

BESPRECHUNGEN

Metzler Musik Chronik vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart. Hrsg. von Arnold FEIL. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler (1993). 836 S.

„Im Grunde genommen sind nur musikalische Werke ‚Fakten der Musikgeschichte‘. Dementsprechend sollte eine ‚Musikgeschichte‘ eigentlich nur von diesen berichten“, beginnt Arnold Feil das Vorwort seiner „Chronik“, die folgerichtig primär aus Erscheinungs- oder Fertigstellungsdaten von wichtigen Kompositionen besteht. „Biographien sowie gattungsgeschichtliche und musiksoziologische Ausführungen als solche fehlen“ hingegen, dafür stellt der Autor – stellvertretend für diese – jedem der historischen Abschnitte (die der traditionellen Einteilung entsprechen) „Vorüberlegungen“, historische Abrisse der einzelnen Epochen sowie Darstellungen ihrer stilistischen Kriterien bzw. auch technischen Bedingungen voraus; schließlich problematisiert ein Kapitel „Musik als Geschichte“ die Fragen der „Wirklichkeit von Musik“, der mündlichen bzw. schriftlichen Überlieferung, des Entwicklungs-Begriffes, der Epochen-Gliederung, der Bewertung von Quellen, der Entstehung des einzelnen Werkes sowie der Geschichtlichkeit im allgemeinen. Und das „Inhaltsverzeichnis chronologisch“ stellt naturgemäß eine knappe Form einer „Tabelle der Musikgeschichte“ und somit für sich ein kleines historisches Kompendium dar. Ein umfangreiches Literaturverzeichnis (hier findet auch die *MGG* samt ihren zahlreichen Einzelautoren, laut Nachwort „Hauptstütze im Sachlichen“, den ihr zukommenden hohen Stellenwert) sowie ein Namenregister ergänzen und sorgen für schnelle und handliche Benützbarkeit; allerdings ist bei einem Nachschlagewerk, das „die Vorzüge einer Musikgeschichte mit denen eines Werklexikons“ zu verbinden meint, das leidliche Initialisieren der Vornamen doch eher enttäuschend (daß nur Frauen [neben Adeligen und ganz frühen Meistern] ihre Vornamen voll tragen dürfen, muß wohl unter das Kapitel ‚emanzipatorische Augenauswischerei‘ eingereiht werden).

In der Auswahl der Daten ging Feil äußerst umsichtig vor, und die Fülle der zu jedem Ereignis angebotenen Informationen ist enorm. Selbstverständlich kann man bezüglich der Auswahl fallweise anderer Meinung sein, doch muß eine solche immer subjektiv bleiben. Auf der anderen Seite mutet angesichts der vorgegebenen Selbstbeschränkung z. B. die Rubrik „1868–76 Freundschaft Richard Wagners mit Friedrich Nietzsche“ gleichsam systemsprengend an; doch sind die anschließenden Erklärungen der musikästhetischen Implikationen der Geschichte dieser Freundschaft derart ausgezeichnet, daß die Eintragung fast zu einem Kernstück der Musikgeschichte jenes Zeitabschnittes wird.

Daß jeder Spezialist in einem Handbuch von derartigem Umfang auf anderen Gebieten Problematisches bzw. auch Fehler entdecken wird, liegt auf der Hand; und so muß auch die nun folgende Auswahl als subjektiver Ausschnitt verstanden werden. Nicht recht verständlich, ja äußerst fragwürdig scheint z. B., daß Feil zur „Blütezeit der klassischen a cappella-Polyphonie: die 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts“ (im übrigen ist die Setzung der Bindestriche keine Domäne des Autors) fast ausschließlich weitgehend überholte Aussagen von Knud Jeppesen zitiert, der noch einmal unwidersprochen von „Chorpolyphonie“ sprechen darf (S. 87) und unter diese bekanntlich auch die gesamte kammermusikalische, vokal-instrumental gedachte Gesellschaftskunst subsumiert. Dementsprechend wird auch Walter Lipphardts bezüglich stilistisch-aufführungspraktischer Belange unsägliches Vorwort zur Sammlung *Gesellige Zeit* als „aus dem Geist einer zeitgenössischen Musikwissenschaft gut“ gelobt (S. 731); für Lipphardt waren selbst Haßlers *Neue Teütsche gesang [...]* „Chorwerke“ (und daß sich durch die Proportio-Notation die Dauer der Notenwerte veränderte, war ihm auch fremd). Im übrigen wurde Haßlers Madrigalsammlung von 1596 für fünf bis acht (!) Stimmen geschrieben (S. 113) und ist der 4. Teil des *Opus musicum* von Jacobus Gallus 1590 und nicht 1591 erschienen (S. 108); auch „weisen“ dessen *Harmoniae*

morales nicht „trotz des lateinischen Textes alle möglichen, in italienischen Madrigalen üblichen [...] Madrigalisten auf“ – vielmehr lobt der Komponist das Lateinische in seinem Vorwort emphatisch als Königin der Sprachen, die er „in hoc genere“ leider allzu sehr vermische und deswegen ganz bewußt einsetze.

Warum es „sachlich falsch und zudem geschmacklos“ sein soll, von einer „Zweiten Wiener Schule“ zu sprechen, ist dem Rezensenten trotz der angebotenen Argumente (S. 693) nicht ganz einsichtig; zudem scheint hier ein Kampf gegen Windmühlen geführt zu werden, denn die Bezeichnung hat sich allgemein durchgesetzt. Im übrigen steht Feil auch sonst auf Kriegsfuß mit diesen drei Meistern, zu denen er lediglich den Materialfetischisten Theodor W. Adorno zu Wort kommen läßt, während sowohl die expressiv-sprachliche (die Konstruktion als sekundär bzw. gar als unwichtig betrachtende) Seite (die u. a. durch Peter Stadlen dokumentiert ist) als auch die zahlreichen privaten Programme, die vielen Werken insbesondere Alban Bergs zugrunde liegen, nicht angesprochen erscheinen.

Die kleinen Anmerkungen sollen aber keineswegs den Eindruck vermitteln, daß die *Musik Chronik* nur mit großen Vorbehalten zu benutzen sei. Vielmehr wird sie in den meisten Fällen schnell und verläßlich Auskunft geben, und den „Kennern und Liebhabern“ mag sie (siehe Vorwort) tatsächlich zum unentbehrlichen Nachschlagewerk werden. Darauf, daß sich die Publikation nicht als „Quellenwerk“ für den Historiker versteht, verweist Arnold Feil in seinem Vorwort selbst. (Dezember 1995) Hartmut Krones

PETER LÜTTIG: *Der Palestrina-Stil als Satzideal in der Musiktheorie zwischen 1750 und 1900. Tutzing: Hans Schneider 1994. 407 S., Notenbeisp. (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 23.)*

In dieser sehr anregenden Arbeit stellt der Autor die Frage nach den Entstehungsbedingungen sowie nach der inhaltlichen Definition dessen, was sich im Lauf der Zeit mit dem Begriff „Palestrina-Stil“ (der „stets mehr [war und ist] als der kompositorisch beschreibbare Individualstil des römischen Meisters“, S. 4)

verbunden hat. Sie setzt ein mit Johann Joseph Fuxens *Gradus ad Parnassum*, mit denen die (im Lauf des 17. Jahrhunderts) verlorengehende praktische Erfahrung mit der Musik Palestrinas durch eine theoretische Bemühung der verbalen Fixierung aufgefangen wurde (ohne daß dieses explizit ein Lehrbuch der Kunst Palestrinas darstellt), und endet an der Schwelle unseres Jahrhunderts: Das Satz-„Ideal“ ist dermaßen verinnerlicht, daß es – als solches – in ein didaktisches Modell mündet; eine objektive Beurteilung der Phänomene ist offenbar nicht möglich (Jeppesen). Als gangbarer methodischer Weg der Untersuchung stellte sich die Beschränkung auf eine Sequenz von musiktheoretischen Werken heraus, die dann einer genauen, vergleichenden Analyse unterzogen werden: Hier begegnen bekanntere (Luigi Cherubini, Johann Anton André, Heinrich Bellermann) sowie weniger bekannte Namen (Heinrich Oberhoffer, Hermann Haller, Johannes Evangelista Habert). Lüttig untersucht diese Schriften unter Einbeziehung der jeweiligen geistesgeschichtlichen Zusammenhänge und Hintergründe; seine Untersuchung fördert die Erkenntnis, daß sich eine Erhebung zum ‚Satzideal‘ nach der Mitte des 19. Jahrhunderts unter religiösen Vorzeichen ereignet hat. Die abschließende Zusammenfassung bündelt energisch die vielfältig ausgebreiteten Details. Auch hier (wie in manchen anderen Passagen des Buches) bleibt ein gewisses Unbehagen ob der gelegentlichen Provokanz der Formulierung (womit nicht das im ganzen Unkonventionell-Griffige gemeint ist); im Ansatz sehr verdienstvoll erscheint die Arbeit als durchaus günstiger Ausgangspunkt für eine weitere, unter Umständen auch anders geführte Betrachtung; was Lüttig mit Recht für Palestrinas „kompositorische Gestaltung und Willen“ zu bedenken gibt, gilt auch für die Ergebnisse einer solchen Arbeit: Die mit Anspruch auf Gültigkeit vorgetragene Erkenntnisse dürfen „nicht darüber hinwegtäuschen, daß im Kern nur von Wahrscheinlichkeiten die Rede ist; gewiß mehr als subjektivistische Spekulationen, aber dennoch weniger als philologisch objektive Tatbestände“ (S. 321).

Sinnvollerweise besteht die Untersuchung neben diesem historischen auch in einem analytischen Teil, in dem der Autor seine Art des

Umgangs mit der Musik Palestrinas (am Beispiel dreier Lamentationen) vorführt und zu Teilen der besprochenen historischen Kapitel in Bezug setzt. Auch ein umfangreicher Literaturnachweis steht zur Verfügung.

In einem Anhang werden ein Verzeichnis der in musiktheoretischen Werken des in Frage kommenden Zeitraums ganz oder teilweise abgedruckten Kompositionen Palestrinas sowie die im analytischen Teil zugrundeliegenden Kompositionen des Komponisten mitgeteilt (in Anbetracht der Fülle der in der Untersuchung erwähnten Materialien und der auch in Randgebieten umfangreichen Recherchen würde auch ein Namensregister durchaus von Vorteil sein).

Bei dem akribischen Eifer, mit dem der zugegebene umfängliche Stoff erschlossen wurde, ist anderes offenbar auf der Strecke geblieben: Durchaus nicht immer waltet stilistische Sorgfalt in dem Text, auch wäre – vielleicht bei einem abschließenden Korrekturvorgang – die beachtliche Anzahl von Druckfehlern (und teilweise absurden Trennungen) ins Auge gefallen. Die dem Text unmittelbar beigegebenen Notenbeispiele (für die Kompositionen Palestrinas auf Grundlage der neuen, nicht der alten Gesamtausgabe ...) verzichten meist auf die Wiedergabe der entsprechenden Textworte (stellen so eine nur-musikalische Reduktion der Kompositionen dar); etwas mehr Sorgfalt bei ihrer Erstellung hätte dem Leser die Mühe der Entzifferung erleichtert und dem sonst „aesthetisch“ ansprechenden Buch zum „Schu-muck“ (S. 149) gereicht. Aufgrund der Klammer S. 245, Zeile 14, erwartet man ein Faksimile aus dem Opus Hallers, das sich weder auf der angegebenen Seite 401 noch sonstwo befindet; der hier angekündigte Anhang F beginnt erst S. 402. Die Altstimme des Beispiels S. 276 muß wohl über einen C 2-Schlüssel (und nicht C 1) gelesen werden.

(Februar 1996) Frohmut Dangel-Hofmann

Musica Divina. Ausstellung zum 400. Todesjahr von Giovanni Pierluigi da Palestrina und Orlando di Lasso und zum 200. Geburtsjahr von Carl Proske. Regensburg: Schnell und Steiner 1994, 162 S.

Der Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, die vom 4. November 1994 bis zum 3. Februar 1995 in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg gezeigt wurde, gliedert sich in drei größere Teile. Im ersten Teil (S. 12-116) befassen sich acht namhafte Autoren mit dem Jubiläum, der zweite Teil (S. 117-151) präsentiert die 122 Exponate der Ausstellung mit zahlreichen Abbildungen in schwarz-weiß, der dritte Teil (S. 152-162) enthält schließlich elf farbige Abbildungen; zehn zeigen Ausstellungsgegenstände, das letzte Bild ist ein Porträt des langjährigen Leiters der Proske-Bibliothek, August Scharnagl. Insgesamt enthält das Buch 48 Abbildungen.

Sieben der acht Beiträge handeln von Proskes Leben und Wirken, der letzte Aufsatz, von Peter Ackermann, beschäftigt sich mit der Rezeption Palestrinas in seinem eigenen Umkreis. Mit anderen Worten, wäre Carl Proske einige Zeit früher oder später geboren worden, hätte das Buch nur eine einzige musikwissenschaftliche Untersuchung enthalten. Damit offenbart sich aber in seltener Deutlichkeit der beklagenswerte Zustand der Renaissanceforschung innerhalb der deutschen Musikwissenschaft, der mit der Austreibung seiner Hauptexponenten begann. Allzu flüchtig wird heute dieses unermeßliche Gebiet übergangen, in dem noch kaum eine Feststellung endgültig getroffen ist, in dem große Archiv- und Bibliotheksbestände noch auf ihre Kenntnisnahme warten, eine Zeit der radikalen Umwälzungen in allen Bereichen, der turbulente Beginn der Neuzeit. Überhaupt war dem 400. Todesjahr Orlando di Lassos und Palestrinas in der Musikwelt leider eine nur verhaltene Resonanz beschieden.

Abgesehen davon, stehen die Beiträge auf anspruchsvollem Niveau und sind höchst lesenswert. Eingangs liefert August Scharnagl ein ausführliches Lebensbild von Proske. Winfried Kirsch untersucht verschiedene Aspekte der Rezeption von Lasso und Palestrina im 19. Jahrhundert. Gertraut Haberkamp vergleicht Proskes Tätigkeit mit derjenigen anderer zeitgenössischer Musiksammler. Werner Chrobak gibt einen allgemeinen Bericht über die Rahmenbedingungen von Proskes musikalischer Tätigkeit in Regensburg, und Christopher Schweisthal informiert über die Wiederaufnahme des A-cappella-Gesangs an den Regens-

burger Stiftskirchen. Johannes Hoyer zitiert im Wortlaut die 33 Anmerkungen zu Lasso und seinem „Magnum opus musicum“, die Proske während seiner Spartierung der Motetten Lassos anfertigte. Horst Leuchtmannt untersucht schließlich die kurzen schriftlichen Charakterisierungen, die Proske jeder Motette Lassos beilegte. Der erste Teil endet mit der bereits genannten Studie von Peter Ackermann.

Im zweiten Teil ist jedes Exponat der Ausstellung kurz beschrieben sowie mit Herkunfts- und Literaturhinweisen versehen, viele Gegenstände sind abgebildet. Vorgestellt wurden auf der Ausstellung zeitgenössische Abschriften und Drucke der Werke Lassos und Palestrinas hauptsächlich aus dem Besitz der Bischöflichen Zentralbibliothek in Regensburg, Sparten und Drucke ihrer Werke von Proske, Abbildungen der beiden Meister, ihrer Wirkungsstätten, ihrer Mäzene, Abbildungen von Proske und seinen Wirkungsstätten, zahlreiche Zitate von Proske, Schriften, die die Rezeption der beiden Meister widerspiegeln oder sich mit Proske und seiner Musikalien-sammlung befassen.

Das Buch besticht durch eine außerordentliche Druckqualität, dem die Erfahrung des bekannten Kunstverlags zugute kam, allerdings sollte man bei der Anschaffung gleich Kosten für den Buchbinder einkalkulieren. Es liefert nicht nur neue Erkenntnisse, sondern auch interessante Ansätze zu weiteren Forschungen, beispielsweise über Papierherstellung und -herkunft, Kopisten, Buchmaler, Drucker und Drucktechniken, Erhaltungszustand der Quellen sowie über die verschiedenen Palestrinarenaissancen, ihre gesellschaftlichen Hintergründe, ihre Besonderheit gegenüber den Versuchen zur Wiederbelebung anderer Meister. Denn nicht nur im 19. Jahrhundert gab es eine Palestrinarenaissance, die sich offenbar in verschiedenen Phasen in unterschiedlichen Milieus entwickelte, sondern ebenfalls in den Jahren um 1600 und um 1700. Auch ein gründlicher Vergleich der Werke Lassos und Palestrinas, ihrer stilistischen Gemeinsamkeiten und Divergenzen, kurz, die Hinterfragung ihrer Wahrnehmung als Gegensatzpaar, verheißt neue Erkenntnisse.

(Dezember 1995)

Michael Lamla

SUSANNE SCHAAL: *Musica Scenica. Die Operntheorie des Giovanni Battista Doni. Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1993). 295 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 96.)*

Eine grundlegende monographische Auseinandersetzung mit Giovanni Battista Doni war langezeit ein Desiderat unserer Disziplin. Mit ihrer Freiburger Dissertation von 1991 hat Susanne Schaal diese Lücke geschlossen. Erklärtes Ziel dieses Buches ist die Auseinandersetzung mit dem disparaten Erscheinungsbild, welches Donis Theorie insgesamt ausmacht. Donis „Überlegungen schwanken [...] zwischen der Formulierung von bislang unverwirklichten Vorstellungen und der Betrachtung bereits bestehender Operntraditionen“ (S. 272). Die Arbeit gliedert sich in drei große Abschnitte: 1. „Leben im Dienste von Wissenschaft und Kirche“, 2. „Humanismus und Antikenrezeption“, 3. „Der Musiktheoretiker“. Bereits die Gliederung macht deutlich, daß Donis Theorie nicht losgelöst von der zeitgenössischen humanistischen Tradition nur als ‚Opernästhetik‘ gelesen werden kann. In einem weit ausgreifenden Teil steckt die Autorin deshalb zunächst das biographische Umfeld ab, das vor allem im humanistischen Rom zu suchen ist. Die Beziehungen zu Musikern und Dichtern kommen dort ebenso zur Sprache wie die musiktheoretischen Verbindungslinien nach Norden (Marin Mersenne und Athanasius Kircher). Leider kommt in diesem instruktiven Einleitungsteil die Diskussion unterschiedlicher Forschungspositionen – im Verhältnis zu der entwickelten Breite – etwas zu kurz. Zwar beklagt die Autorin indirekt, daß sich die Autoren Doni fast ausschließlich unter dem Aspekt Konservativer versus Modernist genähert hätten, sie versucht aber kurz darauf, deren Positionen (unverständlicherweise) zu harmonisieren (S. 16). Schlüssiger fällt Schaals Antwort auf das vorherrschende Vorurteil aus, daß Doni „der Musik seiner Zeitgenossen [...] ignorant gegenübergetreten sei“ (S. 66), da er nur ganz wenige Musikbeispiele wie Claudio Monteverdis *Lamento d'Arianna* in seinen Schriften diskutiert habe. Sie sieht die Gründe hierfür in der Tatsache, daß nur wenige Stücke einen solchen Bekanntheitsgrad besaßen, daß sie in eine erwei-

terte theoretische Diskussion im humanistischen Umfeld Eingang finden konnten (S. 67).

Was die inhaltliche Seite von Donis Theorie anbelangt, kam sicherlich Charles Burney deren Charakter am nächsten, als er die Diskrepanz von theoretischem Willen und musikalischer Praxis in dem Diktum zusammenfaßte: „He saw the difficulties, though he was unable to solve them“. Die Probleme, welchen sich die Forschung gegenüber sieht, sind jedoch nicht nur inhaltlicher Natur, sondern sie beginnen bereits bei philologischen Fragen, d. h. mit der Datierung der Schriften. Mit Sicherheit läßt sich sagen, daß Donis *Trattato della Musica Scenica* um 1635 seine endgültige Gestalt erfahren hat. Im Druck erschien Donis Traktat erst 1763 (herausgegeben von Giovanni Battista Passeri), was zu einer ersten ‚echten‘ Rezeption seines theoretischen Wirkens führte. Daß diese Rezeption unterschiedliche Interessen verfolgte, legt die Autorin am Ende des Buches überzeugend dar.

Im Mittelpunkt der Arbeit steht jedoch die Frage nach der Operntheorie Donis, welche Susanne Schaal nicht nur aus dem *Trattato della Musica Scenica*, sondern auch aus den anderen Schriften Donis destilliert. Auch hier erweist sich die Darstellung mitunter als zu referierend, eine allzu große Kongruenz von Primärquelle und Kommentar ist dort festzustellen. Dies wird besonders deutlich im Abschnitt „Das Theater“, in dem die „optischen und akustischen Bühneneffekte“ (S. 148ff.) diskutiert werden. Gerade an solchen Stellen hätte man vielleicht einen erweiterten Blick erwartet, auch wenn er zutage fördert, daß Donis Position in dem einen oder anderen Punkt tatsächlich antiquiert war. Doch dieses kleine Manko wird durch eine überzeugende und erhellende Darstellung von Donis genuinem Gedankengebäude kompensiert, wie z. B. seine Vorstellung des Nebeneinanders von gesprochenem und gesungenem Text innerhalb des Dramas (S. 138ff.). Auch der Paradigmenwechsel zwischen Theater- ‚Spiel‘ und der Darstellung von individuellen Gefühlen durch den Schauspieler wird in Schaals Interpretation plausibel. Die Stärke dieser Arbeit liegt aber zweifellos in der Filiation der zeitgenössischen Terminologie (*stile rappresentativo, rappresentare cantando,*

cantar parlando etc.) im Hinblick auf Donis Verwendung derselben. Das Entwirren dieses terminologischen Gestrüpps ist durchweg überzeugend. So stellen etwa der ‚*stile espressivo*‘ und der ‚*stile rappresentativo*‘ zwei verschiedene Stilklassifizierungen dar, die aber im dramatischen Ideal zusammenfallen, d. h. Doni gebraucht sie als Synonyme. Dergleichen Probleme werden von der Autorin mit kluger Vorsicht behandelt: Das Aufzeigen von Disparatem hat Vorrang vor einer vermeintlich schlüssigen Interpretation.

Bleibt die entscheidende Frage, inwieweit Donis Schriften den Begriff Operntheorie im engeren Sinne rechtfertigen. Donis Darlegungen sind vielleicht zu heterogen, als daß sie eine ‚geschlossene‘ Theorie für das Musiktheater der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts hätten abgeben können. In diesem Punkt bleiben vielleicht die meisten Fragen offen, was jedoch nicht der Autorin anzulasten ist. Im Gegenteil ergeben die von Susanne Schaal erörterten Punkte ein Gesamtbild, das einer ‚Theorie‘ zumindest nahekommt. Dieses Bild, das sich aus den unterschiedlichsten Quellen und Traditionen speist, synthetisierend dargestellt zu haben, ist das große Verdienst dieser Arbeit. Daß sich diese Synthese letztlich einer Konsistenz im Hinblick auf die zeitgenössische Opernproduktion verweigert, liegt in der Natur des Gegenstandes. – Eine große Lesehilfe bilden die Übersetzungen der originalsprachlichen Zitate. Angemerkt sei auch das ansprechende Schriftbild des Buches. In Anbetracht der Tatsache, daß musikwissenschaftliche Bücher heutzutage von den Autoren nicht nur geschrieben, sondern oftmals auch selbst ‚produziert‘ werden (müssen), ist dies besonders hervorzuheben.

