

## BESPRECHUNGEN

*De musica et cantu. Studien zur Geschichte der Kirchenmusik und der Oper. Helmut Huckle zum 60. Geburtstag.* Hrsg. von Peter CAHN und Ann-Katrin HEIMER. Hildesheim: Georg Olms Verlag 1993. 621 S., Abb., Notenbeisp. (Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt/Main. Musikwissenschaftliche Publikationen. 2.)

Die hier anzuzeigende Festschrift hat Helmut Huckle an seinem 60. Geburtstag 1987 als Manuskript noch entgegennehmen können. Drei Jahre später hat eine schwere Erkrankung der wissenschaftlichen Arbeit des bedeutenden Gelehrten ein Ende gesetzt. So hat er die Publikation nicht mehr im eigentlichen Sinne erleben können. Um so tröstlicher ist es für alle, die ihm nahestehen, und für die musikwissenschaftliche ‚community‘ insgesamt, daß sie nun als ein stattlicher und ansprechend gestalteter Band vorliegt und Zeugnis für die weitreichende Wirkung des Wissenschaftlers und seines Werkes gibt.

Die Namen der Beiträger und die Themen ihrer Aufsätze spiegeln aufs Schönste die Internationalität von Huckes Wirken und die Schwerpunkte seiner Arbeit, auch wenn es wiederum ein wenig melancholisch stimmt, daß zwei der Texte – die von Sabine Žak und Carl Dahlhaus – posthum veröffentlicht sind. Französische, angelsächsische, schwedische und deutsche Kollegen haben beigetragen, und neben den prominenten Vertretern der eigenen und der nächstjüngeren Generation stehen die Schüler des akademischen Lehrers.

Eine Besonderheit der Festschrift – und eine, die wiederum die Breite und die Wirkung von Huckes Arbeit reflektiert – ist es, daß sich fast alle Beiträge auf die speziellen Forschungsgebiete des Jubilars und nicht wenige auf bestimmte Arbeiten beziehen. Quantitativ überwiegen die Aufsätze zur Gregorianik, mit denen die chronologisch geordnete Sammlung eröffnet wird und in denen sich Huckes wirklich bahnbrechende Bedeutung für die moderne Gregorianik-Forschung (einschließlich des großen Themas „Verschriftlichung der abendländischen Musik“) spiegelt. Im gegebenen Rahmen ist es unmöglich, die Fülle der Beiträge

auch nur anzudeuten; hingewiesen sei auf Joseph Dyers Diskussion der Funktionen und der möglichen Gründungszeit der Schola Cantorum; Alejandro Enrique Plancharts Darstellung des vor-gregorianischen Gehalts der Tropen; David G. Hughes' methodisch besonders interessanten Versuch, die karolingische Ausbreitung des römischen Gesanges als oralen, nicht schriftlichen Prozeß plausibel zu machen; David Hileys Darstellung des früh (ursprünglich?) ohne Text gesungenen Sequenzen-Repertoires (zu den Zeugnissen von Udalric und anderen wären als vermutliche Quelle die Belege bei Augustin zu nennen, vgl. dazu Walter Wioras bekannten Aufsatz „Jubilare sine verbis“); Ritva Jacobsons und Leo Treitlers anhand der ‚Produktion‘ eines Tropus entwickeltes Plädoyer für eine weitere Differenzierung der Konzepte von „oral and written tradition“. Weitere Beiträge zur Gregorianik und ihrem Umfeld stammen von Joseph Gelineau, Charles M. Atkinson, Edward Nowacki, Michel Huglo, Gunilla Björkvall, Hartmut Möller, Wulf Arlt, Andreas Odenkirchen (die sehr nützliche vergleichende Veröffentlichung von 13 Neumentafeln aus dem 11. bis 14. Jahrhundert), Ruth Steiner, Gunilla Iversen, Karlheinz Schlager, Marie-Elisabeth Heisler. Sabine Žak breitet reiches Material zur Verwendung von Instrumenten in der mittelalterlichen Musik in den deutschsprachigen Ländern aus. Marianne Danckwardt deutet Guillaume de Machauts Motette Nr. 11 aus deren singulärem Satzbild als „satztechnisches Bindeglied zum Kantilensatz des 14. und 15. Jahrhunderts und zu jenen der späteren Motetten, die auf die Konstruktivität der isorhythmischen Motette (...) verzichten“ (S. 383). Klaus Hortschansky gibt eine verblüffende zahlensymbolische Interpretation von John Dunstables *Veni Sancte Spiritus* im Anschluß an seine Analyse des Werkes in der Festschrift Forchert. Carl Dahlhaus entwickelt die Widersprüche von Theorie und Praxis in der Bestimmung von Dissonanzen im 14. und frühen 15. Jahrhundert. Eric Fiedler handelt über eine anonyme Messe ohne Text in I-Md 3 einerseits als Teil einer offenbar um 1500 entstehenden Tradition von Messen und

Motetten zu gleichen Stimmen („ad aequales“, „a voci pari“), andererseits als Beleg für die Möglichkeit eines textlosen Ordinarius mit bestimmten liturgisch-musikalischen Konstellationen. Jeffrey Kurtzman skizziert das Repertoire von Drucken des 16. Jahrhunderts mit Vesper-Polyphonie als für das Verständnis notwendigen Hintergrund der *Marienvesper* Claudio Monteverdis; Lewis Lockwood interpretiert die Parodiemesse aus Monteverdis Druck von 1610 als besonders subtiles Beispiel text-symbolischer Verwendung der für die Parodie ausgewählten Motive aus Nicolas Gomberts Motette und vor dem Hintergrund der Widmung an Paul III. In einem dritten Monteverdi-Beitrag interpretiert Silke Leopold das bisher vernachlässigte *Bel pastor* und deckt überraschende Bezüge zur französischen Textvorlage, komponiert von Jean de Castro, und zur Parallelkomposition Marco da Gaglianos auf. Beiträge zur Geschichte der Oper im 18. Jahrhundert liefern – eingedenk Huckes Arbeiten vor allem zu Giovanni Battista Pergolesi – Reinhard Strohm („Auf der Suche nach dem Drama im dramma per musica: Die Bedeutung der französischen Tragödie“) und Paul Brainard mit einem dankenswert nüchternen Blick auf die Text-Musik-Beziehung bei Händel, demonstriert am *Scipione*. Magda Marx-Weber untersucht „Rezitative in Psalm- und Stabat Mater-Vertonungen des 18. Jahrhunderts“; Reinhardt Menger bricht eine Lanze für den Tangentenflügel; Wilhelm Seidel gewinnt aus einem Vergleich von Domenico Cimarosas *Il matrimonio segreto* mit der Textvorlage, einer Komödie von David Garrick, bedenkenswerte Einsichten in den gesellschaftlichen Charakter der Opera buffa und in die Fähigkeit des musikalischen Dramas, schärfere Konflikte als das Sprechdrama darzustellen, „ohne sinnlos und verletzend zu werden. Die Harmonie des Satzes ist die Bedingung für die Darstellung gesellschaftlicher Dissonanzen“ (S. 541). Christoph-Hellmut Mahling untersucht die musikbezogenen Eintragungen Ignaz Grillparzers in dessen Tagebüchern als reiche Quelle zum Musikleben der Zeit. Zwei wichtige Beiträge sind Franz Liszt gewidmet: Dietrich Kämper zeigt, wie Wagners Idee des ‚Symphonischen‘, in charakteristischer Verwandlung, Liszts Bemühungen um das Oratorium prägt; Michael Saffle zerlegt höflich, aber bestimmt die Versuche, versteckte

Zahlensymbolik nun auch bei Liszt zu finden – ein besonders dankenswerter Beitrag zur Eindämmung der Numerologie-Seuche. Den Abschluß bildet, sehr symbolisch, der älteste der versammelten Autoren mit dem jüngsten Thema: Kurt von Fischer mit einer in die Tiefe gehenden und erstaunlich ergebnisreichen Betrachtung der Choralkompositionen von Eric Satie.

(September 1997)

Ludwig Finscher

*Musik/Revolution. Festschrift für Georg Knepler zum 90. Geburtstag. Hrsg. von Hanns-Werner HEISTER (Hamburg: von Bockel Verlag 1997. Band 1: 283 S., Notenbeisp., Band 2: 364 S., Notenbeisp., Band 3: 290 S., Notenbeisp.*

Der Nestor der Musikwissenschaft der ehemaligen DDR, Georg Knepler, beging 1997 seinen 90. Geburtstag. Ihm zu Ehren beteiligten sich 31 Wissenschaftler an einer Festschrift, die schließlich drei Bände füllte. Die Autoren kamen aus Ungarn, der Schweiz, Italien, Portugal, Holland, Belgien, den USA, aus Österreich, wo der Jubilar 1906 in Wien geboren wurde und dort bei Guido Adler Musikwissenschaft studierte, aus England, wohin er 1938 bis 1946 emigrierte, und natürlich aus Deutschland, wo er bis 1934 unter anderem als Kapellmeister und ab 1949 im Ostteil von Berlin als Musikwissenschaftler wirkte. Seine Forschungen über Grundprobleme der Musik in dem Buch *Geschichte als Weg zum Musikverständnis* (1977), seine neuen Gesichtspunkte zur *Musikgeschichte des XIX. Jahrhunderts* (1960/61) oder seine Neuakzentuierung des Mozartbildes in seinen *Annäherungen an den Wiener Meister* (1991) gaben neben seiner Lehrtätigkeit an der Berliner Humboldt-Universität und den vielen anderen Veröffentlichungen Anregungen, die vielfältige und breit gefächerte Auswirkungen hatten. Nicht zuletzt spiegelt sich das in den Beiträgen der vorliegenden Festschrift wider. *Musik/Revolution* ist das Thema, das in den 31 Beiträgen in sieben Abteilungen als historische, ästhetische, zuweilen auch nur musik-immanente Erscheinung in der Veränderung des Denkens und des Klangmaterials untersucht wird.

Band I enthält die zwei Abteilungen „Zugriffe“ (I) und „Vom europäischen Mittelalter bis

zum Absolutismus“(II). Die „Zugriffe“ gelten der Definition von Re-volution, Re-formation und Traditionsbeziehung und systemtheoretischen Erörterungen zur Musikgeschichtsforschung überhaupt: Zuweilen versuchen die Autoren hier wie auch im weiteren Kneplers Gedanken von der „Geschichte als Weg zum Musikverständnis“ aufzugreifen und weiterzuführen, andererseits geben sie zusammenfassende Darstellungen archäologischer und mittelalterlicher Erscheinungen, wobei Hartmut Möller bei seinen Betrachtungen zu den musikalischen Umbrüchen der Zeit von Bernhard von Clairvaux allgemein warnt, „Kneplers Ansatz auch nach dem vermeintlichen ‚Ende der Ideologien‘ nicht vorschnell zu verbannen, sondern gewissermaßen durch die Analyse des vorliegenden historischen Mißverständnisses hindurch zur Einsicht in die Aktualität und Notwendigkeit dieser Herangehensweise ... zu gelangen.“ Und er glaubt, mit dem „Stichwort der ‚historischen Aneignung‘ auf wirklichkeitsbezogene Dimensionen der Musikhistoriographie“ verweisen zu müssen, die „gegenwärtig unter dem lautstarken Ansturm wissenschaftlicher -ismen, vom postmodernen Dekonstruktivismus bis zum radikalen Konstruktivismus, vielfach vergessen zu werden drohen.“ Daß dies bei den Autoren bis auf wenige, sich streckenweise in Detailanalysen verlierende Analytiker auch so gesehen wird, zeigen die einzelnen Untersuchungen.

Die zweite Abteilung reicht von „Paradigmen im Vorfeld einer abendländischen Musik“ (Rudolf Flotzinger) bis zu interessanten Aufhellungen von Bachs *Matthäus-Passion* im Einfluß von Newtons *Principia* und den Wirkungen führender Philosophen seiner Zeit, dem „Jahrhundert der Theodizee“, auf die Einsichten und Gestaltungsweisen des Leipziger Thomaskantors (Peter Gülke). Auf interdisziplinäre Zusammenarbeit, für die sich Knepler stets einsetzte und sie realisierte, verweisen Beiträge zum Verhältnis bildender Kunst und Musik im 16. Jahrhundert (Sabine Ehrmann-Herfort) oder auch Hinweise zu Peter Bruegels *Temperantia* als Parabel religionspolitischer Toleranz sowie als Symbolbild von Theologie, Wissenschaft und Künsten in ihren Verknüpfungen bis in künstlerische Details (Anabella Weismann).

Die zwei Abteilungen des Bandes II nehmen

die Themenbereiche „Von der Aufklärung bis zum Hochkapitalismus“ (III) und „Avantgarden und Rückschritte“ (IV) auf. Nicht nur konkrete Untersuchungen zu Beethovens *Eroica* und der *Sonate* op. 26 in der verschiedenartigen Prägung revolutionärer Thematik oder die späten Streichquartette des Bonner Wahlwieners, Beiträge zu Geschichte und Wirkung der *Marseillaise* und des Chansonniers Beranger, sondern auch solche von übergreifender Thematik wie die von der in historischer Entwicklung in Gang gesetzten Arbeitsteilung in Gesellschaft und Kunst, die bei Jean Jacques Rousseau, John Brown und Johann Gottfried Herder aufklärerische Gegenentwürfe auslöste (Caroline Mattenklott). Am Ende dieser Abteilung steht natürlich Richard Wagner, dessen „Judenkarikaturen oder – Wie entsorgt man die Enttäuschung über eine gescheiterte Revolution?“ (Gerhart Scheit) Anlaß zu Untersuchungen gaben. Sie werden festgemacht an antisemitischen Positionen im *Ring*, dessen antikapitalistische Tendenz praefaschistisch mit dem Haß aufs Judentum kombiniert und in vielen, nicht immer beweiskräftigen Indizien aufzudecken versucht wird.

Über „Avantgarden und Rückschritte“ informiert die IV. Abteilung. Von der Materialrevolution um 1900 in Wien, der Selbstironie der Wiener Moderne (Die Musikblätter des „Abbruch“) über mehr essayistische Anmerkungen zu Charles Ives 2. *Streichquartett*, einer Zusammenstellung der Erscheinungsformen des russischen Futurismus und seiner Auswirkungen auf die Musik, dem Experiment des dirigentenlosen Orchesters (Persimfans) in Moskau, Vergleiche der verbreiteten Fassungen von Eisenstein/Prokofjews *Alexander Newski* bis zum Musiktheater im Zeichen Brechts reichen die Themen. Sie werden ergänzt durch Ausführungen über die Anwendung von Lautsprecher-Musik in den KZs, über musikalische Formen antifaschistischen Widerstands in Portugal und über die Stellung der Schönberg-Adepten Paul Dessau und Hanns Eisler im Spannungsfeld stalinistischer Kunst doktrin.

Weiter in die Moderne greifen die drei Abteilungen des Bandes III: Innovationen (V), Rückblicke (VI) und Perspektiven (VII). Der Serialismus in seiner frigidem „Ab-soluta“, aber auch den Möglichkeiten, gesellschaftliche Praxis aktiv zu reflektieren (Hermann Sabbe),

steht hier genauso zur Diskussion wie tiefere Analysen der Werke Luigi Nonos, Hans Werner Henzes, Luciano Berios sowie Morton Feldmans. Stets wird dabei im Sinne des zu ehrenden Jubilars die soziale Funktion als wesentlicher Bezugspunkt anvisiert und dargestellt.

In der Abteilung „Rückblicke“ treten Erscheinungen der Rock-Szene, des Free Jazz in den Mittelpunkt und – hier überraschend eingefügt – Betrachtungen zu Eislers „Rotem Wedding“ und der DDR-Hymne. Der Schlußteil, zwar nicht im Inhaltsverzeichnis angegeben, aber de facto im Text „Perspektiven“ überschrieben, gibt Ausblicke, fragende, unsichere, warnt vor Erscheinungen der kulturellen oder besser zivilisatorisch-industriellen Zukunftsentwicklung, sei es das Thema der „Weltmusik“ (Helmut Rösing: „Interkulturelle Musikanneignung – Verfälschung, Bereicherung oder Fortschritt?“), die im Zeitalter medientechnischer Vermarktung zu einem apokalyptischen Szenario kultureller Nivellierung sich ausweitet. In Günter Mayers Beitrag („Zur Kritik des radikalen Konstruktivismus im Bereich der Ästhetik und Musikästhetik“) führt diese Einsicht zum Aufruf, eine kritische, politisch wache „Ästhetik des Widerstands“ gegen das Verschwinden des Menschen zu entfalten, den ästhetischen Vorstellungen eines Vorherrschens von Computern und Maschinen nach dem Grundsatz „Nur was schaltbar ist, ist überhaupt“ entgegenzutreten. Das ist die eine Gefahr, die andere – so protestiert Friedrich Tomberg im letzten Aufsatz der Festschrift „Zum Verhältnis von Perspektivität, Geschichtlichkeit und Wahrheit in Weltbild und Weltanschauung“ – ist die „einer Welt in vielen Bildern“. Die Postmoderne habe hier keinen Ausweg gezeigt. Eine künftige „Weltbürgergesellschaft“ (S. 283) wird sich zwar aus vielen Bildern zusammensetzen, deren einigendes Band aber muß die Einhaltung der Menschenrechte sein.

In den insgesamt 283 + 363 + 284 = 930 Seiten liegt ein Kompendium musikhistorischer Darstellungen vor, die die Anregungen Georg Kneplers aufnahmen oder konstruktiv diskutierten, in vielen Fällen seinen publizierten Leitlinien und Intentionen entsprachen, in manchen anderen aber etwas querständig sich dazu verhielten. Gerade dadurch

verdeutlicht sich die Vielfalt der musikwissenschaftlichen Ansätze, die heute möglich und notwendig sind. Und gerade der Ernst der Absichten kennzeichnet das Gros der Untersuchungen. Druckfehler und nicht ganz überprüfte Angaben wie etwa das Datum der Uraufführung von Prokofjews *Symphonie classique*, die nicht 1927 in Moskau stattfand (S. 247), sondern 1918 in Petrograd, halten sich in Grenzen. (September 1997) Friedbert Streller

ISAAK LACHMANN: *Awaudas Jisroeil. Der israelitische Gottesdienst. Traditionelle Synagogengesänge des süddeutschen und osteuropäischen Ritus. III. Teil Die drei Wallfahrtsfeste.* Hrsg. von Andor IZSÁK. *Wissenschaftliche Bearbeitung: Adalbert OSTERRIED.* Hannover: Europäisches Zentrum für Jüdische Musik 1993 und 1995. Band I: *Abendgottesdienst und Morgenlob.* 189 S., Band II: *Achtzehngebet, Hallel und Thoraprozessionen.* 187 S., Band III: *Zusatzgebet mit Frühlings- und Herbstgesängen. Hoschanot und Nachträge.* 189 S. (Schriftenreihe des Europäischen Zentrums für Jüdische Musik.)

Orgelsachverständige registrieren möglichst jede im 19. Jahrhundert aufgestellt gewesene Kirchenorgel; die nach 1810 vermehrt installierten Synagogenorgeln vermögen hingegen nur ausnahmsweise deren Interesse zu wecken. Historiker der kultisch eingebunden gewesenen Musik erfassen alle erreichbaren Choralbücher, Kantaten oder Motetten, den Gesang der Kantoren und Chöre in den Synagogen lassen sie zumeist unbeachtet. Lokalhistoriker beschreiben detailliert die Leistungen und Curricula städtischer Konservatorien oder Kirchenmusikschulen, von Ausbildungsstätten wie etwa der 1859 von Moritz Deutsch in Breslau gegründeten Kantorenschule am Jüdisch-Theologischen Seminar nimmt man nur selten Notiz. Angesichts dieser und anderer beklagenswerter Defizite ist es eine besondere Verpflichtung, auf die hier vorzustellenden drei stattlichen Bände hinzuweisen. Diese enthalten ein umfangreiches Repertoire gottesdienstlicher Musik, das ebenso wie die Messen von Franz Schubert oder die Kantaten von Carl Friedrich Zelter unverzichtbar zur Kenntnis von der Musik im 19. Jahrhundert gehören soll-

te. In jüngster Zeit sind Kantoren wie Salomon Sulzer in Wien oder Louis Lewandowski in Berlin verstärkt ins Blickfeld gerückt worden. Die Leistungen Isaak Lachmanns (1838–1900) blieben hingegen unerkannt. Diesem in Odesa, Westpreußen, Pommern und im schwäbisch-bayerischen Hürben (Landkreis Krumbach) tätig gewesenen Kantor und Lehrer ist der Inhalt dieser Publikation zu danken. Dieser besteht aus der faksimilierten und kommentierten Wiedergabe von 271 nach dem liturgischen Tageszyklus der Synagoge geordneten Gesängen, die an den drei Wallfahrtsfesten (Pessach, Wochenfest und Laubhüttenfest) einst von Kantor, Chor und der Gemeinde intoniert wurden.

