weimarer Autograph von „Um Mitternacht“ (einer Kopie der Kompositionshandschrift aus dem Jahre 1818) ganz offensichtlich nicht um die Vorlage für den Nägeli-Druck von 1821 (die ebenso offensichtlich, wie vielleicht weitere Zwischenstufen, nicht vorhanden ist)?

Absolutes Unverständnis stellt sich bei der Feststellung ein, daß die Herausgeber im Vorwort von den „sicherlich verdienstvollen Ausgaben Jödes und Landshoffs“ sprechen, aber bewußt unter den Tisch fallen lassen, daß bereits seit 1984 die vier Hefte von *Zelter's sämtlichen Liedern* (RISM Z 124/I–IV) in Faksimile-Nachdrucken vorliegen (im bibliographischen

Anhang sowie in der entsprechenden Rubrik des Kritischen Berichts werden sie unter den Notenausgaben (!) nur erwähnt). 48 von 113 Liedern des *Erbe*-Bandes sind also auf diese Weise längst dokumentiert. In anderen Zahlen ausgedrückt: 64 überflüssigerweise bedruckte, teuer zu bezahlende Seiten!

Vielleicht ließen sich diese gravierenden Monita ertragen, böten wenigstens die herausgeberischen Texte und Kommentare Muster an Souveränität und Genauigkeit. Aber auch davon kann keine Rede sein. Schon bei den handwerklichen Selbstverständlichkeiten hapert es. In die originale Textgestalt von zitierten Briefen und Stellen der Sekundärliteratur wird durchweg ohne Kennzeichnung und auch sinnentstellend eingegriffen, so, in begrenzter Auswahl, S. [VIII] (Brief Zelters an Goethe vom 9.4.1812, derselbe Brief S. 184), S. XI (G. an Z., 26.8.1799; Z. an G., 23.4.1807), S. XV (Schiller an Z., 8.8.1796), S. XXI (Z.'s Konzept, 18.10.1827), S. 192 (Z. an G., 18.12.1802 oder S. 198 (Z. an G., 25.4.1812), wo Kräfte des Unbewußten aus dem richtigen Wortlaut „Auch mir war das Gewissen erwacht“ den falschen „Auch mir war das schlechte Gewissen erwacht“ machen (hier ist außerdem die falsche Seitenangabe Hecker I, S. 313 in S. 322 zu korrigieren). Der – unrichtige – Hinweis, die Goethe-Zelter-Korrespondenz sei nach der einschlägigen Ausgabe Heckers von 1913 zitiert (S. 170), hebt Fälle, in denen das nicht geschieht, für den Leser heraus, und er fragt nach dem Grund. Für die (wiederum ungenaue) Wiedergabe der Mitteilung Goethes an Zelter vom 28.2.1811 nach der Weimarer Ausgabe gibt es keinen; sie steht textgleich bei Hecker (I, S. 284). Wenn eine späte, für die Haltung des Komponisten gegenüber seinen Textvorlagen bemerkenswert selbstbewußte Äußerung Zelters (18.10.1827) nach Gertrud Wittmanns Gießener Dissertation von 1936 über *Das klavierbegleitete Sololied Karl Friedrich Zelters* zitiert wird (S. XXI), dann stutzt man. Eine Prüfung des Falls führt zu dem Ergebnis, daß es sich hier nicht um einen tatsächlich abgesandten Brief an Goethe handelt, sondern um ein Konzept; dessen Erstdruck besorgte F. W. Riemer in seiner Ausgabe der Korrespondenz (Bd. IV, 1834, Nr. 568, S. 420–422), eine weitere Publikation Ludwig Geiger (Bd. 2, 1904, S. 550 ff.). Da zitierte Stellen nicht mit Datum