(Februar 1996)

Thomas Betzwieser

TOBIAS GRAVENHORST: *Proportion und Allegorie in der Musik des Hochbarock. Untersuchungen zur Zahlenmystik des 17. Jahrhunderts mit beigelegtem Lexikon. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1995. 199 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 138.)*

Wer sich mit Zahlensymbolik in der Musik befaßt, steht vor dem Problem, daß sich die

Komponisten normalerweise nicht zu diesen versteckten Botschaften in ihren Werken äußern, und so kann man leicht der Versuchung der Überinterpretation erliegen. Nicht so der Autor dieser Freiburger Dissertation. Nachdem er in einem „Darstellenden Teil“ die historischen Grundlagen beleuchtet hat, legt er seine analytischen Prinzipien offen: Details werden erst dann untersucht, wenn die Grobstruktur einen sinnfälligen Aufbau nahelegt; sowohl verwendete Rechenoperationen als auch Deutungen müssen historisch belegbar sein; symbolische und ästhetische Bedeutung sollen sich gegenseitig unterstreichen (Hans Heinrich Eggebrecht), und anderes mehr. Dieses Vorgehen ist also in bestem Sinne wissenschaftlich zu nennen und dürfte falsche Spekulationen weitgehend ausschließen.

Sieben Möglichkeiten der Zahlenallegorese zeigt Gravenhorst für den behandelten Zeitraum auf: Immanent mathematisch, Analogie von Zahl und Gezähltem, Identifizierung einer Zahl mit einer anderen durch Rechenoperationen, Ort der Zahl in der Zahlenreihe und im Dezimalsystem, musikalische Proportionen, Gematrie, Bezugnahme auf ältere Autoren als Autoritäten.

Die Analyse einzelner Kompositionen nimmt in der Arbeit einen nur geringen Raum ein und beschränkt sich auf Valentin Meders *Matthäuspassion* (um 1700), Georg Muffats *Nova Cyclopeias Harmonica* (1690) und Johann Sebastian Bachs Choralbearbeitung über *Wir gläuben all an einen Gott* aus dem 3. Teil der *Clavier Übung*. Freilich rekurriert der Autor neben diesen drei eingehenden Untersuchungen immer wieder auf einzelne Werke, wobei sich jedoch eine Einseitigkeit zeigt, die dem Titel des Buches, der keine nationale Einschränkung vornimmt, nicht gerecht wird: 19 deutschen Kompositionen stehen nur vier italienische und zwei französische gegenüber. Ist die Zahlenallegorese ein typisch deutsches Phänomen?

Das Zahlenlexikon umfaßt nur gut 20 Seiten; diese scheinbare Knappheit wird aber durch konzentrierte Information ausgeglichen, indem sich der Autor eines Kommentars enthält und die Quellenzitate (wiederum mehrheitlich deutsche Autoren) für sich sprechen läßt. Behandelt werden die Zahlen von 1 bis 38 und in loserer Folge rund vierzig weite-

re, wobei Zahlen wie 51 oder 318 gewiß nicht jedem Musikhistoriker in ihrer Bedeutung geläufig sein dürften. So ist dieses Lexikon von großem Wert, auch weil es sich aus überwiegend barocken Quellen zusammensetzt und eine vorschnelle Übertragung mittelalterlicher Zahlenallegorese auf eine spätere Zeit vermeidet.

(November 1995)

Klaus Miehling

ROLF DIETRICH CLAUS: Zur Echtheit von Toccata und Fuge d-moll BWV 565. Köln-Rheinkassel: Verlag Dohr (1995). 120 S., Notenbeisp.

Der Echtheitsproblematik von Musikwerken wurde 1988 in Mainz ein Symposium gewidmet, was wohl auch als ein Zeichen dafür gedeutet werden kann, daß im Zusammenhang mit den Historisch-Kritischen Gesamtausgaben in dieser Frage ‚Handlungsbedarf‘ besteht. Offenbar aber ist dem Autor dieses Büchleins der 1991 erschienene Kongreßbericht unbekannt geblieben. Dies wundert ein wenig, da Claus ansonsten alle wesentliche Literatur berücksichtigt hat. Abgesehen von dieser Lücke ist denn auch sein Überblick über Literatur und allgemeine Tendenzen in der Beurteilung musikalischer Werke profund und überzeugend. Deutlich wird vor allem, daß Zweifel an der Echtheit einzelner Werke oftmals auch ausgesprochen starken Schwankungen unterliegen. So galten *Toccata und Fuge BWV 565* bis in die achtziger Jahre dieses Jahrhunderts als unumstritten authentisch. Erst infolge von Datierungsversuchen wurden einzelne stilistische Charakteristika herausgearbeitet, die im Bachschen Œuvre singulär sind und die in der Folge zu Zweifeln an der Autorschaft geführt haben. In Verbindung mit quellenkritischer Argumentation kann Claus weitere Stilistika benennen, die zum Ausschluß von BWV 565 aus dem Bachschen Werkbestand führen könnten. Seine Beobachtungen haben vor allem dadurch Beweiskraft, daß gewisse kompositorische Mängel das Werk im Grunde als eine frühe Komposition ausweisen, wogegen freilich zahlreiche moderne Züge sprechen. Etwas problematisch dabei ist die Einbeziehung rein äußerlicher Notationselemente wie Tempo- und Vortrags-

bezeichnungen sowie Fermaten, die in der ältesten Quelle, einer Ringk-Abschrift, überliefert sind. Man müßte wohl doch stärker in Betracht ziehen, daß via Organisten überlieferte Orgelwerke häufig für den eigenen Gebrauch ‚eingrichtet‘ sind, die Bezeichnungen also nicht zwingend auf den Komponisten zurückgehen müssen. Und selbst die unisono-Stellen und Arpeggien könnten Resultate einer solchen Einrichtung darstellen. Überzeugend jedoch ist trotz dieser hier angedeuteten Bedenken der Versuch, *Toccata und Fuge*, wenn überhaupt, dann eher dem späten Schaffen Bachs zuzuordnen, wodurch die Beweisführung von Peter Williams (*The Organ Music of J. S. Bach*) nur gestützt wird.

So stringent die vorbildlich gegliederte und vorgetragene Argumentation von Claus auch sein mag, den Ausschluß von BWV 565 aus dem Gesamtwerk Bachs wird er dadurch nicht erreichen. Vielleicht wäre die gesamte Beweislage zwar dazu angetan, solange jedoch keine wirklich fundierten Argumente für einen namentlich zu benennenden anderen Komponisten beigebracht werden können, dürfte die Gesamtproblematik offen bleiben. So entbehrt der arg überraschende, so gut wie gar nicht vorbereitete und untermauerte Schluß zumindest im zweiten Teil der Aussage jedenfalls der nötigen Plausibilität: „Der Komponist von BWV 565, der aller Wahrscheinlichkeit der Generation der Söhne Johann Sebastian Bachs angehört, dürfte nicht allzuweit entfernt von einer Orgel, die zu Ringks Thüringer Zeit bereits den Ton groß Cis aufwies, zu suchen sein“; denn immerhin hat Bach mitunter eben dieses *Cis* auch verwendet, wie beispielsweise in BWV 620 aus dem *Orgelbüchlein*.

(Januar 1996)

Reinmar Emans

CHRISTIAN EISERT: *Die Clavier-Toccaten BWV 910-916 von Johann Sebastian Bach. Quellenkritische Untersuchungen zu einem Problem des Frühwerks. Mainz-London-Madrid-New York-Paris-Tokyo-Toronto: B. Schott's Söhne (1994). 233 S., Notenbeisp.*

Vielleicht etwas anders, als es der Untertitel erwarten läßt, handelt es sich bei Eiserts Freiburger Dissertation im wesentlichen um den wissenschaftlichen Apparat zu einer Ausgabe

der *Toccaten* BWV 910-916 im Rahmen der „Wiener Urtext Edition“. Wie Eisert im Vorwort erwähnt, hatte er das Quellenkorpus von Grund auf neu zu erschließen: Die in Frage stehenden Werke liegen bislang in der *Neuen Bach-Ausgabe* nicht vor. Insofern dürfte sich die Tragfähigkeit seiner Ausführungen vor allem dann zu erweisen haben, wenn sie einmal einer *NBA*-Edition der Werke gegenübergestellt würden; allerdings dürften auch Editoren sich mit Eiserts Material gründlich auseinanderzusetzen haben.

Nach einleitenden, den Forschungsstand referierenden Bemerkungen über die Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert (darunter im speziellen: zu den Quellen, die für die Überlieferung der *Toccaten* von herausragender Bedeutung sind) und knappen Informationen über allgemeine textkritische Verfahrensweisen widmet Eisert sich den Werken und ihren Varianten jeweils einzeln; Ziel ist es, die Werkgenese quellenkritisch zu ermitteln. Ein komplettes Lesartenverzeichnis bietet Eisert dabei nicht; eher konzentriert er sich auf Leitmerkmale im Notentext oder in der allgemeineren musikhistorischen Situation (Zugehörigkeit eines Kopisten zum Kirnberger-Umkreis etc.). Damit kommt Eisert zu einleuchtenden Ergebnissen: Er gruppiert die Quellen und kann damit Überlieferungsphasen und Werkschichten voneinander abgrenzen. Dies gilt besonders für die Werkgeschichte der *Toccata* BWV 914: Aus der Diskussion einer Quellengruppe heraus, die nur die Schlußfuge tradiert (Bearbeitung einer Fuge, die vielleicht von Benedetto Marcello stammt, wie bereits Giorgio Pestelli ausführte), kann Eisert die Geschichte des Werks neu aufrollen und bietet dabei den Notentext sowohl in der italienischen Originalgestalt als auch in deren direkter Gegenüberstellung mit Bachs Bearbeitung dar. Die Ursachen für alle Quellenprobleme, die damit verbunden sind, bleiben zwar im dunkeln (etwa welche Rolle Johann David Heinichen spielte, der in einer Quelle als Autor des Bachschen Werks genannt wird); doch daß sie so ausführlich angesprochen werden, ist bereits ein Gewinn.

Was aber das musikhistorische Umfeld als Orientierungshilfe für die Ermittlung der Quellengeschichte betrifft, entsteht der Eindruck, daß Eisert gelegentlich Sichtweisen zu

stark verabsolutiert; da Kontakte zwischen Johann Gottfried Walther und Bach auch noch für die Zeit nachweisbar sind, in der das *Musicalische Lexikon* erschienen, kann beispielsweise kaum angenommen werden, daß Walthers Bach-Abschriften zwingend vor 1717 einzuordnen seien.

(Januar 1996)

Konrad Küster

Zwischen Bach und Mozart. Vorträge des Europäischen Musikfestes Stuttgart 1988. Hrsg. von Ulrich PRINZ. Stuttgart: Internationale Bachakademie/Kassel u. a.: Bärenreiter 1994. 367 S., Abb. (Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart. Band 4.)

Wer sich angesichts des Bandtitels ein Porträt der sogenannten musikalischen Vorklassik erwartet, wird bei Betrachtung des Inhaltsverzeichnisses bald merken, daß hier eher das Bemühen um ein griffiges Motto (für das Musikfest) denn um einen präzisen Sammeltitel im Vordergrund stand. Die Beiträge gruppieren sich zu drei großen Kapiteln: „Orpheus“, „Messias“ und – hier hat nun der Titel des Bandes am ehesten seine Berechtigung – „Europäische Regionen in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts“.

In den ersten Themenkreis führt der Altphilologe Hellmut Flashar mit einem informativen Vortrag über den Orpheus-Mythos ein. Ausgehend von den Überlieferungen durch Vergil und Ovid, verfolgt er die dürrtigen Spuren in die griechische Antike zurück. Aufgrund indirekter Hinweise hält Flashar es für wahrscheinlich, daß ursprünglich eine „Fassung mit glücklichem Ausgang“ (S. 20) existierte. Die tragischen Akzente könnten dann im späteren 5. Jh. durch eine Tragödie in den Mythos gekommen sein. Die folgenden Referate sind den Orpheus-Opern von Claudio Monteverdi, Christoph Willibald Gluck und Joseph Haydn (*L'anima del filosofo*) gewidmet. Klaus-Dietrich Koch vergleicht die drei Libretti in ihrer unterschiedlichen Disposition von Handlungsmomenten und -motiven, nachdem er zuvor einige statistische Bemerkungen zu 54 Opern über das Orpheus-Sujet aus dem Zeitraum von 1600 bis 1929 gemacht hat. Sabine Ehrmann beschäftigt sich mit Monteverdis *Favola in musica* (mit der spezifischen

Affektdarstellung und insbesondere den zentralen Gesängen Orfeos im 2. und 3. Akt), Gerhard Croll mit Glucks Reformoper (v. a. aus dem Blickwinkel des Editionsleiters; er steuert auch einige Details über die Wiener Aufführungen 1762 und 1763 bei). Silke Leopold stellt anschaulich die mannigfachen Probleme um Haydns letzte Oper dar. Diese sei weit mehr Fragment, als es „die Edition des Werkes in der Joseph-Haydn-Gesamtausgabe glauben machen will“ (S. 90), die sich in der Anordnung der Nummern auf eine periphere Quelle (aus den 1820er Jahren) stütze. Leopold rühmt die hohe musikalische Qualität mancher Nummern, kaum aber würden szenische Vorgänge musikalisch eingefangen, Haydn fühle sich „am wohlsten, wenn er Konzertstücke schreiben kann“ (S. 102). Leider wurde der kunstgeschichtliche Vortrag zum Orpheus-Mythos (wie auch der zum *Messias*) nicht schriftlich ausgeführt, der Leser findet bloß das gleichsam nackte Protokoll, das auf die gezeigten und erläuterten Kunstwerke verweist.

Von den Vorträgen der *Messias*-Sektion ist wohl derjenige Hans Joachim Kreutzers über die Wirkungsgeschichte des Händelschen Oratoriums im deutschen Raum innerhalb des 18. Jahrhunderts der profundeste. Der Regensburger Literaturwissenschaftler kann (aufgrund eines zweisprachigen Textbüchleins mit Luthertext) plausibel machen, daß die erste deutsche Aufführung des *Messias* 1772 in Hamburg auf englisch erfolgte. Für die weitere deutsche *Messias*-Rezeption falle dann Friedrich Gottlieb Klopstock – sowohl als Übersetzer (1775) wie sozusagen als Wegbereiter des Erhabenen – eine Schlüsselrolle zu. Kreutzer würdigt auch die innere Ordnung, die „schriftstellerische Logik“ des aus Bibelzitaten zusammengestellten Librettos, die freilich dem deutschen Hörer deshalb „seit jeher verborgen bleiben mußte“ (S. 144), weil es in Deutschland zu einer dem *Book of Common Prayer* analogen einheitlichen liturgischen Leseordnung nicht gekommen ist. Auch der Theologe Bernhard Hanssler stellt Überlegungen zum Textbuch des *Messias* an, unter anderem auf Beziehungen zu John Locke und zum Deismus eingehend. Bernd Baselt gibt Einblicke in das zeitweilig gespannte Verhältnis zwischen Georg Friedrich Händel und seinem

Textgestalter Charles Jennens; Betrachtungen zum Aufbau des von Händel mehrfach revidierten Werkes fügen sich dem an. Schade, daß man sich bei Andreas Holschneiders Beitrag über Mozarts *Messias*-Einrichtung, die sich hauptsächlich in der Hinzufügung von Bläserstimmen niederschlägt, nicht dazu entschloß, die Klangbeispiele des Referats durch entsprechende Notenbeispiele zu veranschaulichen. In die *Messias*-Sektion wurde noch Peter Kreyssigs theologischer Beitrag zu den „Sieben letzten Worten des Erlösers am Kreuz“ ‚eingeschmuggelt‘.

Das dritte große Kapitel ist sicherlich das einheitlichste des Bandes. Sechs europäische Historiker unternehmen es, die politische, geistige und kulturelle Situation verschiedener europäischer Regionen darzustellen. Dem Musikwissenschaftler und Musikinteressierten wird damit manch aufschlußreiches „Hintergrundwissen“ geboten. Eike Wolgast behandelt die Musikzentren Berlin und Potsdam, Dresden, Leipzig und Hamburg, macht dabei deutlich, welche wichtige Rolle die großen Regentenpersönlichkeiten, Friedrich August I. in Sachsen, Friedrich II. in Preußen, gerade auch für die Musikkultur spielten. Der Residenzen Mannheim, Stuttgart und München nimmt sich Volker Sellin, ebenfalls Professor in Heidelberg, an. Er zeichnet nach Darlegung der politischen Voraussetzungen ein detailliertes Bild des Musiklebens auf dem Gebiet des heutigen Süddeutschland, in das er – stellvertretend – auch das kleine Fürstentum Oettingen-Wallerstein oder das Fürstbistum Augsburg sowie die Freie Reichsstadt Augsburg einbezieht. Für Deutschland generell sei der kulturelle Wettstreit zwischen den Höfen ein wichtiges Moment. Auch auf Musikergehälter kommt Sellin zu sprechen. Grete Klängenstein tritt mit kundigen Ausführungen zu den ‚Mozartstädten‘ Salzburg, Prag und Wien hervor. Etienne François zeigt in einem kompakten Beitrag wirtschafts- und geistesgeschichtliche Entwicklungen in Frankreich auf, während die langen Beiträge Frank O’Gormans (zu England) und Giuseppe Ricuperatis (zu Italien) dem deutschen Leser vielleicht etwas Geduld abverlangen. Vor allem Ricuperati droht in der Anhäufung von Details über Mailänder Intellektuellenzirkel oder neapolitanische Aufklärerkreise zu ver-

sinken, das Musikleben wird nicht einmal mehr gestreift (O’Gorman hatte nach langem, gewiß kenntnisreichem „Vorspann“ Literatur, Kunst und schließlich Musik noch zu Wort kommen lassen).

Ein wenig gewöhnungsbedürftig ist das merkwürdige Überschriftenlayout der Schriftenreihe (90 Grad zum Text). Ein Personenregister erschließt den Band, dessen Wert nicht zuletzt in dem breiten Spektrum der (disziplinären) Zugänge liegt.
(September 1995) Wolfgang Gersthofer

ANETTE NAGEL: Studien zur Passionskantate von Carl Philipp Emanuel Bach. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1995. 254 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 146.)

Die Arbeit erscheint als großer, idealer Kritischer Bericht für eine Neuausgabe in der Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Gesamtausgabe (Editionsrichtlinien, S. 132ff.). Die Aufzählung von 18 Textbüchern, die Beschreibung von 28 Quellen in acht Abhängigkeitsgruppen, die Auswahl von fünf davon für die Edition, ein umfangreicher Notenteil mit erweiterten Incipits der 27 Sätze, ein Lesartenverzeichnis sowie weitere Übersichten und Textabdrücke bilden den größeren zweiten Teil der Arbeit. Er zeichnet sich durch eminente Genauigkeit aus und erscheint beispielhaft für derart komplizierte Arbeiten, kompliziert nicht nur wegen der Quellenmenge und des Fehlens einer autographen Partitur, sondern auch, weil „Bachs Perfektionismus“ (S. 50) zu sechs Korrekturphasen führte.

Nicht nur die außergewöhnliche Schwierigkeit des Werkes, sondern auch seine vielschichtige und nicht gänzlich zu klärende Entstehungsgeschichte seit 1767/68 (noch Berlin) machen seine „Ausnahmestellung“ aus (S. 58), ebenso der wenig geklärte Widerspruch zwischen einer sehr lebendigen Aufführungsgeschichte in Hamburg und zahlreichen anderen Städten und der Tatsache, daß offenbar nie ein Druck geplant war.

Im ersten Teil der Arbeit (S. 15–58) macht die Autorin wahrscheinlich, daß diese vom Komponisten nach ihrem ersten Hamburger Aufführungsort (1774) *Spinnhaus-Passion* ge-

nannte Kantate – nur 21 Instrumentalisten und zehn Sänger! – in enger Verbindung zu Anna Amalia von Preußen entstand, vielleicht gar für sie bestimmt war, da Bach kurz vor seinem Weggang von Berlin nach Hamburg zu deren Hofkapellmeister ernannt worden war und eine ihrer Lieblingsdichterinnen, die ‚Karschin‘, neben Johann Georg Ebeling und Johann Joachim Eschenburg zu den Textautoren gehört. Auch entsprechen Besetzung und Stilistik keineswegs dem, was Bach nach seinen frühzeitigen Recherchen über die Praxis der oratorischen Passion in Hamburg von den dortigen Aufführungsmöglichkeiten erwarten konnte. So stellte er für seine erste Aufgabe dieser Art 1769 in jener Pasticcio-Manier, die er bei allen 21 Hamburger Passionen anwendete, aus fremden und eigenen Werken eine *Matthäus-Passion* zusammen, um dann bis 1772 aus Teilen davon und seinen früheren Berliner Entwürfen die Kantate zu entwickeln, unter anderem wohl auch, um ihr im Unterschied zu dem „singulären Ereignis“ einer üblichen Passion einen „größeren und langanhaltenden Ruhm“ zu sichern (S. 54). Bezeichnenderweise in Berlin fand deren Uraufführung statt (1773, nach 30 Proben!), vielleicht wiederum ein Hinweis auf die ursprüngliche Bestimmung.

Dies alles hat die Autorin einleuchtend, abwägend und mit der gebotenen Vorsicht gegenüber vorschnellen Schlüssen ausgeführt. Nicht ganz überzeugend ist die Bemerkung, es handle sich um „ein völlig originales Werk“ (S. 27), wenn doch nach dieser Entstehungsgeschichte eher von originaler Musik zu sprechen wäre. Daß Bach sich „1730 um die Nachfolge seines Vaters“ beworben hätte (S. 16, Fn. 5), ist eines jener Versehen, das die Lesenden mit verständnisvollem Lächeln quittieren, die Autoren jedoch meist noch nach Jahren mit Ingrimm erfüllt.

(März 1996)

Peter Schleuning

REGINA WOCHNIK: *Die Musiksprache in den opere semiserie Joseph Haydns unter besonderer Berücksichtigung von L'incontro improvviso. Eisenach-Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1993. 336 S., Notenbeisp. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 42.)*

Auf der Basis der in den letzten Jahren häufiger und intensiver gewordenen Beschäftigung mit der Opern- und Arientypologie einerseits, mit Joseph Haydn als Opernkomponist andererseits verbindet Regina Wochnik diese beiden Forschungsfelder zu einer interessanten Einzeluntersuchung. Nach einer kurzen Einführung in historische sowie ästhetische Aspekte der Opera semiserie stellt sie Haydns Werke in dieser Gattung zunächst nach Entstehung und Inhalt vor, betrachtet dann die Libretti vornehmlich unter dem Aspekt ihrer Sprachebenen (Seriesprache, Buffasprache) und zeigt schließlich auf, wie wohlüberlegt Haydn die verschiedenen Partien seiner Opern mit stilistisch adäquaten Arien versah – partiserie, parti buffe und ‚mezzi caratteri‘ erhielten eine jeweils charakteristische Musik, die uns bezüglich Funktion und gesellschaftlichem Stand der Protagonisten nie im unklaren läßt. Dies gilt auch für jene Ensembles und Duette, in denen Partien verschiedener Stilhöhe zusammentreffen, für die Haydn zu einer dem jeweiligen Gang der Handlung entsprechenden Lösung gelangte. – Speziell werden alle diese Elemente dann im Detail für die Oper *L'incontro improvviso* herausgearbeitet, in welcher die „Partienteilung besonders ausgewogen“ erscheint.