Der in der Ukraine aufgewachsene Sammler dieses umfassenden Compendiums war wie kaum ein anderer vor 1900 in der Lage, darin sowohl den traditionell osteuropäischen wie auch den süddeutschen Synagogengesang einzubringen nebst eigenen, mit Opus-Zahlen versehenen homophon-vierstimmigen Sätzen zu Psalmgesängen und Gemeinderesponsen. Der auch als Autor etlicher Abhandlungen bekannt gewordene Lachmann wollte mit dieser erstmals komplett publizierten, früher unter anderem von Abraham Zevi Idelsohn in Auswahl benutzten Sammlung zwei Zwecke erreichen: einen der Erhaltung der traditionellen aschkenasischen Vorbeter- und Kantorentradition dienlichen praktisch-pädagogischen sowie den der bestmöglichen Dokumentierung für historisch-kritische Studien. Zu einer letzten Zielsetzung war er vor allem durch Johann Gottfried Herder angeregt worden. Dessen Intentionen folgend, verstand er seine Bemühungen als einen Beitrag zur Bewahrung einer jüdischen „synagogen Nationalmusik“ (1880). Aus diesem Grunde ist dieses Melodiengut kantoralen Gebetsgesangs aus dem polnischen wie dem deutschen Ritus auch zu den großen ethnographischen Leistungen des 19. Jahrhunderts einzureihen. Der besonderen Problematik, ein vielgestaltiges Repertoire, bestehend aus der Kantillation im freien Prosarhythmus, dem Ausruf und Hymnen, protokollgetreu mit den diesbezüglich begrenzten Mitteln der Notation zu dokumentieren, war sich der sorgfältige Sammler bewußt. In zahlreichen Aufsätzen hat er sich nach 1890 um die Klärung der Fragen nach den synagogen Tonarten und dem – etwa für den Gregorianischen Choral

geltenden – normativen Tonartensystem bemüht. Er entschied sich für die Annahme von auf fünf Gesangsarten anzuwendende Gebrauchsleitern. Auch diese Klassifikation verdient ethnologisch Beachtung. Von der Setzung von Taktstrichen mochte er freilich nicht Abstand nehmen, trotz der Kennzeichnung vieler Nummern als „traditionell“ oder als „alte Melodie“.

Der kompetente Kommentator dieser Ausgabe, Adalbert Osterried, bietet im 3. Band (S. 145 ff.) alle ermittelbaren und wissenswerten Auskünfte zur Biographie Lachmanns, außerdem zu der im 19. Jahrhundert sehr umstrittenen Kantorenfrage, zu Aspekten des aschkenasischen Synagogengesanges im allgemeinen sowie zur Geschichte des Manuskripts. Außerdem enthält jeder Band eine Übersetzung der Gesangstexte und der hebräischen Begriffe, die anhand der deutschen Fassungen der nach 1866 von Michael Sachs herausgegebenen „Festgebete der Israeliten“ erstellt wurden, so daß die Benutzung dieser Quelle durch eine breitere Leserschaft nunmehr ermöglicht worden ist. Dem der Hochschule für Musik und Theater Hannover angegliederten Europäischen Zentrum für Jüdische Musik gebührt der besondere Dank für die Zugänglichmachung dieser den Holocaust in Buenos Aires überdauernden Niederschriften. Möge künftig dieser Publikation die Beachtung zukommen, die dieser Bergung in letzter Stunde eines inzwischen nahezu verklungenen Singgutes gebührt.

(November 1997)

Walter Salmen

*KURT VON FISCHER: Die Passion. Musik zwischen Kunst und Kirche. Kassel u. a.: Bärenreiter/Stuttgart u. a.: Metzler 1997. 145 S., Abb. und Notenbeisp.*

„Meine Arbeit geht davon aus, daß Vertonung und Vortrag der Texte vom Leiden und Sterben Jesu, wie sie einige Jahrzehnte nach den historischen Ereignissen der Passion in den vier Evangelien aufgezeichnet wurden, als rezeptionsgeschichtliche Vorgänge zu verstehen sind, die im Laufe der Jahrhunderte und bis heute eng mit dem Wandel theologischer, liturgischer, kirchen- und frömmigkeitsgeschichtlicher Anschauungen zusammenhängen. Aufzuzeigen sind aber auch Zusammenhänge zwi-

schen Musik, allgemeiner Geschichte, Bildender Kunst und Literatur, die, vielfach nur andeutungsweise, als Denkanstöße für eine an geistesgeschichtlichen Fragen interessierte Leserschaft gedacht sind.“ Diese methodischen Leitlinien Kurt von Fischers aus seinen Vorbemerkungen (S. 7) verweisen auf die Besonderheit und die Vorzüge seiner interdisziplinär ausgerichteten Geschichte der Passionsvertonung. Mit ihr liegt – sieht man von Handbuchbeiträgen und Lexikonartikeln ab – erstmals eine bis in die letzten Jahre und Jahrzehnte, konkret bis zu Werken von Krzysztof Penderecki, Oskar Gottlieb Blarr, Gerd Zacher und Arvo Pärt reichende Darstellung des Themas vor, geschrieben von einem durch mehrere Studien ausgewiesenen Spezialisten. Zugleich weisen die Vorbemerkungen jedoch auch auf eine Problematik hin, die sich fast unweigerlich mit einem historischen Abriss verbindet, in dem auf nur etwa 80 reinen Textseiten die wichtigsten Stationen eines rund tausendfünfhundertjährigen Gattungsprozesses beschrieben werden. Das prekäre Verhältnis von Stoffmenge und gewähltem Umfang setzt nicht zuletzt den musikalisch-analytischen Bemerkungen zu den zahlreich zitierten Werkauschnitten enge Grenzen; noch stärker betrifft dies die Beispiele aus der Bildenden Kunst, die auf das Mittelalter, die frühe Neuzeit und das spätere 20. Jahrhundert beschränkt sind. Wie für den bisherigen Forschungs- und Interessensstand bezeichnend, liegen die Schwerpunkte auf der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen responsorialen und ‚durchkomponiert‘-motettischen Passion, auf der oratorischen Passion von der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bis zu ihrem Kulminationspunkt bei Johann Sebastian Bach sowie im 20. Jahrhundert. Diese Konzeption und Geschichtsbetrachtung hat zur Folge, daß das spätere 18. und weithin das 19. Jahrhundert für die artifizielle, meist durchgehend poetisierte Passion (Kantate und Oratorium), die nun primär ein überkonfessionelles Konzertereignis darstellt, fast zur ‚tabula rasa‘ wird, was jedoch der Zahl der Werke und Aufführungsnachweise aus dieser Zeit keineswegs entspricht.

Obwohl der Akzent erklärtermaßen auf den großen Entwicklungslinien und den bedeutenden Gattungsbeispielen liegt, die stets in ihrem ideengeschichtlichen und liturgischen Kontext

gesehen werden, sei im einzelnen gleichwohl auf einige Errata (meist chronologischer Art) und wenigstens eine revisionsbedürftige Interpretation hingewiesen: So kann die Entstehung von Friedrich Funckes oratorischer *Matthäus-Passion* nicht exakt auf 1670 datiert werden (S. 88), sondern läßt sich, wie Horst Walter schon 1967 nachgewiesen hat, nur auf die Jahre „1667/1670 oder 1672/1674“ eingrenzen. Die Angabe, Barthold Heinrich Brockes' mehrfach in Musik gesetztes Passionsoratorium *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus* (1712) sei „zuletzt noch 1750“ (S. 98) von Johann Friedrich Fasch vertont worden, ist unzutreffend, da Faschs Komposition nach neuestem Forschungsstand (Reymond Dittrich, 1995) wahrscheinlich bereits zwischen 1723 und 1727 entstand, während der nach heutigem Wissen letzte Beleg in dieser Vertonungsgeschichte die bei Kurt von Fischer nicht erwähnte *Brockes-Passion* Johann Caspar Bachofens bildet, die in einem postumen Druck Zürich 1759 erschien. Wie seit langem bekannt, ist das Hauptkorpus von Reinhard Keisers in mehreren Fassungen überlieferter oratorischer *Markus-Passion* aufgrund ihrer Weimarer Aufführung durch Bach spätestens auf 1713 und nicht erst auf 1717 oder 1720 (S. 92) zu datieren. Carl Heinrich Grauns Passionskantate *Der Tod Jesu* wurde 1755 nicht „in der Berliner Oper“ (S. 101), sondern in der „Ober-Pfarr- und Domkirche“ uraufgeführt. Bei dem Gebrauch der Begriffe „pietistisch“ und „Pietismus“ als frömmigkeitsgeschichtlicher Kategorie zeigt sich der Autor mehrfach einer veralteten, klischeehaften Deutung verhaftet, in der subjektiv-individualistisches religiöses Empfinden allzu vorschnell und undifferenziert als „pietistisch“ oder „pietistisch beeinflusst“ klassifiziert wird, wobei unberücksichtigt bleibt, daß viele solcher erbaulichen und gemütsbewegenden Elemente weit in den lutherischen (teilweise sogar lutherisch-orthodoxen) Protestantismus des 17. Jahrhunderts mit seiner intensiven Rezeption mystischer Texte zurückreichen; vor diesem theologiegeschichtlichen Hintergrund ist beispielsweise sowohl die pietistische Interpretation von Johann Rists Zusatzstrophen zu „O Traurigkeit, o Herzeleid“ von 1641 (S. 86) fragwürdig als auch die spekulative Formulierung, „der ausgesprochen weiche zwischendominantische Septakkord auf

dem ich-Pronomen“ im Schlußchoral von Bachs *Johannes-Passion* („Ach Herr, laß dein lieb Engelein“) sei „vielleicht als Chiffre für pietistisches Gedankengut zu verstehen“ (S. 111). Als Desiderat wären schließlich noch einige Hinweise zur Geschichte der *Stabat mater*-Komposition anzumerken.

Dem anschaulich geschriebenen und graphisch ansprechend gestalteten Buch sind als Anhang Sachworterklärungen, ein spezifiziertes Literaturverzeichnis und ein (irreführenderweise nur auf die Hauptautoren beschränktes) Personenregister beigelegt. Wohl im Blick auf einen größeren Leserkreis hat der Verfasser auf Fußnoten und damit auch auf fachspezifische Erörterungen von Detailfragen „bewußt verzichtet“ (S. 7). Verzichtet wurde zudem auf Quellen- und Editionsachweise der behandelten Kompositionen.

(November 1997)

Herbert Lölkes

*Die Handschriften der Universitätsbibliothek Basel. Katalog der Musikhandschriften des 16. Jahrhunderts. Quellenkritische und historische Untersuchung von John KMETZ. Basel: Verlag der Universitätsbibliothek 1988. 482 S., 171 Abb.*

Die überaus verdienstvolle Arbeit ist hier nur kurz anzuzeigen; ausführliche Rezensionen sind im deutschen Sprachraum u. a. vom Unterzeichneten (*Neue Zürcher Zeitung*, 16./17. September 1989) und von Martin Staehelin (*Göttingische Gelehrte Anzeigen* 243, 1991, S. 261–271) vorgelegt worden, und vor allem der überaus gründlichen Besprechung Staehelins ist kaum etwas hinzuzufügen. Der Basler Bestand, seit langem aus dem unzulänglichen Katalog von Julius Richter (Beilage zu *MfM* 23/24, 1891/92) bekannt, ist in mehrfacher Hinsicht besonders wichtig, wenn nicht einzigartig: als weitgehend geschlossene Sammlung von Handschriften (und Drucken) aus stadtbürgerlich-patrizisch-humanistischem Milieu, hier vor allem bezeichnet durch die Familien Amerbach, Iselin, Platter, Hagenbach, Wurstisen; zum anderen als Sammlung von „fascicle manuscripts“ (nach der Begriffsprägung von Charles Hamm in *AMl* 34, 1962), Fragmenten, Einzelblättern und sogar Kompositionsskizzen, also „Formen der Überlieferung und der kompositorischen Gestalt

(...), wie sie sonst selten zu finden sind“ (Staehelin, S. 264). Inzwischen hat Kmetz einzelne Aspekte der Basler Sammlung in einer Reihe von Aufsätzen dargestellt („The Piperinus-Amerbach partbooks: six months of music lessons in Renaissance Basle“ in dem von ihm herausgegebenen Band *Music in the German Renaissance. Sources, Styles, and Contexts*, Cambridge 1994; „Singing texted songs from untexted songbooks: the evidence of the Basler Liederhandschriften“, in: Jean-Michel Vaccaro (Hrsg.), *Le concert des voix et des instruments à la Renaissance*, Paris 1995).

Der Katalog ist äußerst gründlich gearbeitet und gibt eine außerordentliche Fülle von Detailinformationen, weit über das in solchen Katalogen Übliche hinaus. Kmetz hat aus der Geschlossenheit des Bestandes die Konsequenz gezogen und aus systematischen Quer- und innerhalb des Bestandes wie aus Schreibervergleichen mit Basler Briefsammlungen der Zeit und mit Archivalien aus dem Basler Staatsarchiv die Entstehungsgeschichte und den Zweck der Handschriften sowie ihren Besitzer- und Benutzerkreis weitestgehend rekonstruiert. So entsteht ein lebendiges und äußerst fesselndes Bild vor allem bürgerlicher Musikpflege (zur Frage nach der Herkunft einiger der frühen Handschriften aus kirchlichem und klösterlichem Milieu vgl. die Einwände bei Staehelin, S. 264; jedoch ist der Gebrauch etwa der Miniatur-Stimmbücher F IX 25a–d, e–f und g im klösterlichen erbaulich-geselligen Alltag – nicht in der Liturgie – wohl nicht auszuschließen).

Der Katalog ist großzügig ausgestattet und bringt im Anhang 171 (!) Abbildungen von Schreiberhänden, Illustrationen, Einbänden und – vor allem – sämtlichen Wasserzeichen mit ihren Zwillingen. Das einzige größere Manko (eine Reihe von kleinen Fehlern ist bei Staehelin korrigiert) darf auch hier nicht unerwähnt bleiben: thematische Incipits fehlen. Dennoch ist der Katalog von Kmetz eine Arbeit, die Maßstäbe setzt.

(September 1997)

Ludwig Finscher

*Mozart. Ansichten. Ringvorlesung der Philosophischen Fakultät der Universität des Saarlandes im Wintersemester 1991/92. Hrsg. von Gerhard*

SAUDER. *St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 1995. 127 S. (Annales Universitatis Saraviensis. 5.)*

Interdisziplinäre Ringvorlesungen stellen an die Vertreter der beteiligten Fächer unterschiedliche Anforderungen. Im Falle einer solchen Veranstaltung über Mozart hat sich der Musikwissenschaftler in einer Weise zu äußern, die etwa den beteiligten Germanisten oder Theologen nicht vor lauter abstrakten Beschreibungen oder analytischen Aussagen die Musik vermissen läßt, während die Nicht-Musikwissenschaftler darauf zu achten haben, mit ihrem fachfremden Gegenstand über mehr als den Seidenfaden freier Assoziationen verbunden zu sein. Denn in der Regel erweist kaum etwas so schnell seine Überflüssigkeit wie der schöngestimmte Erguß einer jubiläumstypisch gestimmten Seele, selbst wenn sie in der Brust eines gelehrten deutschen Professors wohnt. Gegenüber der Unternehmung in Saarbrücken zum Mozartjahr 1991, an der sich neben dem ortsansässigen Fachmann ein Theologe und drei Germanisten beteiligten und deren Ergebnisse ein angenehm lesbares Taschenbuch füllen, kann man derlei Skepsis getrost unterdrücken. Denn Werner Brauns Eröffnungsvortrag über die Zauberflöte als Titelinstrument in Mozarts gleichnamiger Oper verzichtet nicht auf eine angemessene Darstellung der musikhistorischen und musikalischen Sachverhalte, wohl aber auf das Klingeln mit Fachjargon und auf Einschüchterungsversuche anderer Art. Der Beitrag unterhält den Musikwissenschaftler durch die Zusammenschau vielfältiger Details und belehrt die Hörer im ‚Laienstand‘ durch die substanzreiche Überblicksdarstellung.

Vice versa gilt das für die übrigen Texte. Über den offensichtlich doch wesentlichen Baustein, den Mozart in der Theologie Karl Barths bedeutete, oder besser, über die Art und Weise, wie Barth den Komponisten in seinem theologischen Gedankengebäude zu funktionalisieren verstand, verbreitet sich der Theologe Gert Hummel. Den Rezensenten, Dilettant in theologica, hätte es interessiert, eine Einschätzung der einzigen theologischen Deutung Mozarts durch den Barth-Schüler Karl Hammer zu erfahren, scheint dieser doch beim Thema Mozart ein verlängerter geistiger Arm seines Lehrers zu sein. Gerhard Sauder nimmt sich des

Briefschreibers Mozart an. Über dieses Thema ist nun freilich schon viel Tinte vergossen worden, und so mag man die Darlegungen als eine Einführung in die Gattungsgeschichte des Briefes im 18. Jahrhundert und Mozarts Stellung darin lesen (schade, nebenbei gesagt, daß die 1948 erschienene, feine Studie Irma Hoeslis über den Briefstil Mozarts heute so gut wie keine Beachtung mehr findet). Daß der Komponist allerdings, wie Sauder in der Schlußpointe seinen Hörern verschaffen wollte, Goethes Gedicht „Das Veilchen“ Johann Wilhelm Ludwig Gleim zugeschrieben habe, stimmt nicht: Mozarts dialektal gefärbte Überschrift auf dem Autograph des Liedes – „Das veilchen. vom göthe“ – beweist das Gegenteil. Zum Mozart-Bild in der neueren biographischen Literatur steuert August Stahl einige treffende Beobachtungen bei, die vor allem beim breiteren Publikum zum Nachdenken geführt haben dürften, also dort, wo es, wenn überhaupt, noch ein einigermaßen geschlossenes Mozart-Bild zu geben scheint. Auf ähnlichen Pfaden wandelt Gerhard vom Hofe, wenn er Mozart-Bildern in der Literatur nachspürt. Der kultivierte Vortragstext wurde bedauerlicherweise ohne Anmerkungsapparat abgedruckt; verfügt jemand nicht über die Belesenheit des Autors und ist an bibliographischen Nachweisen interessiert, so muß er die Fußnoten anderswo nachschlagen (*Athenäum. Jahrbuch für Romantik* [4] 1994, S. 189–218) – eine überflüssige Erschwernis.

Wer gerne Druckfehler sucht, der wird in jedem Beitrag fündig. Doch auch ohne diese spezielle Neigung legt der Leser das Bändchen freundlich gestimmt aus der Hand. Denn selten genug gelingt es heute Wissenschaftlern, einer breiten Hörerschaft auf ansprechendem Niveau Einblicke in ihre Forschungen zu eröffnen.

(November 1997)

Ulrich Konrad

*Mozart und die Dramatik des Veneto. Bericht über das Colloquium Venedig 1991. Hrsg. von Wolfgang OSTHOFF und Reinhard WIESEND. Tutzing: Hans Schneider 1996. 308 S., Notenbeisp. (Mozart Studien. Band 6.)*

Zahlreiche der Tagungsbeiträge, die im sechsten Band der profilierten *Mozart Studien* zusammengefaßt sind (erweitert um einen Arti-

kel des Reihenherausgebers Manfred Hermann Schmid zum Duett „Crudel! perché finora“ aus *Le nozze di Figaro*), gelten zugleich Werken Lorenzo Da Pontes, der damit zum heimlichen Helden des Bandes avanciert. Der in deutscher und italienischer Version abgedruckte Einleitungsartikel von Stefan Kunze gibt diese Richtung an, indem er die Zusammenarbeit Mozarts mit Da Ponte von anderen, eher programmatisch-reformierenden Kooperationen abgrenzt. Weitere Themen, die mindestens ebenso sehr Da Ponte wie Mozart betreffen, werden angeschnitten von Wolfgang Osthoff mit der Frage nach den „parti serie“ in *Don Giovanni* (mit einem „Exkurs zur Geschichte der Rollenbezeichnungen“ von Reinhard Wiesend, der offenkundig aus den Problemen heraus motiviert ist, die sich anhand der Abgrenzungsfaktoren für Einzelrollen ergeben), ferner von Reinhard Wiesend (der die Entstehungsbedingungen für Mozarts Einlegearien in *Il burbero di buon cuore* klärt, diese mit Vicente Martín y Solers Vertonung konfrontiert und dies zum Anlaß nimmt, Mozarts Praxis der Komposition von Einlegearien insgesamt unter die Lupe zu nehmen), zudem von Elena Sala Di Felice und Renato Di Benedetto (mit einem detaillierten Beitrag über die Stellung Cherubinos im dramatischen Gesamtgebäude des *Figaro*) und besonders von Sabine Henze-Döhring (sie leuchtet den Kontext aus, in dem Leporellos Registerarie steht, indem sie die Texte der weiteren Registerarien Da Pontes betrachtet und dies in eine Untersuchung der kompositorischen Realisierungen münden läßt). Karl-Heinz Köhler schließlich berichtet über Goethes Umgang mit Mozarts Da-Ponte-Opern in Weimar.