und Nummer, sondern nur mit Seitenangaben der Hecker-Ausgabe nachgewiesen werden, müssen Benutzer des verbreiteten, durch ein Register erweiterten, aber mit anderer Seitenzählung versehenen Nachdrucks dieser Referenzedition von 1987 für eine Verifizierung gelegentlich auf die Suche gehen (z. B. S. IX: die angeführte Stelle zur Vertonung von „Wer nie sein Brot mit Tränen aß“ stammt vom 5. 9. 1816, Hecker Nr. 261; S. X, Anm. 21 statt „Hecker I, S. 184“ richtig „Hecker I, Nr. 98, S. 165, 23. 4. 1807“ [das Zitat wird auf S. XVI wiederholt, mit anderslautender, ebenfalls falscher Seitenangabe]; S. X, Anm. 33 statt „Hecker II, S. 70“ richtig „Hecker II, Nr. 344, S. 66“; S. XI, Anm. 43 statt „Hecker II, S. 217“ richtig „Hecker II, Nr. 462, S. 340“; S. XVI, Anm. 53 statt „Hecker I, S. 177“ richtig „Hecker I, Nr. 98, S. 165“; S. XVII, Anm. 64 f., beide Stellen nach dem Insel-Nachdruck, Konkordanz Insel S. 36 = Hecker I, S. 28, Insel S. 217 f. = Hecker I, S. 201; S. XX, Anm. 116, zit. nach Insel S. 10 = Hecker I, S. 6; S. 179, Anm. 147: den Brief vom 6. 3. 1810 richtete Goethe an Zelter, nicht umgekehrt, denjenigen vom 14. d. M., anders als angegeben, der Komponist an den Dichter; beide Briefe stehen nicht im zweiten, sondern im ersten Band der Ausgabe). Man mag das ebenso wie Ungenauigkeiten bei anderen Stellenangaben (z.B. S. IX, Anm. 17: die *AmZ* erschien nicht in Berlin, sondern in Leipzig; ebd. Anm. 19: der Entwurf eines Lebenslaufs für E. L. Gerber steht bei Schottländer nicht auf S. 154, sondern auf S. 3–6 [bei den Belegstellen aus Schottländer finden sich besonders viele unrichtige Seitenangaben]; S. XI, Anm. 34 und 36, Belegstellen aus Goethes *Ueber Kunst und Alterthum* statt „III, S. 3“ richtig „III, 3, S. 172“; S. XXI: beim Vergleich von Texten Zelters und Tiecks wurden die analogen Stellen vertauscht; S. 189, zu Anm. 154: das gemeinte Liederheft ist nicht Z 124/I, sondern Z 120), man mag das alles für Quisquilien und die Kritik daran für kleinlich halten, aber eben diese Schludrigkeiten untergraben das Vertrauen in die Zuverlässigkeit der Edition.

Das tun sie um so mehr, als es auch in den zur Sache selbst verfaßten Einführungstexten und Kommentaren an Fragwürdigkeiten wimmelt. Beide Editoren reproduzieren im wesentlichen den Forschungs- und Diskussionsstand der 1960er Jahre. Die Melange aus Briefzitat

Zelters eigenen biographischen Entwürfen, Wittmanns Dissertation über die Lieder und *MGG*-Artikeln versorgt den Benutzer mit sattem Bekanntem, und Resümees wie „Die Musik soll also – abgesehen von strukturellen und inhaltlichen Überlegungen – emotional und rational Gefühl und Sinn des Gedichts widerspiegeln“ (S. IX) sind nicht dazu angetan, neue Erkenntniswege zu eröffnen. Daß ein Lied wie „Die Braut am Gestade“ von 1813 „keine Rücksicht auf die Fähigkeiten des Dilettanten und seiner Hausmusik“ nähme, sondern „mit Berufsmusikern und dem Vortrag in Konzerten“ (S. XI) rechnete, bleibt dagegen eine nicht weiter belegte These. Fehlende Anschauung läßt Andreas Meier im Zusammenhang mit *Ariadne auf Naxos* und *Medea* von den „Opern“ Georg Bendas schreiben, und daran knüpfen sich Erörterungen zum Singspielwesen sowie zur Kantate. Was aber Zelter an den melodramatischen Werken Bendas einerseits so besonders beeindruckte und warum er sich andererseits von ihnen nicht zur Nachahmung des Genres, sondern im Gegenteil zur Komposition einer Oper und einer Kantate anregen ließ, das wird nicht erörtert. Wenig förderlich wirkt das eigene Kapitel „Zur Aufführungspraxis“ in einer Ausgabe, die fürs Musizieren weitgehend ungeeignet ist; über den abschließenden Gemeinplatz, daß nur „eine genaue Stilbestimmung des jeweiligen Liedes ... den Schlüssel für eine adäquate Interpretation liefern“ (S. [XII]) könne, gelangt es ohnehin nicht weit hinaus.