Obwohl die Ergebnisse der Untersuchungen durchaus zu überzeugen vermögen, hätte man sich die eine oder andere genauere Detail-Analyse gewünscht, die dem Leser die Stilelemente deutlich – möglichst im Vergleich der verschiedenen Stilhöhen – vor Augen geführt hätte. So wird z. B. keineswegs einsichtig, inwiefern in Nerinas Arie „È amore di natura“ (in *La fedeltà premiata*) Buffa-Stilmittel wirklich charakterisierend eingesetzt erscheinen (S. 114f.). Weiters wird die Bestimmung des „vecchio pescatore“ Masticcio (aus *Le pescatrici*) als mezzo carattere leider lediglich an Hand des Textes, nicht aber mittels der Musik vorgenommen (was auch mit entwaffnender Ehrlichkeit als „schwierig“ zu beurteilen bezeichnet wird, S. 121), und auch bei anderen schnellen, überblicksartigen Betrachtungen fällt es bisweilen schwer, die Erkenntnisse wirklich nachzuvollziehen. Anschaulicher arbeitet die Autorin dann heraus, wie Haydn in Ensembles und Duetten verfuhr, in denen Partien verschiedenster gesellschaftlicher Ebenen

gekoppelt sind, und hier wird fallweise auch der Musik das nötige Augenmerk zuteil.

Nicht ganz einsichtig erscheint, warum bei Aussagen über die Tonartencharakteristik des 18. Jahrhunderts lediglich eine Dissertation aus dem Jahre 1938 als Beleg herangezogen wird, nicht jedoch das umfangreiche Schrifttum jener Zeit selbst. Daß es solcherart zu Fehleinschätzungen kommen muß, liegt auf der Hand – weder ist *Es-dur* die typische „Schatten-Tonart“ (S. 90, 125 etc.) noch *E-dur* (gar bei Mozart) primär „idyllisch“ (S. 138, 155 etc.), wie schon ein kurzer empirischer Überblick über Haydns oder Mozarts Vokalwerk hätte erkennen lassen können. Und schließlich trüben auch offensichtliche Versehen (das Intervall $g^1 - f^2$ ist eine Septim und keine None, S. 76, das Intervall $f^2 - a^1$ eine Sext und keine Septim, S. 226), Druckfehler (auf den S. 158–170 allein sechsmal „searie“ statt „serie“) sowie sprachliche Unkorrektheiten (Haydn und Gluck sind nicht „möglicherweise sich“, sondern wohl ‚einander‘ begegnet, S. 186) den Eindruck dieser insgesamt aber doch lesenswerten Arbeit.

(Dezember 1995) Hartmut Krones

STANLEY SADIE: *Mozart. Aus dem Englischen von Bettina OBRECHT. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 1994. 288 S., Abb., Notenbeisp. (The New Grove – Die großen Komponisten.)*

In der Reihe *The New Grove – Die großen Komponisten* veröffentlicht der Verlag J. B. Metzler jene kurzgefaßten biographischen Darstellungen in deutscher Übersetzung, die ursprünglich als Lexikonartikel in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London 1980) erschienen. Auch für den Einzelband über Wolfgang Amadeus Mozart von Stanley Sadie gilt, daß der etwas vollmundige Untertitel der Reihe – „Leben und Werk in einem Band“ – die Erwartungen in eine falsche Richtung treiben könnte. Denn auf weniger als 175 nicht gerade eng bedruckten Seiten zu den Bedingungen der Biographie und dem musikalischen Gesamtwerk Mozarts auch nur annähernd angemessen Auskunft geben zu wollen, ohne daß hier lediglich aufgezählt würde, stellt ein kaum einzulösendes Unter-

fangen dar. Trotz dieser Hypothek präsentiert sich das Buch als sinnvolle Ergänzung zur überreichen Mozartliteratur. Schon die sachliche, ja beinahe lapidare Prägung der Ausführungen (Lexikonstil im besten Sinne) ist zu einem gut Teil dafür verantwortlich. Der Leser hat die Möglichkeit, ganz rasch und direkt – gleichsam unter einem Stichwort – nachzuschlagen und zu -lesen: Im Aufbau der Kapitel wechseln sich biographische Abschnitte (die der Autor konsequent an den vielen von Mozart unternommenen Reisen festmacht) und Überblicksdarstellungen zu einzelnen Werkgruppen/Schaffensperioden in chronologischer Reihenfolge ab. (Reisen nach Paris, London, Wien und Italien [1763–1773: frühe Werke]; Reisen nach Salzburg, Mannheim, Paris und München [1773–1781: Kompositionen des Zeitraums]; Mozart in den musikalischen Zentren Wien und Prag [1781–1788: Werke]; „Die letzten Jahre“ [1789–1791: das späte Schaffen Mozarts.]) – Gewöhnungsbedürftig wirkt zunächst die fehlende Quellennennung, die für den Lexikonartikel zwar selbstverständlich, für das eigenständige Mozartbuch aber, das man in Händen hält, eher irritierend ist. – Zudem: Die ausführliche Bibliographie (aktualisiert bis Ende 1993 und systematisch gegliedert) ist chronologisch und nicht alphabetisch angelegt. Auf diese Tatsache allerdings weist keinerlei Bemerkung hin. – Zweifellos bestechend wirkt das 70 Seiten umfassende Werkverzeichnis in tabellarischer Form, das so in keiner vergleichbar schmalbändigen Mozart-Veröffentlichung vorliegt (nebst detaillierten Hinweisen auf Fundstellen in der *Neuen Mozart-Gesamtausgabe*). – Den Nachklang zu den Kapiteln über Kammer-, Instrumental- und Orchestermusik, entstanden zwischen 1785 und 1788, bildet ein kurzes separates Kapitel über die Charakteristik der Tonarten. Es knüpft an die zuvor erwähnten vier letzten Sinfonien an, die alle in Tonarten stehen, „mit denen in seiner [Mozarts] Musik besonders starke Assoziationen verbunden sind“. Mit Recht verweist der Autor aber darauf, daß adäquate Bewertungen dieses Phänomens nur vor dem Hintergrund der ‚Tonartentraditionen‘ und der ‚Eigenschaften‘ der einzelnen verwendeten Instrumente möglich sind. Bezogen auf das Opernschaffen Mozarts, kommt der tonartlichen Disposition be-

sonderer Stellenwert zu. (In *Idomeneo* beispielsweise lassen sich bestimmten Figuren und ihren Gefühlen spezifische Tonarten zuordnen.) Es bleibt aber durchaus fraglich, inwiefern die tonartliche Prägung beispielsweise einzelner Nummern innerhalb einer Oper absolut und als eigene Wertigkeit wahrgenommen werden konnte, und ob sie nicht vielmehr durch das Verhältnis zur Grundtonart der Oper in ihrer Wirkung bereits festgelegt war. – Zuletzt widmet sich Sadie der Spätzeit im Mozartschen Schaffen. Hier erhält die Werkbeschreibung den größten Raum, wobei auch wichtige Merkmale des Spätstils angesprochen werden. Mitte der 1780er Jahre, so Sadie, läßt sich im Komponieren Mozarts der Abschluß des ‚Syntheseprozesses‘ nachweisen, der die frühen Werke deutlich prägt. Anmerkungen zum Kompositionsvorgehen – „das Komponieren selbst und das Ausschreiben“, wie Mozart es nannte – und der besonderen Bedeutung, die in diesem Zusammenhang der Auswertung der zahlreich vorhandenen Skizzen Mozarts zukommt, machen die Lektüre hier besonders lohnend. (Die These übrigens, aus den vermehrten Entwürfen für Werke der Spätzeit ließe sich ableiten, daß Mozart das Komponieren zunehmend schwerer gefallen sei, entkräftet Sadie so einfach wie überzeugend: Es liegt auf der Hand, daß gerade aus den späten Jahren am ehesten auch die Entwurfsstadien eines Werkes dokumentiert sind. Und ganz sicher beweist sich darin auch die enorme Komplexität der späten Musik. – Im abschließenden Kapitel über die späte Vokalmusik unterstreicht der Autor für die *Zauberflöte* den Einfluß des Freimaureertums und für *La clemenza di Tito* den spürbar strengeren Stil sowie die sorgfältige Planung der Arienlängen. Bezüglich des *Requiem*s und der ungeklärten Frage nach der letztgültigen Fassung rechtfertigt Sadie das Verfahren, in späteren Sätzen Musik früherer Sätze zu verarbeiten (wie Franz Süßmayr es ja tat) mit dem Argument, daß das Werk auf diese Weise zumindest „in vollkommen authentisch Mozartischem Klang endet“. – In all dem beherrscht der Ton kritisch-distanzierten Referierens die Ausführungen. Als Fazit gilt es, das Taschenbuch zu loben und besonders für den Schul- und Studiengebrauch zu empfehlen. Als Faktensammlung ist es zuverlässig, zugleich kann

es in die anspruchsvolle Mozartforschung und -literatur einführen. Von anderen Taschenbuchveröffentlichungen zum gleichen Thema hebt es sich insofern erfreulich ab.

(Januar 1996)

Gunther Diehl

CLEMENS-CHRISTOPH VON GLEICH: Mozart, Takt und Tempo. Neue Anregungen zum Musizieren. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzsbichler 1993. 152 S., Notenbeisp.

Anders als den Büchern von Grete Wehmeyer (*Prestißissimo*) und Walter Nater (*Viell zu geschwinde*) sieht man diesem nicht schon am Titel an, daß es von einem Vertreter der metrischen Tempotheorie geschrieben wurde. Wie Wehmeyer und vor ihr Willem Retze Talsma (*Anleitung zur Entmechanisierung der Musik*) halbiert von Gleich nicht alle, sondern nur die schnellen Tempoangaben. Doch erst auf S. 123, nachdem der staunende Leser mit ihm rätselhaft langsam erscheinenden Allegretto-, Allegro- und Presto-Tempi alleingelassen wurde, legt der Autor seine Hypothese vom „variablen Metronomgebrauch“ offen. Bemerkenswerterweise unterscheidet ihn von seinen Vorgängern, daß er der Halbierung von Johann Joachim Quantzens Tempoangaben nicht zustimmt: Der Gleichsetzung von dessen Adagio cantabile und Allegretto sowie der Verdopplung seiner Satzdauerempfehlungen (unvermeidlich, wollte man an den halben Tempi festhalten) kann er vernünftigerweise denn doch nicht folgen. Jedoch den Bruch zwischen Quantzens Tempi und der Halbierung bei Mozart (dessen Allabreve-Presto z. B. ist bei von Gleich tatsächlich nur halb so schnell wie das von Quantz) vermag er nicht zu erklären. Der Hinweis auf Daniel Gottlob Türks Reduktion der Quantzschen 80er-Pulses auf ca. MM 66 reicht dazu nicht aus; auch wäre zwischen früheren und späteren Werken Mozarts zu unterscheiden, von denen erstere aufgrund des Notenbildes z. T. durchaus mit Quantzschem Maßstab gemessen werden können.

Die Quellen, solche aus Mozarts Zeit, aber auch solche des frühen 19. Jahrhunderts, die sich auf Mozart beziehen, spielen in diesem Buch nur eine marginale Rolle, viele bleiben ganz unerwähnt – ein Mangel, der schon Jean-

Pierre Martys umfangreicherer Untersuchung *The tempo indications of Mozart* (1989) anhaftete. Einen Beweis dafür, daß Pendel- oder Metronomangaben jemals metrisch aufgefaßt worden wären, kann der Autor natürlich genauso wenig erbringen wie seine Kollegen gleichen Geistes. So bleibt es bei einer sehr subjektiven und leider auf einem fatalen Irrtum gegründeten Darstellung, deren Übersichtlichkeit und auch für den Laien gute Verständlichkeit unter diesen Vorzeichen eher ein Verhängnis als einen Vorteil bedeuten.
(Dezember 1995) Klaus Miehling

Mozarts Streichquintette. Hrsg. von Cliff EISEN und Wolf-Dieter SEIFFERT. Beiträge zum musikalischen Satz, zum Gattungskontext und zu Quellenfragen. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1994. 201 S., Notenbeisp.

Wie der Untertitel es zum Ausdruck bringt, versuchen die Herausgeber mit diesem Band keineswegs, ältere Traditionen von Monographien zu einer Gruppe von Werken aufzugreifen, um für die in Frage stehenden – auch als Gattung, über die Betrachtung Mozarts hinaus – einen neuen Stellenwert im musikwissenschaftlichen Bewußtsein zu dokumentieren. Vielmehr geht es zugleich um unterschiedliche methodische Ansätze. Christoph Wolff betrachtet im Umkreis der „Gattungsmerkmale und Satzarten“ vor allem die ‚quintetttypische‘ Frage von wechselnden Stimmkombinationen (die sich an dem Bruchstück KV 515c bis in konzeptionelle Phasen hinein verfolgen lassen); Wolf-Dieter Seiffert widmet sich dem *B-dur-Quintett* KV 174, aber nicht ‚nur‘ der Werkgestalt, sondern auch der Entstehungsgeschichte (etwa in Nachbarschaft des Komponierens von Michael Haydn). Hartmut Schicks und Rudolf Bockholdts Beiträge gelten dem *C-dur-Quintett* KV 515: Schick stellt die faszinierende Position des Werks gegenüber Haydns *Quartett* op. 33 Nr. 3 und Mozarts *Dissonanzen-Quartett* KV 465 dar, Bockholdt geht der besonderen ‚Rondo‘-Form des Schlußsatzes nach. Vielleicht nicht zufällig steht Cliff Eisens facettenreiche Übersicht über das Wiener Streichquintett in Mozarts Wiener Zeit daraufhin in einer so zentralen Position des Bandes, bildet also nicht einen

‚pflichtgemäßen Appendix‘; ebensowenig zufällig dürfte sein, daß danach Ludwig Finschers Abhandlung über die beiden letzten Streichquintette (KV 593 und 614) und Ulrich Konrads Beitrag über die Streichquintett-Fragmente folgen (aus einem katalogartigen Teil in eine detaillierte Analyse dessen übergehend, was diese Bruchstücke jeweils an satztechnisch Typischem und werk- oder schaffensgeschichtlich Relevantem auszusagen vermögen). Somit öffnet Wolff den Horizont, um den es in dem Band gehen soll, und über Betrachtungen von Einzelwerken, die daraufhin in einen historischen Kontext eingebettet werden, erreicht man die spezifische Offenheit, die diese Werkgruppe in Mozarts ‚Spätwerk‘ erkennen läßt.

So schlüssig diese Konzeption erscheint, sind die Beiträge doch absolut eigenständig – auf eine fast schonungslose Weise. In den Details, die jeweils zur Betrachtung anstehen, überschneiden sie sich, und jeder Beitrag erweist sich auch in formaler Hinsicht als abgeschlossen – so, daß die fortgesetzte Lektüre bisweilen mehrfach zu verwandten Überlegungen führt. Doch darin liegt auch das Besondere des Bandes: in der Absicht, eine Werkgruppe aus unterschiedlichen Richtungen tatsächlich zu erschließen (vom jeweiligen Grund auf, als Spektrum von aktuellen Herangehensweisen). Damit ergibt sich zugleich der Charakter einer Etappe auf einem auch in die Zukunft weisenden Weg (dieses ‚Etappenprinzip‘ macht auch den ‚Mut zur Lücke‘ plausibel, nicht etwa auch über das berühmte *g-moll-Quintett* KV 516 oder die Bearbeitung KV 406 einen Beitrag vorlegen zu ‚müssen‘); auf diesem Weg sind den Artikeln dieses rundum attraktiven Bandes viele Leser zu wünschen.

(Januar 1996)

Konrad Küster

Mozart Studien. Band 3. Hrsg. von Manfred Hermann SCHMID. Tutzing: Hans Schneider 1993. 288 S., Notenbeisp.

In kurzem Abstand zu den Bänden Nr. 1 und 2 hat Manfred Hermann Schmid den 3. Band der *Mozart Studien* herausgegeben, und wieder ist es ihm gelungen, eine Reihe überaus interessanter Beiträge zu versammeln — ana-

lytische, stilkritische, historische und bibliographische Arbeiten zeitigen reiche Ergebnisse und dokumentieren erneut, wie ergänzungsbedürftig nach wie vor unser Bild von Mozarts Leben, Werk und Rezeption ist. Gleich der erste Beitrag, vom Herausgeber selbst verfaßt, bietet eine faszinierende Untersuchung einer unbekanntenen Klavierfuge Mozarts aus dem Jahre 1782, von welcher die Universitätsbibliothek Tübingen ein wesentliches Autographen-Fragment erwerben konnte. Akribische Recherchen bringen zunächst zu Tage, wie wohlüberlegt Konstanze Mozart das Autograph in Teilen „von bloßem Souvenirwert“ verschenkte, um mißbräuchliche Verwendungen auszuschalten, zeigen dann – nicht zuletzt an Hand einiger Korrekturen während des Schaffensvorganges –, in welchem hohem Maße sich Mozart die Kompositionstechnik Johann Sebastian Bachs zu eigen machte, und stellen das Werk schließlich hypothetisch in die Reihe einer Sechsergruppe von Fugen, in denen sich das Bach-Erlebnis des Komponisten an Hand der Bibliothek Gottfried von Swietens bedeutsam widerspiegelt; es sollte Nachwirkungen bis zur späten *Zauberflöte* zeitigen.

Petrus Eder vergleicht sodann Repertoire und Stilistik des sogenannten ‚Nannerl-Notenbuches‘ von 1759 mit einer Reihe weiterer ähnlicher Sammlungen (deren Incipit-Auflistungen in mehrerer Hinsicht besonders wertvoll erscheinen) und stellt es – in überzeugender Form – in die Tradition „gängigen Salzburger Unterrichtsmaterials“, wodurch nicht zuletzt Vater Leopold als Verfasser ausscheidet. Andreas Traub untersucht die Musikbibliothek des Otto Heinrich Freiherr von Gemmingen-Hornberg, die insbesondere Werke Mozarts, Joseph Haydns und Luigi Boccherinis versammelt, zusätzlich aber durch Violinkonzerte von des Freiherrn eigener Hand von speziellem Interesse ist. Daß Traub hier – obwohl er selbst die Substanzgemeinschaft der Gedanken erkennt – unbedingt ein „Seitenthema“ konstatieren will (S. 74f.), erscheint allerdings ebenso fragwürdig wie Joachim Brüggens gleichsam verzweifelter Versuch, Abweichungen von der sogenannten „Lehrbuchsonate“ (S. 153) mit Worthülsen wie „irregulärer Seitensatz“ (S. 154), „eigentlicher Seitensatz“ (S. 156) oder „Korre-

spondenz [...] motivischer Anknüpfungen“ in den Griff zu bekommen. Wessen Lehrbuch (aus der Zeit Mozarts?!), das einen „Seitensatz“ fordert, ist hier gemeint? Unseres Wissens gibt es ein solches damals nicht (siehe Fred Ritzel, *Die Entwicklung der „Sonatenform“* [...]), sondern erst seit Adolf Bernhard Marx 1838! Und auch die zweiteilige Sonatenform war keineswegs eine „ältere“ (S. 173), sondern noch 1824 für Anton Reicha – und zwar im Sinne der Dramentheorie – bindend.

Der Chimäre eines seinerzeit verbindlichen Seitensatzes läuft auch Wolfgang Gersthofer nach. Er erkennt allerdings vermitteltst detaillierter analytischer Untersuchungen, daß es in Mozarts „Hoffmeister-Quartett“ *D*-dur, KV 499, keinen wirklich abgesetzten solchen gibt, sondern nur Varianten, Abspaltungen und andere Beleuchtungen des mehrteiligen Hauptthemas; die von ihm angesprochene ausdrückliche Trennung von Durchführung, Reprise und Coda entspricht allerdings auch keineswegs der damaligen Theorie.

Sehr schön beweist Reinhold Schlötterer an Hand des „Addio-Rezitativs“ in *Così fan tutte*, daß diese Nummer ein „Recitativo coi stromenti“ und somit (auch nach der Intention Da Pontes) eine Zwischenform zwischen Rezitativ und Musiknummer darstellt. Helga Lühning arbeitet heraus, in welchem hohem Maße Text und Musik der Mozart-Oper Bewegungsanweisungen inkludieren und des modernen Regietheaters entbehren könnten, und Reinhard Wiesend zeigt, daß die Regieanweisungen von Mozarts *Zauberflöte* in überaus akribischer (und einsichtiger!) Form alles bieten, was für die szenische Realisation notwendig erscheint, wobei der Vergleich zwischen Libretto und Partitur interessante und wesentliche Ergebnisse bringt. Schließlich analysiert Arnold Feil in faszinierender Form die musikalischen (und auch semantischen) Schichten von Figaros Arie „Non più andrai“.

Wichtige bibliographische bzw. rezeptionsgeschichtliche Übersichten bieten dann Klaus Peter Leitner in seiner „statistischen Erhebung“ von Mozarts Werk „nach den Anzeigen der Allgemeinen musikalischen Zeitung“ (Leipzig) sowie Gertraut Haberkamp durch eine Aufstellung der Ankündigungen von Mozart-Drucken im *Journal des Luxus und der Moden* der Jahre 1788–1824, wobei durchaus

zu bedauern ist, daß „in der Wiedergabe der Anzeigen der Name Mozarts im allgemeinen weggelassen wurde“ – die schwankende Nennung und Schreibweise seiner Vornamen ist durchaus ein interessantes Kapitel der Mozart-Rezeption und sagt zum Teil sehr viel über das Mozart-Bild von Zeit und Autor aus.

Verwunderlich erscheint die unterschiedliche Schreibweise der Reihe selbst im Apparat – sie schwankt zwischen „MOZART STUDIEN“ (S. 42 und 46), „Mozart Studien“ (S. 204) und – wie es orthographisch richtig ist – „Mozart-Studien“ (S. 209 und 213). Und warum bei der Vorstellung der Autoren Petrus Eder und Andreas Traub ihre Geburtsorte verschweigen, Gertraud Haberkamp hingegen ihr Geburtsjahr, ist auch nicht ganz einsichtig. Das alles vermag allerdings das Vergnügen der Lektüre des insgesamt ausgezeichneten Bandes, der jedem Mozart-Forscher eine Fülle von Anregungen und Erkenntnissen vermittelt, nicht entscheidend zu trüben.

(Dezember 1995)

Hartmut Krones

PETRA WEBER-BOCKHOLDT: Beethovens Bearbeitungen britischer Lieder. München: Wilhelm Fink Verlag (1994). IX, 294 S., Notenbeisp. (Studien zur Musik. Band 13.)