Ein kleinerer, aber ähnlicher Schwerpunkt ergibt sich bei der Beziehung Mozarts zu Pasquale Anfossi: mit Christian Eschs Versuch, Barbarinas Cavatina in *Figaro* aus Mozarts Anfossi-Rezeption zu erklären, und Maria Antonella Balsano Fiorenzas Beitrag zu Mozarts Ensembles in Anfossis *La villanella rapita* (mit detaillierten Überlegungen zur Textgeschichte und zu Anfossis Komposition). Hinzu treten die Abhandlungen von Francesco Degrada über die Maskerade in der Oper (vor allem vom textlichen Charakter aus betrachtet) und Stefan Kunze zu den dramatischen Komponenten von *La finta semplice* sowie der Bericht von Gilles

de Van zu den Übersetzungsproblemen, die die frühe französische Mozartopern-Rezeption hatte.

Als innere Verbindung durchzieht die Beiträge das Bewußtsein, daß man auch Mozarts Umfeld ernstzunehmen habe. Daraus resultiert die beeindruckende Fülle der Ergebnisse, des Neuen, das der Band präsentiert. Besonders hervorzuheben ist ferner die editorische Sorgfalt, mit der auch Begleitmaterial präsentiert wird: etwa der vollständige Notentext der von Reinhard Wiesend betrachteten Martín-Arien oder die Form, in der Diskussionsverläufe wiedergegeben worden sind (einschließlich nachträglicher Überarbeitungen). Dies entschädigt dafür, daß die Produktion des Bandes vergleichsweise lange gedauert hat.

(Oktober 1997) Konrad Küster

*Mozart Studien. Band 7. Hrsg. von Manfred Hermann SCHMID. Tutzing: Hans Schneider 1997. 304 S., Notenbeisp.*

Von den elf Beiträgen dieses Bandes sind fünf Mozarts *Requiem* gewidmet, wenn man den aufschlußreichen Beitrag von Jochen Reutter („Trauersymbolik im Introitus des Requiems. Jommelli und die Gattungstradition“) diesem „alten Thema“ (S. 5) zurechnen darf. Manfred Hermann Schmid hat zu Mozarts letztem Werk zwei umfangreiche Studien vorgelegt: In „Introitus und Communio im Requiem. Zum Formkonzept von Mozart und Süßmayr“ geht er der – weithin unbezweifelten – Stichhaltigkeit von Konstanze Mozarts brieflicher Äußerung vom 27. März 1799 auf den Grund, wonach Mozart Süßmayr gebeten habe „die erste Fuge“ im Introitus, wie dies „ohnein gebräuchlich“ sei, „im letzten Stück zu repetieren“. Unter Heranziehung von mehr als 50 Requiem-Vertonungen zwischen „ca. 1690–1800“ (aufgelistet auf S. 53–55) kann Schmid nachweisen, daß zwar einerseits im 18. Jahrhundert bei Communio-Vertonungen musikalische Rückgriffe auf den Introitus durchaus nicht unüblich waren, daß aber andererseits Süßmayrs Rückgriffe sowohl hinsichtlich ihres Umfangs als auch der „veränderten Zuordnung von Text und Musik“ (S. 11) singulär sind. Mehr noch: Nach einer überaus detailreichen Beweisführung entpuppt sich zum einen Konstanzes Äu-

berung als laienhaftes „Halbwissen, dem echte Sachkunde fehlt“, und zeigt sich zum andern Süßmayrs Lösung als „Notlösung“ (S. 47 f.). Gleichwohl zögert Schmid nicht, Süßmayrs Verdienste um die „Lebensfähigkeit“ des Requiems hervorzuheben, wozu gerade der genannte Rückgriff beigetragen habe.

Der Versuch, zu einer differenzierten Würdigung der Leistungen Süßmayrs zu gelangen, bestimmt auch die zweite Abhandlung Schmidts, die dem „Lacrimosa“ in Mozarts *Requiem* gewidmet ist, von dem Mozart bekanntlich nur die ersten acht Takte komponiert hat. In Übereinstimmung mit Richard Maunder („Süßmayr's Work in Mozart's Requiem: A Study of the Autographe Score“) kommt Schmid zu dem Ergebnis, daß die wiederholt diskutierte Vermutung, Süßmayr hätten außer jenen acht Anfangstakten weitere, inzwischen verschollene Skizzen von Mozarts Hand zur Verfügung gestanden, höchst unwahrscheinlich ist. Diese These reklamiert Maunder aufgrund seiner kritischen Durchmusterung des Süßmayrschen Manuskripts für alle von Süßmayr ausgearbeiteten Sätze, mit Ausnahme einiger Teile des Agnus Dei. August Gerstmeier setzt sich mit der Metrik im Offertorium des *Requiems* auseinander und zeigt, wie Mozart – anders als zum Beispiel Georg Reutter d. J. oder Michael Haydn – von der lateinischen Prosa vorgegebene Asymmetrien kompositorisch gestaltet und zu einer geradezu dramatischen Textinterpretation gelangt.

Anlaß und Umstände der Reise von Vater und Sohn Mozart nach Turin im Januar 1771 lagen bislang weitgehend im dunkeln. Harrison James Wignall („Mozart in Turin: Operatic Aspirations in the Savoyard Court“) ist es nicht nur gelungen, ein lebendiges Bild des gleichermaßen fremdenfeindlichen wie repressiven soziokulturellen Klimas im Turin der 1770er Jahre zu rekonstruieren, vielmehr kann er aufgrund von in Turin und Mailand entdeckten Empfehlungsschreiben nachweisen, daß Leopold Mozart daran interessiert war, für Wolfgang in Turin die „scrittura“ für eine Oper zu bekommen.

Auch Sibylle Dahms („Nochmals Mozarts Konzert mit dem ‚Straßburger‘“) kann einen neuen Fund präsentieren: die Abschrift einer – wahrscheinlich auf einer volkstümlichen Melo-

die basierenden – Tanzkomposition des Wiener Hofkapellmeisters Georg Reutters d. J., betitelt *La Strasbourgeoise de Reuter* (1771/72?), die eindeutig beweist, daß mit demjenigen Violinkonzert, das Mozart am 23. Oktober 1777 als sein „strasbourger=Concert“ bezeichnet hat, nicht das Konzert KV 218, sondern das *G-Dur-Konzert* KV 216 gemeint ist.

Die Beiträge von Roswitha Schlötterer („Bachisch und mozartisch zugleich. Satztechnische Gedanken zu Mozarts Andante der Sonate KV 526“) und Christian Speck („Zur Schlußbildung in der Sinfonie KV 201“) bestätigen auf analytisch subtile Weise einmal mehr das pointierte Diktum Adornos, demzufolge Mozarts Musik „ein einziger Versuch [ist], die Konvention zu überlisten“. Mozarts immer wieder nachweisbares Spiel mit Gattungsnormen und -konventionen ist für Joachim Brügge Anlaß, erneut die Echtheitsfrage des ersten Satzes des *Flötenquartetts* KV 285b (= Anh. 171) zu diskutieren. Brügges vornehmlich aus einer „formalen Betrachtung“ dieses Satzes gewonnene Thesen, daß zum einen „eine Autorschaft Mozarts aufgrund zahlreicher für ihn charakteristischer Merkmale hier ohne weiteres anzunehmen ist“ und daß zum andern die bemerkenswerte – auf einer nicht vor Mitte 1781 entstandenen autographen Skizze basierende – Reprisengestaltung an die Topik des *Musikalischen Spaßes* KV 522 erinnert (S. 212 f.), sind nicht von der Hand zu weisen. Ähnlich wie bei KV 522 dürfte es sich bei KV 285b nicht nur um einen musikalischen Spaß, sondern um ein Stück aus der von Mozart Ende Dezember 1782 ins Auge gefaßten „kleine[n] Musicalische[n] kritick mit Exemp[le]n“ handeln, von der er offensichtlich nur einige der „Exemp[le]n“ zu Papier gebracht hat. Für diese Annahme spricht auch das als Parodie auf die Seichtheit „wälscher“ Komponisten aufzufassende *Flötenquartett* KV 298, auf das Brügge verweist, sowie insbesondere die berühmt-berüchtigte, in der *NMA* denn auch prompt „verbesserte“ 4. Variation aus dem 2. Satz von KV 285b.

Abgerundet wird der gelungene Band durch Gertraut Haberkamps verdienstvolle, bereits im ersten Band der *Mozart-Studien* begonnene Dokumentation: Anzeigen und Rezensionen von Mozart-Drucken in Zeitungen und Zeitschriften, Teil 5. (Oktober 1997)

Gerhard Splitt

JOACHIM BRÜGGE: *Zum Personalstil Wolfgang Amadeus Mozarts. Untersuchungen zu Modell und Typus am Beispiel der „Kleinen Nachtmusik“ KV 525. Wilhelmshaven: Noetzel, Heinrichshofen-Bücher, 1996. 273 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 121.)*

Joachim Brügge führt in seiner Dissertation den von ihm bereits an Klaviersonaten Mozarts erprobten Versuch fort, häufig wiederkehrende ‚Bausteine‘, „musikalische Analogien im Werk Mozarts zu sichten und zu erörtern“. Dabei stützt er sich auf die Kategorien ‚Modell‘ und ‚Typus‘, die ihm als „real auftretende Kriterien des Mozartschen Personalstils“ gelten (S. 19). Sie wurden bereits für seinen Doktorvater, den Mozartforscher Wolfgang Plath, zum Hilfsmittel musikalischer Analyse („Modell und Typus“, in: *MjB* 1973/74) und unterscheiden Größe und Funktion solcher musikalischen ‚Bausteine‘: während ‚Typus‘ Analogien kleiner Sinneinheiten benennt (Motive, Themen, harmonische Folgen), die „in einer bestimmten syntaktischen Funktion“ erscheinen, bezieht sich ‚Modell‘ „auf eine ähnliche Gestaltung einzelner Abschnitte, die auch in ganz unterschiedlichen Werksituationen auftreten können.“ (S. 18/19)

Nachdem Brügge Fragestellung und methodischen Ansatz seiner Arbeit reflektiert (Kap. 1) und einen formalen Überblick über die *Kleine Nachtmusik* gegeben hat (Kap. 2), führt er im zentralen Teil (Kap. 3 und 4) einen Katalog von ‚Modellen‘ und ‚Typen‘ der vier Sätze vor. Er spürt hier zahlreiche Motive, melodische Wendungen, harmonische Folgen, ja ganze formale Abschnitte auf, die Mozart in anderen Werken analog gestaltet.

In seiner „Zusammenfassung“ (S. 169 ff.) – hier liegt der Verdacht eines Zirkelschlusses nahe – erklärt der Autor die methodischen Voraussetzungen seiner Studie gleichsam zu deren Ergebnis, wenn er zu dem Schluß kommt, daß Mozart „in der *Kleinen Nachtmusik* wiederkehrende Bausteine“ komponiert habe (eben ‚Modelle‘ und ‚Typen‘), „die im Einzelfall auch in engen Verbindungen zu diversen Idiomen der Musiksprache des mittleren und späten 18. Jahrhunderts stehen können“. Ein Beitrag „Zum Personalstil Wolfgang Amadeus Mozarts“ ist das Buch nur bedingt, da Brügge zwar die Werksituation der analogen satztechnischen Phänomene bedenkt (er betreibt

keine ‚willkürliche ‚Reminiszenzenjägerei‘), nicht aber, was Mozarts Musik eignet, was sie von anderen unterscheidet. Der Zugriff auf die spezifischen Qualitäten des Tonsatzes wäre ihm sicher überzeugender gelungen, hätte er – etwa wie Charles Rosen (*The Classical Style*, New York 1971) – das dialektische Verhältnis Mozartscher Werke zur kompositorischen Konvention der Zeit einbezogen.

(September 1997)

Ralf Rohmann

FIONA LITTLE: *The String Quartet at the Oettingen-Wallerstein Court. Ignaz von Beecke and His Contemporaries. New York-London: Garland Publishing, Inc. 1989. Volume One 371 S., Volume Two 250 S. (Outstanding Dissertations in Music From British Universities.)*

Die Arbeit ist die erste gründliche, die Quellen umfassend erschließende und auswertende Darstellung des Streichquartett-Repertoires eines der musikgeschichtlich wichtigsten deutschen Höfe des späten 18. Jahrhunderts, und schon als solche ist sie höchst verdienstvoll. Die Verfasserin beginnt mit einem die Sekundärliteratur gründlich aufarbeitenden Überblick über die Entwicklung des Streichquartetts in Deutschland, speziell an den deutschen Höfen, bis etwa zum Ende des Jahrhunderts; dabei werden der Höhepunkt der Produktion in den 1780er und 1790er Jahren wie die wechselnde Abhängigkeit der Entwicklung von Paris und vor allem Wien klar herausgearbeitet. Die Darstellung ist sehr differenziert und berücksichtigt sozialgeschichtliche und politische Faktoren ebenso wie die stil- und gattungsgeschichtliche Entwicklung; angenehm berühren das gänzliche Fehlen pompöser Methodendiskussionen und ein betont nüchterner Blick auf den Gegenstand, der die Phänomene keineswegs unter dem Vergrößerungsglas sieht.

Dem allgemeinen Überblick folgt die Darstellung der Musikkultur am Hofe von Oettingen-Wallerstein; besonders interessant ist dabei die Ausstrahlung des höfischen Musiklebens auf das stadtbürgerliche. Die berühmte „Quartettsschule“, die Anfang des 19. Jahrhunderts zur Reorganisation der Hofkapelle gegründet wurde, ist mit einem kleinen Exkurs bedacht. Sehr umsichtig wird dann das Quartett-Repertoire der Hofkapelle rekon-

struiert, einschließlich der großen Privatsammlung des Regierungspräsidenten Franz Michael von Schaden.

Den Hauptteil der Arbeit bilden Analysen dieses Repertoires, gegliedert nach Werken ausländischer (österreichischer, französischer, englischer) Komponisten, deutscher Komponisten und schließlich solcher, die am Hof selbst arbeiteten. Die Analysen sind knapp und bringen für die bekannteren Komponisten wenig Neues, aber sie sind bei aller Knappheit präzise, und sie zeigen bei der Auswahl ‚ortsfremder‘ Werke für die Kapelle eine deutliche Tendenz zur Bevorzugung kompositorisch anspruchsvoller Stücke, verbunden mit einem Wandel vom französischen zum Wiener Einfluß – eine Tendenz, die sich dann in der lokalen Produktion widerspiegelt. Besonders interessant, weil eine offenbar verbreitete Tendenz spiegelnd, ist der große Anteil Luigi Boccherinis, der vor allem in höfischen Milieus als eine Art Gegen-Option gegen den als zu gelehrt geltenden Haydn gesehen wurde.

Am ausführlichsten sind natürlich die Analysen der einheimischen Komponisten, von denen Francesco Antonio Rosetti (eigtl. Franz-Anton Rösler), Fiala und Ignaz von Beecke die wichtigsten waren. Dem Hofmusik-Intendanten Beecke ist ein eigenes Kapitel gewidmet, das seine beträchtliche Statur als Quartett-Komponist eindrucksvoll demonstriert (eine Monographie über Beecke wäre sehr zu wünschen). Leider wird nicht diskutiert, warum ein so begabter Komponist mit so weitreichenden Beziehungen und so prominentem höfischem Hintergrund seine Kammermusik unpubliziert ließ (aus Standesgründen? Beecke war Offizier, kein professioneller Musiker).

Die Analysen insgesamt haben, wie es bei einer Arbeit dieser Art kaum anders sein kann, ihre Grenzen: Sie sind reich an guten Beobachtungen zum Personalstil der Komponisten, aber sie beschränken sich auf die Besprechung von Satz-Arten (Kopfsätze, langsame Sätze, Menuette, Finali), wodurch die Formen der einzelnen Werke und, gegebenenfalls, die Prinzipien der Zusammenstellung von Werken zu Werkgruppen oder opera in den Hintergrund treten. Auch blendet die Autorin fast durchweg die Frage nach der Stellung der jeweiligen Personalstile in größeren Zusammenhängen aus, selbst da, wo Einflüsse ziemlich offenkun-

dig sind, wie diejenigen Haydns bei Beecke und vor allem Fiala. Andererseits kann sich der Leser sein eigenes Bild machen, denn der zweite Band der Arbeit bringt die zwölf erhaltenen Quartette von Beecke, drei von Rosetti und je eines von Fiala und Wineberger in Partitur, wodurch sich der Wert der Studie sehr erheblich erhöht. Die Autorin ist zu ihrer ebenso soliden wie informationsreichen Arbeit zu beglückwünschen, und der Leser ist eingeladen, auf Entdeckungsreise zu gehen.

(September 1997)

Ludwig Finscher

*Carl Maria von Weber in Darmstadt. Ausstellung im Hessischen Staatsarchiv Darmstadt im November 1996 anlässlich der Mitgliederversammlung der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V. Katalog mit einem einführenden Vortrag über „Carl Maria von Weber und Darmstadt“. Hrsg. anlässlich des 70. Geburtstags von Eveline Bartlitz von Joachim VEIT und Frank ZIEGLER. Tutzing: Hans Schneider 1997. XII und 155 S., Abb.*

„Habent sua fata...“? Für das vorliegende Buch gilt dies ganz besonders! Wäre die Sichtung der Quellen für eine Ausstellung anlässlich einer Darmstädter *Weber-Woche* unergiebig ausgefallen, und hätte der Anlaß der Drucklegung gefehlt, die Idee einer Festgabe anlässlich des 70. Geburtstags der verdienten Bibliothekarin, Briefeditorin und nach wie vor unermüdlichen Mitarbeiterin der Weber-Gesamtausgabe, Eveline Bartlitz, hätte dieser Band wohl nie das Licht der Welt erblickt. Viel Sorgfalt ließen die Herausgeber und nicht zuletzt der Veleger bei der bibliophilen Gestaltung des Bändchens walten, das mit seinen zahlreichen Illustrationen und Faksimiles trotz Kartonumschlag schon rein äußerlich eine Augenweide ist.

Über die historische Bedeutung dieses Themas kann jedenfalls kein Zweifel bestehen. Webers Darmstädter Zeit, ein knappes Jahr, 1810/11, führte ihn erneut zu seinem Lehrer Georg Joseph Vogler, dessen Unterricht Weber bereits in Wien 1803/04 genossen hatte. Bedeutend wird dieser Aufenthalt vor allem durch das erneute Zusammentreffen mit Johann Baptist Gänsbacher und die Bekanntschaft mit dem jungen Giacomo Meyerbeer. Das Zusammen-

sein dieser „Trias harmonica“, deren Auseinandersetzung mit Voglers musikalischen und theoretischen Werken und der sich daraus entwickelnde briefliche Gedankenaustausch bieten aufschlußreiche Anhaltspunkte für die Erhellung von musikalischem Denken und Schaffen Webers und Meyerbeers in dieser Zeit.

Daher ist dieser Band mehr als nur ein Ausstellungskatalog. Die meisten Exponate werden abgebildet bzw., soweit es sich um Textquellen handelt (Briefe, Widmungsschreiben, Dekrete), vollständig wiedergegeben und kommentiert. Dies ermöglicht einen literarischen „Spaziergang“ durch die Ausstellung, der kaum Lücken und Fragen offen läßt. Der materialreiche und angenehm lesbare – weil im Vortragston konservierte – Einleitungstext Veits über „Weber und Darmstadt“ stellt eine zusammenfassende Weiterentwicklung des betreffenden Kapitels in dessen Dissertation (*Der junge Weber*, Mainz 1990) dar, wobei neue Quellen und Erkenntnisse den aktuellen Forschungsstand vermitteln. In dieser Hinsicht spektakulär ist die Erwähnung der aktuellen Quellenarbeit an der ersten Sinfonie Webers, deren Autograph Überklebungen enthielt, welche in der Berliner Staatsbibliothek kürzlich gelöst werden konnten. Leider bestätigte sich nicht die Hoffnung, auf der Rückseite des eingeklebten Blattes Webersche Musik zu finden: Es handelt sich um Voglers Handschrift (S. 110).

Neben den Aktivitäten Voglers und seiner drei Schüler werden auch die späteren Kontakte Webers mit Darmstadt anhand von Briefen an den Großherzog und die Aufführungsmaterialien Weberscher Opern beschrieben und belegt, sowie vor allem das kulturhistorische Umfeld Darmstadts zu dieser Zeit beleuchtet. Der besonders dem Theater zugewandte Geschmack des musikliebenden Großherzogs Ludwig I., die von Darmstadt ausgehenden Konzertreisen Webers in die umliegenden Städte, die Verhandlungen um eine Anstellung Webers in Darmstadt als Kapellmeister und Voglers Unterrichtsmethoden sowie seine Stellung bei Hofe sind Komponenten einer facettenreichen Geschichte, die sich nicht in Lokalhistorchen verliert, sondern hinausweist auf die allgemeine kulturelle Lebenswirklichkeit im Provinzdeutschland des beginnenden 19. Jahrhunderts.

Wenn auch Weber nach einem „langweiligen Gänsekiel“ griff, um seinem Freund Gottfried Weber „in dem langweiligen Darmstadt langweilig zu erzählen“, daß er „Langeweile“ habe (Brief vom 10. April 1810, Katalog S. 5), so kommt dieser Gemütszustand beim Leser dieses Katalogs an keiner Stelle auf.