Auch vor dem Kritischen Bericht können die Einwände nicht haltmachen, mangelt es doch hier ebenfalls an der von den Autoren selbst proklamierten Rigorosität und Konsequenz. Als Beispiel mögen die Almanache, Taschenbücher, Damenkalender und verwandte Genres angeführt sein. Zu Recht wird die Bedeutung dieser Publikationen als Textquelle für Zelter herausgestellt. Warum werden dann in der Übersicht (S. 171 f.) entsprechende Nachweise nur bis zum Jahr 1800 geführt, wenn in den Berichten zu den Einzelliedern oft genug auf spätere Quellen verwiesen wird? Wie soll man die Aussage, daß Zelters Beiträge zu derartigen Sammelpublikationen nach 1800 in den Hintergrund träten (S. VIII), mit der wenig späteren harmonisieren, in *Beckers Taschenbuch zum geselligen Vergnügen* seien von 1803 an regelmäßig bis 1813 Beiträge des Kompo-



nisten erschienen (S. XV)? Die Feststellung der Mehrfachvertonung von Gedichten wird im Falle des Mignon-Liedes „Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn“ in hilfreicher Weise dokumentiert (S. 176), insgesamt jedoch inkonsequent durchgeführt.

Bei den Datierungen und Quellenzuweisungen stößt der Benutzer an manchen Stellen auf Stolpersteine. Wenigstens ein paar dicke seien aus dem Weg geräumt: Zelter habe „im Jahr seiner Vermählung intensiv auf Vossens *Musen-Almanach für 1796*“ zurückgegriffen und daraus auch den Text von Goethes „Wer kauft Liebes-Götter“ bezogen (S. XIV). Gemeint ist Zelters zweite Eheschließung im Jahre 1796, die aber mit der Vertonung des genannten Gedichts, die auf 1802 anzusetzen ist, kaum in Verbindung gebracht werden kann. Die Begründung der Quellenzuweisung beim „Rundgesang beim Rheinwein“ (S. 179) ist schon deswegen unhaltbar, weil ein vor 1801 komponiertes Lied nicht auf einer erst 1802 erschienenen Gedichtausgabe fußen kann; die zum Nachweis herangezogenen Briefe liefern außerdem keinerlei Beweis für die Behauptung, Zelter habe die fragliche Ausgabe der Gedichte von Voss erst 1810 kennengelernt. Vorsicht scheint geboten bei der Datierung der Sammlung Z 123 mithilfe einer kurzen Briefpassage vom 13.4.1802 (S. 179). Die Formulierung „ein Exemplar meiner kleinen Lieder“ kann ebensogut auf die Kollektion Z 122 von 1801 bezogen werden. Das gilt zumal angesichts der Tatsache, daß die sechste Nummer von Z 123 „Der Kampf mit dem Drachen“ nachweislich erst Ende März/Anfang April 1802 komponiert worden ist; darüberhinaus berichtet Zelter am 3. 2. 1803, diese Vertonung habe „die letzte Hand bekommen“ (S. 181). Dieses Datum dürfte als terminus post quem für die Drucklegung anzusehen sein; bestätigt wird es durch eine Anzeige in der *AmZ* 5 (1803), Nr. 49, 3. August, Sp. 107.

Wenn zu „(29) 5. Beruhigung“ (S. 180) ohne Quellenangabe, aber wohl nach Wittmann, die Jahreszahl 1796 als autographe Datumsangabe zitiert wird, dann versteht man die Eintragung in der Rubrik „Entstehungszeit: zwischen 1798 und 1802“ nicht. S. [VIII] und S. 184 wird Zelters Brief an Goethe vom 9. 4. 1812 im Zusammenhang mit Erörterungen zum mangelhaften Notenstich sowie zur Datierung von Z

124 herangezogen. Hier liegt ein Mißverständnis vor. Zelter schreibt: „und so sende ich mit dieser Gelegenheit unser Liederbuch, welches die Herren, um mir eine Freude zu machen, während meiner Abwesenheit nach Schlesien haben drucken lassen“ und meint damit offensichtlich nicht sein besagtes Liederheft, sondern die *Gesänge der Liedertafel*, eine Textsammlung, die überhaupt keine Noten enthält. Problematisch ist schließlich die Begründung für die Entstehungszeit von „(107) 5. Versuch in achtzeiligen Strofen“ (S. 210). Argumentiert wird mit drei Stellen aus Briefen vom Juni 1815, die sich auf die Berliner Aufführung von Goethes Festspiel *Des Epimenides Erwachen* beziehen. Diese Stellen haben aber eindeutig nichts mit Zelters Lied zu tun, da sie sich allesamt auf die Bühnenmusik von Bernhard Anselm Weber zu Goethes Stück beziehen. Liest man außerdem bei Goethe nach, so erkennt man leicht, daß das „Lied des Epimenides“ (Z. an G., 1.6.1815) nicht, wie von den Herausgebern unterstellt, mit dem Versuch identisch sein kann, da dieser kein Lied des Epimenides, sondern das Auftrittlied der Muse darstellt (vertont hatte Zelter bereits 1814 den ganzen siebenten Auftritt des zweiten Aufzugs „Brüder, auf! die Welt zu befreien!“ für eine Produktion in der Berliner Singakademie; siehe WA I.16, S. 530).