Aus der Vorbereitung einer Edition von Beethovens britischen Liedern im Rahmen der *Neuen Beethoven-Gesamt-Ausgabe* hervorgegangen ist diese Studie, die zugleich Habilitationsschrift der Verfasserin ist; sie gibt deren Betrachtung auf eindrucksvolle Weise ein neues Fundament. Die Studie ist nur grob durch ihre Gliederung in fünf Teile erfassbar: Nach einem scheinbar einführenden Überblick über „Beethovens Gegenstand“ geht es um Lieder, die in unterschiedlichen Fassungen vorliegen, um die Funktion des Instrumentalensembles und um den Problemkreis der Liedvariation, der in einer besonderen Facette schaffenshistorisch auch aus den Liedbearbeitungen hervorgegangen ist; abschließend gibt es einen Vergleich mit Techniken Carl Maria von Webers und Haydns und einer Betrachtung dessen, wo und wie sich Satzstrukturen, die denen der britischen Lieder ähneln, in weiteren Kompositionen Beethovens finden lassen. Abgesehen von Kapiteln,

die man in dieser Studie wohl als einigermaßen selbstverständlich ansehen kann (die beiden Schlußkapitel und die Abhandlung über die instrumentalen Anteile), könnte man sich aber vielleicht fragen, ob die beiden vorausgehenden erfassen, was der Werkbestand ansonsten an Untersuchungsansätzen bereithält. Doch gerade dahinter steckt ein besonders überzeugendes Konzept.

Petra Weber-Bockholdt stellt zunächst dar, was Beethoven zur Bearbeitung vorgelegt wurde; die Fragestellung, aus welchem Geist heraus sein Auftraggeber Thomson handelte (was ist ‚britisches Volkslied‘ – auch im Gegensatz zum deutschen?), wird dabei ebenso behandelt wie die Problematik, daß Beethoven die Lieder ohne Text vorgelegt bekam – so daß er ausschließlich auf Musikalisches reagieren konnte (Textbezug war somit nicht möglich, durchaus aber ein unbefangenes Erfassen der ‚nationalmusikalischen‘ Besonderheiten der Liedmelodien). Also ist manches davon, was Beethoven tat, bereits durch eine Analyse erklärt, die ähnlich von außen an die Lieder herangeht, wie es der Komponist bei der Arbeit getan hat: etwa dann, wenn man auf Aspekte der „double tonic“, der schottischen Pentatonik oder der „Dudelsack-Septime“ hinweist, die jeweils klare Folgen für die musikalische Ausgestaltung durch Beethoven hatten. Mit einer auf diese Art angelegten Stilistik der Liedvorlagen kann man also den Kernbereich des zu betrachtenden Werkbestands als bereits hinreichend dargestellt bezeichnen; die Frage etwa, weshalb es dann überhaupt noch mehrere Fassungen einzelner Lieder gibt (und wie sie sich unterscheiden), gewinnt daraufhin eine völlig neue Dimension, deren Facetten sich Petra Weber-Bockholdt auf gleichermaßen überzeugende Weise widmet.

(Januar 1996)

Konrad Küster

Die Sehnsucht der Sprache nach der Musik. Texte zur musikalischen Poetik um 1800. Hrsg. von Barbara NAUMANN. Stuttgart-Weimar 1994: Verlag J. B. Metzler. 284 S., Notenbeisp.

Der äußerlich ansprechend gestaltete Band mit Texten von Johann Friedrich Reichardt, Christian Friedrich Daniel Schubart, Johann

Nikolaus Forkel (*Allgemeine Geschichte der Musik*), Johann Georg Sulzer (*Allgemeine Theorie der schönen Künste*), Wilhelm Heinrich Wackenroder (*Herzensergießungen und Berglinger*), Ludwig Tieck, August Wilhelm und Friedrich Schlegel, Friedrich Wilhelm Joseph [von] Schelling, Novalis, Jean Paul, E.T.A. Hoffmann (*Rezension der 5. Sinfonie Beethovens*) sowie zwei Kapitel aus Dorothea Schlegels Roman *Florentin* versteht sich als „eine schmale Anthologie“, die sich nicht „ohne Einschränkung als repräsentativ zu verstehen vermag“ (S. 245). Vermissen könnte man etwa Johann Georg Herder und Hans Georg Nägeli oder weitere Quellentexte zur Tonartencharakteristik: Angeboten hätten sich hier z. B. die mit Schubart teils übereinstimmenden, teils deutlich differierenden Charakteristika, die der zu seiner Zeit hochgeschätzte Joseph Froehlich (vgl. Schillings Enzyklopädie, Art. *Froehlich*) den Tonarten zugeschrieben hat (*Theoretisch-praktische Musikschule...*, Bonn [Simrock] o. J. [1810 oder 1812]); Debatte und Streit um die Tonartencharakteristik zogen noch später, etwa durch die Ausführungen der Berliozschen Instrumentationslehre, ihre Kreise.

Naumanns Herausgeberschaft erfüllt die Erwartungen, die man angesichts des anspruchsvollen Themas der musikalischen Poetik in der an ästhetischen Entwürfen reichen Zeit um 1800 haben kann, nicht vollkommen. Der Anmerkungsteil des Buchs beschränkt sich auf knappe Hinweise zu zehn Eigennamen, die in den Texten von Reichardt und Schubart begegnen. (Zum Text aus Jean Pauls Roman *Hesperus* wird die Erklärung *Charitinnen*: „Göttin[n]en der Anmut“ doppelt gegeben, die durch * angekündigte zu „Abbate“ fehlt.) Flüchtigkeitsfehler vor allem in der Zeichensetzung und nicht korrigierte Fehler bei Worttrennungen stören den Lesefluß kaum. Das Nachwort enthält diskutabile Ideen, wurde allerdings allem Anschein nach nicht lektoriert; Formulierungen wie „Super-Gattung Roman“, „Multiprofessionalität“, „Reflexivität“, „nicht-repräsentationistisch wären kaum nötig. Auf bestehende Forschungen zur Romantik, etwa von Edward Dent und Peter Rummenhüller (oder auf Claus Sommerhages literaturwissenschaftliche Studie *Romantische Aporien. Zur Konti-*

nuität des Romantischen bei Novalis, Eichendorff, Hofmannsthal und Handke [Paderborn, München, Wien, Zürich 1993], in der die Romantik von der Epochenfessel befreit erscheint), geht Naumann nicht ein. An einige wenige erwähnte Arbeiten zur Romantik von Carl Dahlhaus wird weder affirmativ noch kritisch angeknüpft.

Mit einigen Wendungen greift Naumann auf die Strömung des Poststrukturalismus aus – Derrida wird zitiert –, doch liegt meines Erachtens der Einwand nahe, daß Autoren um 1800 von einem Sinn ausgingen, der auf dem Ideal ästhetischer Einheit beruht; jene neueste Strömung will indes Konzepte abseits der tradierten Einheit des Sinns, des Bewußtseins usf. bilden. Eine musikwissenschaftliche Auseinandersetzung allein mit der Dekonstruktion französischer Provenienz hat kaum begonnen und wäre sinnvoll im Blick auf die Neue Musik zu unternehmen; ob jedoch auch die harmonische Tonalität angesichts der hohen Bedeutung der Dialektik von Konstruktivität und Expression überhaupt mit Gewinn dekonstruktiv behandelt werden kann, ist fraglich; elaboriert würde ein Propfbastard, dessen Ertrag einstweilen im dunkeln liegt.

Wer das Buch benutzt, muß auf einen Kommentarteil, der sich auf schwer verständliche Stellen der oft komplexen Prosa einläßt, verzichten. Erläuterungen zu Einzelbegriffen und schwerverständlichen Textpartien hätten Lesende sicher ebenso begrüßt wie Erklärungen zu den Sprachformen, namentlich zu der den Inhalten bei Friedrich Schlegel und Novalis untrennbar angehörenden aphoristischen und fragmentarischen Form.

Mit Naumanns Auswahl von Texten aus der Zeit zwischen Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* und Schellings *Besonderem Theil der Philosophie der Kunst* haben Interessierte Textabschnitte aus wahren, zum Teil sehr bekannten Fundgruben in handlicher Form versammelt, doch stehen sie mit der zum Teil ungeheuren und heute noch nicht zureichend erkannten inhaltlichen Substanz alleine da. Gut beraten ist, wer wenigstens bei Novalis, Friedrich Schlegel, Schelling und Jean Paul auf die philologisch verlässlichen Werkausgaben zurückgreift. Erschöpfend wäre ein Kommentar zu poetologischen und musikästhetischen Texten der Romantik

allenfalls dann, wenn er interdisziplinär erarbeitet würde.

Erneut wird bewußt, daß das intellektuelle Potential der Spätklassik und Romantik musikwissenschaftlich weniger erforscht ist, als der geschichtlich vergleichsweise geringe Abstand vermuten läßt und es im übrigen der ungebrochenen Präsenz dieser Epoche im Musikrepertoire entspräche. Wer vermag heute etwa die Prosa eines Novalis, die allein in der *AmZ* und *NZfM* der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts recht häufig aufgegriffen wurde, verständlich zu lesen? Noch die allgemeinsten Gedanken der Frühromantik können bemerkenswerte Brisanz haben, etwa das Wort aus Hardenbergs (in die besprochene Auswahl zu Recht nicht aufgenommen) *Neuen Fragmenten*: „Kontraste sind inverse Ähnlichkeiten“.

(Dezember 1995)

Matthias Thiemel

WOLFGANG MICHAEL WAGNER: *Carl Maria von Weber und die deutsche Nationaloper*. Mainz u. a.: Schott 1994. 262 S. (*Weber-Studien*. Band 2.)

„Der *Freischütz* ist ein zur Oper gewordenes deutsches Volkslied“. Diese Sentenz aus Otto Schumanns *Geschichte der deutschen Musik* von 1940 bezeichnet ein auffälliges wirkungsgeschichtliches Phänomen. Durch Carl Maria von Webers Oper wird ein komplexer Mechanismus nationalen Selbstverständnisses initiiert, der sie entweder als kulturelle Selbstbehauptung gegenüber „welscher“ Übermacht benutzte oder als Vehikel für den populistischen Transport nationalistischer Großmannssucht mißbrauchte. Richard Wagners Ausspruch „Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt, als Du!“ (1844) gehörte ebenso zu der Vereinnahmung des längst zur historischen (und internationalen) Größe gewordenen Gestalt des *Freischütz*-Komponisten wie die Widmung des *Weber-Werkverzeichnisses* von Wilhelm Jähns, der sein verdienstvolles und bis heute unverzichtbares Werk just im Jahr der nationalen Einigung, 1871, „Allen Deutschen“ vorlegte und damit Webers kompositorisches Œuvre gleich einem Denkmal zum Nationalheiligtum stilisierte. Die Metapher vom Volksliedhaften des *Freischütz*

scheint nicht ohne Folgen für die seriöse Weber-Forschung geblieben zu sein. Die Vertrautheit mit diesem Werk, seine Rolle als nationales Besitztum, verhinderte lange eine wissenschaftliche Diskussion, bis John Warrack, bezeichnenderweise ein Brite, mit seiner Weber-Biographie 1968 die ‚moderne‘ Weber-Forschung einläutete. Besonders seit dem Weber-Jahr 1986 sind zahlreiche Dissertationen und Kongreßberichte erschienen. Dennoch blieb die Deutung des Weberschen Werkes im Kontext nationaler Nomenklatur eines der vorranglichsten Desiderata der Weber-Forschung.

Dieser verdienstvollen Aufgabe stellte sich Wolfgang Michael Wagner, der mit dem zweiten Band der *Weber-Studien* eine repräsentative und vorzüglich edierte Studie zu diesem Thema vorlegt. Auffälligstes Merkmal dieser Arbeit ist ihr interdisziplinärer Ansatz. Über weite Strecken scheint ihr allgemeingeschichtlicher Ursprung durch, der sich in einer von Thomas Nipperdey betreuten Magisterarbeit niederschlug. Als Dissertation wurde diese Arbeit im Fach Theaterwissenschaften angenommen (1993), was den Autor jedoch nicht hindert, auch im engeren Sinne musikwissenschaftliche Betrachtungen einfließen zu lassen und literaturwissenschaftliche Methoden anzuwenden. Ausgehend von einer Deutung des Kulturnationalismus im Deutschland nach den Befreiungskriegen, der, primär getragen von der Schicht der Intellektuellen, Kunst als Substitut für die mangelnde politische Einheit der Nation definiert, beschreibt der Autor Webers Suche nach einem Konzept der „deutschen Oper“, die, nach Webers bekannten Worten, an „Krämpfen“ leidet und „aus einer Ohnmacht in die andere“ fällt. Er stellt dabei den *Freischütz* in den Zusammenhang der spezifischen Merkmale deutscher Romantik mit ihren assoziativen Komponenten: übernatürliche Mächte, Natur als Sinnbild für Idylle und teuflischen Schrecken, und versucht, an der Musik spezifisch deutsche Charakteristika festzumachen (etwa die Entwicklung der ästhetischen Diskussion über den Gegensatz von italienischem und deutschem Arienstil, dem Einfluß pseudo-volksmusikalischer Komponenten oder der spezifisch deutschen Behandlung der Instrumentation und Klang-

farbe). Dies stellt der Autor in den Kontext der Rezeptionsgeschichte des *Freischütz* von der Berliner Uraufführung mit ihren Querelen um die ‚Parteien‘ Gaspare Spontinis und Webers bis hin zu seiner ideologisierten Wertschätzung als nationales Kulturgut, die sich in der Aufführungsdichte und der trivialen Opernführer-Literatur bis zur Jahrhundertwende gleichermaßen niederschlägt. Die klischeehaften Argumentationsschemata von der Oberflächlichkeit italienischer Oper gegenüber der dramatischen Wahrheit des aus ‚deutschem Geist‘ geborenen Kunstwerks werden vom Autor ausführlich zitiert und auf ihren geistesgeschichtlichen Hintergrund hin überprüft. Dabei stellt er auch einen opernhistorischen Kontext her, indem er diskutiert, weshalb die Oper vor Weber, ausgehend von den Singspielen Johann Adam Hillers, über Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethovens *Fidelio* bis hin zu Johann Nepomuk Poyßls *Athalia* und die als ‚deutsche Oper‘ reklamierten Beiträge E. T. A. Hoffmanns und Louis Spohrs, hinsichtlich ihrer nationalspezifischen Charakteristik nicht die Bedeutung des *Freischütz* erreichen konnten.

Vergleiche zu Gioachino Rossini, François Adrien Boieldieu und Daniel François Esprit Auber erweitern den Horizont mit Blick auf die Struktur des Opernrepertoires in Deutschland, wobei auch die soziologische Schichtung des Theaterpublikums nicht außer acht gelassen wird. Auch Wagners Bedeutung für das Verständnis von einer deutschen Oper sowie sein Beitrag zur Vereinnahmung Webers als nationales Symbol kommen zur Sprache, wenngleich sich hier auch einige Schwächen der Arbeit zeigen. So läßt der Autor eine Interpretation von Wagners Schrift *Oper und Drama* vermissen, die wesentlich dessen gezielte und scharfsinnige Opposition gegen Rossini und auch Giacomo Meyerbeer artikuliert, indem Weber zum Sinnbild natürlichen und unverbrauchten (d. h. für Wagner: deutschen) Kunstausdrucks stilisiert wird. Teilweise wirken die Ausführungen nicht ausreichend fundiert: Der Begriff des Charakteristischen wird ohne Berücksichtigung der Dissertation Jacob de Ruijters diskutiert, auch fehlt der Darstellung von Webers ästhetischem Denken eine Auseinandersetzung mit Matthias Viertels Aussagen zu diesem Thema. Zahlreiche The-

sen tauchen an verschiedenen Stellen des Buches wiederholt auf und lassen die Darstellung mühsam erscheinen, wenngleich sich oft scharfsinnige Deutungen dahinter verbergen. Die musikalischen Analysen bringen wenig neue Erkenntnisse (worauf der Autor mehrfach selbst hinweist) und scheinen beliebig ausgewählt zu sein (weshalb erwähnt Wagner nur die Takte 17ff. der Agathe-Arie Nr. 8, um Webers Klangsinn zu belegen, nicht jedoch die unmittelbar vorausgehende Stelle, bei der das Öffnen des Fensters [T.12ff.] eine außerordentlich feinsinnige musikalische Behandlung erfährt?). Die Diskussion der Oper *Euryanthe*, der es aufgrund ihrer Mängel hinsichtlich des Textes und der für die meisten Rezipienten unverständlichen Musik nicht gelang, die Stellung der spezifisch deutschen ‚seriösen‘, d. h. großen Oper einzunehmen, fällt dagegen knapp und präzise aus. Leider bleiben auch hier einige Aspekte an der Oberfläche; Anna Amalie Aberts Studie zum Begriff der „großen Oper“ wird nicht erwähnt.

Trotz dieser Mängel bietet Wagners Arbeit einen umfassenden Überblick über die Facetten der nationalspezifischen Diskussion im Zusammenhang mit der Person und dem Werk Webers. Vor allem die zahlreichen Zitate aus der zeitgenössischen Presse und Literatur sowie die fundierte Interpretation allgmeinhistorischer Phänomene und ihrer Relevanz für den Begriff der deutschen Nationaloper bieten eine solide Basis für eine weitere Diskussion dieses Problems.

(Januar 1996)

Frank Heidlberger

MARIE LUISE MAINTZ: *Franz Schubert in der Rezeption Robert Schumanns. Studien zur Ästhetik der Instrumentalmusik. Kassel u. a. Bärenreiter 1995. 352 S., XII Tafeln.*

Robert Schumann engagierte sich, wie bekannt, erheblich für das Werk Franz Schuberts. Marie Luise Maintz rekonstruiert die „bis zur Identifikation gehende Verehrung“ von den frühesten Tagebüchern an (einen im Frühjahr 1828 entworfenen Brief an den von fern Verehrten steckte der achtzehnjährige Student in Leipzig nicht in den Postkasten; hätte er es getan, wäre es wohl noch zum direkten Kontakt gekommen). Schumanns Musikdenken wurde wesentlich durch die

Kenntnisnahme einiger Werke Schuberts geprägt, sein Journalismus (mit Kategorien wie ‚organisch‘ und ‚novellistisch‘) wie frühe kompositorische Arbeiten (insbesondere die *Polonaisen* WoO 20; andere Beispiele erscheinen weniger evident). Nachdem er die Redaktionsleitung des *NZfM* übernommen hatte, habe „Schumann geradezu programmatisch an herausgehobener Stelle, zu Beginn seiner ersten Rezension des Jahrgangs 1835“ sein ästhetisches Fortschritts-Konzept anhand Schubertscher Werke formuliert, die einen „Zug der Beethoven’schen Romantik, den man den provencalischen nennen könnte“, in einem höchst originellen „Geist zur Virtuosität“ weiterentwickelten. Von da an setzte sich Schumann, wie öffentlich versprochen, verstärkt für „übergangene oder vergessene Werke“ des verbliebenen Kollegen ein, nachdem diese bereits zuvor für ihn – gerade im engen romantischen Bund mit dem frühverstorbenen Pianisten Ludwig Schuncke und in der Beziehung zur Kaufmannsgattin und „Beethovenerin“ Henriette Voigt – „musikalischer, gesellschaftlicher und emotionaler Bezugspunkt“ geworden waren.

Fast wundert man sich, daß dies so ergiebige und zugleich nicht problemfreie Verhältnis des so sehr auf Originalität bedachten Schumann zu der mit vielfältigem ‚Stimmungs- oder Gefühlsgehalt‘ (und immer wieder unter autobiographischen Aspekten) wahrgenommenen Musik Schuberts nicht bereits früher ausführlicher erörtert wurde. Das Thema erweist sich fürwahr als lohnend. Zutreffend wird in der vorliegenden Studie beobachtet, daß Schumann im Vorfeld seiner bedeutendsten Tat für Schubert – der ‚Ausgrabung‘ der großen *C-dur-Symphonie* und dem Betreiben der Uraufführung (durch Felix Mendelssohn Bartholdy in Leipzig) – sein Schubert-Bild einer Revision unterzog. Die „geniale Originalität“, deren Reichtum ihm zuvor „maß- und grenzenlos dünkte“, wurde relativiert: die „Vielkräftigkeit“ erschien nurmehr als „Fruchtbarkeit“. Im Hinblick auf das gewaltige Schubertsche Liedkontingent fiel Schumann der Vergleich zu Telemanns Forderung ein, „ein ordentlicher Komponist müsse den Torzettel komponieren können“. Für einen ganz großen Künstler also kam ihm Schubert nun zu wenig wählerisch vor. Das ist ein Vor-

wurf, der dem Komponisten Schumann am Ende seiner produktiven Lebensspanne allerdings auch gemacht werden konnte.

Das Buch ist nicht ganz frei von dissertationsbedingter Umständlichkeit. Für die Musikforschung bedeutet es Zugewinn, da die bislang verstreut liegenden Textstellen und Musikalien nun versammelt und in einen Zusammenhang gestellt wurden. Interessant für einen weiteren Leserkreis wäre wohl gewesen, das Weiterwirken etlicher von Schumann geprägter Urteile über einzelne Werke Schuberts und die ihnen zugeteilten Natur-Metaphern (im besonderen im Rahmen des deutschen ‚Musikschrifttums‘) zu beleuchten.
(Februar 1996) Frieder Reininghaus

MACIEJ GOŁĄB: Chopins Harmonik. Chromatik in ihrer Beziehung zur Tonalität. Köln: Bela Verlag 1995. 204 S., Notenbeisp. (Schriften zur Musikwissenschaft und Musiktheorie 1.)

In verschiedener Hinsicht Neuland wird mit dieser Publikation betreten. Mit dem Bela-Verlag stellt sich ein neues, hauptsächlich auf Polonica spezialisiertes Unternehmen vor. Den Autor kannte man (wenngleich kaum im deutschsprachigen Raum) als Experten für das Werk des im Krieg ermordeten Zwölftonkomponisten Józef Koffler – hier legt der Schüler Michał Chomiński, Zofia Lissas und Anna Czekanowskas seine Habilitationsschrift vor, welche Form allenfalls wegen der ihr eigenen Weitschweifigkeit dem Leser mehr Zeit abfordert, als es kürzer gefaßte Darlegungen täten; eigentlich muß dieser eine Vorlesungsreihe absolvieren, deren Stoff allerdings Erregendes bietet.

Gemeint ist ein analytisch-systematisches Eindringen in die Strukturen der romantischen Harmonik überhaupt unter dem Blickpunkt ihrer weiteren Entwicklung in der Neuzeit, worüber sonst kaum mehr als ein paar Gemeinplätze zur Tristanharmonik im Schwange sind. Vielleicht erinnert sich dieser und jener, daß es zwischen der ‚Stufenharmonik‘ bei Simon Sechter/Anton Bruckner und der ‚Funktionsharmonik‘ bei Hugo Riemann/Ernst Kurth Unterschiede der Betrachtungsweisen gab, doch inzwischen trifft

man heute Musikwissenschaftler, die mit einem Begriff wie ‚reale Transposition‘ nichts mehr anzufangen wissen. – Erkenntnisse werden nicht nur neu erworben, sondern es gehen auch erworbene verloren. Da ist es völlig neu zu erfahren, welche Systeme der Harmonielehre zur Zeit Chopins überhaupt vorhanden und bekannt waren. Inwieweit sie ihn interessierten oder er eigenen Intentionen folgte, ist eine andere, die nächste Frage, der Gołab beizukommen sucht, indem er den fundamentalen Unterschied zwischen einer ‚normativen‘ und einer ‚deskriptiven‘ Harmonielehre macht, den Unterschied also zwischen dem, was sein soll und was tatsächlich geschieht. Da geschieht schon in seiner Notation einiges vom normativen Gebrauch Abweichende: was sind es eigentlich für ‚Tonarten‘, die er benutzt? (Und dabei dringt der Autor nicht einmal zu bestimmten, raffinierten, ‚synthetischen‘ Leitern wie der ‚Rimskij-Korsakov-Skala‘ im Themenkopf der *b-moll-Sonate* vor!).