(August 1997)

Frank Heidlberger

REINER NÄGELE: *Peter Joseph von Lindpaintner. Sein Leben, sein Werk. Ein Beitrag zur Typologie des Kapellmeisters im 19. Jahrhundert. Tutzing: Hans Schneider (1993). 290 S., Notenbeisp. (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 14.)*

Die Literatur über Peter Joseph von Lindpaintner ging bislang über eine Dissertation (R. Hänslers, 1928) und einige, meist voneinander abhängige Lexikonartikel nicht hinaus. Der Autor unternimmt es nun, anhand „bisher unveröffentlichter Akten“ (s. Vorwort) die Kenntnis über die Lebensumstände des Kapellmeisters und Komponisten auf eine neue Basis zu stellen. Zu den benutzten Quellen zählen Lindpaintners eigenhändiges tagebuchartiges *Thematisches Verzeichnis meiner sämtlichen Werke*, die Korrespondenz mit der Stuttgarter Hoftheaterintendanz und mit Heinrich Bärmann (auch Hänslers bereits bekannt) sowie weitere umfangreiche Korrespondenz mit Textdichtern, Kapellmeistern, Verlegern und Freunden (s. Einleitung). Anhand dieser Quellen zeichnet Nägele in Form von zahlreichen Episoden ein detailliertes und anschauliches Bild des Musikers und Menschen Lindpaintner. Vielfach kann er dabei die Angaben Hänslers in Einzelheiten korrigieren. Im Bemühen, auch ein Bild der Zeit zu entwerfen, berichtet er in romanhaftem Stil auch über so wenig spektakuläre Ereignisse wie eine Kutschfahrt (S. 165), das Reisewetter (S. 98) oder die geographische Lage Stuttgarts (S. 101). Aufschlußreich sind die Erkenntnisse über die Orchester- und Konzertpraxis (S. 107–115, S. 158 f.). Der Lebensbericht zeigt Lindpaintner als einen Mann, der offenbar seine eigenen kompositorischen Fähigkeiten überschätzte, als Kapellmeister große Qualitäten zeigte, sich für seine Musiker sehr engagierte und bei ih-

nen beliebt war. Etwas enttäuschend sind die Ausführungen über das Werk. Es werden nur vereinzelte Kompositionen genauer betrachtet, die Analysen sind oft nicht sehr tiefgreifend, so daß man – speziell bei den Opern – kein genaues Bild erhält. Überzeugend sind hingegen die Ausführungen über einzelne Lieder und die musikhistorische Einordnung des Liedschaffens. Es ist verständlich, daß bei so umfassenden archivalischen Forschungen die zusätzliche Erstellung eines thematischen Werkverzeichnisses den Rahmen einer Dissertation gesprengt hätte. Eine chronologische Werkliste mit einigen Angaben wie Entstehungszeit, Uraufführung, Textdichter und ähnlichen Angaben wäre dennoch wünschenswert gewesen. Im Literaturverzeichnis vermißt man wichtige Publikationen zur Operngeschichte des 19. Jahrhunderts (speziell: Siegfried Goslich, *Die deutsche romantische Oper*). Trotz dieser Kritikpunkte handelt es sich um eine sehr lesenswerte und interessante Abhandlung über einen zu Unrecht vernachlässigten Musiker des 19. Jahrhunderts.

(September 1997)

Gabriela Krombach

MICHAEL ZYWIETZ: *Adolf Bernhard Marx und das Oratorium in Berlin*. Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1996. XI, 380 S. (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster. Band 9.)

Das Oratorium *Mose* (1841) des als Musikkritiker, -lehrer, -theoretiker bekannt gebliebenen, als Komponist über den Augenblick hinaus jedoch nicht erfolgreichen Adolf Bernhard Marx dient dem Verfasser gleichsam als Fluchtpunkt, um Eigenarten und Tendenzen der Pflege des Oratoriums im Berlin der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts in den Blick zu bekommen. Die Inanspruchnahme „geistesgeschichtlicher“ (so z. B. S. 2) Orientierung gestattet eine quellennahe, materialreiche Arbeit; die Entscheidung, über den „Kunstcharakter“ des in Rede stehenden Werks so wenig wie über den Rang des Komponisten zu rätsonnieren, eröffnet die Möglichkeit, unverkrampft ein facettenreiches Panorama des musikalischen Lebens im vormärzlichen Berlin zu entwerfen. Von Belang auch, wie die im Geflecht reger pu-

blizistischer Tätigkeit jener Jahre – hier war Marx maßgeblich beteiligt – zutage tretenden Denkmöglichkeiten der Zeit herausgearbeitet werden, bevor Darstellung und Urteil der Späteren ihre Rolle spielen. Die politischen und sozialen Entwicklungen und Verwerfungen jener Jahrzehnte finden dementsprechend gebührende Erwähnung.

Die in der vorliegenden Münsteraner musikwissenschaftlichen Dissertation kaum explizierte, allerdings überzeugend gehandhabte Methode musikhistorischer Untersuchung bedürfte eingehenderer Diskussion. Das Verfahren, „vom vermeintlichen Rand her kommend, in gleichsam konzentrischen Kreisen eine Annäherung an den Zentralpunkt der Untersuchungen zu erarbeiten“ (S. 223), wäre methodologisch genauer zu bestimmen. Neben anderem bliebe die Frage, wie die Rolle der am Horizont stets auftauchenden Werke, deren „Kunstcharakter“ (hier Mendelssohns *Elias*) außer Frage steht, zu fassen sei. Der Verfasser beantwortet diese Frage für seine Untersuchung in der Weise, daß er im letzten Kapitel der Arbeit das Oratorium *Mose* zu Mendelssohns Oratorium in vergleichende Beziehung setzt, was in zuvor vielfältig hergestellten Verknüpfungen gründlich vorbereitet ist. Der leitende Gesichtspunkt ist ebenfalls dem vorher entfalteten zeitgenössischen Problemhorizont entnommen: der die Gattung im Kern berührende Aspekt der „Anverwandlung und Eingliederung von Techniken des Dramas“ (S. 268). In den bis dahin ausgeschrittenen „gleichsam konzentrischen Kreisen“ hatte der Verfasser die Lokalität besichtigt, wichtige Akteure wie Bernhard Klein, Gaspare Spontini, Friedrich Schneider, Gioachino Rossini und vor allem immer wieder Mendelssohn in das Geschehen gezogen, Gattungsfragen, wie sie sich der Zeit stellten, entfaltet, Marx' Männerchoratorium *Am Tage Johannes des Täufers* und die äußere Geschichte des *Mose* dargestellt – und sich so dem „Zentralpunkt“ genähert. Der Gefahr, den zentrifugalen Versuchungen der Methode zu erliegen, ist er durchweg entgangen. Daß er angesichts der Fülle des Materials auf einen Index verzichtet, kann man hinnehmen. Das detaillierte Inhaltsverzeichnis der sprachlich zupackenden – wenn auch nicht unpräzisen – Arbeit entschädigt und bietet gute Orientierung.

(August 1997)

Eva-Maria Houben

ADOLPHE ADAM: *Lettres sur la musique française (1836–1850). Introduction de Joël-Marie FAUQUET. Réimpression de l'édition de Paris 'Revue de Paris', août–octobre, 1903. Genève: Édition Minkoff 1996. VIII, 215 S.*

Die Briefe, die Adolphe Adam zwischen 1836 und 1850 an den Berliner Publizisten, Bibliothekar des Preußischen Königs, Samuel Heinrich Spiker (1786–1858) sandte, sind ein erstrangiges Zeugnis des Pariser Theater- und Musiklebens dieser Epoche und den Briefen vergleichbar, die Charles-Simon Favart seit 1759 an den Conte Giacomo Durazzo in Wien schrieb. Angesichts der Tatsache, daß sie auch in der neueren Literatur unbeachtet blieben, obwohl sie unter dem Titel *Lettres sur la musique française* in der *Revue de Paris* 1903 erschienen waren, ist es zu begrüßen, daß sie nun faksimiliert in Buchform mit einer gründlichen und blendend formulierten Einleitung und mit einem Register von Joël-Marie Fauquet vorliegen. Leider gibt der Herausgeber darin weder einen Hinweis auf den Verbleib der Gegenbriefe Spikers, auf die Adam gelegentlich eingeht, noch auf die Existenz der Briefautographie.

Im Vordergrund der Berichte Adams stehen die Aufführungen in der Opéra-Comique und in der Opéra, das Spiel und der Gesang ihrer Sängerinnen und Sänger sowie deren Einfluß auf die Stoffwahl und musikalische Gestalt neuer Opern, die Aufführungs-Politik der Operndirektoren und deren Erfolge und Mißerfolge, insbesondere der zunehmende Niedergang der Opéra-Comique in den späten 1840er Jahren. Die Berichte geben auch hinsichtlich seines eigenen Schaffens, seiner Reisen nach Rußland und England (interessant die Beobachtungen über die Veränderungen des Lebensstils und ihre Auswirkungen auf das Musikleben in London während verschiedener Londonbesuche) und seiner im Auftrag von Louis Philippe vorgenommenen Neuinstrumentierungen und Bearbeitungen von Opéras-comiques des 18. und frühen 19. Jahrhunderts (André Modeste Grétry, François André Philidor, Jean Joseph Cassanéa de Mondonville, Nicolas Isouard, des Pasticcio *Robert Bruce* mit Musik Gioacchino Rossinis etc.) wertvolle Einblicke. Adam ist ein aufmerksamer, parteiischer, aber auch überaus helllichtiger Beobachter seiner Kollegen und des Pariser

Konzertlebens (u.a. der historischen Konzerte des Prince de Moskowa mit Werken Giovanni Pierluigi da Palestrinas) und berichtet in einer Offenheit über seine Eindrücke, wie sie kaum in der zeitgenössischen Presse zu lesen sind. Das Verhältnis zu Daniel François Esprit Auber beispielsweise ist freundschaftlich, aber es durchlebt erhebliche Krisen, die allerdings die Einschätzung seiner künstlerischen Leistung nicht beeinträchtigen. Eugène Scribes Libretti werden einer strengen, manchmal vernichtenden Kritik unterzogen. Giacomo Meyerbeers menschliche Eigenschaften und künstlerische Fähigkeiten finden ungeteiltes Lob, während Adam zahlreiche Belege für Gaspare Spontinis schwierigen Charakter und sein arrogantes Verhalten liefert. Kultur- und personalpolitische Fehlleistungen der Direktoren von Opéra und Opéra-Comique sowie ihr gelegentlicher Nepotismus finden keine Gnade vor seinen Augen. Es ist erstaunlich, mit welcher Einseitigkeit und mit welchem Scharfsinn Adam die schriftstellerischen, musikalischen und organisatorischen Leistungen von Hector Berlioz zu analysieren und instrumental- und kirchenmusikalische Werke seiner französischen Zeitgenossen zu beurteilen weiß. Von der *Damnation de Faust* heißt es zum Beispiel: „Es ist eine Art Oper in vier Teilen im gleichen Goût, wie Berlioz immer komponiert. Neben unbeschreiblichen Verirrungen gibt es bemerkenswerte Steigerungen und wirkungsvolle neuartige Klänge“.

Über schöpferische Prozesse, besonders hinsichtlich des Zusammenwirkens von Komponist und Librettist, geben mehrere Briefe ebenso Auskunft wie über private Kontakte zu Komponistenkollegen und Sängern. Adam teilt viele Details über die französisch-deutschen Musikbeziehungen und gelegentlich über Besuch aus Deutschland in Paris – wie jener Ludwig Rellstabs – mit. Die Briefe sind also keine bloße Chronik der offiziellen Ereignisse in Paris, sondern vermitteln ein vielschichtiges Bild des künstlerischen und sozialen Lebens in Paris und nicht zuletzt der Persönlichkeit Adams.

Für die Pressegeschichte stellen die Briefe in mehrfacher Hinsicht auch eine wichtige Quelle dar: Zum einen kann anhand der Meldungen in Spikers *Spenerischer Zeitung* überprüft werden, welche der von Adam erwähnten Pariser Ereignisse von Spiker übernommen wurden (Adam

notiert gelegentlich Hinweise darauf). Zum andern erlauben die Kritiken, die Adam aus finanziellen Gründen nach dem Scheitern seiner Opéra-National von 1848 an für den *Constitutionnel* und *L'Assemblée nationale* zu schreiben gezwungen war, eine vergleichende Studie zwischen den an seinen Freund und Journalisten gerichteten Informationen und solchen, die in der französischen Presse erschienen. Nicht zuletzt geht Adam auf die Auseinandersetzungen zwischen den Pariser musikalischen Parteiblättern und deren Verleger mehrfach ein.

(September 1997)

Herbert Schneider

*Das verborgene Band. Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Schwester Fanny Hensel. Ausstellung der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz zum 150. Todestag der beiden Geschwister. 15. Mai bis 12. Juli 1997. Katalog: Hans-Günter KLEIN. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag 1997. 251 S., Abb. (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz Ausstellungskataloge. Neue Folge 22.)*

Der Katalog der Ausstellung der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin, die anlässlich des 150. Todestages der beiden Geschwister Felix Mendelssohn Bartholdy und Fanny Hensel im Frühsommer 1997 stattfand, ist ein informatives und lesenswertes Buch in sehr guter Aufmachung und Gestaltung. Neben dem im Vordergrund stehenden Anliegen, das ‚verborgene Band‘ zwischen Felix und Fanny anhand des überlieferten und in der Staatsbibliothek zu Berlin gesammelten Quellenmaterials zu dokumentieren, findet sich eine Fülle darüber hinausgehender Details zu Leben und Werk der beiden Geschwister, zur Familiengeschichte, zu Freunden und Bekannten und zu den äußeren Lebensumständen.

In der Einleitung, die Hans-Günter Klein schrieb, der für die Ausstellung und den Katalog verantwortlich zeichnet, werden einzelne Stationen der durchaus nicht unproblematischen, gleichwohl sehr engen Verbindung der Geschwister dargestellt und kritisch untersucht. Mehr als 200 Ausstellungsstücke, Musikautographe, Briefe, Widmungsexemplare, Aussagen Dritter und Bilder aus den Bestän-

den der Staatsbibliothek zu Berlin zeichnen ein instruktives Bild. Die sorgfältig beschriebenen und ausgewerteten Dokumente – viele in guten Reproduktionen in den Katalog aufgenommen – folgen mehr oder weniger den Lebensläufen von Felix und Fanny, zeigen offene oder versteckte Hinweise ihrer Verbundenheit auf und bilden damit „einen Teil der ‚objektiven‘ Basis einer künftigen Interpretation“ ihrer Beziehung zueinander, wie es Klein im Vorwort formuliert. Die dem Lebensweg der beiden Geschwister folgenden Kapitel gliedern die Materialfülle in sinnvolle Einheiten, die darüber hinaus übergeordnete Zusammenhänge deutlich machen. Felix und Fanny gleichermaßen beschäftigende Vorstellungen und Fragen, die zugleich ein bestimmtes Moment ihrer Verbundenheit beleuchten, sind als „Lebensmotive“ – Zelter, Goethe, Bach, Italien – der chronologischen Abfolge eingegliedert. Ebenso wurden unter der Überschrift „Verflechtungen in Musik“ mehrfach wiederkehrende musikalische Dokumente zusammengestellt, denen Hinweise auf die Geschwister-Beziehung zu entnehmen sind.

Der nicht selten von einseitigen, spekulativen und von vordergründigen Interessen geleiteten Beurteilung dieser Beziehung wird mit der Zusammenstellung dieses vielfältigen Materials eine Grundlage für ein differenzierteres Bild an die Hand gegeben. Stammtafeln der Familie, eine Zeittafel, Programmzettel und Urkunden, Porträts, Nachlässe sowie Werkverzeichnisse der Kompositionen von Felix Mendelssohn Bartholdy und Fanny Hensel ergänzen den Ausstellungskatalog und machen ihn um so mehr zu einem wichtigen und sehr nützlichen Buch für die künftige Mendelssohn- und Hensel-Forschung.

(November 1997)

Wolfgang Dinglinger

*FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Denn er hat seinen Engeln befohlen. Facsimileausgabe nach dem Autograph in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Mit einem Nachwort von Thomas SCHMIDT-BESTE. Stuttgart: Carus-Verlag 1997. 16 S.*

Aus Anlaß seines 25jährigen Bestehens hat der Carus-Verlag im 150. Todesjahr Felix Mendelssohn Bartholdys dessen – in der Regel

von Chören vielgesehenes – Doppelquartett „Denn er hat seinen Engeln befohlen über dir, daß sie dich behüten“ als Faksimile veröffentlicht; das Original wird in der Staatsbibliothek zu Berlin aufbewahrt. Thomas Schmidt-Beste schrieb ein Nachwort, in dem er auf die besonderen Entstehungsumstände der Komposition, die in bearbeiteter Form auch Eingang in die Partitur des *Elias* gefunden hat, eingeht. Mendelssohn, seinerzeit als Generalmusikdirektor für kirchliche und geistliche Musik in preußischen Diensten, komponierte das Stück im August 1844 als Grußadresse an Friedrich Wilhelm IV., nachdem dieser im Juli des Jahres einem Attentat beinahe zum Opfer gefallen war. Der Bürgermeister des Dorfes Storkow in der Mark Brandenburg, Heinrich Ludwig Tschsch, hatte aus nächster Nähe auf den König geschossen, Friedrich Wilhelm wurde allerdings nur leicht verletzt, und seine als Wunder gesehene Errettung war Anlaß zahlloser Glückwünsche, denen Mendelssohn seine Komposition hinzufügte.

Dem Notenfaksimile ist das Faksimile des Begleitschreibens Mendelssohns, das im Geheimen Staatsarchiv zu Berlin liegt, vorangestellt, beide geben die Originalgröße der Autographe wieder. Da es sich gewissermaßen um hochoffizielle Reinschriften handelt, sind mit der Veröffentlichung des Heftes (ca. 24,5 × 30 cm) zwei besonders sorgfältig angefertigte Dokumente der Mendelssohnschen Handschrift – ein Brief- und ein Notentext – zugänglich gemacht worden – eine würdige Geburtstags-Präsentation des Verlages, die nicht zuletzt wohl ihren Weg als Präsent für besondere Anlässe machen wird.

(November 1997) Wolfgang Dinglinger

*The Complete Correspondence of Clara and Robert Schumann. Critical Edition Volume II. Edited by Eva WEISSWEILER. New York u. a.: Peter Lang 1996. XXXVII, 574 S.*

Über diese Briefausgabe ist anläßlich des Erscheinens des ersten Bandes in dieser Zeitschrift einiges Grundsätzliche gesagt worden (*Mf* 49[1996], S. 209); das zu wiederholen erübrigt sich. Die „Endnotes“ der Übersetzer bieten erneut ausreichend Zündstoff für kritische Feuerwerke. Wenn Clara Schumann 1839 von Bay-

reuth spricht, belehrt uns der Kommentar, die Stadt sei „noted for its annual Wagnerian festival“. Robert hätte die Mitteilung seiner Braut, sie steige jeden Morgen um sechs Uhr auf den Montmartre, um ein Glas Milch zu trinken, gewiß beargwöhnt, wäre ihm dieser „district in Paris“ als „noted for its cafés and nightclubs“ bekannt gewesen. Aus Schumanns „Obulus auf Beethovens Monument“, dem ursprünglichen Titel für seine *Fantasie* op. 17, werden obskure „Obolen“; umwerfend richtig ist dagegen die Mitteilung, Mainz sei die „city where the Main flows into the Rhein“. An falschen Lebensdaten von Personen (z. B. S. 535: Johann Baptist Jenger, geboren nicht 1792, sondern 1797, Karl Freiherr von Schönstein, nicht 1797, sondern 1796) wird sich nur der Pedant stoßen, ebenso wie an nicht identifizierten Namen (z. B. S. 559 Moeser – gemeint ist der für die Berliner Musikgeschichte nicht gar so unbedeutende Carl Möser, 1774–1851: schlag' nach im *New Grove*). Gerne mehr erfahren hätte man über Schuberts Liederzyklus „The Lady of the Lake“, doch solch maßlose Neugierde bleibt unbefriedigt. Und so weiter und so fort.

(November 1997) Ulrich Konrad

KATHRIN LEVEN-KEESEN: *Robert Schumanns „Szenen aus Goethes Faust“ (WoO 3). Studien zu Frühfassungen anhand des Autographs Wiede 11/3. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 1996. 432 S., Notenbeisp. (Musica berolinensia. Band 1.)*

Robert Schumanns *Szenen aus Goethes Faust* gehören zu den Werken, deren angeblich fragwürdiges Gelingen gerne auf die Bedingungen ihres Entstehens zurückgeführt werden. Kathrin Leven-Keesen untersucht in ihrer Göttinger Dissertation zum ersten Mal die Quellen dieses Entstehensprozesses. Die aufopferungsvolle Arbeit, das im unzugänglichen Privatbesitz verschlossene autographe Material in Beschreibung und teilweise Übertragung erst einmal bekannt gemacht zu haben, ist besonders zu würdigen, da der Autorin selbst das Skizzenkonvolut bloß in nicht geordneten, kleinformartigen Photographien vorgelegen hat. Sie ordnet die Entwürfe gemäß ihrer Abfolge im endgültigen Werk und beschreibt Stück für Stück den Korrekturprozeß und die Abweichungen von

der Partitur. Der Versuch, Korrekturen und Abweichungen systematisch zu fassen, etwa nach Unterscheidung in vokalen und instrumentalen Bereich oder der Bewertung nach „Profilation“ und „Regulierung“, will allerdings nicht recht gelingen. Zu unspezifisch sind die Kriterien der Unterscheidung von unwesentlichen Detailkorrekturen und kompositorisch aufschlußreichen Änderungen. Für eine Statistik ist der Ansatz nicht systematisch genug, für eine Einschätzung des Kompositionsprozesses fehlt eine Perspektive.