Zum Schluß ist noch eine beträchtliche Zahl an Quellenangaben zu korrigieren. Gewiß bleiben weiterhin wichtige Zelter-Bestände verschollen, aber entgegen den Mitteilungen im Kritischen Bericht gehören folgende Autographe nicht zu den Kriegsverlusten der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin, sondern befinden sich heute, wie eine Anfrage leicht hätte bestätigen können, in der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz (Haus Unter den Linden): (15) 3. „Erinnerung an einen Freund“ (S. 177; Mus. ms. autogr. C. F. Zelter 23, S. 52); (20) 8. „An Mignon“ (S. 178; Mus. ms. autogr. Zelter 1 und autogr. 21,3 Nr. 16); (22) 10. „Der Jungesell und der Mühlbach“ (S. 179; Mus. ms. autogr. C. F. Zelter 22, Nr. 8); (25–30, 32–34) *Sammlung kleiner Balladen und Lieder* Z 123 1.–6, 8–10 (S. 180–182; Mus. ms. autogr. C. F. Zelter 23, Nr. 1–6, 8–10); (35) 11. „Die vier Weltalter“ (S. 182 f.; Mus. ms. autogr. C. F. Zelter 40, Nr. 5); (51) 3. „Willkommen dem 28. August 1749“ (S. 190; Mus.

ms. autogr. Zelter 7, 8, 26); (57) 9. „Die Spröde“ (S. 192 f.; Mus. ms. autogr. C. F. Zelter 24, Nr. 9 und – durchgestrichen – autogr. 22, Nr. 37); (60) 12. „Der Fischer“ (S. 193; Mus. ms. autogr. C. F. Zelter 21, 1 Nr. 4 und – durchgestrichen – autogr. 21, 3 Nr. 32); (61) 1. „Der Sänger“ (S. 193 f.; Mus. ms. autogr. C. F. Zelter 40, Nr. 2); (69) 9. „Der Gott und die Bajadere“ (S. 196 f.; Mus. ms. autogr. C. F. Zelter 1); (97) 1. „Aus der Ferne“ (S. 207; Mus. ms. autogr. Zelter 26; im übrigen ist die Behauptung falsch, Hecker I, nach S. 458, enthalte ein Faksimile dieses Liedes nach dem Berliner Autograph Mus. ms. autogr. Zelter 30 – es handelt sich vielmehr um das in der Quellenübersicht nicht genannte vierte Autograph, Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, Goethes Notensammlung 32/24); (99) 3. „Todtentanz“ (S. 207; Mus. ms. autogr. C. F. Zelter 28).

Der Umfang der vorliegenden Rezension könnte den Anschein erwecken, es seien alle der bei einer systematischen Durchsicht erkannten Unstimmigkeiten aufgelistet worden. Dem ist mitnichten so; diese Leistung kann sich der Rezensent weder zugute halten noch hat er seinen Fehlerkörben mehr als bloß exemplarische Belege für viele gleichartige entnommen. Diese Besprechung verfolgt lediglich das Ziel, nachhaltig darauf aufmerksam machen, daß in traditionsreichen, die historische Musikwissenschaft in gewisser Hinsicht repräsentierenden Editionsunternehmungen auf die Einhaltung in den Wissenschaften allgemein anerkannter Standards nicht verzichtet werden kann. Gerade in Zeiten, in denen die Rechtfertigung derartiger aufwendiger Vorhaben schwieriger wird und immer häufiger vordergründigen Rufen nach Effizienz sowie der leidigen Frage nach der ‚Relevanz‘ begegnet werden muß, liefert unangreifbare Qualität der geleisteten Arbeit das wichtigste Argument für deren Fortführung. Von einem Erbe-Band wäre die mustergültige Edition der Lieder Zelters zu erwarten gewesen. Herausgekommen ist eine höchst bedauerliche Halbheit, die voraussichtlich für lange Zeit ein Ganzes vereitelt hat. Das ist schade, sehr schade, für Zelter, für die Liedforschung, meinestwegen für die ‚interdisziplinäre Editionswissenschaft‘, und nicht zuletzt für Suleika, den Zauberlehrling, Mignon, den König in Thule, Hans Adam, Epimeleia und viele andere mehr. Den Verantwortlichen

ist dringend zu empfehlen, eine vollständige Neubearbeitung des Bandes zu bedenken.