Chopins Harmonik ist terra incognita, in deutschen Betrachtungen sowieso. Ludwik Bronarskis *Harmonik Chopins* aus den dreißiger Jahren liegt nur auf Polnisch vor und blieb deswegen unbeachtet – Gołab hat zu ihr einige offenbar berechtigte Einwände, läßt aber auch einige ihrer Ergebnisse unbeachtet. Bronarski stützte sich u. a. auf Max Zulaufs grundlegende *Harmonik J. S. Bachs* (Bern 1927), die seitens der Bach-Forschung bisher wenig Interesse fand und als besondere Erkenntnis den Zusammenhang atonal-außertonalen Strukturen mit einer besonders konsequenten Quintfall-Harmonik feststellte, wie sie auch bei Chopins eine bedeutende Rolle spielt. Leider geht Gołab an diesen Erkenntnissen wie auch an Zulauf überhaupt vorbei, obschon Bachs Einfluß auf Chopin von Anfang an, dank dem Unterricht Josef Elsners, nicht gering war.

Was man Gołabs Buch verdankt, bleibt gleichwohl neben dem kühnen Vorstoß in eine ‚deskriptive‘ Harmoniebetrachtung die Einsicht in grundlegende Strukturen der Chopinschen Harmonik, die von herkömmlichen tonalen Modellen abweichen, und in diesem Zusammenhang sogar der Ansatz zu einer Periodisierung seiner Sprache. Es verbleibt ferner die Einsicht in eine Fülle ungelöster Probleme, die die Harmonik des 19. Jahrhun-

derts stellt, wenn wir überhaupt von ihr wissen wollen.

(Dezember 1995)

Detlef Gojowy

Schumann-Forschungen 3. Schumann in Düsseldorf. Werke – Texte – Interpretationen. Bericht über das 3. Internationale Schumann-Symposium am 15. und 16. Juni 1988. Hrsg. von Bernhard R. APPEL. Mainz-London-Madrid-New York-Paris-Tokyo-Toronto: Schott (1993). 448 S., Abb., Notenbeisp.

Schumann-Studien 3/4. Im Auftrag der Robert-Schumann-Gesellschaft hrsg. von Gerd NAUHAUS. Köln: Studio. Verlag Dr. Gisela Schewe 1994. 307 S., Abb., Notenbeisp.

Die Schumann-Forschung wächst, blüht und gedeiht. Welcher Rezensent hätte noch vor zehn, fünfzehn Jahren Gelegenheit zu der – zugegebenermaßen etwas anstrengenden – Aufgabe gehabt, 750 Seiten frisch erschienene Schumann-Aufsätze am Stück zu lesen? Zwei fleißige Forschungsstellen produzieren einen Sammelband nach dem anderen (die *Schumann-Forschungen 4* sind erschienen, die *Schumann-Studien 5* sind im Druck, und für Februar 1996 ist in Zwickau schon die nächste Tagung angesagt; aus den USA gesellt sich ein umfangreicher Band *Schumann and his World* hinzu), und die Gesamtausgabe ist ebenfalls in Gang gekommen; auch an neueren Monographien herrscht kein Mangel. Und dem Komponisten tut diese Aufmerksamkeit gut. Während Ulrich Konrad in der Flut der Kongreßberichte zum Mozart-Jahr 1991 schon Überfütterung mit „Selbverständlichkeiten“ beklagt und unwirsch seinen „Ärger über verlorene Zeit“ kundtut (*Mf* 3/1995), sind bei Schumann noch ganze Werke, ja Werkgruppen (etwa die späten Chorwerke) zu entdecken und zu erforschen, die bisher bestenfalls einem engen Kreis von Eingeweihten überhaupt bekannt waren.

Pionierarbeit leistet in dieser Hinsicht vor allem der in Düsseldorf erschienene und sich mit der Musik der Düsseldorfer Zeit befassende Band der *Schumann-Forschungen*. Daß die Diskussion um die nachlassende Schaffenskraft des Komponisten in seinen letzten Lebensjahren bei weitem noch nicht ausgestanden ist, zeigt der apologetische Tonfall, der den Band durchzieht: Da ist kaum ein Autor

(ganz abgesehen von Hans Kohlhasse, dessen gründliche quellenkritische Untersuchungen zu op. 41 gar nicht in die *Düsseldorfer Zeit* fallen), der nicht belegen wollte, daß das von ihm besprochene Werk (oder die Werke) diesem negativen Verdikt ganz bestimmt nicht zum Opfer fallen dürfe. Arno Forchert stellt in seinem einleitenden Hauptreferat zunächst die allgemeinen Vorurteile der Schumann-Rezeption bloß, und am nachdrücklichsten dringen Markus Waldura, Gerd Nauhaus und Michael Struck auf die Rehabilitation des späten Vokalwerks. Diese Rehabilitation gelingt dem einen Autor mit mehr, dem anderen mit weniger Überzeugungskraft, und vielleicht schießt der ein oder andere über sein Ziel hinaus – dennoch leistet der Band insgesamt sehr erfolgreiche Überzeugungsarbeit: Die umstrittenen Spätwerke mögen zum Teil uneinheitlich, inhaltlich zu stark zeitgebunden und wenig eingängig sein, aber über ihre kompositorische Qualität können kaum mehr echte Zweifel bestehen.

Hervorzuheben ist hierbei vor allem der Beitrag Ulrich Mahlerts, der in seiner Deutung der – bislang weitgehend entweder ignorierten oder angefeindeten – Lieder nach Gedichten von Elisabeth Kulmann op. 104 biographische, kompositorische und textdeutende Aspekte zu einer ebenso überzeugenden wie brillant formulierten Gesamtanalyse verbindet. Gewohnt ergiebig und mit bislang unveröffentlichten Quellen gesättigt ist Joachim Draheims Studie zur Entstehung des *Cellokonzerts* op. 129, ebenso wie sein Beitrag in den *Schumann-Studien* zu Schumanns Chopin-Rezeption; Linda Correll Roesner steuert scharfsinnige Analysen der *d-moll-Sinfonie* und der *Fantasie* op. 17 (in den *Schumann-Studien*) bei, während Rufus Hallmark in beiden Bänden Schumanns Rückert-Rezeption dokumentiert. Bodo Bischoffs Thesen zur Tonartendisposition im *Klaviertrio* op. 110 verbleiben dagegen etwas zu sehr im Hypothetischen (unklar ist vor allem, warum er zum Vergleich neben Beethoven Schubert heranzieht und nicht Felix Mendelssohn Bartholdy, dessen Werk Schumann hoch schätzte und dessen tonale Strategien denen Schumanns sehr ähnlich sind).

Etwas weniger flüchtige Behandlung verdient schon aufgrund ihres enormen Umfangs

– nicht weniger als 102 Seiten – Reinhard Kapps Studie zu *Schumann nach der Revolution*. Es handelt sich um nichts weniger als einen umfassenden Versuch, das kompositorische Werk Schumanns nach 1848 als durchgängig politisch-gesellschaftsbezogen zu interpretieren. Unter künstlerisch-politischen (z. B. Volkstümlichkeit, Patriotismus, Republikanismus) ‚literarisch-metaphorischen (Frühling, Sturm, Morgen, Jagd etc.) und gattungstypologischen Oberbegriffen trägt er hierbei so viel Material aus autobiographischen Quellen und vor allem aus dem Vokalwerk zusammen, daß sich selbst der mißtrauische Rezensent überzeugt sieht. Einzelnes mag man als weithergeholt anzweifeln, und einige Kategorien sind sehr weit gefaßt (so könnte man die Aussagekraft des Metaphernpaares ‚Sturm‘ und ‚Heiterer Himmel‘ anzweifeln, da sich fast jeder Stimmungsausdruck unter dem einen oder dem anderen Begriff subsumieren ließe), aber der Autor leistet insgesamt einen ganz wesentlichen Beitrag zur Einbettung Schumanns in den sozialen Kontext der Jahre um 1850. Paradoxerweise liefert Kapp hiermit – trotz seines Versuches, das Spätwerk künstlerisch zu rechtfertigen, und doch gerade, indem er damit Erfolg hat – eine mögliche Erklärung dafür, daß vor allem die Vokalwerke in Vergessenheit gerieten und auch als Kunstwerke bis heute umstritten sind: Vielleicht ist es gerade ihre so zwingend nachgewiesene politische und soziale Zeitbezogenheit, die dem modernen Hörer den Zugang zu dieser Musik erschwert und eine immer noch vom klassischen Werkbegriff zehrende Musikwissenschaft ihren ‚absoluten‘ Wert in Frage stellen läßt.

Bemerkenswert ist nicht nur in diesem Aufsatz die Opulenz des Bandes, die offenbar recht große Freiheit im Umfang, die den Autoren gelassen wurde; vor allem die zahlreichen, ausgezeichnet hergestellten Notenbeispiele und ein Personen- und Werkregister erhöhen hierbei die Benutzerfreundlichkeit ganz erheblich. Etwas strenger mußte offenbar Gerd Nauhaus in dem von ihm betreuten Band der *Schumann-Studien* mit seinen Autoren verfahren; auf etwas mehr als 300 Seiten drängen sich nicht weniger als 21 Beiträge zusammen, die gleichwohl ebenfalls ausgezeichnet redigiert sind und durch die größere Kürze auch

an Prägnanz gewinnen. Die Bandbreite der hier behandelten Themen ist entsprechend groß: Im ersten Teil, den ‚Freien Beiträgen‘, finden sich neben ausgesprochenen Kuriositäten (wer hätte schon gewußt, daß der zwischen Mars und Jupiter am Himmel kreisende Planetoid Nr. 4003 den Namen „SCHUMANN“ trägt? oder wie sich die *Träumerei* für diatonische Drehorgel arrangieren läßt?) und Anlaßbezogenem (etwa die zutiefst persönliche Laudatio Peter Härtlings auf den Robert-Schumann-Preisträger Hartmut Höll) auch Philologisches aus den Schätzen des Zwickauer Archivs (Gerd Nauhaus' Edition der Leipziger Konzertnotizen von 1833, mit Kommentar von Bodo Bischoff) sowie Ästhetisches, Analytisches und Biographisches; die letztgenannten Aspekte dominieren auch den zweiten Teil mit den – zum Teil schon erwähnten – Beiträgen der Tagung „Schumanns Leipziger Jahre“ (Zwickau 1990). Einiges Neue und Interessante läßt sich hier lernen, über Schumanns Fremdsprachenunterricht (Gerhardt Blank), die „Spanischen Liederspiele“ (Wolfgang Seibold), die enthusiastische Rezeption Schumanns in Rußland (Michail Bjalik) oder die ersten Skizzen zu einer Sinfonie (Gerd Nauhaus). Daneben stehen drei Beiträge zum pianistischen und kompositorischen Werdegang Clara Schumanns; Johannes Roßner zeichnet den Zwiespalt der Konzertpianistin zwischen publikumswirksam-lukrativer Virtuosität und künstlerischem Anspruch nach, und Claudia De Vries deckt Spuren der Wieckschen Klavierpädagogik im Klavierwerk der Komponistin auf, während Janina Klassen die Anteile Roberts und Claras an der Instrumentation des *Klavierkonzerts* op. 11 zu rekonstruieren versucht.

Leichte Zweifel möchte man allenfalls bei den ästhetischen Fragestellungen gewidmeten Beiträgen von Hans Joachim Köhler und Bodo Bischoff anmelden, die sich auf die unvermeidliche, potentiell ebenso lohnende wie gefährliche Suche nach der ‚poetischen Idee‘ in den Werken Schumanns begeben. Köhler ist immerhin bei der auf zahlreiche Selbstzeugnisse Schumanns gestützten Deutung der *Novelletten* vorsichtig genug, von „Assoziationsebenen“ zu reden, von möglichen „Wegen zur Annäherung“, denen man folgen mag

oder nicht; Bischoffs aphoristische, auf wenigen Anhaltspunkten beruhende Verknüpfung von literarisch-kunstphilosophischen Kategorien, Beethoven-Rezeption und kompositorischer Verarbeitung verlangt dagegen entschieden nach soliderer Grundierung im ästhetischen Kontext.

In jedem Falle sind der Schumann-Forschung noch viele Sammelbände und Einzelstudien zu wünschen, die in ähnlicher Weise bereichernd wirken und Lücken schließen – der Punkt der Redundanz und Übersättigung ist noch lange nicht in Sicht.

(Oktober 1995) Thomas Christian Schmidt

BERNHARD BENZ: Zeitstrukturen in Richard Wagners „Ring“-Tetralogie. Frankfurt a.M.-Berlin etc.: Peter Lang 1994. 418 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 112.)

Diese Arbeit, eine Berliner Dissertation, macht es dem Leser nicht leicht. Mögen die Sachverhalte, die es zu erörtern und zu beschreiben gilt, noch so komplex oder kompliziert sein – die Sprache ihrer Darstellung hätte doch klar und einfach zu sein. Es wird jedoch philosophiert und nicht beschrieben und in der Konsequenz – so jedenfalls mein Eindruck – mehr im unklaren gelassen als geklärt. Es ist eine philosophische Abhandlung, die unter dieser Voraussetzung ihren Sinn und Wert haben mag – das möchte ich nicht beurteilen und schon gar nicht bezweifeln; musikwissenschaftlich aber ist sie eine Enttäuschung. Wie in Arbeiten über Wagner leider beliebt und üblich, besteht auch diese zu zwei Dritteln aus theoretischen Erwägungen; erst nach annähernd 250 Seiten kommt die Praxis, die Musik selbst, zu Wort. Diese strikte äußere Geschiedenheit von Theorie und Praxis besteht auch im Innern: Die Analysen (ab S. 249) vermögen nicht annähernd einzulösen, was die theoretischen Erörterungen zuvor versprochen haben (was nicht heißt, daß nicht im einzelnen, vor allem unabhängig vom Thema, treffende Beobachtungen gemacht werden). Möglicherweise aber liegt des Ergebnis in der Natur der Sache; denn wer garantiert, daß die kompositorische Praxis tatsächlich und ausschließlich der Spiegel der Theorie ist? Außer-

dem besteht ja stets auch die nicht zu unterschätzende Gefahr, daß die Theorie den Blick verstellt für die Sachverhalte der Praxis. Schließlich wäre zu fragen, ob die Theorie im Falle Wagners diesen Namen tatsächlich und in jeder Beziehung verdient. Wer wie der Autor mit einem Terminus wie „unendliche Melodie“ operiert und diesen sogar zur Grundlage eines Großteils seiner Erwägungen macht, sollte bedenken, daß „unendliche Melodie“ alles andere als ein Begriff ist, sondern nichts anderes als ein Schlagwort, überaus griffig zwar, aber ungreifbar. Daran ändern alle noch so klugen Erwägungen nichts.

(März 1996)

Egon Voss

Stefan FREY: Franz Lehár oder das schlechte Gewissen der leichten Musik. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1995. XIII, 224 S. (Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste. Band 12.)

Mochte es die Musikwissenschaft lange Zeit als ihre vornehmste Aufgabe betrachten, Musik aus sich selbst heraus zu erklären, während historische Veränderungen entweder als zielgerichteter Fortschritt oder dann als äußere Hülle ewig gleicher ästhetischer Ideale interpretiert wurden, so deutet eine Tendenz der letzten Jahre auf die Umkehrung dieser Betrachtungsweise hin: Je deutlicher sich das Ideal der absoluten Musik als zeitgebunden erweist, je mehr sieht sich der Historiker gefordert, Musik bis in ihre innersten Strukturmerkmale hinein als Symptom gesellschaftlicher und historischer Zusammenhänge zu erfassen. Kaum angefochten war diese Sichtweise von jeher bei ‚trivialer‘ und bei funktionaler, vor allem dramatischer Musik; wohl deshalb scheint sich gerade aus diesem Forschungsbereich eine Neuorientierung der Musikwissenschaft anzubahnen. Zum Thema Operette sind in letzter Zeit mehrere innovative Arbeiten erschienen. Stefan Frey widmet sich in der vorliegenden, aus seiner Dissertation hervorgegangenen Studie dem Werk Franz Lehárs. Dessen Weg von der ‚Salonoperette‘ zur ‚Lyrischen Operette‘ (die nicht unbedingt glückliche Terminologie ist zeitgenössischen Ursprungs) wird als Prozeß nachgezeichnet, der von zahlreichen gesellschaftlichen und technologischen Entwicklungen begleitet und bestimmt wurde. Die Salonoperette, mit der *Lustigen Witwe* (1905) etabliert und im *Graf*

von *Luxemburg* (1909) zur Blüte gebracht, wandelt sich in den zwanziger Jahren zur opernhaften, sich konservativ gebenden Lyrischen Operette wie in dem Goethe-Singspiel *Friederike* (1928), bis sich jene Gattung in der *Carmen*-Paraphrase *Giuditta* (1934) endgültig erschöpft und Lehár zum Verstummen veranlaßt. Stets sind Lehárs stilistische Ausrichtungen, wie Frey aufzeigt, geschickte Reaktionen auf die gegenwärtige Situation des Unterhaltungstheaters und der Schlager-, ‚Industrie‘, die Salonorchester, Tanz- und Blaskapellen belieferte. Wie die Salonoperette einer Internationalisierung des Genres vor dem Ersten Weltkrieg Rechnung trägt, so ist die Lyrische Operette retrospektives Gegenstück zur zeitgenössischen Revue. Die Loslösung des Operettenschlagers vom Optischen und sogar vom Gesellschaftstanz, wie es sich im Richard-Tauber-Lied manifestiert, konnte wiederum nur im Gefolge des Rundfunks als neuem Medium geschehen. Besondere Aufmerksamkeit widmet der Autor der für Lehárs Operetten charakteristischen ‚Psychologie‘ der Hauptfiguren und den musikalischen Mitteln, mit denen die Tiefe ihrer Empfindung dargestellt wird. Daß Gefühlstiefe, wie sie das Individuum seit Wagners *Tristan* (1865) zu besitzen schien, in dieser Art selbst etwas Vorübergehendes, von der ‚Mode‘ Abhängiges war, führten Lehárs Operetten denjenigen, die weiterhin daran glauben wollten und sich von der schablonenhaften Zeichnung des ernstesten Operettenpaares nicht täuschen ließen, als Ärger vor Augen. Der Ärger galt jedoch im Grunde nicht der Operette selbst, wie Frey in Zitaten von Richard Strauss bis Theodor W. Adorno deutlich machen kann, sondern dem Sachverhalt, daß die Operette mit ihrer vordergründigen Klischeehaftigkeit auch sehr viel kunstvoller eingekleidete Klischeevorstellungen einer dem 19. Jahrhundert verhafteten Generation, die sich nach dem Ersten Weltkrieg um ihre geistigen Grundlagen gebracht sah, bloßstellte. Verurteilung Lehárs von ästhetischer Warte aus, die sich auch Frey mitunter nicht versagen kann, schmälert dessen kulturgeschichtliche Bedeutung keineswegs; sein überaus erfolgreiches Wirken hat Erhebliches auch zum Selbstverständnis der ‚Ernstesten‘ Musik in der ersten Jahrhunderthälfte beigetragen.

(Dezember 1995)

Mathias Spohr

Max Reger. Briefwechsel mit dem Verlag C. F. Peters. Hrsg. von Susanne POPP und Susanne SHIGIHARA. Bonn: Ferd. Dümmler's Verlag (1995), 707 S., Abb. (Veröffentlichung des Max-Reger-Institutes Elsa-Reger-Stiftung Bonn 13.)

Die vorliegende Ausgabe schließt eine große Lücke in der nun zu wichtigen Teilen edierten Korrespondenz Max Regers. Innerhalb der Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts ist dies der sechste Band, der sich der Edition von Briefen widmet, und zugleich der zweite, der sich dem speziellen Feld der Verlegerkorrespondenz unmittelbar zuordnen läßt. Mit über 700 Seiten und einer stattlichen Anzahl von Briefen und Postkarten, ergänzt durch interessantes Abbildungsmaterial wie Photos, Programmzettel und einiger Faksimiles des edierten Briefwechsels, ist er der materialreichste und bei weitem umfangreichste der genannten Bände überhaupt. Die Entscheidung, die Korrespondenz nach Empfängern zu ordnen, ist eine grundsätzliche, die mit der Publikation der früheren Bände im Prinzip festgelegt worden ist. Gleichwohl mag man diese Entscheidung bei Lektüre der vorliegenden Briefe nachträglich bedauern. Vorab sei gesagt, daß ein Vorteil einer solchen Publikationsform im vorliegenden Fall durch die besondere Quellenlage schon etwas abgeschwächt wird. Könnte sich bei besserer Überlieferung ein umfassendes Bild nicht nur der geschäftlichen, sondern auch der persönlichen Beziehung der Korrespondenten – Reger und vor allem Henri Hinrichsen (ihm widmet Irene Lawford-Hinrichsen eine kurze, instruktive biographische Studie, S. 19–26) – in der Vielfalt und der Ballung der Dokumente ergeben, so fehlen im vorliegenden Fall gerade die persönlichen Stellungnahmen auf beiden Seiten. Dies schmerzt um so mehr, als – so betonen die Herausgeberinnen – eine intensive Freundschaft zwischen den Korrespondenzpartnern entstanden war. Reger hat die an ihn gerichteten Briefe konsequent vernichtet, und die von Reger an Hinrichsen bei Peters adressierten Briefe sind nicht alle in das dortige Kopierbuch – der Hauptquelle der Edition – gelangt. Die Regel bei Peters besagte, daß Briefe mit allzu privatem Charakter hier nicht aufzunehmen waren. Das Verhältnis wie es sich in der Korrespondenz darstellt, gerät demnach etwas einseitig. Man vermißt manchmal zu-

dem den Gesamtkontext eines Vorgangs – vor allem bezogen etwa auf Karl Straube oder die anderen Verleger –, den man freilich teilweise, zieht man die anderen Bände der Edition (wie im Falle der Verleger Lauterbachs und Kuhn) zu Rate, wiederherstellen kann. Hilfreich sind entsprechende Querverweise in den Kommentaren.

Gleichwohl wird in der Ausgabe wichtiges Material sowohl für die Reger- als auch für die Verlags-Forschung bereitgestellt und umfassend ausgebreitet. Am reichhaltigsten fließen die Informationen zu den großen Stücken wie den *Hiller-Variationen*, dem Violinkonzert A-dur, dem *100. Psalm* oder dem *Symphonischen Prolog*. Die Verzeichnisse am Schluß des Bandes – ein Verzeichnis der Werke Regers mit entsprechenden Hinweisen auf die Seitenzahlen im Band, ein Personen- und Institutionenregister sowie eine instruktive Liste zu den Daten der Drucklegung – scheinen zuverlässig, hätten aber im Einzelfall etwas besser ausgestattet sein können. Durch Hervorhebung der entsprechenden Seitenzahl im Personenverzeichnis z. B. wäre ein Hinweis auf die gegebenen Kurzbiographien in den Kommentaren möglich gewesen.