Das liegt zum einen an der mangelnden theoretischen Begründung des gewählten Ansatzes. Gerade der für die Arbeit grundlegende Begriff der „Frühhfassung“ wird überstrapaziert, wenn man tatsächlich alternative Fassungen eines Stückes begrifflich nicht von bloßen Stadien der Niederschrift unterscheidet. Die Arbeit gibt selbst den Hinweis auf das Primat der eigentlichen Textvertonung im ersten Entwurf und führt vor, wie neben feinen Deklamationskorrekturen besonders die instrumentalen Einleitungen und Schlüsse sowie die Übergänge einen zweiten Arbeitsschritt ausmachen. Die Stellung dieses zweiten Arbeitsschritts nach dem Skizzieren müßte grundsätzlich bedacht werden, um zu einer begründeten Einschätzung des in den Skizzen greifbaren Schaffens zu gelangen. Ohne diese Reflexion erschöpft sich die von der Autorin angestrebte Gründlichkeit in einer Aufzählung beziehungsloser Details und einer Argumentationsstruktur, die oft unverbindliche Gründe dafür sucht und findet, warum die Endfassung besser ist als der erste Entwurf.

Ein weiterer Einwand betrifft den bewußten Ausschluß der Entstehungsgeschichte. Allein weil die spätere „dritte Abteilung“ als geschlossene Szene konzipiert und auch aufgeführt wurde, bevor Schumann das Werk nach vorne hin erweiterte, können die Gründe, den abschließenden *Chorus mysticus* aus der Betrachtung auszuschließen, nicht überzeugen. Indem Leven-Keesen ihre Arbeit nicht entstehungsgeschichtlich ausrichtet, begibt sie sich der Möglichkeit, ihr Material den Quellen adäquat zu ordnen und dort, wo es aufgrund der vielschichtigen Lage besonders nötig wäre wie etwa für den Chor 7.4 („Gerettet ist das edle Glied“), etwa mit einer schematischen oder graphischen Darstellung Überblick zu schaffen.

Wenn man die Entstehungsgeschichte einbezieht, wird man für den *B-Dur* Abschnitt dieses Chors eine andere Datierung ansetzen müssen. Nimmt man eine Konzeption dieses Chores nicht für die erste Phase der Komposition im Herbst 1844 an, sondern im Rahmen der Vorbereitung für die Aufführung mit dem Chorverein im Juni 1848, ließe sich erklären, warum der Entwurf 7.4/D8 aus Platzmangel auf einer Seite mit ziemlich sicher nicht vor 1847 geschriebenem Text zur Oper *Genoveva* notiert worden ist. Es wäre folglich eine in einer ersten Partitur (EAP) vorliegende gültige Fassung ohne diesen abrundenden Chor und mit von der Endfassung grundsätzlich abweichenden Binnenteilen anzunehmen. Erst in einem weiteren Durchgang wurde die Erstfassung (A1–A2) der Binnenteile in *As-Dur* und *Ges-Dur* (ursprünglich nur in leeren Takten vorgesehen) restituiert und der gesamte Chor mit einem Abschluß versehen. Daraus folgende Gedanken über mögliche Gründe, die zum Abbruch der ersten Kompositionsphase und zum Gelingen des zweiten Versuchs geführt haben könnten, mag eine unfrohe Wissenschaft als unzulässige Spekulation abtun.

Einen Rekonstruktionsversuch des Schaffensvorgangs hat sich Kathrin Leven-Keesen gar nicht zur Aufgabe gemacht, und daher liegen die Stärken ihrer Arbeit auch woanders, nämlich in dem mikroskopischen Blick auf die Kleinstereignisse. Damit eröffnet sie Einsichten in den Arbeitsvorgang zwischen der eigentlichen Komposition im Entwurf und dem Ausschreiben in Partitur; diese Einsichten waren eindrücklich vor einer Geringschätzung des Arbeitsprozesses, den Schumann „instrumentieren“ nennt. Wenn die Autorin die Entwicklung zu einer genial „falschen“ Deklamation im *cis-Moll*-Teil von 7.4 über mindestens acht Korrekturstufen, die Einebnung des Gedankens in einer penibel richtigen Deklamation etwa bis hin zur Bereitschaft, in Goethes Text metrisch einzugreifen, nachzeichnet, dann kommt sie der Möglichkeit sehr nahe, kompositorische Arbeit nicht als Ausarbeiten und Verbessern eines Ausgangsgedankens, sondern als konstruktive Annäherung der Notation an eine musikalische Vorstellung zu beschreiben – ein wirklich aufregender Blick in eine Komponistenwerkstatt.

(Dezember 1997)

Hansjörg Ewert

UDO ZILKENS: *Robert Schumann. Die Kinderszenen im Spiegel ihrer Interpretationen seit Clara Schumann durch Musiktheoretiker und Pianisten. Köln-Rodenkirchen: P. J. Tonger 1996. 79 S., Notenbeisp.*

Die Schrift bietet auf knappem Raum einen geschickt gerafften und doch umfassenden Überblick über gut 150 Jahre Rezeptions- und Interpretationsgeschichte von Schumanns *Kinderszenen*. Dabei werden entstehungsgeschichtliche und textkritische Probleme oder die Frage „Zyklus oder nicht?“ ebenso behandelt wie unterschiedliche analytische Ansätze und ästhetische Positionen, etwa am Beispiel der Pfitzner-/Berg-Kontroverse um die *Träumerei*. Die eigentliche Stärke der Studie liegt jedoch in der Einbeziehung der mittlerweile fast 100 Aufnahmen der *Kinderszenen* in die Argumentation. Auch wenn natürlich nicht alle Einspielungen im Interpretationsvergleich berücksichtigt werden, so gelingt es Zilkens überzeugend, die pianistisch-analytischen Resultate, die in den Aufnahmen verborgen liegen, aufzudecken und diese mit den musikwissenschaftlich-analytischen Ergebnissen in eine sinnvolle Beziehung zu setzen, so daß der Leser am Ende auch um die ‚klingende Erfahrung‘ reicher ist. Gerade angesichts der um sich greifenden Spezialisierung in der Interpretationsforschung ist es erfreulich zu sehen, daß die Tendenz einer künstlerischen Interpretation auch weiterhin – Kompetenz des Autors vorausgesetzt – profund in Worte zu fassen ist. Zilkens' Buch ist flüssig geschrieben, gut aufgemacht und sorgfältig redigiert; es wendet sich an den Wissenschaftler ebenso wie an den Liebhaber und sollte, auch angesichts des außergewöhnlich niedrigen Preises von unter zwanzig Mark, weite Verbreitung finden.

(November 1997)

Ulrich Bartels

STEFAN BROMEN: *Studien zu den Klaviertranskriptionen Schumannscher Lieder von Franz Liszt, Clara Schumann und Carl Reinecke. Im Auftrag der Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau hrsg. von Gerd NAUHAUS. Sinzig: Studio, Verlag Schewe 1997. 206 S., Notenbeisp. (Schumann Studien. Sonderband 1.)*

Stefan Bromen wählte für seine Dissertation unter der großen Zahl derer, die im 19. Jahr-

hundert Schumann-Lieder bearbeiteten, Franz Liszt, Clara Schumann und Carl Reinecke aus. Diese drei Pianisten und Komponisten beeinflussten in nicht geringem Ausmaß jene dann in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einsetzende Bearbeitungsflut. Darüber hinaus standen die drei in einem mehr oder weniger engen Verhältnis zu Robert Schumann, das sich sowohl in persönlichem als auch in intensivem brieflichen Kontakt dokumentierte.

Liszt, Clara Schumann und Reinecke waren ausübende Pianisten, weshalb ihre Auseinandersetzung mit Robert Schumanns Liedern a priori durch deren öffentliche Interpretation erfolgte, und zwar schon zu einem Zeitpunkt, als es absolut unüblich war, Schumannsche Werke ins pianistische Konzertprogramm aufzunehmen. Noch bemerkenswerter erscheint daher die intensivere Beschäftigung mit Schumanns Liedern in Gestalt von Transkriptionen derselben. Bromen liefert zunächst eine historische Aufarbeitung jener im 19. Jahrhundert auffallend gängigen Praxis solcher Bearbeitungen, der insbesondere die sogenannten Salonkomponisten und die große Zahl der reisenden Virtuosen frönten. Hauptsächlich waren es im Original groß instrumentierte Werke, wie Symphonien und vor allem Opern, die erst durch eine Transkription im ganz kleinen Rahmen und für jeden technisch versierten Musikausübenden spielbar wurden. Eine Übersicht, die terminologische Abgrenzungen zwischen den einzelnen Bearbeitungstypen von Werken aller Gattungen darlegt, vervollkommenet die systematische Vorgehensweise Bromens.

Als „Etablierung der neuen Bearbeitungsgattung“ der Liedtranskription bezeichnet Bromen Liszts Wien-Aufenthalt 1838. Liszt gab damals mehrere Konzerte, in denen er erstmals einige seiner berühmten Klavierbearbeitungen Schubertscher Lieder öffentlich spielte. Innerhalb der kaum überschaubaren Reihe aller Lisztschen Liedtranskriptionen nehmen die Robert Schumanns zahlenmäßig einen ganz bescheidenen Platz ein. Liszt wählte aus Schumanns umfangreichem Liedschaffen einige der musikalisch anspruchsvollsten und von der dichterischen Vorlage her interessantesten Stücke aus. Wie die ergiebigen Analysen zeigen, entsprach die Form der reinen Lied-Übertragung, bei der lediglich eine Einbeziehung

der Singstimme in den Klaviersatz erfolgt, nicht Liszts Ideal. Seine Bearbeitungen sind zum Teil sogar derart frei gestaltet, daß sich die Grenzen zwischen Transkription und Fantasie verwischen. Gerade da der erklärende Worttext fehlt, versucht Liszt, dieses Manko durch wirkliche Tonmalerei zu ersetzen. Sinn und Inhalt der Dichtung sollen musikalisch veranschaulicht und nach Liszts Auslegung gedeutet werden. Bromen vermittelt einen ausführlichen Überblick über die unterschiedlichen Bearbeitungstypen in Liszts Liedtranskriptionen und entwickelt eine eigene, durchaus sinnvolle Terminologie. Diese, wie auch eine Einteilung in unterschiedliche Entstehungszeiträume, kann nicht als verbindlich gelten, sondern dient als modellartige Orientierungshilfe.

Im Gegensatz zu Franz Liszt bildet das Genre der Liedbearbeitung in Clara Schumanns Schaffen keinen derart wesentlichen Bestandteil. Allerdings blieb auch der Bereich der Originalkomposition bei Clara Schumann mengenmäßig beschränkt. Nach dem Tod ihres Mannes (sie überlebte ihn um 40 Jahre) entstand keine nennenswerte Komposition mehr. Auffallenderweise beziehen sich die wenigen von ihr vorgenommenen Bearbeitungen ausschließlich auf Werke ihres Mannes Robert Schumann. Dies ist insofern bemerkenswert, als Clara Schumann im Verlauf ihrer einzigartigen, mehr als sechs Jahrzehnte währenden Karriere als Pianistin doch eigentlich viele solcher Stücke hätte einsetzen können. Für dieses Phänomen kann auch Bromen keine einleuchtende Erklärung anbieten. Clara Schumanns publizierte Liedtranskriptionen konzentrieren sich auf die 1875 in Paris erschienenen *30 Mélodies de Robert Schumann, transcrites pour piano*. Bromen kann aus dem Briefwechsel der Komponistin mit Johannes Brahms rückschließen, daß sie wohl ursprünglich mehr Lieder bearbeitet haben muß, dann aber nur 30 veröffentlichte. Die Analysen erweisen, daß die Übertragungstechnik in diesen Stücken sehr werknah verläuft und zum Teil lediglich aus dem Zusammenziehen von Singstimme und Klavierpart besteht. Bromen führt die fehlende „eigenschöpferische Ausgestaltung der Lieder“ einzig darauf zurück, daß Clara Schumann die Authentizität der Werke ihres Mannes unbedingt wahren wollte. Darüber hinaus ist aber

auch zu berücksichtigen, daß eine freiere, der Variation oder Fantasie nahestehende Form der Bearbeitung ganz allgemein nicht Clara Schumanns Neigung entsprach.

Reinecke hinterließ (wie sein ungleich berühmterer Kollege Liszt) eine große Anzahl von Bearbeitungen. Er galt ferner als ausgezeichnete Pädagoge, wodurch sich ein weiteres, didaktisch sinnvolles Einsatzgebiet für Transkriptionen ergab. Auch Reinecke absolvierte pianistische Reisejahre, in denen sein Konzertrepertoire zunächst dem Virtuosenamt verpflichtet war. Im Gegensatz zu Liszt überwiegt in Reineckes Bearbeitungs-Schaffen allerdings als Komponist Robert Schumann. Diesem, bekanntlich ein erklärter Gegner des Bearbeitungswesens, gefielen erstaunlicherweise die Transkriptionen Reineckes ausnehmend gut. An diesem Punkt wird besonders evident, wie unterschiedlich die Beweggründe der drei Liedbearbeiter waren. Während Liszt seine Transkriptionen benötigte, um sich als exzellenter Virtuose zu profilieren, kam für Clara Schumann der Anlaß von außen: Ein Pariser Verleger ersuchte sie um die Bearbeitung der Lieder ihres Mannes. Reinecke ging es mit seinen Transkriptionen in erster Linie um die Verbreitung von Schumanns Werken. Als dies dann später nicht mehr erforderlich war, blieb sein großes Interesse für die Kompositionen Schumanns ausschlaggebend. Zusätzlich bat Schumann selbst ihn häufiger um Bearbeitung bzw. Erstellung von Klavierauszügen seiner Werke.

Bromen möchte durch seine paradigmatischen Untersuchungen ein Bild der hochentwickelten Technik der Liedbearbeitung im 19. Jahrhundert vermitteln. Die verschiedenen Erscheinungsformen werden verdeutlicht, deren Reichhaltigkeit eindringlich betont. Bromen bleibt streng bei der von ihm gewählten Verfahrensweise und verliert sich nicht in abweichenden Einzelheiten, was angesichts der Fülle aller tangierten, noch kaum ausreichend untersuchter Nachbarthemen verständlich wäre. Die Dissertation füllt, zumindest was das Lied-Cŕuvre Schumanns angeht, eine Lücke, wobei die drei berücksichtigten Bearbeiter tatsächlich als exemplarisch gelten müssen. Darüber hinaus kommt Bromen das Verdienst zu, sich wenigstens in einem kleinen Bereich dem bisher kaum erforschten Werk Reineckes zu widmen. (Oktober 1997) Irmgard Knechtges-Obrecht

„... daß Gott mir ein Talent geschenkt“. *Clara Schumanns Briefe an Hermann Härtel und Richard und Helene Schöne*. Hrsg. von Monica STEEGMANN. Zürich–Mainz: Atlantisbuch-Verlag 1997. 280 S., Abb.

Editionen werden gewöhnlich so dürftig honoriert, daß sie nur nebenbei durchgeführt werden können. Gleichzeitig haben sich aber die Ansprüche an Qualität und Aufwand für Recherche und Kommentar in hohem Maß gesteigert. Da die einschlägigen Bibliotheksabteilungen im allgemeinen dann schließen, wenn die Nebenarbeitszeit überhaupt erst beginnt, ist es fast unmöglich, ohne Anbindung an ein wissenschaftliches Institut oder eine Gesamtausgabe die bestehenden Anforderungen zu erfüllen. Vor diesem Hintergrund ist die vorliegende Briefausgabe um so bemerkenswerter. Sie erfolgte aus freien Stücken und aus dem lebhaften Interesse der Herausgeberin am Leben und vor allem am Wirken von Clara Wieck Schumann, wie sich aus dem engagierten Vorwort herauslesen läßt.

Fast scheint es, als hätte die künstlerische Haltung Clara Wieck Schumanns auch editorische Entscheidungen beeinflußt. Auf den ersten Blick wirkt der Briefwechsel wie ein Beitrag für Liebhaber(innen) schöner Lektüre: kein kritischer Apparat, keine Anmerkungen. Statt dessen finden sich zwischen den diplomatisch wiedergegebenen Briefen kurze, typographisch abgesetzte Zwischentexte, in denen jeweils die biographische Situation erläutert, beziehungsweise die Ereignisse zwischen den teilweise zeitlich weit auseinanderliegenden Dokumenten zusammengefaßt werden. Durch dieses Verfahren erhält man gleichsam eine Art Clara Schumann-Biographie auf der Basis ihrer Briefe, die durch eine Fülle sinnvoll gewählter Abbildungen aufgelockert wird. Bei genauerer Lektüre wird dann schnell klar, daß auch Kenner(innen), Clara und Robert Schumann-Spezialist(innen), auf ihre Kosten kommen. Denn bei den Briefen an Raimund Härtel, Helene und Richard Schöne (dessen Tochter und Schwiegersohn) handelt es sich um knallharte Geschäftskorrespondenzen, in denen die Auf-führung von Musik im Mittelpunkt steht.

Die zwischen 1839 und 1893 geschriebenen Briefe gelangten erst 1994 an die Öffentlichkeit, und sie bieten wie kaum eine andere bisher zugängliche Quelle einen ungewöhnlichen

Einblick in die professionellen Qualitäten der Protagonistin. An Härtel wendet sie sich nicht nur mit der stets wiederkehrenden Bitte um Studien- und Aufführungsmaterial. Er ist vielmehr auch ihr bevorzugter Ansprechpartner und Berater bei der Organisation von Konzertveranstaltungen in Leipzig. Die Forderungen sind vielfältig und oft anspruchsvoll. Immer wieder finden sich daher Sätze wie: „Bitte sagen Sie es mir unumwunden, wenn es Ihnen unangenehm ist“ (9. 1. 1849), bis Clara Schumann schließlich darauf verzichtet: „Ich lasse meine Entschuldigungen weg, denn bei so viel Anliegen immer und immer werden sie noch gerade lächerlich“ (15. 4. 1858).

Über die persönlichen Charakteristika hinaus, aus denen hier manche, bisher gehörig unterbelichtete Dimension hervortritt, zeigen diese Briefe Clara Wieck Schumanns sehr plastisch, wie brüchig und gefährdet eine Künstlerexistenz im 19. Jahrhundert war. Trotz der großen Erfolge ist das Gelingen von Existenzsicherung aufgrund der ungefestigten Strukturen starken Schwankungen ausgesetzt. Jede Veranstaltung bedarf einer behördlichen Genehmigung. „Sie haben wohl nun die Güte die polizeiliche Erlaubniß dazu einzuholen“ (28. 10. 1845), liest man immer wieder. Dabei gibt es keine vertraglichen Garantien, auch größere Veranstaltungen werden äußerst kurzfristig an- und wieder abgesetzt, umgestellt, vorverlegt oder abgeändert. Mit Staunen liest man, daß keineswegs für alle Werke von Schumann, geschweige denn von anderen Komponisten, geeignetes Aufführungsmaterial vorlag. Gelegentlich findet hier ein Austausch auf Gegenseitigkeit statt, wie bei der Durchsicht der Chopin-Ausgabe, von der die Künstlerin wünscht, daß „ja nicht meines Namens Erwähnung geschieht, als ob ich Dieselben revidirt – ich liebe durchaus nicht, mich in dieser Weise wichtig zu machen“ (8. 1. 1867). Derartige Details sind insgesamt aufschlußreiche Hinweise zur musikalischen Verlags- und Aufführungsgeschichte. Daß sich Clara Wieck Schumann durchaus als Repräsentantin der sich etablierenden intellektuellen Bürgerschicht verstand, läßt sich nicht zuletzt an ihrem Interesse an den Bach- und Händel-Gesamtausgaben oder an all der älteren und neuen Musik ablesen, die sie an Freunde, Freundinnen und Schüler(innen) verschenkt. „Mit Schrecken sehe ich, welch einen

gräulichen Geschäftsbrief ich geschrieben habe“ (30. 12. 1848) – darin erschöpfen sich diese lesenswerten Dokumente glücklicherweise nicht.