(April 1997)

Ulrich Konrad

LUDWIG VAN BEETHOVEN: *Werke. Abteilung I, Band 1: Symphonien I.* Hrsg. von Armin RAAB. München: G. Henle Verlag 1994. XIII, 175 S.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: *Symphonie Nr. 7 A-dur. Op. 92.* Hrsg. von Peter HAUSCHILD. Wiesbaden u.a.: Breitkopf & Härtel 1994. 110 S.

Der Band mit den ersten beiden Symphonien bietet den Notentext in höchst beeindruckender Qualität. Sowohl die Quellenauswertung als auch die Dokumentation editorischer Detailprobleme in Partitur und Kritischem Bericht verraten größte Sorgfalt. Erschwert wurde die Arbeit des Herausgebers durch die schlechte Quellenlage. Die Edition fußt in beiden Fällen auf Stimmendruck. Nur bei der *II. Symphonie* haben sich Skizzen erhalten, ansonsten fehlen jeweils Originalpartitur und Stichvorlage. Besonders das Quellenmaterial zur *Ersten* steckt voller Probleme. Hinter der Bezeichnung Originalausgabe verbirgt sich in Wahrheit ein Sediment aus mehreren Korrekturschichten. Der Herausgeber legt in den erhaltenen Stimmensätzen akribisch den eigentlichen Erstdruck frei, in den verlagsseitige, teilweise wohl von Beethoven selbst veranlaßte Änderungen sowohl auf den Platten als auch in bereits erfolgten Abzügen durch Stich bzw. Handschrift eingearbeitet worden sind. Danach lassen sich noch mehrere Abzüge nachweisen, die eigene Korrekturphasen widerspiegeln.

Irritieren mag – vor allem in den Quellen zur *I. Symphonie* – die Uneinheitlichkeit in der Setzung dynamischer Zeichen, der Legatobögen und der leidigen Staccatopunkte und -striche. Wenn man, wie der Herausgeber es tut, offensichtliche Inkonsequenzen z. B. in der Bogensetzung für „verderbt“ erklärt, dann dürfte dies freilich bereits für Beethovens Originalpartitur zugetroffen haben. Der Umgang mit dieser authentischen Heterogenität und dem dafür verantwortlichen Werkbegriff ist schwierig. Will man das Problem einerseits im Partiturbild durch kenntlich gemachte Änderungen mildern, um es andererseits im Kritischen Bericht genauestens zu dokumentieren, dann führt dies zu einer erheblichen Vermehrung editorischer Zeichen und Nachweise. Das versetzt

zwar den Benutzer in den Stand, selbst alternative Lesarten zu entwickeln, erhöht aber auch seine Arbeit mit den Kritischen Berichten. Auswege aus diesem Dilemma werden noch gesucht.

Ein paar Druckfehler sind bekannt zu machen. Im Kopfsatz der *II. Symphonie* ist in den Takten 200, 204 und 205 das *g* in Viola, Cello und Kontrabaß zu *gis* zu erhöhen. Und im Trio des dritten Satzes ist Takt 88 (S. 116) entstellt: In den Fagotten muß die Oktave *d-d'* zur Sexte *fis-dis'* verändert werden.

\*

„Ich mag nichts mehr für mich von dieser geradbrechten verstümmelten Sinfonie wissen. – Pfui Teufel!“ Beethovens Ärger über den Druck seiner *VII. Symphonie* läßt sich zwar nachvollziehen. Der Meister ist jedoch nicht nur Opfer, sondern auch Täter. Da verleiht er einer Partiturabschrift das Imprimatur, ohne zu bemerken, daß anderweitig erfolgte Korrekturen noch nicht eingetragen sind. Die haben aber in eine Stimmenabschrift Eingang gefunden, die an den Verlag als Stichvorlage abgeht. Dann jedoch fordert Beethoven diese Stimmen wieder zurück, um weitere Korrekturen anzubringen. Obwohl er die Partien danach an den Verlag zurückschickt und sie brieflich als „Correcturstimmen“ bezeichnet, weisen sie keine entsprechenden Änderungen autographischer Herkunft auf. Das zwingt den Herausgeber zu der Hypothese, Beethoven habe die Korrekturen nur in eine (ansonsten nicht nachweisbare) Arbeitspartitur eingetragen. Gleichwohl, in den Druck der Stimmen haben sie keinen Eingang gefunden. Dafür enthält der Stimmensatz, der als Stichvorlage gedient hat, eine Reihe von fremdschriftlichen Korrekturen, die entweder die Fassung des Autographs wiederherstellen oder aber eine Synthese aus der Lesart des Autographs und der lithographierten Partitur bieten. Beziehen sich indes Briefe, auf die der Herausgeber seine Argumentation stützt, nicht auf die *Siebte*, dann war vielleicht alles doch ganz anders ...