Die Kommentare sind zum Zeil sehr umfangreich und scheinen sorgfältig recherchiert. Sie kommen – als Fußnoten auf der selben Seite gegeben – fast etwas zu bescheiden daher, enthalten sie doch z. T. reichhaltiges Quellenmaterial, etwa Auszüge aus Zeitungsartikeln oder Rezensionen aus nur schwer zugänglichen Publikationsorganen, die bisher nicht neu veröffentlicht worden sind wie etwa eine Kritik Adolf Weißmanns, erschienen im *Berliner Tageblatt* vom 12. 12. 1906 (S. 137, Fußnotentext). Auch schade, daß in den Fällen wo Reger Zeitungsartikel dem eigenen Schreiben beigelegt hat, diese nicht vollständig publiziert worden sind, zumal wenn der Brief auch als Belegschreiben für diese Form der Eigenwerbung fungierte (betrifft z. B. den biographischen Text zu Reger von Cäsar Hochstetter, Anlage zum ersten hier publizierten Brief vom 18. 8. 1898, S. 40). Auch hier vermißt man etwas den größeren Kontext.

Trotz kleiner Einschränkungen liegt eine Edition vor, die die Jahre 1898 bis Regers Tod 1916 (einschließlich einiger Briefe, die die Witwe Regers mit Hinrichsen bis zum April 1935 austauschte) in einer wesentlichen Fa-

cette spiegeln, andererseits die Seite des Verlegers und dessen Ansprüche an den Komponisten exemplarisch anschaulich dokumentieren. Das Zusammenspiel von Verleger – hier zudem zugleich Sponsor und Gönner (seit 1906, siehe Einleitung, S. 32) – und Komponist wird als Bestandteil des Schaffensprozesses lebendig.

(März 1996)

Anno Mungen

KURT PAHLEN: Manuel de Falla und die Musik in Spanien, Mainz u. a.: B. Schott's Söhne 1994. 204 S., Notenbeisp., Abb.

Das anzuzeigende Buch stellt eine wesentlich erweiterte Neuauflage einer bereits 1953 erschienenen Schrift des Autors dar. Die wichtigste Anregung des Musikwissenschaftlers und Dirigenten Kurt Pahlen für die vorliegende Studie waren intensive Gespräche mit dem Komponisten, die der Autor in den letzten Lebensjahren de Fallas (1943 bis 1946) in dessen argentinischem Exil in Alta Gracia nahe Córdoba führte.

Die Abhandlung zerfällt in zwei Teile. Der einleitende Teil beginnt mit einem Rekurs auf die genannten Gespräche; es folgt eine Übersicht über die Entwicklung der spanischen Musik und über musikalische Formen (Zarzuela, Cante jondo), die für die spanischen Komponisten des 19./20. Jahrhunderts wichtig werden. Den Abschluß dieses Abschnitts bildet eine Darstellung des geistigen Umfeldes des jungen Komponisten, insbesondere seiner beiden wichtigsten Vorgänger Enrique Granados und Isaac Albéniz und seines bedeutenden Lehrers, des Komponisten und Theoretikers Felipe Pedrell (1841–1922).

Im Hauptteil wird dann der Versuch unternommen, die einzelnen Stationen des Lebens und Wirkens und die schöpferische Entwicklung des Komponisten zu erhellen, wobei die biographische Darstellung mit analytischen Betrachtungen der in zwei Schaffensperioden gegliederten Hauptwerke des Komponisten alterniert. Danach steht die Frühphase noch deutlich unter dem Einfluß Claude Debussys, in der de Falla ausgedehntere Werke mit großer farbenreicher Orchesterbesetzung schreibt (*La vida breve*, 1905, Ballett *El amor brujo*, 1914/15) und die 1919 mit der Komposition des Balletts *El sombrero de tres picos* abgeschlossen wird, welche dem Komponisten Weltgeltung verschaffte. Zu Beginn der 20er

Jahre entstehen unter dem Einfluß der damaligen Zeitströmung der ‚Neuen Sachlichkeit‘ und des ‚Neobarock‘ knapp angelegte polyphone Werke in kammermusikalischer Besetzung (*El retablo de maese Pedro*, 1921–23, *Cembalokonzert*, 1923–26). Die nur skizzenhafte Analyse von so wichtigen Werken wie der *Fantasia Baética* für Klavier (1919), des Cembalokonzerts oder auch des umfangreichen Spätwerkes, des Opernorchesters *L'Atlantida* (1928–46), das nach dem Tode des Komponisten von dessen Schüler Ernesto Halffter vollendet wurde, hätte allerdings der Ergänzung und Vertiefung bedurft. Leider fehlen, abgesehen von den sehr knapp gehaltenen Bildnachweisen, die Quellennachweise. Ebenso vermißt man eine Bibliographie, die den aktuellen Forschungsstand hätte deutlich werden lassen und ein Register. Eine tabellarische Darstellung des Lebensweges des Komponisten wie auch ein Verzeichnis sämtlicher Werke wären ebenfalls wünschenswert gewesen.

(Juli 1995)

Rainer Boestfleisch

Studi su Luigi Dallapiccola. Un seminario, scritti di Pierluigi PETROBELLI ... a cura di Arrigo QUATTROCCHI. Lucca: Libreria Musicale Italiana 1993. XIV, 201 S. (Musicalia 4.)

Die nicht alltägliche Idee, die Ergebnisse musikwissenschaftlicher Universitätsseminare in einer Schriftenreihe einer breiteren Öffentlichkeit vorzustellen, mag auf den ersten Blick Skepsis hervorrufen. In den hier zu besprechenden Dallapiccola-Studien findet sie eine glänzende Rechtfertigung. Die neun Beiträge der Sammlung gliedern sich in drei Themenbereiche: „Ancora parole e musica“ (in Anspielung auf einen bekannten und vielzitierten Aufsatz Dallapiccolas), „Sul teatro musicale“ und „Questioni di stile“. Seminarleiter Pierluigi Petrobelli, der den Band mit einem kurzen Geleitwort eröffnet, steuert den ersten Beitrag über die *Tre poemi* bei. Die Widmung dieser Komposition zu Arnold Schönbergs 75. Geburtstag lenkt die Aufmerksamkeit auf die Stationen der Aneignung der Zwölftontechnik, die Dallapiccola in den Jahren des Faschismus zu durchlaufen hatte. Die enge Text-Musik-Beziehung der *Tre poemi* kommt darin zum Ausdruck, daß die gedankliche Verbindung der drei Gedichte unterein-

ander im Konzept der Variationen über eine Zwölftonreihe ihre vollkommene musikalische Entsprechung findet. – Der Beitrag Franco Brunis über ausgewählte Chorwerke Dallapiccolas beobachtet enge Zusammenhänge mit dem altitalienischen Madrigal des 16. Jahrhunderts. In der Tat macht der Komponist auffallend häufig Gebrauch von ‚Madrigalisten‘, deren musikästhetische Wurzeln zweifellos in der musikalisch-rhetorischen Figurenlehre der Zeit zu suchen sind. Zu fragen wäre allerdings, ob der Autor nicht den Begriff ‚musica visiva‘ (die deutsche Entsprechung wäre ‚Augenmusik‘) in einem unzulässig weiten Sinne verwendet. Anerkennung verdient dagegen der analytische Fund der (bisher übersehenen) Spiegelsymmetrien im Zentrum der *Exhortatio* aus *Tempus destruendi – Tempus aedificandi*, die zu Recht mit ähnlichen Techniken in der Kimmerer-Szene des *Ulisse* konfrontiert werden. – Ausgehend von Dallapiccolas eigener Analyse der ‚quartina poetica‘ italienischer Opernlibretti untersucht Adriano M. Vitali die Struktur vokaler Linien in einigen Gesangswerken des Komponisten. Er entdeckt bisher unbeachtete Spannungsbögen in den Vokalkompositionen, deren Gesetzmäßigkeiten sich von der Einzelsrophe auch auf die Großform des Zyklus übertragen lassen. – Einen beachtlichen Gewinn für unser Verständnis von Dallapiccolas Musiktheater stellt die ausführliche Analyse der fünften Szene des *Volo di notte* dar, für die Giancarlo Brioschi und Alessandra Pezzotti verantwortlich zeichnen. Wenn Dallapiccola selbst diese Szene mit „Corale, Variazioni e Finale“ betitelt, dann gibt er damit den Hinweis auf die Verwendung geschlossener instrumentaler Formen, für die zweifellos das Studium der Musikdramen Alban Bergs die entscheidende Anregung gegeben hatte. Das Vorbild dieses Schönberg-Schülers wird von den beiden Autoren zwar beiläufig erwähnt, doch hätte man sich in diesem Punkt eine stärkere Akzentuierung gewünscht. Höchst informativ ist der kurze Dante-Exkurs zum Begriff der ‚stelle‘, der ja alle drei Bühnenwerke Dallapiccolas miteinander verbindet (der *Prigioniero* bleibt leider unerwähnt). – Am *Prigioniero* – Brückenschlag vom *Volo di notte* zum *Ulisse* –, interessiert Luca Mancini vor allem die Interaktion zwischen dem Element

des Orchesters und den übrigen konstruktiven Elementen des Dramas. In den Mittelpunkt der Betrachtung rücken die drei Ricercare der dritten Szene, die durch ihre Fülle differenzierter Vortragsanweisungen sowie durch zahlreiche Fußnoten zu den beabsichtigten klangfarblichen Wirkungen erneut Dallapiccolas Streben nach ‚Deutlichkeit‘ des dramatischen Ausdrucks bestätigen. – Giuseppe Magnani erschließt, ausgehend von einem anthropologisch-musikwissenschaftlichen Analyseansatz, ganz neue Einsichten in die dramaturgische Struktur der 13 *Ulisse*-Episoden und in das ausgeklügelte Beziehungsgeflecht zwischen den Personen und Personengruppen der Handlung. Auf den ersten Blick überraschend, aber nichtsdestoweniger überzeugend erscheint die Hypothese, daß Dallapiccola für die Bogenstruktur dieses Bühnenwerks wichtige Anregungen aus seiner Analyse der Komtur-Szene des *Don Giovanni* empfangen habe. – Was Arrigo Quattrocchis Thesen zur Bedeutung des Klavierschaffens im Gesamtœuvre des Komponisten betrifft, so soll keineswegs die ‚pianistische Autonomie‘ etwa des *Quaderno musicale di Annalibera* in Abrede gestellt werden – um so weniger, als in der Entstehungsgeschichte dieses Klavierzyklus wohl noch immer der alte Wunsch des Mailänder Verlegers, ein italienisches Analogon zu Béla Bartóks *Mikrokosmos* aus der Feder Dallapiccolas zu besitzen, insgeheim fortwirkt. Dennoch kann kein Zweifel daran bestehen, daß den Stücken des *Quaderno* im Laufe ihres langwierigen Entstehungsprozesses immer mehr die Funktion vorbereitender Studien für die *Canti di liberazione* zuwuchs, nicht zuletzt weil Dallapiccola in den Jahren 1951–1955 – in Reaktion auf die Kritik von René Leibowitz – die entscheidende Phase seiner endgültigen Aneignung der Zwölftontechnik durchlebte. Mit Recht weist Quattrocchi denn auch auf zwei ganz unterschiedliche Einflußlinien hin: einerseits die einer ‚scuola timbrica‘ in der Tradition Musorgskij-Debussy-Ravel-Bartók, andererseits die des Wiener Schönbergkreises. – Wie der folgende Beitrag von Gianluigi Mattiotti und Brunella Sciacca – „Goethe-Lieder‘ e dintorni“ – schon in seinem Titel andeutet, geht es hier nicht um Kommentare zu einem Einzelwerk, sondern zu einer ganzen Schaffensphase, die sich

vom *Quaderno* bis zu den *Dialoghi* für Violoncello und Orchester erstreckt. In den Mittelpunkt rückt die ‚ricerca metrica‘ Dallapiccolas, die in dieser Werkgruppe manchmal bis an die Schwelle einer Serialisierung der Tondauern führt. Mit großem analytischen Scharfblick machen die beiden Autoren dieses Beitrags einige Entdeckungen, die unsere Kenntnis der rhythmischen Kanontechnik Dallapiccolas wesentlich erweitern und vertiefen. – Das Prinzip der ‚iterazione‘, insbesondere der intertextuellen Wiederholungen, macht schließlich Guido Vetere zum Gegenstand seiner Untersuchungen. Neue Erkenntnisse werden hier vor allem für das Netz der Selbstzitate gewonnen, die ein unverwechselbares Merkmal der Poetik Dallapiccolas darstellen und die im *Ulisse* ihre besondere Verdichtung erfahren. So rundet dieser Schlußbeitrag, unbelastet durch die Detailprobleme einer Einzelwerkanalyse, die Aufsatzfolge dieses inhaltsreichen Buches ab. – Trotz der thematischen Vielfalt der Sammlung zeichnen sich in der Summe der Einzelbeiträge die Konturen eines Gesamtporträts ab, die jetzt wesentlich schärfer hervorzutreten beginnen als noch in den Jahren unmittelbar nach dem Tode des Komponisten. Der schon vor zwanzig Jahren von Massimo Mila geäußerte Wunsch, man möge sich nicht mehr ausschließlich auf die literarischen Aspekte im Werk Dallapiccolas beschränken, sondern sich endlich auch dem Studium und der Analyse seiner Partituren zuwenden, kommt mit diesem von Petrobelli angeregten und von Quattrocchi sorgfältig edierten Buch seiner Erfüllung ein wesentliches Stück näher.
(Januar 1996) Dietrich Kämper

ULRICH DIBELIUS: *György Ligeti. Eine Monographie in Essays, Mainz etc. Schott 1994. 229 S., Notenbeisp., Abb.*

In elf Essays, einem Vorwort und einem Gespräch beschreibt Dibelius Ligeti und dessen Musik, er nähert sich ihr als exzellenter Kenner, um aus Noten und Partituren die künstlerische Lebensspur aufzufinden und so dem Leser/Hörer Ligetis musikalisches Denken aufzuzeigen. Dibelius faßt dabei verwandte, zeitlich benachbarte Werke zusammen, um an ihnen kompositionstheoretische, gat-

tungsspezifische und ästhetische Aspekte zu erörtern. Dibelius setzt sich mit kompositorischen Details, aber auch mit allgemein zeitgeschichtlichen Umständen auseinander.

Wie Ligeti verwendet auch er metaphorische Umschreibungen und Assoziationen – eng auf den Notentext bezogen und – Gott sei Dank – die Notenbeispiele sind in den Text eingebaut, was es für den Leser leichter macht. Die Kommentierung der jetzigen Kulturszene (S. 128ff.) ist besonders lesenswert, aber auch Ligetis Auseinandersetzung mit und Deutung der ungarischen Volksmusik, oder die Darstellung der späten ‚postmodernen‘ Werke zeigen, daß man über Klänge nachdenkt.

Ligeti eigene Texte werden mit einbezogen und ergeben so eine sehr persönliche Deutung. Im „Gespräch über Ästhetik“ (S. 253ff.), das erst nach Abschluß der Essays geführt wurde, um so die kritische Distanz Dibelius‘ zu wahren, werden kompositionsästhetische Fragen aufgeworfen. Der mit vielen Notenbeispielen ausgestattete Band wurde von Dibelius vorzüglich ediert. Biographische Daten, Werk- und Schriftenverzeichnis, Diskographie, Bibliographie und Register runden den Band inhaltlich ab. So ist auf sehr anschauliche Weise eine andere Art von Biographie entstanden, eine Art, von der man den Wunsch hat, sie möge sich durchsetzen.

(Januar 1996)

Sigrid Wiesmann

STEPHEN FERGUSON: *György Ligetis drei Stücke für zwei Klaviere. Eine Gesamtanalyse. Zur grundsätzlichen Problematik der musikalischen Notation als Grundlage der Analyse von Musikwerken. Tutzing: Hans Schneider 1994. 282 S., Notenbeisp. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Band 30.)*

Im Unterschied zur bisherigen Sekundärliteratur (etwa Reinhard Febels Aufsatz von 1978 oder den *Studien zur kompositorischen Phänomenologie*, so der Untertitel des von Hermann Sabbe 1987 verfaßten Hefts 53 der *Musik-Konzepte*), in der lediglich Teilaspekte behandelt worden seien und mit der sich der Autor nur peripher beschäftigt, versteht Stephen Ferguson seine Arbeit, eine Wiener Dissertation von 1991, über György Ligetis 1976 entstandene Komposition als „Gesamt-

analyse". [Warum der Autor das Werk entgegen Ligetis eigenen Angaben um ein Jahr vor datiert – erstmals S. 154 [!] und dann wieder S. 275 –, wird nicht begründet: ebensowenig geht Ferguson auf den ungewöhnlichen Werkstitel ein.] Der etwas hochtrabende Untertitel „Gesamtanalyse“ ist nun nicht in dem (abwegigen) Sinne gemeint, daß wirklich alles analysiert würde, sondern als „Verfahren, welches die Vielfältigkeit und Mehrschichtigkeit des Musikwerks erfahrbar machen will“ (S. 11); insbesondere sei eine „Einschränkung auf die Notation ... ebenso gefährlich wie irreführend“ (S. 34). Neuartigkeit und Bedeutung der Techniken und Prozesse erforderten namentlich einen Diskurs über die Begrifflichkeit, und so schüttet Ferguson denn auch ein „cornu copiae“ (S. 173) an neuen Begriffen aus, nicht ohne mit altehrwürdigen Termini wie Harmonie oder Thema mitunter allzu sorglos umzugehen.

Im Anschluß an Vorüberlegungen etwa zum Gegenstand der Analyse oder zur akustischen Terminologie des Klavierklangs – für eine theoretische Fundierung der anvisierten „Gesamtanalyse“ reicht's dann freilich vielfach doch nicht hin, nimmt man die Erkenntnisse S. 30f. oder S. 34f. zum Maßstab – ist mehr als die Hälfte des Buches detaillierten Analysen der *Drei Stücke* gewidmet, wobei einige Graphiken leider zu überfrachtet und/oder nur bedingt aussagekräftig sind. Jedes Stück wird nach unterschiedlichen, je „werk-spezifischen Kategorien“ (S. 258f.) untersucht: u. a. „Überlagerungspolyphonie der Dynamik“ und „Blasebalgrhythmik“ (in *Monument*), „Polyphonie aus der Monophonie“ (in *Selbstportrait*) oder „einsätzliche Mehrsätzigkeit“ und „Permutations-, Stase-, Divergenz-, Konvergenz-, Additions-, und Motivikharmonie“ (in *Bewegung*). Dagegen fällt der Rest des Buches über die kritische Rezeption (anhand von vier Zeitungsrezensionen), den Standort der *Drei Stücke* innerhalb der zeitgenössischen Klaviermusik (als Beispiel einer „rhythmisch komplexen, absoluten Polyphonie“, S. 250) sowie über die Analyse im Kontext der Debatte um die Neue Musik merklich ab.

Die Anzahl der Druckfehler hält sich in Grenzen ebenso wie die sprachlichen Ungeschicklichkeiten oder gar Irrtümer. Doch sollten – abgesehen von so unsinnigen Quellenan-

gaben wie „Sadie et al., 1980, Bd. 10, S. 714“ (S. 62) oder dem nicht sogleich zu identifizierenden Buchtitel *Boulez on Music Today* (Boulez, 1971)“ (S. 41) – auf jeden Fall die Angaben in der überhaupt nachlässig erstellten Bibliographie mit denen im Haupttext übereinstimmen. Gewöhnungsbedürftig bzw. ärgerlich ist auch der – angesichts der ‚modernen‘ Technik anscheinend unvermeidliche – zweimalige Abdruck ganzer Textpassagen.

Insgesamt eine sehr gründliche Untersuchung eines wegweisenden Klavierwerks, die der „zentralen Position ... in Ligetis biographischer und stilistischer Entwicklung“ (S. 13) gerecht wird.

(März 1996)

Michael Beiche

Klischee und Wirklichkeit in der musikalischen Moderne. Hrsg. von Otto KOLLERITSCH. Wien: Universal Edition/Graz: Institut für Wertungsforschung, Hochschule für Musik und darstellende Kunst 1994. 278 S. (*Studien zur Wertungsforschung. Band 28.*)

Ästhetische Kriterienforschung, das zeigt die vorliegende Veröffentlichung einmal mehr, ist nötiger denn je. Indem „gesellschaftliche Vorordnungen in der Ästhetik“ benannt und zugleich die Kompositionen selbst als künstlerische Objekte analysiert werden, vermag die solchermaßen erlangte Erkenntnisgewißheit eine konsumatorische Rezeptionshaltung, wie sie den gesellschaftlich-kulturellen Bedingungen durchaus entspricht, zu paralysieren. In Zeiten, da massenweise gefertigte Versatzstücke, synthetische Abziehbilder und das ‚permanente Zitat‘ zu verbindlichen ästhetischen Orientierungsgrößen ernannt werden, hat das Thema zweifelsohne aktuelle Brisanz. Der 1994 erschienene Band fächert in mehr als einem Dutzend sehr verschiedener Beiträge die Problematik vom Umgang mit musikalische respektiven, musikbezogenen Klischees auf. Einerseits wird dabei ‚Spurensicherung‘ im Werk bedeutender Komponisten des 20. Jahrhunderts wie Arnold Schönberg, John Cage, Hans Werner Henze und Karl-Heinz Stockhausen betrieben. Andererseits widmen sich die Beiträge grundsätzlicheren Fragestellungen. Zwei Problemkonstanten tauchen indes immer wieder auf:

Die Musik des 20. Jahrhunderts wurde schon früh mit einer Sprachaura umgeben: ‚Moderne Musik‘ fordert offensichtlich verbale Kommentare seitens ihrer Komponisten bzw. Exegeten in besonderem Maße heraus, um so ein Verständnis zu sichern, das durch die klingende Musik selbst nicht mehr gewährleistet scheint. Und: Der musikhistorische ‚status quo‘ impliziert ein permanentes Verfügen-Können über sämtliche existierende Musik, Komponieren in der ‚Moderne‘ heißt, sich gegen die Verlockung des Zitats abzugrenzen. (Was sich sehr treffend in dem überlieferten Wort Theodor W. Adornos widerspiegelt: „Man kann sich heute eines gewissen Lächelns nicht mehr erwehren, wenn ein Ton erklingt.“) – Daß sich die „Idee der Reihe als Grundgestalt (ohne rhythmische Formung), d. h. als musikalisch bedeutsame Einheit von zwölf Tönen“ für Schönberg selbst zum Klischee entwickelte, in das der Komponist „auch das spannte, was nicht gut hineinpaßte“, macht Claudia Maurer Zenck in ihrem Beitrag deutlich. – Das Schaffen Cages ist geprägt von einer paradoxen Ästhetik, in der „Intentionslosigkeit als Ideologie“ wirkt – so der Aufsatztitel von Hanns-Werner Heister. Der Fall Cage steht dabei auch paradigmatisch für das allgemeine Phänomen, daß jedem ursprünglich Aufmüpfigen die Tendenz zur Konvention innewohnt. – Peter Petersens Betrachtungen zu Henzes *The english cat* gehen auf einen kompositorischen Sonderfall ein. Angesichts des Librettos – es handelt sich um ein Stück über gesellschaftliche Konventionen – entscheidet sich der Komponist für eine bewußt klischeehafte Vertonung; in Henzes „opera buffa ist das Klischee zum Sujet erhoben“. – Am Beispiel Stockhausens geht Wolfgang Gratzer der Frage nach, inwiefern gängige Moderne-Klischees von Komponisten der musikalischen Nachkriegsmoderne selber begünstigt wurden. Stockhausens „Anleitung zum Hören“ des eigenen *Klavierstücks 1* betont gerade nicht serielle Ordnungspläne, sondern gebraucht Vokabeln, die – so ganz entgegen der sonst dogmatischen Haltung – das Hören von Beziehungen favorisieren. – Daneben finden sich Aufsätze, die spezielle Kategorien ästhetischer Wertung („Spätwerk“/H. Haslmayer; „Idee der Humanität“/Karin Marsoner; „Tradition“/Jakob Ullmann) auf einen

Klischeeverdacht hin kritisch reflektieren. Dabei kommt dem Beitrag zum komplexen Begriff der Tradition die stärkste Bedeutung zu. Der Umgang mit musikalischer Vergangenheit wird heute weitgehend durch digitalisierte Medien manipuliert. Sie erheben Fassungen von Werken zur Norm, das Verhältnis von Original und Kopie hat sich verkehrt. Der Zuhörer erlebt Zukünftiges beruhigt als schon Erlebtes, was in Konsequenz – so Ullmann – zu einer Zerstörung von Tradition führt. – Programmatische Bedeutung für die vorliegende Veröffentlichung hat der erste Beitrag von Elmar Budde: Im Sprechen über moderne Musik liegt bereits auch Klischeebildung vor. Vor allen Dingen in den fünfziger/sechziger Jahren produzierte die sprachliche Reflexion über Musik ein Vokabular, das Musik lediglich als Tondokumentation eines sprachlichen Überbaus erscheinen ließ. – Gleich drei Aufsätze befassen sich mit ästhetischen Positionen Adornos. Sie ergänzen das Spektrum der Beiträge auf eindringliche Weise. Phänomen ist, daß Adorno sich gegenüber der ästhetischen Theorie wiederum ästhetisch verhält. Entscheidend für Adornos Urteil und Haltung avantgardistischer Musik gegenüber ist die Einsicht in die gleichzeitige Notwendigkeit und Unmöglichkeit einer Theorie des Ästhetischen. Korrekturen an der Diagnose des „Antiavantgardismus“ legt H. Brunckhorst vor („Adornos ästhetischer Experimentalismus im Lichte des Verfransungstheorems“). Die Ausführungen von Lucia Sziborsky problematisieren Adornos ‚Musikphilosophie‘ als Klischeefundus. Chr. Eichel weist schließlich nach, in welchem Maße Adornos ‚Theorie‘ selbst ästhetische Qualitäten eigen sind und daß sie von daher Klischeetendenzen in sich trägt. – Alles in allem eine höchst aufschlußreiche und anspruchsvolle Textsammlung. Die buchbinderische Ausstattung allerdings läßt eine intensive Lektüre des Bandes kaum zu (Seiten lösen sich zu schnell aus der Leimung). Den wichtigen Studien zur Wertungsforschung gebührt schon längst eine adäquate äußere Aufwertung. (März 1996)

Gunther Diehl

HANS HEINRICH EGGBRECHT: *Musik verstehen*. München u. a.: Piper 1995. 228 S.