(September 1997)

Janina Klassen

*Verdi-Theater. Hrsg. von Udo BERMBACH. Stuttgart-Weimar: J. B. Metzler 1997. VII, 253 S., Notenbeisp.*

Die meisten Essays des vorliegenden Bandes entstammen einer Vortragsreihe der Universität Hamburg, und dieser zwanglosen Präsentation ist nicht nur die Breite der Themen, sondern auch die Vielfalt der Ansichten und Interpretationen zu danken, von denen nur einige besonders bemerkenswerte im folgenden referiert seien. Als „Revolutionär wider Willen“ charakterisiert Birgit Pauls den Risorgimento-Komponisten und späteren Abgeordneten im ersten Parlament des Königreichs Italien und verdeutlicht, wie in den sogenannten „Zensurskandalen“ die politische Repression in starkem Maße von ökonomischen Faktoren überlagert wurde. Mit gesellschaftlichen Aspekten in Verdis Opern befaßt sich auch Udo Bermbach, der die politischen Äußerungen des Komponisten bündig als „Option für die linke Mitte“ zusammenfaßt. Susanne Vill skizziert sechzehn „Bilder von Weiblichkeit in Verdis Opern“ und bietet damit eine Typologie, die die verbreitete Auffassung relativiert, wonach es bei Verdi eigentlich nur einen Frauentypus gäbe, nämlich den des selbstlosen, zur Passivität verurteilten Opfers. Die Entwicklung des „mittleren Verdi“ deutet Sieghart Döhring als Weg von einer national geprägten zu einer kosmopolitischen Opernästhetik und zeichnet Verdis Rolle als Vermittler zwischen der Tradition des Melodramma und den neueren Tendenzen des französischen Musiktheaters nach. In diesem Zusammenhang wird die analytische Tragfähigkeit der vierteiligen „solita forma“ (vgl. Harold Powers in *Acta Musicologica*, 1987) einer kritischen Diskussion unterzogen. Fruchtbare methodische Überlegungen bieten auch Dieter Borchmeyer und Wulf Konold. Am Beispiel einer dramaturgischen Analyse des *Don Carlos* entwickelt Borchmeyer auf Carl Dahlhaus und Anselm Gerhard zurückgehende Gedanken systematisch fort. Mit der „Kom-

primierung des Handlungsstoffes“, der „optisch-akustischen Präsenz und Affekthaltigkeit aller relevanten Situationen“, dem „Wechsel von Zeitraffung und Zeitdehnung“, der „stationären Struktur der Handlung“, der „Isolierbarkeit der geschlossenen Nummern“, der „kontrastiven Simultaneität der Gesangsäußerungen“ und dem „Wechsel von schlagwortartiger Verknappung und lyrischem Pleonasmus in der Librettosprache“ benennt Borchmeyer sieben Strukturgesetze der Oper und ihres Librettos, die weit über Verdi hinaus gültige Kategorien der musikalischen Dramaturgie darstellen. Prägnant verdeutlicht auch Konold, vornehmlich an Beispielen aus *Il trovatore*, einzelne Dahlhaus-Thesen unter anderem über die Rolle der Fabel, die Beziehung von theatralischer Gegenwart und Vorgeschichte sowie die unterschiedlichen Zeitstrukturen in Schauspiel und Oper. Daß allerdings Dahlhaus' *Dramaturgie der italienischen Oper*, wie Konold schreibt, „bisher wenig rezipiert“ sei, gilt paradoxerweise höchstens für Teile der deutschen Musikwissenschaft, war doch gerade dieser Text für viele italienische oder englischsprachige Autoren ebenso richtungweisend wie der bereits genannte Aufsatz von Harold Powers.

Eine auffallende Distanz zur internationalen Verdi-Forschung und eine sehr deutsche Sichtweise zeichnet denn auch nicht wenige der übrigen Beiträge aus, ob nun (was fast schon ein Leitmotiv des Bandes ist) die Annäherung an den Gegenstand in ständiger Konfrontation mit Richard Wagner gesucht wird, vom „wahren Kern“ in Hans Pfitzners Ansichten über sogenannte „Leierkastenmusik“ die Rede ist oder ob gar unter dem verblüffendem Titel „Kino und Kirche: zu den Wurzeln des Verdischen Operntyps“ 24 Tucholsky-Verse über die SPD der Weimarer Republik als Vergleichsobjekt einer *Rigoletto*-Interpretation herhalten. Etablierte Rezeptionsmuster, darunter auch solche, die auf trügerischen Selbststilisierungen des Komponisten beruhen (z.B. „Bauernsohn“, „Galeerenjahre“), erweisen sich zudem allen begründeten Anfechtungen gegenüber als äußerst resistent. So vermittelt das durchweg brilliant geschriebene Buch ein farbiges und anregendes, stellenweise jedoch unzeitgemäßes Bild von variierender Tiefenschärfe, für das pars pro toto der Titel eines weiteren kühnen

Beitrags („Verdis schillerndes Opernphantom“) stehen könnte.  
(Oktober 1997) Arnold Jacobshagen

JACQUES OFFENBACH: *Les Contes d'Hoffmann. Dossier de presse parisienne (1881)*. Hrsg. von Arnold JACOBSHAGEN. Musik-Edition Lucie Galland 1995. 178 S. (*Critiques de l'opéra français du XIX<sup>ème</sup> siècle. Volume VII.*)

Die bereits sieben Bände umfassende Serie der *Dossiers de presse parisienne*, in der die Kritiken aus dem Uraufführungsjahr bedeutender Opern publiziert sind, ist ein wertvolles Quellenwerk, das sich inzwischen großer Beliebtheit unter den Opernforschern erfreut. Der vorliegende, den *Contes d'Hoffmann* gewidmete Band enthält 36 im Februar 1881 erschienene, teilweise geringfügig gekürzte Kritiken, von denen diejenigen der Komponisten Victorin de Joncières und Ernest Reyer, des gefürchteten Antiwagnerianers Oscar Comettant und von Albert Soubies zu den interessantesten gehören. Etwas merkwürdig ist der Hinweis von Soubies, bezüglich der Musik möge man die Kritik von Leon Kerst lesen, zumal in den beiden in Jacobshagens Anthologie wiedergegebene Kritiken Kerst ein schroffes, ablehnendes Urteil über die Oper in wenigen Worten fällt, ohne auch nur den Versuch einer Begründung dafür zu versuchen und Argumente anzuführen. Neben unter einem Pseudonym publizierten Kritiken erscheinen zwei, die in Anlehnung an Berlioz durch „Un Monsieur du Parterre“ oder „Un Monsieur de l'orchestre“ signiert sind. Die weitaus größte Zahl der Kritiken folgt einem dreiteiligen Grundgerüst: Nach der Behandlung des Stoffes und der Stoffgeschichte (hierzu gehört im vorliegenden Fall auch der Hinweis auf das fünfaktige „drame fantastique“ *Les Contes d'Hoffmann* von Paul-Jules Barbier und Michel-Florentin Carré aus dem Jahre 1851) werden die Musik, besonders oft die Highlights der Opern und die Verdienste Ernest Guirauds und die Instrumentierung der Partitur sowie zuletzt die Leistungen der Sängerinnen Adèle Isaac, Marguerite Mgalde, Hilaire Dupuis, der Sänger Jean-Alexandre Talazac, Emile-Alexandre Taskin, Grivot, des Dirigenten Jules Danbé, des Regisseurs Carvalho und des Kostümbildners der Opéra

Comique und des Théâtre Français, Th. Thomas (sein Name fehlt im Register des Bandes), besprochen. Aus sprachlichen und fachlichen Gründen erscheint die Kritik des Komponisten Victorin de Joncières am kompetentesten und am gelungensten, während Comettant und Kerst nicht über den Schatten ihrer Vorurteile zu springen vermögen. Henri Moreno (Pseudonym von Henri Heugel), Edmond Stoullig, E. Noel und S. Boubée wissen dagegen die beiden Dimensionen der Partitur aufzuzeigen, die an die Operette anknüpfenden Stücke und jene mit größerer Gestalttiefe wie das „Trio infernal“ des III. Akts zu würdigen. In seiner sehr gelungenen Einleitung hat Jacobshagen kurz die Entstehungs- und Publikationsgeschichte der *Contes d'Hoffmann* dargestellt, die Qualität des damaligen musikalischen Feuilletons in Frankreich unterstrichen, die ideologisch-politische Grundtendenz der Zeitungen und Fachjournale und ihre Auflagenhöhe mitgeteilt und damit auch deren Gewicht in der Öffentlichkeit nachvollziehbar gemacht. Sehr hilfreich sind auch die Hinweise auf Publikationsorgane wie die *Revue des Deux Mondes*, in denen keine oder lediglich Sammelrezensionen entstanden, und nicht zuletzt das Register. Nur auf S. 81 (13.–14. Zeile) hat sich ein Fehler eingeschlichen, der möglicherweise vom Originaltext in *La République Française* übernommen ist.  
(September 1997) Herbert Schneider

FRITHJOF HAAS: *Zwischen Brahms und Wagner. Der Dirigent Hermann Levi*. Zürich–Mainz: Atlantis Musikbuch-Verlag 1995. 396 S., Abb.

Ähnlich wie Hans von Bülow war Hermann Levi eine Zentralgestalt im Musikleben des 19. Jahrhunderts. Der Weg des 1839 als Sohn des hessischen Landesrabbiners Benedikt Levi in Gießen geborenen Dirigenten, Komponisten, literarischen Bearbeiters und Übersetzers verlief freilich, verglichen mit der Vita Bülows, gleichsam in umgekehrter Richtung: Vom eher konservativen Mannheimer Kapellmeister Vinzenz Lachner gefördert und 1855–1858 in Leipzig ausgebildet, setzte er sich zunächst enthusiastisch für die Musik seines Freundes Johannes Brahms ein, ehe die Begegnung mit Werk und Person Richard Wagners in den

1870er Jahren einen einschneidenden Wendepunkt der künstlerischen Biographie bedeutete. Gerade Levis bedingungslose Einsatz- und Begeisterungsbereitschaft führte wohl zum Bruch mit Brahms (der ja weniger Wagners Schaffen als dem Wagnerkult gegenüber skeptisch-empfindlich war). Was Levi deutlich von Bülow unterschied, war das Problem des ‚Jüdischen‘, das ihn insbesondere in den Jahren seines Umganges mit Wagner und seiner maßgebenden Tätigkeit in Bayreuth – vor allem als Uraufführungs-Dirigent des *Parsifal* – in heftige äußere und innere Spannungen führte.

Der 1922 in Karlsruhe geborene Kapellmeister Frithjof Haas hat eine aufschlußreiche, unpräventiös geschriebene Levi-Biographie (oder besser: Monographie) vorgelegt, die auch unbekanntes Archivmaterialien auswertet. Geschickt verschränkt sie die Darstellung von Levis äußerem und innerem Lebensgang mit Erörterungen zu den Haupt-Tätigkeitsschwerpunkten: Drei „Intermezzo“-Kapitel sind dem Komponisten, dem Dirigenten sowie dem Bearbeiter und Literaten Levi gewidmet. (Die Ausführungen über Levis Werke [S. 66–75], seine kompositorischen Selbstzweifel, die durch harsche Urteile des damaligen Freundes Brahms noch verstärkt wurden und ihn das Komponieren bald aufgeben ließen, hätte man sich allerdings eingehender und differenzierter gewünscht.) Mit Deutungsansätzen, die genügend flexibel bleiben, geht Haas den Wirkungsstationen und -motivationen Levis kritisch-einfühlsam nach. Naturgemäß liegt besonderes Gewicht auf den Beziehungen zu Brahms und Wagner, ohne daß die Freundschaften mit einem Paul Heyse, Franz von Lenbach oder Wilhelm Busch zu kurz kämen; in Hinsicht auf Levis Einstellung zu Anton Bruckner und seine Rolle in der frühen Bruckner-Rezeption (8. *Symphonie!*) wären indes wiederum tiefer lotende Diskussionen denkbar gewesen.

Im übrigen liest sich Haas' Darstellung flüchtig, streckenweise spannend – wenngleich die Wagner-Kapitel der Gefahr bloßer Reihung von Informationen nicht ganz entgehen – und verrät gutes (nur vereinzelt durch Tempuswechsel irritiertes [S. 98]) Sprachgespür. Zwar wären Details zu präzisieren oder korrigieren (etwa S. 98 mit Anm. 80: weder bei Brahms' zweiklavieriger *Sonate* op. 34 bis noch bei de-

ren erstem Autograph kann man von einem „Entwurf“ sprechen; S. 147: Levi fertigte neben dem vom Komponisten noch intensiv überarbeiteten Klavierauszug zu Brahms' *Schicksalslied* auch die abschriftliche Stichvorlage der Partitur an [jetzt Brahms-Institut Lübeck], um das Partiturautograph behalten zu dürfen; S. 265: Levi konnte nach seinem Unwohlsein schon die Fortsetzung der Beethoven-Symphonie wieder dirigieren, wie sein auf S. 266 f. [Faksimile] und S. 381 f. [Übertragung] mitgeteilter Brief an den Vater belegt). Doch liefern Haas' Recherchen andererseits korrigierende Informationen, so in Sachen Brahms einen früheren als den bisher bekannten Uraufführungstermin für die zweihändige Klavierfassung der Variationen aus dem 1. *Sextett* op. 18 (S. 112).

Die äußere Gestaltung des Bandes überzeugt nicht zuletzt durch sinnvoll ausgewählte Abbildungen und Faksimilia, ein Levi-Werkverzeichnis sowie Orts- und Personenregister. Gravierender als einzelne Layout- und Druckversehen (etwa S. 184, 225) ist, daß im Personenregister gerade Levis wiederholt erwähnter Münchner Rivale Franz Wüllner fehlt und Literaturangaben uneinheitlich sind (so erscheinen Anm. 89, 141 mit, Anm. 145, 171 ohne Seitenangaben zum Briefwechsel Brahms/Levi). Wenn auch zu fragen bleibt, ob Levis Stellung und Bedeutung im 19. Jahrhundert „zwischen Brahms und Wagner“ nicht noch klarer und reizvoller zu fassen gewesen wäre, wenn Haas ihn in ein deutlicheres Verhältnis zu Bülow gesetzt hätte – der sich bei Gelegenheit seines Münchner Brahms-Programms mit der Meininger Hofkapelle ja sarkastisch als „Levi al rovescio“ bezeichnete –, so ziehen Kenner und Liebhaber aus der Lektüre doch erfreulichen Gewinn.

(September 1997)

Michael Struck

BÉLA BARTÓK: *Studies in Ethnomusicology. Selected and Edited by Benjamin SUCHOFF. Lincoln-London: University of Nebraska Press 1997. XXIII, 295 S., Notenbeisp.*

Was ist eine ärgerliche Neuerscheinung? Eine Monographie, die nach Thematik und Intention verdienstlich sein könnte, die an der Bewältigung ihrer Aufgaben jedoch scheitert und dieses Scheitern durch Ausstattung und

materiellen Aufwand kaschiert: die Edition Bartókscher Schriften zur Musikethnologie durch Benjamin Suchoff. Der Herausgeber leitete lange Jahre das inzwischen aufgelöste New Yorker Bartók-Archiv. Sein hier vorliegender Band präsentiert 15 Arbeiten sowie einen als „Vorwort“ deklarierten, dürftigen Essay zum Thema „Bartók und die Volksmusik“, eine lückenhafte Bibliographie und einen Index.

Rätselhaft ist die Auswahl, deren Kriterien nirgends mitgeteilt werden, so daß der Band mehr oder minder Zufälligkeiten zusammenzutragen scheint. Unter den 15 Bartókiana sind freilich Dokumente, deren Wiederveröffentlichung – oder Veröffentlichung in einer ‚common language‘ – sich lohnt, etwa der gemeinsam mit Zoltán Kodály entworfene und in der ungarischen Zeitschrift *Ethnographia*, XXIV. Jg. (1913), publizierte Aufriß einer umfassenden Edition des ungarischen Volksliedes.

Undiskutabel ist der völlige Verzicht auf Hinweise zu den Vorlagen, das heißt auf jegliche Quellensicherung. Darum überrascht auch nicht, daß die Namen der Übersetzer, bei denen es sich um frühere Mitarbeiter des Herausgebers im New Yorker Bartók-Archiv handelt, nur pauschal und in einer versteckten Fußnote zum Einleitungssessay genannt sind. Der Philologie sollte aber gerade im Dschungel der Bartókschen Schriften mit ihren Entwürfen, Reinschriften, Fassungen, Abschriften, Übersetzungen und Mehrfachveröffentlichungen eine vitale Bedeutung zukommen.

Beklemmend ist die Egomane des Herausgebers, der bereits als Leiter des New Yorker Bartók-Archivs mit höchst umstrittenen Methoden arbeitete und im übrigen die Strategie verfolgte, den ihm anvertrauten Fundus gegenüber jederman abzuschirmen. Der Anmerkungsapparat zum Vorwort beispielsweise täuscht darüber hinweg, daß ein Dialog mit der einschlägigen Forschung weder geführt noch gesucht worden ist.

NB: Die Neuerscheinung hatte einen Vorläufer: die voluminöse (und noch fatalere) Edition von Bartók-Schriften durch Suchoff (*Béla Bartók. Essays*, London 1976; vgl. dazu Laszlo Somfai, *Bartók's Writings*, in: *The Musical Times*, May 1977, S. 395 f.).

Jürgen Hunkemöller

SUSANNE RODE-BREYMANN: *Die Wiener Staatsoper in den Zwischenkriegsjahren. Ihr Beitrag zum zeitgenössischen Musiktheater. Tutzing: Hans Schneider 1994. 485 S., Abb. (Wiener Stadt- und Landesbibliothek. Schriftenreihe zur Musik. Band 10.)*

Die Autorin hat mit ihrem Versuch, die Bezüge zwischen den Musiktheaterproduktionen der Wiener Staatsoper und der Zeitgeschichte der zwanziger und dreißiger Jahren aufzuzeigen, eine vorbildliche Aufarbeitung des zugänglichen Quellenmaterials vorgelegt. Sie umfaßt eine umfangreiche Auseinandersetzung mit der journalistischen Rezeption, Archivmaterial zur Novitätenpflege (in enzyklopädischer Form: als alphabetisch angelegte Nachschlagemöglichkeit) sowie einen durchdacht ausgewählten Bildteil. Die Studie unterliegt freilich auch einigen quantitativ notwendigen Einschränkungen. Inszenatorische Neuheiten werden ebensowenig berücksichtigt wie sich musikalische Analysen der vorgestellten Werke finden, die chronologische Darstellung der Direktionszeiten konzentriert sich auf exemplarische oder bisher weniger bekannte Aspekte: etwa eine ausführlichere Würdigung der Wirkung von Franz Schalk und Clemens Krauss oder einen thematischen Schwerpunkt zum Tanztheater. Methodische Konstanten der Darstellung (wie die Untersuchung zur Wirkungsgeschichte in Wien, Kritikerreaktionen und der Überblick über die jeweilige Produktionsgeschichte) lassen aber die Programmkonzepte und Einzelwerke im Spiegel der Rezeption miteinander vergleichbar werden. 20 Jahre Kulturpolitik finden sich so potentielle Musikgeschichte transparent gemacht: Die Schwierigkeiten, denen die Institution Oper in der Nachkriegszeit ausgesetzt war (der Legitimitätsstreit um die Gattung als solche, die Konkurrenz durch neue Medien oder die sozial brisante Situation der Inflationsperiode), wurden in Wien – fatalerweise ganz ähnlich wie in der Politik – durch ein hohes Maß an Realitätsverdrängung zu kompensieren versucht. Die Vorstellung, eine vermeintlich noch existente „Kontinuität aufrechterhalten“ (Schalk 1919) zu können, war ein verhängnisvolles Mißverständnis und läßt deutliche „Ungleichzeitigkeiten“ der Wiener Situation gegenüber etwa jener in manchen deutschen Kunstzentren erkennen. Rodes Arbeit erlaubt

damit einen von vielen Klischees der bisherigen Rezeptionsgeschichte befreiten Einblick in das kulturelle Klima Wiens der Zwischenkriegszeit, das vorrangig weder von der Neuen Musik der „Wiener Schule“ noch vom avantgardistischen Geist etwa der Frankfurter, Leipziger oder Berliner Opernhäuser (der freilich selbst nach 1930 rapide verfiel) gekennzeichnet war. Es läßt sich anhand des zusammengetragenen Materials vielmehr nachvollziehen, daß die Novitäten von Anfang an selten textlich oder musikalisch wirklich Neues boten, und wie dem Höhepunkt der Förderung zeitgenössischer Avantgardekunst (Krauss' Aufführung des *Wozzeck* 1930) nur kurze Zeit später mit dem Verfassungskampf (und der skandalumwitterten Absetzung von Kreneks Zwölftonoper *Karl V.* vom Probenplan) der konservative Rückschritt in die politisch doktrinäre ständestaatliche Zensur folgte. Die Schwierigkeiten, mit denen sich der unmoderne Mensch unwiderruflich in der modernen Welt einrichten mußte, wie die Autorin Ralf Dahrendorf zitiert, scheint in der Transitrepublik zwischen Habsburgermonarchie und „Drittem Reich“ in geradezu singulärer Deutlichkeit auf und führt vor, wie die unbewältigte Polarität von Alt und Neu als „logische Konsequenz von allem Anfang an existierender und später nicht korrigierter, sondern verhängnisvoll vertiefter Strukturdefekte“ (Norbert Leser) zur allmählichen Zerstörung des republikanischen Gedankens beitrug.

Die Methode der Darstellung bildet zugleich die große Stärke und ein gewisses Manko der Studie: Die Fülle an gewissenhaft und transparent ausgewertetem Material erfährt nicht mehr (durchaus aber auch nicht weniger) als eine bedachtsame Einordnung in sein zeitliches Umfeld, dient dabei also nicht als Ausgangspunkt für musikalische oder sozialgeschichtliche Folgerungen. Indes kann das Buch über die Wiener Staatsoper als Ort einer „mémoire culturelle“ und Schnittpunkt politischer und kulturgeschichtlicher Spurlinien als wertvolle Anregung zum Weiterdenken dienen.