Angesichts der prekären Quellenlage wundert es einen nicht, daß sich der Herausgeber ordentlich hat plagen müssen. Sein Versuch, das „verwirrende Geschehen im Zusammenhang mit der Drucklegung des Werkes“ zu rekonstruieren, hat zu einem editorischen Be-

richt geführt, dessen quellenkritischer Teil manchmal einer in Prosa gebrachten Formelsammlung gleicht. Die Mühen des Studiums erwachsen freilich nicht nur aus der Komplexität der Sache, sondern auch aus sprachlichen Unklarheiten. Falsche Sigel stiften zusätzliche Verwirrung (S. 104, Mitte der rechten Spalte: „EAS<sub>t</sub>“ ist zu „StAB“ und „EAS<sub>t</sub>(K)“ zu „EAP(K)“ zu verändern). Überhaupt wirkt der Text des Berichts zu komprimiert. Eine Ausgabe, die auf der „erstmalig erfolgten Auswertung sämtlicher zum Werk überlieferter Quellen“ beruht, muß über den entsprechenden Raum zur Darstellung quellenspezifischer Probleme verfügen. Ähnliches gilt für den Notendruck. Dafür, daß er vergleichsweise fett ausgefallen ist, fehlt an den Rändern und zwischen den Akkoladen der nötige Freiraum.

Den definitiven wissenschaftlichen Wert dieser Ausgabe zu prüfen, kann nur auf der Basis genauester Quellenkenntnis erfolgen. Vor allem bei der Bewertung der Stichvorlage für den Stimmendruck dürfte noch nicht das letzte Wort gesprochen sein. Deshalb darf man (weiterhin) gespannt auf die Edition des Werks in der Gesamtausgabe warten. Das soll freilich den Respekt vor der großen Arbeitsleistung des Herausgebers nicht schmälern.

(April 1997)

Siegfried Oechsle

JOHANNES BRAHMS: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Orchesterwerke, Band 1: Symphonie Nr. 1 c-Moll op. 68. Hrsg. von Robert PASCALL. München: G. Henle-Verlag 1996. XVIII, 248 S.*

Die neue *Johannes Brahms Gesamtausgabe (JBG)*, die mit der vorliegenden Edition der *Symphonie Nr. 1 c-Moll op. 68* repräsentativ und gewichtig eröffnet wird, nennt als ihr Ziel „die Wiedergabe authentischer Werktexte, die von Schreib-, Kopisten- und Stichfehlern sowie unautorisierten Zusätzen befreit sind und den Intentionen des Komponisten so nahe wie möglich kommen. Die *JBG* soll für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Schaffen von Brahms eine ebenso verlässliche Grundlage schaffen wie für die werktreue künstlerische Interpretation seiner Musik.“ (S. VII). Im Gegensatz zur alten und nun auch veralteten Brahms-Gesamtausgabe versteht sich die *JBG* als historisch-kritische Gesamtausgabe: Sie pu-