Hans Heinrich Eggebrecht legt hier ein faszinierendes Buch vor, da es sowohl vom inhaltlichen Wollen her als auch auf seine sprachliche Gestaltung bezogen Unübliches versucht. Seine Lektüre ist gerade deshalb um so lohnender. – In der Vorbemerkung des Autors erfahren wir: Das Buch präsentiert die Summe seines Nachdenkens über das Verstehen von Musik. Der Hörer und das, was sich zwischen ihm als Subjekt und der Musik als Objekt ereignet, bilden in den Ausführungen eine permanente Mittelachse. Um diese Achse kreist das Buch in seinen verschiedenen Kapiteln. (Dies übrigens ganz im Sinne jenes Bildes, das der Autor selbst unter der Überschrift „Die kreisende Bewegung“ als Verdeutschung für den endlosen Prozeß der Annäherung an ein Verstehensobjekt entwirft.) Daß ein solches Vorhaben nur in einer konzeptionellen Beschränkung des Verstehensbegriffs auf Musik leistbar ist, versteht sich von selbst. – Eggebrechts Ansatz und seine Gedanken stellen ein „Plädoyer für den Musikliebhaber“ dar, obwohl das Buch sich zugleich auch an den interessierten Kenner und reflektierenden Experten wendet. Der weitverbreiteten Meinung nämlich, alles Verstehen mit verstandesmäßigem Verstehen gleichzusetzen zu müssen, wird hier die „Kategorie des ästhetischen Verstehens“ gegenübergestellt: damit ist ein Begreifen ohne Begriffe gemeint, das „Sich-Einwohnen“ solchen Begreifens/Verstehens auch dort, „wohin keine Gelehrsamkeit jemals zu reichen vermag“, auf der Grundlage der durch Erziehung und Aufwachsen vermittelten ästhetischen Erfahrung(en). Dennoch geht Eggebrecht davon aus, daß der sich seines unmittelbaren (ästhetischen) Verstehens versicherte Musikliebhaber/hörer dann doch öffnet und gleichsam die Hand auszustrecken vermag „in Richtung auch der Belehrung“. – Die sprachliche Stilistik des Autors – es klang bereits an – ist bemerkenswert: Man könnte dieses Reden über das komplexe Thema einen ‚absichernden, behutsamen Stil‘ nennen: Keine Fachtermini aus den Verstehenswissenschaften werden benutzt, durch ständige Rückbindung an schon Gesagtes, Gefundenes, in aber immer variativerweiterter Formulierung, die z. T. auch neue Begriffsschöpfungen mit sich bringen, wird der Leser in (die nicht unkomplizierten)

Gedankengänge eingeführt und zuverlässig weitergeleitet. Er gewinnt Zeit, sich einzulesen und sich einzulassen. Der Eindruck belehrender Haltung oder, schlimmer noch, eintöniger Wiederholung kann so erst gar nicht entstehen. – In der Kapitelfolge sind zwischen die Hauptkapitel über ästhetisches, respektive erkennendes Verstehen und das schließliche Bild von der kreisenden Bewegung die „Intermezzi I–III“ plazierte. In ihnen widmet sich Eggebrecht den Voraussetzungen und Bedingungen des Musikverstehens, indem er die Existenzweise, die Darbietungsweise und die Empfangsweise von Musik als Kunst beleuchtet. „Interpretation“ von Musik als die Präsenz, das „Ist des Werkes“ in der Wirklichkeit seines Daseins (I.), „ästhetische Identifikation“ als Entgrenzung der Subjekt-Objektbeziehung, als Ineins von Vernehmen und Wirken (II.), „Indetermination“ als kunstphilosophischer Gedanke und Schaffenskonzept John Cages („Kunst als Lebensform“ (III.)). – Der Autor unterscheidet Grade des ästhetischen Verstehens, das tendenziell also eher unvollständig oder vollständig sein kann, nicht aber falsch oder richtig. Jeder Mensch, jeder Hörer versteht Musik, und zwar auf einer ästhetisch-direkten Ebene. An diesem Vorgang sind immer zwei Seiten beteiligt: zum einen das objektgestiftete ästhetische Verstehen selbst, zum anderen das subjektgesteuerte Reagieren. Musikverstehen ist insofern lehrbar – wenn es sich auf das Objekt und seinen Sinn richtet. Diesen Sinn sieht der Autor in erster Linie in der „Zeichnung und Formung“ einer Musik beschlossen. Das Lehren nun des Musikverstehens zielt darauf ab, „eine Adaequatio, eine Angemessenheit und letztlich Übereinstimmung zwischen Musik und Verstehen zu erreichen“. Das eigentliche Ziel, das musikalische Ganze angemessen zu erfassen und zu erfahren, kann in seiner ästhetischen Komplexität und Totalität überhaupt nur als ästhetisches Verstehen stattfinden und bleibt so aller Begrifflichkeit letzten Endes verschlossen. Gleichwohl will Eggebrecht gesagt wissen, daß es dieses Ziel gibt. (Vor diesem Hintergrund ist auch die bedenkenwerte musikpädagogische Anregung eines „sprachlosen Musikunterrichts“ einzuordnen, der nur mit den Mitteln direkter ästhetischer Erfahrung selbst ästhetisches Verstehen vermit-

telt.) – Durchaus selbstkritisch benennt Eggebrecht auch Grenzen seines Ansatzes, vor allen Dingen angesichts der musikhistorischen Entwicklungen im 20. Jahrhundert (u. a. Preisgabe der Tonalität mit der Folge eines Zurückdrängens der innermusikalischen Sinndefinitionen; Formungssinn als Expressionsbedeutung; Konzept der indeterminierten Musik bei Cage). – Zuletzt aber bleibt das Credo des Autors, nach dem „Kunst immer ... in einem Rahmen geboten [wird], der die Darbietung als solche vom realen Leben trennt“. Und solange es Kunst gibt, wird es auch „das Gegenüber von Kunst und Leben, von Objekt und Subjekt, von Verstehen und Reagieren“ geben. „Es bleibt die kreisende Bewegung alles Verstehens, auch jene, bei der das Verstehen selbst die Achse bildet.“

(Januar 1996)

Gunther Diehl

Hermeneutik im musikwissenschaftlichen Kontext. Internationales Symposium Salzburg 1992. Hrsg. von Wolfgang GRATZER und Siegfried MAUSER. Laaber: Laaber-Verlag 1995. 222 S. (Schriften zur musikalischen Hermeneutik. Band 4.)

Unter dem Aspekt Hermeneutik wurden in jenem Salzburger Symposium im Dezember 1992 Ästhetik, praktische Interpretation, Soziologie, Psychologie, Philologie, Analyse, Semantik und vergleichende Musikwissenschaft in optimaler Organisation so behandelt, daß schon im Vorfeld ein Erstreferent jedes Teilgebiets seinen Text einem Zweitreferenten vorgelegt hatte, der dann auf jenen ersten Text antwortete, wobei der anschließenden und im Bericht von 1995 ebenfalls aufgenommenen Diskussion viel Raum gegeben war. Kaum eine der musikwissenschaftlich fundamentalen Fragen blieb unangesprochen. Im Hin und Her der Dispute, der Definitionen und Auffassungen, Übereinstimmungen und Konfrontationen sind immer wieder Aussagen zu finden, die dem Leser zu einem Ausrufungszeichen Anlaß geben, und dann wieder Aussagen, die ein Fragezeichen provozieren können. Wo der Leser ein Fragezeichen und wo er ein Ausrufungszeichen setzt, bleibt ihm überlassen, was an den folgenden Exzerpten ausprobiert werden kann.

„Wahrnehmung heißt ergänzen und vervollständigen“ (Helga de la Motte-Haber, S. 90). „Jede Frage wird gestellt, von einem Subjekt“ (Wolfgang Gratzner, S. 148). „Das Bemühen, dem Kunstwerk möglichst nahe auf den Leib zu rücken, um es vor inadäquaten, haltlos subjektiven Deutungen zu bewahren, führt ... zur *Entkunstung der Kunst*“ (Manfred Angerer, S. 26). „Mein hermeneutisches Ideal besteht grob besehen darin, daß ich ... X bewußt auf mich bezogen zu verstehen versuche“ (W. Gratzner, S. 84). – „Nur glaube ich nicht mehr, daß ein Wissenschaftler heute noch eine normative Musikästhetik entwerfen, begründen und axiomatisieren kann“ (Michael Zimmermann, S. 214). „Öffnet sich aber die Ästhetik der historischen Dimension, dann hört sie auf, Ästhetik zu sein und wird unweigerlich von der Hermeneutik verschlungen“ (ders., S. 20). „Hermeneutik wird zur universalen Wissenschaft, der die Ästhetik zum Opfer fällt“ (ders., S. 29).

„Mir kam es ja auch darauf an, zu zeigen, daß der Startpunkt von Philologie und Hermeneutik jeweils ganz verschieden ist, daß sich aber beide notwendig begegnen und auch ein kleines gemeinsames Ziel vor Augen haben“ (Manfred H. Schmid, S. 128).

„Ich weiß nicht, ob wir an musikalisches Verstehen herankommen, wenn wir mit der akustischen Signalverarbeitung anfangen“ (Wilfried Gruhn, S. 105). „Erst die von der Psychoakustik vorgenommene Unterscheidung zwischen sensorischer Konsonanz/Dissonanz und musikalischer bringt mich einem Verständnis musikalischer Sachverhalte näher“ (Franz Fördermeyer, S. 190).

„Ich glaube, daß viele Analysen unlesbar sind, weil sie dem Leser nicht ausdrücklich sagen, warum sie geschrieben wurden“ (W. Gratzner, S. 157). „Aller Inhalt von Musik ... ist außermusikalisch alleine durch den Akt der Versprachlichung“ (derselbe, S. 144). „Ich glaube, daß ... die ganze Semiotik in bezug auf Musik tot und gestorben ist, weil sich die Sprachanalogie einfach nicht durchhalten läßt. Musik ist eben keine Sprache, sie ist kein solches Zeichensystem“ (W. Gruhn, S. 183). „In erster Linie stellt Analyse eine Interpretation des Betrachters dar“ (Gerold W. Gruber, S. 140). – „Man muß nicht alles verstehen, man kann manche Dinge so unver-

standen belassen wie sie sind" (Gernot Gruber, S. 218).

„Wenn es uns gelingt, mit dem, was wir schreiben, andere Leute zum Denken zu bringen, dann können wir zufrieden sein" (M. Zimmermann, S. 157). Ich glaube, die Organisatoren und Teilnehmer des Salzburger Symposions und die Herausgeber des Berichts können es sein.

Nur eine Frage noch zum Schluß. Muß man, um das Verstehen zum Denken zu bringen, den in seiner Hergebrachtheit so belasteten Begriff der Hermeneutik prolongieren, indem man ihn der Musikwissenschaft überstülpt, als wäre er etwas außer ihr? Will denn Musikwissenschaft mit all ihren Teilgebieten etwas anderes als Musik verstehen, das Verstehen suchen und das Suchen lehren?

(Dezember 1995) Hans Heinrich Eggebrecht

ĀNDREAŠ MORAITIS: *Zur Theorie der musikalischen Analyse. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 1994. 337 S., Notenbeisp., Abb. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 125.)*

Der „Versuch einer Reflexion auf die Grundlagen der musikalischen Analyse" läßt sich wegen des Mangels an „begrifflichem und theoretischem Instrumentarium" nicht fachintern unternehmen. Seriös deshalb des Autors Rückgriff auf die Grundbegriffe und Konzeptionen der Wissenschaftsphilosophie und seine Abgrenzung der Geisteswissenschaften von der Naturwissenschaft, deren „Erkenntnisziele unabhängig bleiben vom Individualisierungsgrad des gerade untersuchten Objekts". Während für den Zoologen stets „ein differenziertes klassifikatorisches System bereits vorliegt", konstituiert sich in der musikalischen Analyse „ein begriffliches System zumindest zu Teilen im Zuge der Analyse selbst". (Jedes Musikwerk entwickelt sein eigenes Idiom). Gut also die zunächst sehr ausführliche Erläuterung naturwissenschaftlicher Verfahren, wird es doch von da aus um so plastischer, wie anders (und risikoreich) musikanalytische Arbeit verläuft, mit deren begrifflichem Apparat „Ergebnisse des analytischen Prozesses nicht nur formuliert sondern teilweise auch erzeugt werden".

Voraussetzungen der musikalischen Analyse (Subjekt-Objekt-Relation, Ontologische Fragestellungen, Begriffsrepertoire ...) werden behandelt und spezielle Konzepte (Hugo Riemann, Heinrich Schenker, Ernst Kurth, Erwin Lendvai u. a.) vorgestellt. Abschließend Schlußfolgerungen zur Terminologie, zur Abgrenzung von Gesetz und Individualität, zur Struktur und Überprüfbarkeit von Analysen.

Wenige Komponistennamen tauchen auf, natürlich zwischen Palestrina und Wagner. So bleibt aber ein Problem ungesehen: Wie kann analytisch ein soeben uraufgeführtes, eine neue Sprache vorstellendes Werk angegangen werden? Und daraus ergibt sich doch: Sollte Mozart von Heinrich Christoph Koch (1793) aus angegangen werden oder mit heutigem Wissen und Kenntnis der weiteren stilistischen Entwicklungen, so daß also unreflektiert auch von „zweitem Thema" gesprochen wird? – Bitte um Abhandlung in erhoffter 2. Auflage dieses konzentrierten und fesselnden, jedem Analyse Dozierenden und Praktizierenden zu empfehlenden Buches.

(März 1996)

Diether de la Motte

Rudolf Eller zum Achtzigsten. Ehrenkolloquium zum 80. Geburtstag von Prof. em. Dr. Rudolf Eller am 9. Mai 1994. Veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft im 60. Jahr seines Bestehens im 575. Jahr der Universität Rostock am 11. Mai 1994. Hrsg. von Karl HELLER und Andreas WACZKAT. Rostock: Universität Rostock 1994. 136 S.

Die vorliegende kleine Broschüre zu Ehren von Rudolf Eller vereint Beiträge von Kollegen, Freunden und Schülern des Jubilars und läßt nahezu durchweg die Anlehnung an dessen eigene Forschungsthemen und -bereiche erkennen. Auf den ersten Blick ordnen sich die Texte sogar jener Assoziationskette „Vivaldi – Dresden – Bach" zu, die Ellers wissenschaftliches Lebenswerk andeutet und mit der er selbst 1961 einen noch heute lesenswerten Aufsatz überschrieben hatte. Hinzu kommt jedoch eine Reihe von Reflexionen zur Musik des 20. Jahrhunderts, insbesondere zum Umgang mit ihr heute. Und auch dies hat seine Parallele in der Auseinandersetzung mit Wegen und Umwegen unseres Faches unter den

Bedingungen zweier deutscher Diktaturen, unter denen Rudolf Eller zu wirken und nicht selten zu leiden hatte. Seine Erfahrungen damit hatte er selbst noch 1994 mit zwei größeren, auf Leipziger Referate zurückgehenden Aufsätzen thematisiert.

Es sind also letztlich drei Themenkreise, denen sich die Aufsatzsammlung zuwendet: Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts; Musik (im weitesten Sinne) unter der Diktatur; schließlich aber auch die Frage, ob und wie dem Verständnis von Musik mit Worten nachzuhelfen sei und welche Verbindlichkeit solche Bemühungen beanspruchen können. Gerade unter dieser Fragestellung vereinigt der Band äußerlich extrem auseinanderstrebende Standpunkte (die bei Lichte besehen freilich gar nicht so unversöhnlich sind): Während Hans Größ die Unzulänglichkeit von Versuchen zu einer Versprachlichung von Musik reflektiert und Hartmut Möller den Leser „wortlos zu einer Aufführung“ von Dmitrij Sostakowics *Lady Macbeth* geleitet (und dabei dennoch wortreich und subtil wertet), bespricht Gerhard Poppe zwei Besprechungen jenes Buches von Hans Blumenberg, in welchem dieser Bachs *Matthäuspassion* aus eigener theologischer Sicht bespricht. Ob Wolf Biermanns gewollt subjektive Deutung der Bachschen *Bekümmernis-Kantate* BWV 21 eine (vornehmlich theologische) Auseinandersetzung rechtfertigt, mag man bezweifeln; immerhin gelangt Christian Bunnens dabei verallgemeinernd zu der diskussionswürdigen Feststellung, „daß der Bachhörer am Ende des 20. Jahrhunderts die Musik als synonym zu eigenen Lebenskrisen empfindet.“ Wie Bach demgegenüber durch Behörden und Repräsentanten der DDR 1950 ideologisch zu vereinnahmen versucht wurde, belegt Lars Klingberg anhand zahlreicher Quellen.

Die Mehrheit der Beiträge stellt ebenso wichtige historische Detailkenntnisse bereit. Am Beispiel der Inventionsaufzüge bei Turnierspielen des Dresdner Hofes verweist Wolfram Steude auf das Desiderat, zeitgenössische Bilddokumente systematisch auf Hinweise zur Musik der kursächsischen Festkultur zu untersuchen. Hans Joachim Marx stellt die aus Petersburg in die Staatsbibliothek Hamburg zurückgekehrte Partitur einer

„Serenata teatrale“ von Johann Sigismund Kusser vor. Die Ritornellstruktur in den Vivaldi-Konzerten für mehrere verschiedene Instrumente untersucht Walpurga Alexander. Anhand einer in Brüssel befindlichen Kuhnau-Abschrift der Bachschen Cembalo-Bearbeitung von Vivaldis *Violinkonzert* RV 230 (BWV 972) macht Karl Heller eine stärker an Vivaldi angelehnte Frühfassung dieser Bearbeitung geltend. Arnfried Edler erörtert Gattungsfragen von Bachs choralegebundener Orgelmusik, insbesondere des sogenannten Choralvorspiels, vor dem Hintergrund ihrer gottesdienstlichen Funktion. Hans-Joachim Schulze weist nach, daß es sich bei der unter dem Namen Johann Friedrich Doles in der Bibliothek der Leipziger Thomasschule überlieferten *Johannes-Passion* nur um ein Werk von Georg Gebel d. J. (1709–1753) handeln kann. Einen Überblick über Quellenindizien (vornehmlich Erstdrucke und Abschriften) zur Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Rezeption in Dresden während des 18. und 19. Jahrhunderts gibt Hans-Günter Ottenberg. Rudolf Stephan greift Ellers zentrales musikanalytisches Thema – die Konzertform – auf und zeigt deren Wandlungen im 20. Jahrhundert.

Ob sich in der Geschichte der Dresdner Hof- und späteren Staatskapelle tatsächlich so etwas wie ein epochenübergreifender „Stile di Dresda“ aus einer „Fülle glücklich miteinander verbundener internationaler Einflüsse“ – und zwar sowohl unter interpretatorischem als auch unter kompositorischem Aspekt – herausgebildet hat, wie Ortrun Landmann meint, scheint fraglich. Gerade für das 18. Jahrhundert könnte man angesichts des überdurchschnittlichen Austauschs von Musik und Musikern am Dresdner Hof mit auswärtigen oder gar ausländischen Musikzentren ebenso von einer entgegengesetzten These ausgehen, wonach die Vielfalt kompositorischer Grundhaltungen (unter denen die von Landmann hervorgehobene des „concertare con molti istromenti“ nur eine ist) am Dresdner Hof größer als anderswo war.

Der überaus anregende Sammelband faßt Forschungsergebnisse zusammen, deren Wurzeln häufig zu Rudolf Ellers unvergessenem Wirken als akademischer Lehrer führen.

(Februar 1996)

Michael Märker

La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio. Atti del Convegno internazionale, Roma 4-7 giugno 1992. A cura di Bianca Maria ANTOLINI, Arnaldo MORELLI e Vera Vita SPAGNUOLO. Lucca: Libreria Musicale Italiana 1994. XIII, 644 S. („Strumenti della ricerca musicale“, collana della Società Italiana di Musicologia 2.)