(Mai 1997)

Matthias Schmidt

JOSEF HÄUSLER: *Spiegel der Neuen Musik: Donaueschinger. Chronik – Tendenzen – Werkbesprechungen*. Stuttgart: J. B. Metzler/Kassel u. a.: Bärenreiter 1996. 494 S., Abb.

Die jährlichen Donaueschinger Musiktage haben seit den 50er Jahren die Neue Musik nicht nur wiedergespiegelt, sie ist vielmehr auch dort gemacht worden. Das System eines Musikfestivals, getragen vor allem durch einen öffentlich-rechtlichen Rundfunk-Sender (den SWF), mit kontinuierlichen Kompositions-Aufträgen hat über die Jahrzehnte funktioniert. Das gilt auch trotz gelegentlicher Grundsatzkritik. Für die Entwicklung der Neuen Musik ist Donaueschinger eben unverzichtbar, wie es die Darmstädter Ferienkurse sind (die Veröffentlichung *Von Kranichstein zur Gegenwart 1946-96*, Stuttgart 1996, ist, bei ganz anderer Anlage, ein Pendant zum Buch von Häusler). Ist Donaueschinger die Mustermesse der Neuen Musik, so Darmstadt die Komponisten-Werkstatt. Und wenn man die Aktivitäten der Sender hinzufügt, die – in großen Städten ansässig – lieber auf eine fortlaufende Konzertsaison gesetzt haben wie „das neue werk“ in Hamburg und die „musica viva“ in München, so hat man ein Bild des Konzertwesens mit Neuer Musik in Deutschland nach 1945 beisammen, in dem in den 80er und 90er Jahren auch zunehmend städtische Träger wirksam wurden.

Häusler ist auch der Autor des Beiheftes zur Schallplatten-Edition *Donaueschinger Musiktage 1950-90* (col legno, vertrieben von Aurophon). Das neue Buch bezieht die Anfänge seit 1921 mit ein und läßt auch die Jahre „Im Schatten des Hakenkreuzes und Wiederbelebungsversuch und Vakuum: 1946–1950“ nicht aus. Die Zeit danach wird in Kapiteln nach Personen oder Ländern, Tendenzen und Jahren dargestellt. In „Gänge ins Haus der Meisterschaft“ sind die späteren Jahre mit Pierre Boulez' *Structures II* und *Domaines*, Luciano Berios *Sinfonia* und *Coro* und Karlheinz Stockhausens *Momente* vereint, in „Sonorismen, Sonoritäten“ Pendereckis *Anaklasis*, *Fluorescences*, die *Sonata* für Violoncello, György Ligetis *Atmosphères* und *Lontano* und Friedrich Cerhas *Spiegel II* – epochemachende Jahre für Donaueschinger und die Musikwelt. So anschaulich das alles beschrieben wird, es kommt nicht so recht auf den Begriff.

Häusler ist ein erfahrener Publizist und

Rundfunk-Journalist – viele Jahre als Redakteur des SWF für Donaueschingen tätig und schließlich verantwortlich –, er kann erzählen. Das kommt dem Text zugute, der allerdings stellenweise auch ein wenig wortverliebt, ornamental und umständlich ist. Die schwierigste Aufgabe eines Textes über Neue Musik ist die Beschreibung, Deutung und Wertung von Kompositionen. Häusler zitiert nur sparsam Selbstäußerungen der Komponisten, die in den Programmheften der einzelnen Jahre leicht zu greifen sind. Er tut gut daran. Das Schreiben von Komponisten über ihre Werke ist vor allem in den 60er und 70er Jahren ein großes Problem gewesen, nicht viel geringer als die Sprache des Konzertführers des 19. Jahrhunderts auf seine Weise. Wo Häusler nicht selbst die Beschreibung übernimmt, zitiert er Kritiker, auch und gerade dort, wo sie sich in der Einschätzung widersprachen. Die Charakterisierungen der Werke sind durchweg zutreffend, gelegentlich hätte man sich etwas mehr terminologische Schärfe gewünscht.

Die großen Gestalten der Jahre kommen natürlich mit ihren Hauptwerken vor: Boulez, Stockhausen, Mauricio Kagel, Dieter Schnebel, Wolfgang Rihm, Helmut Lachenmann. Die Auswahl der mit Text bedachten Werke aus dem vollständigen Register der Aufführungen ist im ganzen zutreffend. Richtig ist auch, daß Häusler einige der eher problematischen Werke nennt, die sich bei jährlichen Aufträgen nicht vermeiden lassen. Auch für die Ausflüge in die Bereiche der Elektronik und der audiovisuellen Installationen ist Häusler ein wacher und kritischer Chronist. An diese Bereiche schließen sich die regelmäßigen Donaueschinger Programmbereiche Jazz und Hörspiel an, die von den SWF-Redakteuren Joachim-Ernst Berendt und Hermann Naber kompetent und kompakt beschrieben werden.

Ein Literatur-Verzeichnis hat Häusler für unnötig erachtet. Seine Quellen sind die Programm-Hefte, und die Kritiken zu den Festivals und vor allem das eigene Erleben.

(August 1997)

Bernhard Hansen

*Michael Gielen. Dirigent, Komponist, Zeitgenosse. Hrsg. von Paul FIEBIG. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 1997. 249 S. und eine CD.*

Der 70. Geburtstag war äußerer Anlaß für dieses mit großer Sachkenntnis und Sorgfalt herausgegebene Buch über und vom Dirigenten und Komponisten Michael Gielen. Die Versuchung eines marktgängigen ‚Starinterpreten‘-Buches drohte angesichts von Gielens Ansprüchen an sich selbst und gegenüber allen anderen nicht. Entstanden ist ein auch für Musikhistoriker material- und perspektivenreiches vierteiliges Kompendium mit Texten, Interviews und Dokumenten über diesen im Umkreis der Wiener Schule im argentinischen Exil aufgewachsenen Musiker.

Im ersten Teil, „Vom Handwerk des Dirigierens“, stehen Fragen der Interpretation im Mittelpunkt, welche durch die „Autobiographische(n) Notizen“ des zweiten Teils sinnvoll ergänzt werden. Die „Aktualität der Tradition(en)“ steht – in stetem Rekurs auf Schönberg und Adorno – im Mittelpunkt von Gielens Interpretationsverständnis; für eine noch zu schreibende „Geschichte der musikalischen Interpretation“ finden sich hier grundlegende Aussagen. Eine erhellende Illustration dazu ist auf der beiliegenden CD die heftig diskutierte Verbindung von Weberns *Orchesterstücken* op. 6 mit Schuberts Musik zu *Rosamunde* (zusammen mit Erstveröffentlichungen von Bernd Alois Zimmermanns *Sinfonie*, Arnold Schönbergs *Kol Nidre* und Gielens eigenem *Rückblick* für drei Violoncelli). Im Anhang findet sich eine vollständige Diskographie sowie ein Verzeichnis der Kompositionen Gielens.

Michael Gielen schrieb – und schreibt weiterhin – seit fünfzig Jahren Musikgeschichte als Dirigent ungezählter Uraufführungen; als Direktor der Frankfurter Oper und als Chefdirigent des SWF-Sinfonieorchesters schreibt er ein herausragendes Kapitel jüngster Interpretationsgeschichte. Seine Unverwechselbarkeit aber ergibt sich aus der für ihn fundamentalen Einheit von – auch eigener – Komposition und Interpretation, damit der selbstverständlichen Durchdringung von Tradition und Gegenwartigkeit. Einer seiner Kernsätze lautet bezeichnenderweise: „Das historisierende Musizieren ohne Bezug auf die Jetztzeit muß gerade so widersinnig sein wie eine Gestaltung der Kompositionsideen Schönbergs und Weberns, ohne zu wissen, wie Schubert und Beethoven zum Beispiel gearbeitet haben“ (S. 173 f.).

(Oktober 1997)

Jürg Stenzl

ANNELIESE ZÄNSLER: *Die Dresdner Stadtmusik. Militärkorps und Zivilkapellen im 19. Jahrhundert. Laaber: Laaber-Verlag 1996. 269 S., Abb., Notenbeisp. (Musik in Dresden. Band 2.)*

Dieser zweite Band der Reihe *Musik in Dresden*, die an der Musikhochschule in Dresden von Hans John, Michael Heinemann, Hanns Werner Heister und Matthias Herrmann herausgegeben wird, behandelt vielfältige Aspekte des Musiklebens in Dresden.

Anneliese Zänsler stellt zunächst die wichtigsten Spielstätten und Konzertlokale in Dresden vor, in denen Musik dargeboten wurde und geht dann zur chronologischen Darstellung über. Beginnend mit der ersten belegbaren Existenz eines Türmers seit Ende des 12. Jahrhunderts, über Stadtpfeifer, „Stadtmusici“ im späten 16. Jahrhundert, die Stadtmusizi und Stadtmusikdirektoren im 19. Jahrhundert, bis zur Auflösung der Stadtmusik durch Kündigung des Stadtmusikdirektors E. Puffholdt ab 1. Januar 1873 und die Nicht-Wiederbesetzung dieser Position wird der Tätigkeitsbereich dieser Berufsgruppe dargestellt.

Den Auswirkungen der Gewerbefreiheit im frühen 19. Jahrhundert sowie diversen Gewerbeetzen und Gewerbeordnungen für die Tätigkeit von Musikern ist das zweite Hauptkapitel gewidmet.

Der größte Teil des vorliegenden Buches behandelt jedoch die sächsische Militärmusik in der Garnisonsstadt Dresden vom 19. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg mit ausführlichen Beschreibungen der Musikkorps und ihrer Dirigenten, sowie, neben der Königlichen Kapelle, die zivilen Kapellen bis hin zur Gründung des Dresdner Philharmonischen Orchesters im Jahr 1915. Ebenfalls berücksichtigt sind die Organisationen von Musikern.

Während durch das Inhaltsverzeichnis und das Personenregister ein guter Zugang ermöglicht wird, wäre ein Literaturverzeichnis dennoch wünschenswert, um die umfangreiche verwendete Literatur übersehen zu können. Eine Abweichung in der Angabe eines Buchtitels hätte vermieden werden können, wenn das Original und nicht eine Sekundärquelle herangezogen worden wäre. So lautet der Buchtitel von Max Chop richtig *Geschichte der deutschen Militärmusik*, (Hannover, Vorwort von 1925) anstatt des angegebenen unrichtigen Titels *Zur*

*Entwicklung der deutschen Militärmusik* (S. 231, Fußnote 62). Letzteren verwendete Chop bereits in der *Neuen Musik-Zeitung* für einen Beitrag (30, 1909 [Nr.21], S. 445–449).

Das Buch ist mit umfangreichem Quellenmaterial ausgestattet und wird ergänzt durch einen Bildteil, unter anderem mit historischen Fotografien von nicht mehr existierenden Gebäuden und Spielorten. Zahlreiche biographische Informationen zu Personen, die teilweise auch über Dresden hinaus bekannt waren, vermitteln einen anschaulichen Einblick in den Alltag des Musiklebens, der sonst neben den hauptsächlich beachteten Höhepunkten nur selten beachtet wird, für das Musikleben insgesamt aber von großer Bedeutung ist. Vor dem hier beschriebenen Hintergrund eines regen Musiklebens in Dresden, das aufgrund der zahlreichen Spielorte Kontaktmöglichkeiten mit einem Großteil der Bevölkerung hatte, wird es verständlich, daß sich Dresden einen Namen als Kunststadt erwerben konnte.

(November 1997)

Bernhard Habla

*Was wurde wann und wo von wem geblasen? Die Literatur der Posaunenchöre einst und jetzt. Hrsg. von Horst Dietrich SCHLEMM. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus 1996. 344 S. Notenbeisp., Abb. (Beiträge zur Geschichte evangelischer Posaunenarbeit. Lieferung 4/1.)*

„Es wäre wünschenswert, wenn wenigstens die *Chorleiter* eine derartige ‚Anleitung zum Musizieren‘, wie sie in den obigen Seiten geboten wird, *lesen* – oder noch besser: *durcharbeiten* würden.“ (Beginn der „Schlußbemerkung des Verfassers“, S. 338.)

Diesem Wunsch des „Verfassers“, der auf den ersten Seiten des Buches richtigerweise als „Herausgeber“ bezeichnet wird, wäre es dienlich gewesen, die Benutzung dieses Buches übersichtlicher zu gestalten. So bleibt dem interessierten Leser nur die Möglichkeit, sich durch den Inhalt im Sinne des Wortes „durchzuarbeiten“. Mehrmalige, zum Teil wortwörtliche, identische Formulierungen im Inhaltsverzeichnis (zum Beispiel „1980 Notenausgaben für Posaunenchöre“, S. 10), wobei lediglich Seitenangaben und Autor des Kapitels auf unterschiedliche Inhalte schließen lassen, erfordern es, sich vor Ort über den detaillierten In-

halt zu informieren. Dabei wären treffendere Überschriften leicht möglich gewesen. Im umgangssprachlichen Erzähl-(Plauder-)stil führt der Herausgeber durch das Buch, das sich offensichtlich an einen ihm bekannten Kreis wendet, und leitet einzelne Beiträge ein beziehungsweise ergänzt diese mit Kommentaren.

Inhaltlich ist dieser Band dem Repertoire der Posaunenchöre in Vergangenheit und Gegenwart gewidmet und deckt damit einen wichtigen Bereich des Posaunenchorwesens ab. Die Hauptgliederung erfolgt in fünf Kapiteln, denen insgesamt 61 einzelne Beiträge mehrerer Autoren zugeteilt sind. Diese meist kurzen Beiträge befassen sich sowohl mit einzelnen als auch mit Gruppen von handschriftlichen und gedruckten Notenmaterialien beziehungsweise Notenausgaben für Posaunenchöre.

Die Fülle an Informationen zu vielen Aspekten des Repertoires von Posaunenchören, die mit oben genannter überschaubarerer Gliederung besser handzuhaben gewesen wäre, macht dieses Werk dennoch zu einem umfangreichen Quellenband.

(November 1997)

Bernhard Habla

*THOMAS LERCH: Vergleichende Untersuchung von Bohrungsprofilen historischer Blockflöten des Barock. Berlin: Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1996. XII, 532 S., Abb.*

Die Dissertation von Thomas Lerch gehört zu jenen instrumentenkundlichen Arbeiten, die lange Zeit Mangelware bildeten, obwohl sie einen zentralen Aspekt der Instrumentenkunde betreffen: Abhandlungen nämlich, die physikalisch begründet Zusammenhänge zeigen zwischen der Struktur des Instrumentes und den Schallwellen, die an das Ohr des Hörers dringen. Der Akzent von Lerchs Arbeit liegt allerdings nicht auf der Analyse der tatsächlich erzeugten Schallwellen; sein Ausgangspunkt ist eher der Versuch, über sechzig erhaltene Blockflöten, vor allem solche des Hoch- und Spätbarock, nicht in der bisher meist üblichen Weise nach dekorativen Kriterien zu definieren als vielmehr nach klanglichen. Und hier liegt ein Problem der historischen Instrumentenkunde: Holzblasinstrumente dürfen aus konservatorischen Gründen

nicht ohne weiteres gespielt werden. Das akustische Verhalten der Instrumente muß also nach der Form berechnet werden. Da entsprechende Vorarbeiten nur lückenhaft vorliegen, da es sich ferner um eine Dissertation handelt, nicht um ein von mehreren Personen betriebenes Forschungsprojekt, beschränkt sich Lerch auf den Einfluß der Bohrungsprofile, also der Feinheiten im Längsverlauf der Bohrung. Die Methode zur Bestimmung von deren musikalischer Bedeutung hat Lerch zum Teil mit Hilfe eigener Experimente entwickelt. Die Bohrungsprofile dürften in der Tat geeignet sein, Klangvorstellungen teilweise zu bezeichnen. Unter ‚Klang‘ ist hier nicht nur die Klangfarbe zu verstehen, sondern auch die Intonation der Überblastöne, die auf Veränderungen des Bohrungsprofils empfindlich reagiert. Lerch macht auf die Abhängigkeit des Stimmungsverhaltens und damit der Griffweise von der Klangvorstellung aufmerksam. Er analysiert die Bohrungsprofile auch über die klanglichen Aspekte hinaus; der Bohrungsverlauf charakterisiert verschiedene Werkstätten schon durch seine Form, in der sich zum Beispiel Merkmale rationeller Herstellung zeigen können. Weitere eher morphologische Daten, die Lerch im Hinblick auf die individuellen Merkmale der verschiedenen Werkstätten auswertet, sind die äußere und innere Teilung der Röhre sowie die Tonlochpositionen. Er geht dabei von einem fiktiven, durch Proportionen definierten „Mutter“-Modell aus. Das Denken in Proportionen erleichterte es den Instrumentenbauern, ihre Flöten verschiedenen Stimmtönen anzupassen. Die von Lerch erarbeiteten, überwiegend von den musikalisch bedeutsamen Merkmalen her gewonnenen Kriterien ermöglichen es ihm, eine Reihe anonymer Flöten zuzuordnen, verlässlicher als durch Betrachtung der äußeren Form und zum Teil im Widerspruch zu dieser.

Wenn auch der neue methodische Ansatz, den Lerch zur Bestimmung klanglicher Tendenzen entwickelt hat, zur Charakterisierung von Eigenheiten der Werkstätten beziehungsweise historischer Entwicklungen ausreicht, sei hier auch auf Grenzen seiner Aussagefähigkeit (die dem Autor zumindest teilweise bewußt sind) hingewiesen. Lerch bezeichnet den Klang, der seit dem späten 17. Jahrhundert vorherrscht, als „duodezimal“, weil der zweite Oberton stärker sei als der erste. Er beschränkt

sich jedoch bei seinen Berechnungen auf das Spektrum des Grundtons. Da sich aber die Position von Erweiterungen bzw. Verengungen der Bohrung im Verhältnis zu den Teiltönen mit der Wellenlänge ändert, bleibt offen, wie weit der Klang wirklich duodezimal ist. Im übrigen verweist dieser am physikalischen Befund orientierte Terminus auf ein Manko der Instrumentenkunde: Der Zusammenhang zwischen Schwingung und Hörerlebnis ist noch wenig untersucht.

Es mögen noch zwei andere terminologische Anmerkungen folgen: 1.) Vorsicht scheint mir geboten zu sein bei der Zuordnung zum Beispiel von mehr oder weniger zylindrischen Bohrungen zum Blockflöten„typ“ des 16. Jahrhunderts bzw. der Renaissance. Viel zu wenige Flöten aus jener Zeit sind erhalten; vielleicht weisen die Instrumente von Kynsecker durchaus – zum Beispiel durch die Größe der Grifflöcher – klangliche Merkmale auf, die sie als Flöten ihrer Zeit (um 1675!) kennzeichnen. (Spezifische solistische Blockflötenmusik enthält bereits van Eycks *Der Fluyten Lust-Hof* von 1646.) 2.) Die Blockflöte auf  $f^1$ , Soloinstrument des Hoch- und Spätbarock, sollte im Einklang mit Mattheson – und mit ihrem Tonumfang – als Diskant- und nicht als Altflöte bezeichnet werden.

Der Wert des umfangreichen Buches wird durch eine Fülle von Daten über die untersuchten Instrumente noch erhöht; dabei handelt es sich sowohl um absolute als auch um relative Angaben. Die Darstellung auch der akustischen Grundlagen ist so ausführlich gehalten, daß die Arbeit auch für physikalisch weniger Vorgebildete lesbar ist und auf diese Weise hoffentlich Forschungen in Gang bringt, die über bisherige Grenzen zwischen fachlich unterschiedlich orientierten Instrumentenkundlern hinausgehen. In diese Richtung könnte es auch wirken, daß handwerkliche Gesichtspunkte (im geistigen, technischen und kommerziellen Sinn) sachkundig eingearbeitet sind.

(September 1997) Dieter Krickeberg

BRAM GÄTJEN: *Der Klang des Cembalos. Historische, akustische und instrumentenkundliche Untersuchungen.* Kassel: Gustav Bosse 1995. 217 S., Abb. (*Kölner Beiträge zur Musik-*

*forschung.* Band 177. *Akustische Reihe* Band 11.)

Nachdem eine längere Zeit hindurch die Akustiker eher die von Musikinstrumenten verursachten Luftschwingungen als die Zusammenhänge zwischen instrumentenbaulichen Details und dem Klang untersucht haben, häufen sich jetzt Arbeiten, die eben diese Zusammenhänge zum Thema haben. Die Bedeutung solcher Untersuchungen für die Instrumentenkunde allgemein ist kaum zu überschätzen.

Die Dissertation von Bram Gätjen reiht sich hier mit interessanten, wichtigen Ergebnissen ein. Überzeugend legt er dar, daß der individuelle Klang eines Cembalos weitgehend von den Anzupfpunkten, den Saitenlängen und den Nuancen des Anzupfmechanismus abhängt. Der Resonanzboden dagegen, der natürlich für die Abstrahlung des Klanges von großer Wichtigkeit ist, trägt ebenso wie das Saitenmaterial wenig beziehungsweise nur indirekt zu dem besonderen Klang bestimmter Cembali bei.