bliziert nicht nur den gesamten Werkbestand einschließlich aller erhaltenen Entwürfe und Fassungen, sondern zieht auch alle verfügbaren Quellen heran und bietet einen gegenüber der Hauptquelle korrigierten Notentext. Unverkennbar akzentuiert sie dabei das ‚historische‘ Editionsprinzip, das die alte Brahms-Gesamtausgabe, für die das Brahms'sche Œuvre noch eine zeitgenössische Präsenz besaß, nahezu vollständig ignorierte, vielleicht aber auch ignorieren konnte. Vielmehr fällt auf, wie sehr die alte Brahms-Gesamtausgabe direkt oder indirekt dazu beigetragen hat, eine bestimmte Einschätzung des Brahms'schen Komponierens durchzusetzen, die mittlerweile längst als revisionsbedürftig erachtet wird. Die *JBG* nun eröffnet den vorliegenden Band durch eine „Einleitung“, die alles Authentische zur Entstehung, Aufführung, Drucklegung und Publikation des Werkes zusammenträgt, publiziert im Notenanhang erhaltene Skizzen (Verlaufsskizze zum 2. Satz; Skizze zum Schluß des 3. Satzes) sowie vorläufige Fassungen (2. Satz) und ordnet die Quellen im Kritischen Bericht, der den Band abschließt, historisch-chronologisch. Dabei werden auch solche Lesarten der Quellen mitgeteilt, die für die Ausgabe des Werkes selbst belanglos sind, aber doch seine ‚innere‘ Geschichte oder Konzeption dokumentieren, etwa die Korrekturen in den erhaltenen Teilen der autographen Partitur oder die auführungspraktisch motivierte Ergänzung der Dynamik und Phrasierung in den Stimmen.

Die vorliegende Edition ist ein eindrucksvolles Zeugnis unaufdringlicher, uneitler und deshalb um so überzeugenderer Gelehrtheit, wie sie in der Brahms-Forschung leider immer seltener zu werden beginnt. Robert Pascalls Einleitung referiert sachlich die Fakten, ohne sich glücklicherweise mit einer Diskussion der wuchernden Spekulationen in der Sekundärliteratur zu belasten. Auch der Kritische Bericht wahrt größte, ja sogar angenehme Lesbarkeit und Übersichtlichkeit, kommt mit einem Mindestmaß an Abkürzungen aus und formuliert sogar noch die „Lesarten“ in vollständigen Sätzen. Der Notendruck besitzt besten Standard, Faksimiles erhellen anschaulich problematische und interessante Sachverhalte. Die Konzeption der *JBG* überzeugt auf Anhieb, weil sie sachlich-historisch geboten erscheint und der wissenschaftliche Aufwand, etwa auch die er-

freulich prägnante Quellenbeschreibung, in einem erkennbaren Verhältnis zu seinem Nutzen und Sinn bleibt.

Diskussionswürdig scheinen nur Einzelheiten. Völlig zu Recht wird zum Beispiel die Notation nur sehr behutsam modernisiert; aber gleichwohl wäre es sinnvoll gewesen, etwa im 4. Satz, T. 30 ff. oder T. 52 ff. Stimmen wie 1. und 2. Horn separat auf zwei Systemen zu notieren und dafür die Leersysteme zu streichen. Überhaupt scheint auch die Notierung und Ergänzung der Dynamik bei unterschiedlich behalsten Stimmen in einem System nicht ganz konsequent durchgeführt, so etwa im 4. Satz, T. 28: Die „sf“ in den Holzbläsern sollen zweifellos für beide Stimmen gelten, obwohl sie dann auch über den Systemen abzudrucken wären (im System der Klarinetten findet sich denn auch zur 1. Klarinette über dem System zur ersten Note noch ein „sf“-Zeichen). Im gleichen Takt fehlt im Autograph in den Baßstimmen (Brahms notiert nur den Kontrabaß) das letzte „sf“-Zeichen, das erst, wie die beiden Faksimiles Nr. 6 und Nr. 7 zeigen, in der Partiturabschrift hinzugefügt wurde. Seltsamerweise gibt es dazu keine Anmerkung im „Editionsbericht“. Oder die Lesarten führen für das 2. Fagott im 4. Satz, T. 23 an, daß Brahms hier im Autograph eine ursprüngliche Ganztaktpause „in die Druckfassung“ änderte; allerdings hat er dabei das „mp“ nicht notiert. Überhaupt wäre es vielleicht sinnvoller gewesen, im Sinne des „historischen“ Editionsprinzips solche eindeutigen Korrekturen in der autographen Partitur weniger im „Editionsbericht“, als vielmehr unter der „Quellengeschichte und -bewertung“ zu verzeichnen. Daß auch die *JBG* die wenigen unabdingbar gebotenen, zweifelsfreien Ergänzungen und Zusätze des Herausgebers gegen alle Quellen durch eckige Klammern kennzeichnet, also zugleich besonders aufwendig markiert, ist unverständlich und um so sinnloser, als der Kritische Bericht, der dieses Vorgehen begründen könnte, im selben Band abgedruckt ist; zudem versteht sich ja die *JBG* als Werk-, keinesfalls als Quellenedition. Vielleicht sollte die *JBG* dieses Kennzeichnungsprinzip, das sich für den Bereich der Tonhöhen ohnehin nicht durchführen läßt, noch einmal überdenken.