Methodisch geht Gätjen dabei folgendermaßen vor: Zunächst faßt er zusammen, was teils schon in Schriften des 16., 17. und besonders des 18. Jahrhunderts sowie aufgrund neuerer, theoretischer beziehungsweise messender Untersuchungen gesagt wurde. Bereits vor dem 19. Jahrhundert ahnten die Experten, daß das Saitenmaterial sowie der Instrumentenkörper zu dem speziellen Klang des Cembalos wenig beitragen. Diese Ansicht wird durch neuere Arbeiten gestützt. Gätjen zieht daraus die bisher wenig praktizierte Folgerung, primär die Art der Anregung der Saite – nämlich die Beschaffenheit des Plektrums –, ferner eben die Saitenlängen bzw. die mit diesen in engem Zusammenhang stehenden Anzupfpunkte zu berücksichtigen. Er schildert dann ausführlich bisher bekannte bzw. angewandte Methoden zur Messung der Bewegung der Saite und des Resonanzbodens sowie des abgestrahlten Schalls.

Auf dieser Grundlage baut Gätjen seine eigenen Untersuchungen auf: Von zwei flämischen und zwei italienischen Cembali des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg hat er Töne unterschiedlicher Lage aufgenommen, und zwar zum einen den abgestrahlten Klang, zum anderen die Saitenschnelle. Im Vergleich der Kurven zeigt sich, vor allem in mittlerer Lage, der verhältnismäßig geringe Einfluß des ab-

strahlenden Apparates. (Eine Zuordnung von Saitenlänge und Anzupfpunkt zu den Schwingungskurven wäre sicher nützlich gewesen. In den Legenden zu den Kurven ist die Oktavlage einiger Töne falsch angegeben.) Ferner hat er auf ähnliche Weise den Einfluß unterschiedlicher Plektren gemessen. Da die Untersuchung allerdings Plektren einbezieht, wie sie in der Praxis selten vorkommen, mag der Einfluß dieses Bauelements zu stark erscheinen. Ferner wertet Gätjen die Angaben zu Anzupfort und Saitenlängen aus, die in Hubert Henkels Katalog der Kielinstrumente im Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig enthalten sind. Dadurch gewinnt er Hinweise auf die Formanten des Klanges – an der Zupfstelle können ja bestimmte Obertöne nur sehr bedingt erzeugt werden – sowie auf das Lautstärkeverhältnis von Teiltönen.

Auf die Grenzen seiner Untersuchung weist Gätjen selbst hin: Zum einen bleibt offen, ob beziehungsweise bis zu welchem Grad der Klang individueller oder regionaler Cembalotypen auch durch Konstruktionsmerkmale des Korpus bedingt ist. Zum anderen spricht er die Vermutung aus, daß Cembali mit ausgeprägten (vom Zupfort bedingten) Zyklen in den Spektren anderen Instrumenten „gehörsmäßig vorgezogen werden“ (S. 152). Damit verweist er indirekt auf die Tatsache, daß immer noch keine abschließenden Untersuchungen über die keineswegs linearen Beziehungen zwischen Luftschall und Gehörsempfindung vorliegen – von Präferenzen ganz abgesehen. Gerade diese Hinweise auf notwendige, weitere Forschungen verstärken den Eindruck einer methodisch sauberen Untersuchung mit wichtigen Ergebnissen.

(September 1997)

Dieter Krickeberg

*Carl Philipp Emanuel Bach Ausgabe. Werkgruppe 1: Werke für Solo-Tasteninstrument, Band 18: Sonaten für Tasteninstrument. Hrsg. von David SCHULENBERG. Oxford–New York: Oxford University Press, Music Department 1995. XXI, 142 S.*

Nach dem 24. Band, der Werke aus den 1760er Jahren enthält, erschien der vorliegende als zweiter Klaviersonaten-Band innerhalb der 1989 begonnenen Gesamtausgabe der Wer-

ke C. P. E. Bachs. Er widmet sich dem Sonatenschaffen der Jahre 1744 bis 1747, das heißt Werken, die im Nachlaßverzeichnis von 1790 auf die Zeit unmittelbar nach den gedruckten Sammlungen der ‚Preußischen‘ und ‚Württembergischen‘ Sonaten datiert sind. Laut Vorwort folgt die Zusammenstellung der Werke in diesem Band der Anordnung im Nachlaßverzeichnis und umfaßt dessen Nummern 40–49 (mit Ausnahme der Nr. 41 sowie der anderen Gattungen zugehörigen Nrn. 43 und 44, also H 40, 42, 45, 46, 47, 48, 49, 51). Von den Sonaten dieser Jahre, die der Komponist in autorisierten Drucken publizierte, enthält der Band nur die erste, nämlich die im *Musikalischen Allerley* von 1761 erschienene f-Moll-Sonate H 40. Einer Erläuterung bedürfte es, daß vier gleichfalls auf 1744 datierte Sonaten, die später vom Komponisten selbst zum Druck befördert (Nachl.-Verz. Nr. 41 fis-Moll/H 37 in der *Zweyten Fortsetzung* 1763) beziehungsweise von ihm zu Johann Ulrich Haffners *Ceuvres mêlées* (1758–59) beige-steuert wurden (Nrn. 37–39/H 38, 39, 41), nicht in den Band aufgenommen wurden. Von den übrigen in ihm versammelten Werken wurde zu Lebzeiten des Komponisten nur noch die f-Dur-Sonate H 48 veröffentlicht, und zwar 1762 in einer nicht autorisierten und willkürlich veränderten Fassung von dem Pariser Verleger Huberty. Erst nach C. P. E. Bachs Tod erschienen weitere Drucke (H 51 1792 bei Rellstab in Berlin und 1802 bei Hoffmeister & Kühnel in Leipzig), danach erst wieder in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts (in L./A. Farrencs *Trésor des Pianistes* auf der Grundlage der Abschriften aus den Brüsseler Fétiſ-Sammlungen). – Der relativ schmalen Überlieferung in Drucken steht eine um so breitere, teilweise nicht leicht überschaubare handschriftliche gegenüber. Nur für zwei der hier präsentierten Sonaten finden sich komplett autographe Quellen, nämlich die Berliner Handschrift P 1131 für H 46 und die ehemals Berliner, heute in Krakau befindliche Handschrift P 771 für H 49. Die wichtigsten handschriftlichen Quellen für die Mehrzahl der in dieser Ausgabe gebotenen musikalischen Texte enthält der Berliner Sammelband P 775, in dem 23 Sonaten in Abschriften mehrerer Kopisten zusammengebunden sind, darunter die meisten und sorgfältigsten von dem Hamburger Chortenor Johann Heinrich Michel (vgl.

dazu J. Kremer, *Das norddeutsche Kantorat im 18. Jahrhundert*, Kassel 1995, S. 300 f.). Der Komponist hat die in diesem Band vereinigten Kopien wahrscheinlich als Belegexemplare zur Archivierung der eigenen Werke benutzt; daraus lassen sich die zahlreichen autographen Anmerkungen und teilweise grundlegenden Revisionen erklären, aufgrund deren man es in einigen Fällen mit regelrechten Mehrfachfassungen ein und desselben Werkes zu tun hat. Im Kritischen Bericht – dessen Umfang den des Notentextes beträchtlich übertrifft und zu dem Ulrich Leisinger Informationen zu Gothaer Beständen beisteuerte – beschreibt der Herausgeber sämtliche Quellen überaus detailliert und diskutiert kenntnisreich deren Verhältnis zueinander. Dabei befindet sich die C. P. E. Bach-Edition bezüglich des Erkenntnisstandes in einer extrem günstigen Ausgangssituation: Im Gegensatz zu anderen Gesamtausgaben fängt sie nicht quasi am Nullpunkt an, sondern kann auf den Ergebnissen der rund anderthalb Jahrhunderte alten Johann-Sebastian-Bach-Philologie aufbauen. Da außerdem die Hauptquellen aller Werke in Darrell M. Bergs sechsbändiger Faksimileausgabe (New York/London 1985) wiedergegeben sind, kann sich nun jeder Interessierte leicht einen detaillierten Einblick in die Frühgeschichte der Gattung in der Ausprägung bei C. P. E. Bach verschaffen.

Wie schon in den beiden vom Komponisten veranstalteten Drucksammlungen von 1742 und 1744 stehen sich auch in den hier vorliegenden Sonaten die beiden Grundhaltungen des Galanten und des Experimentell-Expressiven gegenüber, wobei dem Herausgeber nicht ohne weiteres in der Einschätzung zu folgen ist, daß diese Trennung mit einer alternativen Bestimmung für Kenner oder für Liebhaber kongruiere. Das zeigt sich zum Beispiel schon daran, daß die zu den ‚seriösen‘ Werken zählende, stark kontrapunktisch gearbeitete f-Moll-Sonate H 40 in einem für Liebhaber bestimmten Periodikum veröffentlicht wurde. Die Tendenz zu kühnen Wagnissen und singulären Konzeptionen stellt das bestimmende Moment dieser Schaffensperiode dar. Es zeigt sich, daß C. P. E. Bach bereits Jahre vor der ersten Freien Sonate – dem Schlußsatz aus den Probestücken zum *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* – in seinen Sonaten alle wesentlichen Merkmale der neuen Gattung

entwickelt hatte. Offensichtlich konzipierte er beide Gattungen in unmittelbarer Affinität als unterschiedliche Ausprägungen des Stylus phantasticus. Dabei lassen einige Sonaten der vierziger Jahre in der Unmittelbarkeit der Expressivität die meisten späteren Freien Fantasien hinter sich. Die Sonate g-Moll H 47 markiert wohl die diesbezüglich am weitesten vorgeschobene Position: In ihr lassen sich ebenso deutliche wie kritische Rückbezüge zur *Chromatischen Fantasie und Fuge* des Vaters noch zu dessen Lebzeiten feststellen. Als Schwesterwerk ist die in P 775 unmittelbar vor ihr platzierte C-Dur-Sonate H 46 anzusehen; die abrupte Ablösung eines kaum begonnenen motivischen Entwicklungsprozesses durch ein enharmonisches Modulationsfeld zu Beginn des zweiten Teils von deren Kopfsatz findet im gesamten Gattungsrepertoire kein Gegenstück. Den Kopfsätzen kommen die langsamen Mittelsätze an kompositorischem Gewicht meist gleich oder – wie im Fall der Sonate H 51 – übertreffen sie noch. Auch die Finalsätze – wiewohl häufig an den rhythmischen Gestus des Menuetts anklingend – übernehmen eher selten die ‚Kehraus‘-Funktion, vielmehr enthalten auch sie vielfach überraschende und ungewöhnliche Figurationen und harmonische Wendungen. – Auch wenn die Zusammenstellung im vorliegenden Band nicht den kompletten Überblick über C. P. E. Bachs Sonatenproduktion der frühen Berliner Zeit bietet, macht sie vollends deutlich, in welchem Ausmaß C. P. E. Bach bereits in diesen Jahren die Weichen für die Nobilitierung der Klaviersonate stellte und damit die Voraussetzungen für die zentrale Rolle schuf, die der Gattung in der Wiener Klassik zuwuchs. In diesem Zusammenhang erscheint es bemerkenswert, daß von den Sonaten H 43, 47 und 48 im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien Abschriften J. H. Michels vorhanden sind, die offensichtlich unmittelbar auf P 775 fußen.

Bei dem vorliegenden Band handelt es sich um den bislang zuletzt erschienenen der C. P. E. Bach-Edition, der – bedingt durch eine fatale Wende in der amerikanischen Kulturpolitik – die finanzielle Grundlage in Gestalt der Unterstützung durch das National Endowment of the Humanities entzogen wurde und deren Weiterführung seitdem in Frage gestellt ist. Es erscheint dringend erforderlich, daß auch hierzu

lande intensive Bemühungen unternommen werden, um gemeinsam mit den amerikanischen Kollegen, die in der Vergangenheit große Verdienste um die Wiederentdeckung des zu großen Teilen noch unbekanntes Œuvres eines der bedeutendsten deutschen Komponisten des 18. Jahrhunderts erworben haben, eine tragfähige materielle Basis für die Edition zu finden. (August 1997) Arnfried Edler

RICHARD WAGNER: *Sämtliche Werke Band 5, I: Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg. Große romantische Oper in 3 Akten (1845, mit Varianten bis 1860). Ouvertüre und Erster Akt.* Hrsg. von Reinhard STROHM. Mainz: Schott Musik International 1980. VII, 207 S.

RICHARD WAGNER: *Sämtliche Werke Band 5, II: Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg. Große romantische Oper in 3 Akten (1845, mit Varianten bis 1860). Zweiter Akt.* Hrsg. von Reinhard STROHM. Mainz: Schott Musik International 1986. 210 S.

RICHARD WAGNER: *Sämtliche Werke Band 5, III: Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg. Große romantische Oper in 3 Akten (1845, mit Varianten bis 1860). Dritter Akt, Anhang und Kritischer Bericht.* Hrsg. von Reinhard STROHM und Egon VOSS. Mainz: Schott Musik International 1995. VII, 230 S.

Vom *Tannhäuser* gibt es „zwei Fassungen“, die „Dresdner“ und die „Pariser“. So jedenfalls lautet die weitverbreitete Meinung, und so will es die geläufige Theaterpraxis, die allerdings zumeist Mischfassungen verwendet. Unter editorischem Gesichtspunkt stellt sich die Frage der Fassungen des *Tannhäuser* jedoch noch weitaus komplizierter dar. Die vorliegende Edition geht von vier Stadien der Bearbeitung des *Tannhäuser* aus:

1. Juni bis 19. Oktober 1845 (erste Aufführung).
  2. Von der Vorbereitung der 2. Aufführung 27. Oktober 1845 bis zur ersten gestochenen Partitur Mai 1860.
  3. Von der Vorbereitung der Pariser Aufführung Herbst 1859 bis zu den Aufführungen am 13., 18. und 24. März 1861.
  4. Ab 1861 (Rückübersetzung der Pariser Fassung).
- Kompliziert wird die Sachlage nun weiterhin

dadurch, daß die sogenannte „Dresdner Fassung“ nicht etwa dem Stadium der Dresdner Uraufführung entspricht, sondern dem Abschluß des zweiten Stadiums, der im Mai 1860 erschienenen gedruckten Partitur, die auf den Bühnen Verbreitung fand und neben der sogenannten „Pariser Fassung“ (die wiederum nicht der Pariser Aufführung von 1859, sondern Stadium 4 entspricht) zur Grundlage der Inszenierungen wurde. Wenngleich der Begriff der „Dresdner Fassung“ somit eigentlich unzutreffend ist, so hat diese Fassung gegenüber dem *Tannhäuser* des ersten Stadiums doch immerhin eine lange Bühnen-Tradition. Und damit ist nun auch das Problem einer Edition des *Tannhäuser* aufgeworfen: Was soll als verbindlich gelten – der ‚Urtext‘ oder die Tradition? Die vorliegende Ausgabe wählt einen Kompromiß zwischen beiden Alternativen. Zum einen will sie sich von der bestehenden Verlags- und Bühnentradition „nicht radikal lossagen“, zum anderen jedoch sieht sie in der „Bereitstellung aller authentischen Fassungen und Varianten der Partitur“ ihren Hauptzweck. Auf diese Weise wird die Entscheidung bezüglich der ‚gültigen‘ Fassung von Seiten der Herausgeber umgangen und dem Benutzer anheimgestellt. Durchaus zu Recht, denn das Problem der Fassungen des *Tannhäuser* ist kein rein editorisches, sondern vielmehr ein stilistisch-ästhetisches Problem. An den Opernhäusern entscheiden neben konzeptionellen Erwägungen zumeist auch die personellen und technischen Gegebenheiten über die Wahl einer Fassung. Schon die Werkgeschichte des *Tannhäuser* relativiert die romantische Vorstellung vom ‚authentischen‘ Werk. Wagner selbst arrangierte die Aufführungen von Fall zu Fall – übrigens nach der gleichen Praxis, die in der von ihm verpönten Operngeschichte üblich war. Die Gründe für die Bearbeitungen sind allerdings ganz verschiedener Art: begrenzte Möglichkeiten des Sängersonnens, bewußter Verzicht auf Einzelheiten im Interesse des Werkganzen, Rücksichten auf traditionelle Publikumserwartungen (Paris) usw. Es zeigt sich dabei, daß Wagner viel zu sehr Praktiker war, um einem dogmatischen Werkbegriff nachzuhängen. Hinzu kommt beim *Tannhäuser* freilich noch etwas anderes. Wagner durchläuft vom *Rienzi* bis zum *Parsifal* eine Entwicklung, wie sie unter den großen Musikdramatikern wohl einzig da-

stehen dürfte. Gerade weil der *Tannhäuser* vielleicht noch mehr als der *Lohengrin* in dieser Entwicklungslinie ein Werk des Übergangs ist, das gewissermaßen zwischen den Polen von Oper und musikalischem Drama steht, stellte es subjektiv für Wagner und objektiv für die Bühnen ein schwer zu bewältigendes dramaturgisches Problem dar. Wurden einerseits die Bühnen mit einer die gewohnten Bahnen verlassenden Konzeption vom ‚Drama‘ zunächst überfordert, so war andererseits auch Wagner selbst sich bewußt, seiner Vision dieses für ihn thematisch zentralen Werkes noch nicht vollständig gerecht geworden zu sein. Die daraus resultierende Mischung von nur notgedrungenen oder pragmatischen Zugeständnissen und selbstkritischer Arbeit am Werk stellt das schwer entwirrbare Problem der ‚ Fassungen‘ des *Tannhäuser* dar, dessen sich der Benutzer einer philologisch orientierten Ausgabe bewußt sein sollte. Die Entscheidung für die eine oder andere Änderung oder Kürzung kann letztlich nur der Praktiker fällen. Freilich dürfte auch hier wohl Wagners oft wiederholter Grundsatz gelten: Der Musiker, der das Werk verstanden hat, folge seiner natürlichen Empfindung, und er wird dem Willen seines Schöpfers am besten gerecht werden. In seiner Schrift *Über die Aufführung des Tannhäuser* (1852) rät Wagner ausdrücklich zu einer flexiblen Handhabung der Partitur.

Die editorische Frage besteht dann also darin, wie dem Benutzer seine eigene Entscheidung ermöglicht und erleichtert werden kann. Von den im wesentlichen vier möglichen Stadien der Bearbeitung wählt die Richard Wagner Gesamtausgabe zwei aus, die sie als vollständige Partitur vorlegt: Fassung 1 auf der Grundlage des Faksimiles des Autographs von 1845 mit den Änderungen zur Uraufführung unter Wagners Leitung in Dresden und Fassung 4 (Druck von 1875, als letzte von Wagner autorisierte Fassung). Unter pragmatischem Aspekt mag das zunächst befremden, editorisch gesehen stellt es jedoch die geschickteste Lösung dar. Der Praktiker verlangt schließlich nach einer spielbaren und historisch relevanten Partitur, die er dann nach Bedarf – so die Intention des Herausgebers – mit Hilfe der gebotenen Varianten entsprechend seiner Konzeption arrangieren kann. Nr. 1 und 4 bilden sozusagen den festen Rahmen, der die vielfältigen Änderun-

gen und Fassungen einzelner Stücke in sich aufnimmt. Band 5 der Gesamtausgabe enthält neben Fassung 1 sämtliche Bearbeitungen bis 1860, die im Anhang zu Teilband 5,III vereint sind. Hier wäre es vielleicht praktikabler gewesen, die Änderungen samt kritischem Apparat in einem selbständigen Band zu vereinen, was den Vergleich und die Kombination einer Fassung mit ihren zugehörigen Veränderungen sicher sehr erleichtert hätte. Davon unberührt bleibt jedoch, daß sämtliche Varianten mit Quellenangabe bis 1860 nun in systematisch aufgearbeiteter Form vorliegen und die konzeptionelle Entscheidung über die Aufführung des *Tannhäuser* auf eine philologisch gesicherte Basis gestellt werden kann. In dieser Hinsicht ist die Konzeption der Ausgabe überzeugend und stellt sowohl für den Praktiker als auch den Forscher eine unverzichtbare Arbeitsgrundlage dar.

(September 1997)

Eckhard Roch

## Eingegangene Schriften

Aufführungs- und Bearbeitungspraxis der Werke Palestrinas vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Hrsg. von Friedrich Wilhelm RIEDEL. Sinzig: Studio, Verlag Schewe, 1997. 166 S., Notenbeisp. (Kirchenmusikalische Studien. Band 3.)

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kantaten, Band 25: Kantaten zum 20. und 21. Sonntag nach Trinitatis. Hrsg. von Ulrich BARTELS. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. XII, 289 S.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Symphonie Nr. 1 in C-Dur op. 21. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. 58 S., Critical Commentary 40 S.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Symphonie Nr. 2 in D-Dur op. 36. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter 1998. 78 S., Critical Commentary: 42 S.

RÜDIGER BEHSCHNITT: „Die Zeiten sein so wunderlich ...“. Karl Amadeus Hartmanns Oper „Simplicius Simplicissimus“. Hamburg: von Bockel Verlag 1998. 120 S., Notenbeisp. (Zwischen/Töne. Band 8.)