Allerdings sollen diese kleinen Hinweise keinesfalls die äußerst sorgfältige Arbeit aller,

die an dieser Edition beteiligt waren, schmälern, die wohl auch so gut wie druckfehlerfrei herausgekommen ist (im 4. Satz, T. 25, fehlt im System der Oboen ein f). Bedauerlich bleibt nur, daß der Henle-Verlag sich nicht entschließen konnte, der *JBG* eine besondere, markante Einbandfarbe zu geben.

(Mai 1997)

Giselher Schubert

## Eingegangene Schriften

Aus der Neuen Welt. Streifzüge durch die amerikanische Musik des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Annette KREUZIGER-HERR und Manfred STRACK. Hamburg: LIT Verlag 1997. 353 S., Abb., Notenbeisp. (Nordamerika-Studien. Band 8.)

GEORG BABL: Joseph Haas: Kompositionslehre. Aufzeichnungen aus dem Unterricht bei Joseph Haas an der Akademie der Tonkunst in München in den Jahren 1932 bis 1935. Tutzing: Hans Schneider 1997. XVI, 299 S., Abb., Notenbeisp. (Aus den Beständen der Universität Eichstätt. I. Texte, Band 1.)

Bachs Orchesterwerke. Bericht über das 1. Dortmunder Bach-Symposium 1996. Hrsg. von Martin GECK in Verbindung mit Werner Breig. Witten: Klangfarben Musikverlag 1997. 368 S., Notenbeisp. (Dortmunder Bach-Forschungen. Band 1.)

Bach und die Nachwelt. Band 1: 1750–1850. Hrsg. von Michael HEINEMANN und Hans-Joachim HINRICHSEN. Laaber: Laaber-Verlag 1997. 504 S., Notenbeisp.

DIETRICH BARTEL: *Musica Poetica*. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music. Lincoln-London: University of Nebraska Press 1997. 471 S., Notenbeisp.

VERONIKA BECI: ... weil alles von der Sehnsucht kommt. Tendenzen einer Eichendorff-Rezeption durch das Lied 1850–1910. Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1997. 373 S., Abb., Notenbeisp. (Schriften zur Musikwissenschaft. Band 10.)

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Symphonie Nr. 3 in Es-dur op. 55. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. 112 S. Critical Commentary: 55 S.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Symphonie Nr. 8 in F-dur op. 93. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. 79 S. Critical Commentary: 47 S.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Symphonie Nr. 9 in d-moll op. 125. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter 1996. 329 S. Critical Commentary: 72 S.

OTTO BIBA/RENATE und KURT HOFMANN/JÜRGEN NEUBACHER und Mitarbeiter: „... in meinen Tönen spreche ich.“ Für Johannes Brahms 1833–1897. Ausstellungskatalog. Hamburg: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Edition Braus 1997. 342 S., Abb.

Biographische Konstellation und künstlerisches Handeln. Hrsg. von Giselher SCHUBERT. Mainz u. a.: Schott 1997. 326 S., Notenbeisp. (Frankfurter Studien. Veröffentlichungen des Paul-Hindemith-Institutes Frankfurt/Main. Band VI.)

EDITH BOEWE-KOOB: Das Antiphonar der Esener Handschrift D3. Münster: Aschendorff 1997. VIII, 384 S. (Quellen und Studien. Band 7.)

ANNA CHRISTINE BRADE: *Kundry und Stella*. Offenbach contra Wagner. Bielefeld: Aisthesis Verlag 1997. 159 S., Notenbeisp., Abb.

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

ANTON BRUCKNER: Sämtliche Werke. Band 3: III. Symphonie d-moll. Revisionsbericht. Vorgelegt von Thomas RÖDER. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag 1997. VI, 453 S., Notenbeisp.

The Byrd Edition. Volume 7b: *Gradualia II* (1607). Ascension, Pentecost and the feast of Saints Peter and Paul. Edited by Philip BRETT. London: Stainer & Bell 1997. XXVII, 164 S.

CHRIS A. COSTANTAKOS: Demetrios Constantine Dounis. His Method in Teaching Violin. New York u. a.: Peter Lang 1997. 157 S., Abb., Notenbeisp. (American University Studies. Series XIV Education, Volume 13.)

Cultivating Music in America. Women Patrons and Activists since 1860. Edited by Ralph P. LOCKE and Cyrilla BARR. Berkeley u. a.: University of California Press 1997. XI, 357 S., Abb.