Die wechselhafte Geschichte der Stadt Rom in den Jahrhunderten seit dem Mittelalter wird von einer Fülle von Zeugnissen dokumentiert, die in zahlreichen Archiven verschiedenster Trägerschaft auf uns gekommen sind: ihre Erforschung ist nicht nur für den Historiker, sondern auch für den Musikhistoriker von allergrößtem Interesse und zugleich ein schwieriges Geschäft, sind doch viele Bestände nur nach Überwindung zahlreicher Hindernisse konsultierbar. Für Rom, das während der Jahrhunderte immer über ein sehr reges und vielseitiges Musikleben verfügt hat, dessen „Organisation“ und äußere Gegebenheiten aber noch keineswegs zur Genüge ergründet worden sind, stellt die Erfassung der zahlreichen musikhistorisch interessanten Archiv-Dokumente einen wichtigen Schritt auf dem Weg zu einer Musikgeschichte dieser Stadt dar. Der vorliegende Band ist in dieser Hinsicht sicherlich eine wichtige Etappe und ein sehr nützliches Hilfsmittel, versucht er doch mit seinen über dreißig Beiträgen einen sehr breit gefächerten Überblick über die musikhistorisch relevanten Archivbestände Roms zu geben. Für einen zeitlichen Rahmen, der sich vom 15. bis zum Anfang unseres Jahrhunderts erstreckt, wird eine Dokumentation vorgestellt, die die verschiedensten Aspekte des römischen Musiklebens betrifft: die Aktivitäten der vielen kirchlichen Chöre und Ensembles („cappelle musicali“), die Operntheater, die Akademien, die Musikverleger, die Instrumentenmacher, die Aufführung von Kantaten und Oratorien, die musikalischen Beziehungen zu anderen Städten, die fahrenden Musiker, die institutionelle Einflußnahme auf die Musik (z. B. Zensur etc.) und vieles andere mehr. Dazu wurden Bestände aus über zwanzig römischen und anderen Archiven und Bibliotheken ausgewertet und zu Studien zusammengefaßt, die vor allem einen Einstieg für weitere Forschungen geben wollen. Das kommt auch darin zum Ausdruck, daß vielen

der Beiträge ein Anhang angeschlossen ist, in dem die konsultierten Archivalien zumindest auszugsweise oder in ausgewählten Beispielen vorgestellt werden. Die dieser Besprechung gesteckten Grenzen erlauben es leider nicht, auf jeden Beitrag im einzelnen einzugehen. Deshalb soll hier nur ein Thema, das im vorliegenden Werk großen Raum einnimmt, ausführlicher aufgegriffen werden: die Geschichte der Theater und des Musiktheaters in Rom. Insgesamt neun Beiträge befassen sich mit diesem Aspekt und zeichnen ein facettenreiches Bild. Die päpstliche Rechtsprechung hinsichtlich der Operndarbietungen und die Zensur werden in einem allgemeineren Artikel (Maria Grazia Pastura: „Legislazione pontificia sui teatri e spettacoli musicali a Roma“) und drei spezielleren (von Monica Calzolari, Renata Cataldi und Elvira Grantaliano), vornehmlich das 19. Jahrhundert betreffenden, behandelt. Welch bedeutende Rolle bei der Erforschung des römischen Musiktheaters den Familienarchiven zukommt, zeigen die übrigen diesem Themenbereich gewidmeten Studien. Ein interessanter Forschungsbericht von John Rosselli beschäftigt sich mit den Theatern, die von der Familie Capranica abhingen („I teatri di dipendenza della famiglia Capranica“). Bisher unbekannte Dokumente zum Teatro Argentina aus dem Privatarchiv der römischen Adelsfamilie Sforza Cesarini stellt Francesco Sinibaldi vor („Proprietà, gestione e concorrenza nel teatro romano del Settecento: alcuni documenti inediti sul teatro Argentina dal fondo Sforza Cesarini“). Weitere Privatarchive (z. B. das der Lante Della Rovere) wurden von Bianca Maria Antolini gesichtet, die aus den aufgefundenen Dokumenten Informationen zum römischen Musiktheater des 19. Jahrhunderts gewinnt. Das Familienarchiv der Maccarani wurde von Elisabetta Mori zur Geschichte des Teatro Aliberti im 18. Jahrhundert ausgewertet, während Marcello Ruggieri für Einzelheiten zum Werdgang des Teatro Apollo auf das Archivio Capranica zurückgegriffen hat. Weitere Autoren und Themenbereiche seien hier wenigstens nur kurz erwähnt: Adalbert Roth berichtet auf der Grundlage von Archivalien des Staatsarchivs zu Rom über die Geschichte der Cappella Pontificia im 15. Jahrhundert, Wolfgang Witzemann über die Cappella Late-

ranense und das Archiv des Lateran. Der Bruderschaft von San Rocco gilt die Aufmerksamkeit von Noel O'Regan, während sich Franco Piperno mit der Accademia di San Luca beschäftigt. Den Komponisten Giovanni Sgabati und Roffredo Caetani galten die Archivstudien von Antonio Latanza und Luigi Forani. Gegenstand der Ausführungen von Jean Lionnet und Patrizia Melella ist das musikalische Geschehen an zwei Kirchen Roms: Santo Spirito in Sassia, bzw. San Giacomo degli Spagnoli. Instrumentenkundlich interessant sind hingegen die Aufsätze von Franca Trinchieri Camiz und Renato Meucci. Der Band ist nicht nur durch seinen Übersichtscharakter sehr informativ, sondern enthält auch eine ungeheure Fülle von Detailinformationen, die für eine punktuelle Konsultation ansatzweise durch einen Namensindex erschlossen werden. Ein ausführlicheres Verzeichnis der erfaßten Archive und Einzelbestände wäre für den Leser nützlich gewesen, da das Werk dadurch auch noch mehr zur Forschungshilfe im Sinne eines Handbuchs hätte werden können. Dennoch ist diese Publikation eine wahre Fundgrube für alle, die sich mit der Musikgeschichte Roms beschäftigen wollen.

(Januar 1996)

Daniel Brandenburg

LAURIE-JEANNE LISTER: Humor as a Concept in Music. A theoretical study of expression in music, the concept of humor and humor in music with an analytical example – W. A. Mozart, Ein musikalischer Spaß, KV 522. Frankfurt a. M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1994). 196 S., Notenbeisp. (Publikationen des Instituts für Musikanalytik Wien. Band 2.)

Zur Einschätzung, „the available literature on humor in music is lacking in serious scholarly consideration“ (S. 20), wäre die Autorin kaum gelangt, hätte sie insbesondere die deutschsprachige Literatur zum Thema gründlicher bibliographiert und konsultiert. Es fehlt beispielsweise die im selben Verlag erschienene Dissertation von Michael Stille (*Möglichkeiten des Komischen in der Musik*, 1990; siehe die Rezension in *Mf* 45/4, S. 454f.), die sich mit Grundfragen musikalischer Ko-

mik im allgemeinen ebenso wie u. a. auch mit KV 522 im besonderen auseinandersetzt (S. 133–136) und darüber hinaus ein hilfreiches Literaturverzeichnis bietet.

Die ersten hundert Seiten von Listers Dissertation gliedern sich in drei Kapitel, in denen Grundsätzliches geklärt werden soll: Musik, so lautet das Ergebnis des ersten Kapitels, besitze einerseits die Fähigkeit, Gefühle darzustellen bzw. zu erwecken, und verfüge andererseits über eine gewisse semantische Potenz. Referenzierbare Bedeutung gewinne Musik sowohl durch die Verweiskraft außermusikalischer Bezüge (Werktitel, Singtexte, Tonmalerei etc.) als auch durch besondere innermusikalische Strukturen, die der kompetente Hörer zu verstehen und zu deuten vermag. Der Rezeptionshorizont (musikalische Erfahrungen, Erwartungshaltung und Wissensstand) des Hörers bildet in Verbindung mit den jeweils zu rezipierenden musikalischen Werkstrukturen eine von Leonard Meyer als ‚preparatory set‘ bezeichnete Konstellation, die es erlauben soll, sowohl absolute als auch außermusikalische Bedeutungen zu entschlüsseln bzw. zu verstehen.

Das 2. Kapitel befaßt sich mit dem Humor-begriff im allgemeinen, während das 3. Kapitel musikästhetische und kompositionstechnische Aspekte des Humors darlegt. Die Autorin unterscheidet zwischen „referential humor“, der sich über außermusikalische Konnotationen etc. einstellt und „absolute humor“, der seine vis comica aus Normabweichungen und dem kompositorisch kalkulierten Vexier-Spiel mit Hörerwartungen bezieht. Leider wird diese Form des Humors, der bei der Analyse des KV 522 besonderer Rang zukäme, auf den knapp fünf Text-Seiten (S. 79–83) nur unzulänglich fundiert. Die Darlegungen zu Komik und Humor in der Musikanschauung des 18. Jahrhunderts (S. 84–97) sind tertiäre Aufgüsse von Sekundärliteratur. Die Analyse von Mozarts *Musikalischem Spaß* schließlich wird unter zwei Perspektiven versucht: Einerseits wird das Sextett als „parody of compositional inadequacy“ begriffen und andererseits als „humorous play with musical grammar“, wobei Mozart sich als kompositorischer Stümper maskiert. Mozarts musikalischer Witz findet in gewisser Weise ein Pendant im Sprachwitz seiner Brie-

fe. Statt die hier bestehenden Strukturparallelen als analytisches Instrumentarium aufzuarbeiten, verbleibt die Autorin in äußerlichen Analogien (S. 119–122). Hier wurde ein ausgezeichnete, weil überzeugender analytischer Ansatz vertan.

Zahlreiche Ungenauigkeiten und Schlamereien sowie das ermüdende Referieren von Sekundärliteratur, das die primären Quellen kaum mehr erreicht, schmälern den Wert der Arbeit erheblich. Zum ehrwürdigen Lexikographen Gerber, auf den die Autorin über Sekundärquellen stößt, wird akkurat vermerkt „first name not given“ (S. 94); dem ist abzuhelfen: Ernst Ludwig (1746–1819). Auch Johann Friederich(!) Reichart(!) scheint eine unbekannte musikhistorische Größe zu sein (S. 94). Bezüglich der antiken Humoralpathologie erfährt der erstaunte Leser (S. 47) von einer bislang unbekanntem Einteilung der vier Temperamente in „choleric, melancholic, pragmatic, and sanguine“. Die deutsche Übersetzung der Zusammenfassung ist reichlich holprig und stellenweise sprachlich erschreckend fehlerhaft. Vom Herausgeber der Reihe *Publikationen des Instituts für Musikanalytik Wien*, Gottfried Scholz, hätte man eine sorgfältige Redaktion wenigstens dieser viereinhalb Seiten erwarten dürfen.

(März 1996) Bernhard R. Appel

THOMAS STEIERT: *Das Kunstwerk in seinem Verhältnis zu den Künsten. Beziehungen zwischen Musik und Malerei. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang 1995. IX, 139 S., Abb., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 144.)*

Einleitend werden Grenzüberschreitungen, Mischformen im Zwischenbereich der Künste (in dem sich ja seit längerer Zeit höchst Bedeutsames ereignet) kurz angesprochen, der Austausch von Gestaltungsprinzipien. Dann aber der Blick zurück auf die seit Jahrhunderten vielfältigen Beziehungen zwischen den Künsten. Diese Beziehungen aber haben, wie nachgewiesen wird, innerhalb der einzelnen Kunstwissenschaften nur geringen Stellenwert. „Kein vermittelndes Glied zwischen der Auffassung von gegenseitig isolierten Gattungsbereichen der Künste“. Da es nun aber

um diese Beziehungen geht, sollen diese nun nicht gattungstheoretisch, sondern „an den Werken selbst“ ermittelt werden. Die umfangreiche Literatur zum Verhältnis von Malerei, Dichtung und Musik wird seriös aufgearbeitet; seriös meint, daß kritischer Stellungnahme in jedem Falle ausführliche Zitate vorangehen, die die Argumentation des Betreffenden klarlegen.

Nun aber die Überraschung: An welchen Werken wird dann analytisch ermittelt? Botticellis Bild *Primavera* legt den Kurs Steiert fest; die „Rätselhaftigkeit des dargestellten Geschehens“ wird nachgewiesen und daraus gefolgert, daß „diese Metamorphosen-Szene allein aus den literarischen Quellen zu entschlüsseln ist“. Es geht also doch nicht um Bild als Bild. So bestimmen ähnliche Bezugnahmen die Auswahl der weiters analysierten Werke: Liszts *Hunnenschlacht* nach Kaulbach („Programm Musik und Bildvertonung“), Kompositionen von Reger und Rachmaninow zu Böcklins *Toteninsel* sowie in umgekehrter Richtung [viele Niveaustufen tiefer allerdings] Oskar Rainers „graphische Nachschrift“ von Musikstücken von 1925 und Musikmalerei des Kunsterziehers Walter Behm von 1977. Dann aber Bezugnahmen namhafter Maler (Klimt, Matisse ...) zum Musikalischen, aber auch hier geht es nicht um wie Musik komponierte Bilder, sondern um direkte bildinhaltliche Bezugnahmen. Eine kluge, kenntnisreiche Arbeit das Ganze, nur hätte der Titel lauten sollen „Musik nach Bildern und Malerei zur Musik“ („nach“ und „zur“, aber eben nicht „wie“!)

(Januar 1996) Diether de la Motte

Töne – Farben – Formen. Über Musik und die bildenden Künste. Hrsg. von Elisabeth SCHMIERER, Susanne FONTAINE, Werner GRÜNZWEIG und Matthias BRZOSKA. Laaber: Laaber-Verlag (1995), X, 369 S., Abb., Notenbeisp.

Den Herausgebern dieser Festschrift für Wolfgang Budde zum 60. Geburtstag war die Problematik der Themenstellung bewußt. Selbstverständlich konnte keine systematische Erfassung aller erdenklichen Bezüge zum Bereich Musik und bildende Kunst Absicht

dieses mit Schwarz-Weiß- und Farbbildungen schön ausgestatteten Bandes gewesen sein. Entsprechend besteht sein Reiz in der Vielfalt der Ansätze, die von Hans Heinrich Eggebrechts bewußt ‚unwissenschaftlichem‘, rührend-persönlichem Selbstporträt („Malen und ich“) bis hin zu den analytischen Studien Wolfram Steinbecks (von Bekanntem mit interessanten Ergebnissen: „Musik nach Bildern. Zu Franz Liszts *Hunnenschlacht*“) oder Heinrich Poos‘ (von weniger Bekanntem: „Henik Neugeborens Entwurf zu einem Bach-Monument [1928]. Dokumentation und Kritik“), Musik und Malerei bzw. Skulptur unmittelbar aufeinander zu beziehen, reicht. Ist die in der Sprache von der Begrifflichkeit der Musik beeinflusste („Ich male auswendig“, „ich male tonal“, Eggebrecht S. 141 und 144), unmittelbare persönliche Stellungnahme des malenden Wissenschaftlers prinzipiell unangreifbar und wären gleichzeitig die analytischen Ergebnisse in den Kunst-Beziehungen im einzelnen weiter zu diskutieren, so ergeben sich die schwerwiegenden methodischen Probleme im Zwischenbereich solcher Extreme. Gleichwohl – dies sei betont –, gerade an den unterschiedlichen Ansätzen, diese aufzuheben, an den Spannungen gewinnt diese Sammlung von Aufsätzen – 29 an der Zahl – immens.

Sprache erscheint in mehreren dargestellten Musik-Kunstbeziehungen als Vermittler. Wenn sich die Autoren auf das Bild als musikwissenschaftlich auszuwertende Quelle beziehen, gewinnen der Titel desselben oder aber andere Texte meist eine besondere Bedeutung. Beatrix Borchard („*Quartettabend bei Bettine*“) etwa verwendet die Titelvariante „bei Bettine“ zu dem Bild von Carl Johann Arnold als Interpretationsgrundlage für einen biographischen Zusammenhang. Hintergrund der Vergabe von Bildtiteln im 19. Jahrhundert sowie Kontext der Entstehung dieses Bildes wären bei so umfassender Interpretation der Berücksichtigung wert gewesen. Weniger das Bild selbst, das auch gattungstypisch hätte eingeordnet werden können, wird analysiert, sondern die Biographie der Künstlerin erscheint auf die Ikonographie angewendet. Ein Bild ist hier kaum mehr als der Ausgangspunkt einer – dennoch aufschlußreichen – Studie über Bettine von Arnim und die Kunst.

Die Diskussion desselben Phänomens gerät für die Kunst des 20. Jahrhunderts unproblematischer, da gerade bei Paul Klee ein dezidiert Umgang mit Bildtiteln vorausgesetzt werden kann und dieselben auch auf die musikalische Ikonographie als ihre Karikierung unmittelbar Bezug nehmen (Horst Weber: „*Ein Konzert auf dem Zweig*. Über Klee und die Musik“). Es überzeugt die Bildanalyse Ulrich Mählerts eines Zyklus‘ von Karikaturen, der einen tastenbewegenden ‚Klavier-Löwen‘ in 15 Einzelansichten gibt („Gliedermann‘ und ‚Gott‘. *Der Virtuos* von Wilhelm Busch“). Er vermag Details der Darstellung auf eine musikwissenschaftlich relevante Aussage hin zuzuspitzen, und es gelingt – der Autor erweist sich hier seinerseits nicht weniger als ‚virtuos‘ –, die immer wechselnde Stellung der Pianisten-Füße als bildnerisches Motiv in den Karikaturen auf den Gehalt der Aussage und der Einzeltitels Buschs (musikalische Tempo- und Charakterangaben) rückzubeziehen.

Bildende Kunst und Musik, ein Phänomen, das sich nicht nur als Diskussionsgrundlage für alle Epochen anbietet (die Spanne reicht hier von Rolf Dragastras: „Leonardo, Vitruv und Pythagoras“ bis hin zu den Beiträgen Walter Zimmermanns: „*Peronism* als das Abstrakte in der Musik von Morton Feldman“ und Albrecht Riethmüllers: „Stockhausens Diagramm zu *Inori*“, bei gleichwohl deutlichem Schwergewicht auf dem 20. Jahrhundert), sondern auch in den verschiedenen musikalischen Gattungen ein jeweils unterschiedliches Gewicht erhält. Selbstverständlich ist in einer solchen Aufsatzsammlung der Bereich des Musiktheaters entsprechend stark vertreten. Auch hier unterschiedliche Ansätze: Weniger spezifisch derjenige im Aufsatz „Der Maler als Opernheld. *Salvator Rosa* von A. Carlos Gomes“ (Susanne Fontaine), in dem die offensichtlich für die Thematik wenig relevanten Bezüge zwischen den Künsten über die Tatsache, daß Teile der Biographie eines Malers als Opernhandlung benutzt werden, kaum hinausreichen – ein Umstand allerdings, der der Autorin erst nach näherer Beschäftigung mit dem wenig bekannten Stück deutlich geworden sein könnte. Relevanter ist der Versuch Elisabeth Schmierers („*Campras* und Watteaus *Fêtes vénitiennes*. Zur Problematik eines Bezugs“), ein berühmtes Bild auf eine

ebenso berühmte Oper mit gleichem Sujet sowohl stoff- und ideengeschichtlich als auch ikonographisch aufeinander zu beziehen. Bleibt Sigrid Wiesmanns Annäherung an das futuristische russische Theater insgesamt wenig erhellend („Anfang gut, alles gut, was ohne Ende ist“. Einige Anmerkungen zu Michail W. Matjuschkins *Sieg über die Sonne*“), so bringt Matthias Brzoska seinerseits in seinem zusammenfassenden Aufsatz („Vertontes Licht. Die Gasbeleuchtungsära auf der Bühne des Musiktheaters“) einiges Licht in die Beleuchtungsverhältnisse der Oper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Der These, daß Komponisten auf die neuen Beleuchtungstechniken unmittelbar Bezug nahmen, wäre anhand weiterer, vielleicht weniger prominenter Stücke und Komponisten als Giacomo Meyerbeer und Carl Maria von Weber, die Brzoska behandelt, nachzugehen.

Der Band enthält weitere interessante Beiträge, macht z. B. erstmalig für die Thematik wichtiges Material zugänglich – wie das 1786 in Halle erschienene Buch Johann Leonard Hoffmanns „Versuch einer Geschichte der mahlerischen Harmonie überhaupt und der Tonkunst insbesondere“ (dargestellt von Rainer Cadenbach) –, schildert das Verhältnis der Künste zueinander aus Perspektive des Komponisten (Dieter Schnebel: „Klang – Bild. Ansichten der Musik“) und enthält zudem eine Paul Klee gewidmete Sprach-Komposition Gösta Neuwirths: „Suite“. – Wie gesagt, das Problem der „kaum systematisierbaren Vielfalt“ (Vorwort, S. VII) der Thematik ist der Reiz des Bandes, und geschlossene Systeme ließen sich allenfalls für bestimmte Aspekte in ausführlicheren Einzelbetrachtungen entwerfen.

(März 1996)

Anno Mungen

Musik und Religion. Hrsg. von Helga DE LA MOTTE-HABER. Laaber: Laaber-Verlag 1995. 286 S., Abb.

Dieser Sammelband vereint elf Beiträge zur ‚interdisziplinären‘ Thematik „Musik und Religion“. Die Spannweite reicht von „Antike(n) Mythen vom Ursprung der Musik“ (kompetent und scharfsinnig dargestellt von Albrecht Riethmüller) über das Mittelalter bis

zur Erörterung gegenwärtiger musikalischer „Grenzüberschreitungen“ (Helga de la Motte-Haber) und „sakraler Sehnsüchte“ (Peter Niklas Wilson) sowie der von Bernd Schwarze überzeugend als Ausprägung der Gnosis diagnostizierten Popmusik. Komponisten (Johann Sebastian Bach, Richard Wagner, Arnold Schönberg, Charles Ives, John Cage, Karl-Heinz Stockhausen, Olivier Messiaen; doch was bedeutet bei letzterem die auf S. 236 festgestellte „regelrecht religiöse Haltung“ näherhin?) werden ebenso bedacht wie epochal-regionale Erscheinungen (russischer Symbolismus und amerikanischer Transzendentalismus).

Der Vorteil des Buches besteht in den vielfältigen Zugängen zu einzelnen Aspekten und Komponisten. Der Nachteil jedoch ist die stark schwankende Präsenz beider Leitbegriffe sowie ihre nicht immer deutliche Bezogenheit aufeinander. Da sie dem Buch absichtlich „nicht durch Definitionen vorgeordnet“ (S. 9) wurden, können Worte wie „Religion, Metaphysik, Transzendenz“ auch keinen ‚roten Faden‘ abgeben. Das Ergebnis dieses Verfahrens (und in gewisser Weise ein Reiz des Buches) ist ein äußerst ausgeweiteter Begriff des Religiösen, der die im engeren Sinne „religiöse Musik“ (S. 8) weit hinter sich läßt und alles beinhalten kann, was irgendwie mit irgendeiner (angesichts ihres zwischenzeitlichen Abschieds immer noch recht häufig zitierten) „Metaphysik“ und vor allem mit „Transzendenz“ (aber wohin?) in Verbindung gebracht werden kann. Doch dieser „erweiterte Begriff des Religiösen“ (S. 8) gewinnt nur undeutliche Konturen und verbleibt zu häufig im Konjunktiv und in Klammern (S. 54, 70, 212), wenn er nicht von den Autoren eigens paradigmatisch herausgearbeitet und auf die Musik bezogen wird wie etwa die kunstreligiöse Bedeutung des Begriffes ‚Andacht‘ durch Wilhelm Seidel. Insgesamt tritt das näherhin Christlich-Bibliche hinter die verschiedenen Facetten des ‚Religiösen‘ zurück (Augustinus etwa wird nur einmal beiläufig erwähnt), was nicht zu kritisieren wäre, wenn es dabei nicht zugleich zu merkwürdigen Verzeichnungen käme. Bereits im mit ungeklärten Begriffen geradezu überladenen Vorwort („Transzendenz – Imagination – Musik“) befindet die Herausgeberin über das „christliche Denken“, es „fixierte die Offen-

barung auf eine Zeit, an einen Ort und an eine Person. Sie ist nur in einem heiligen Buch nachlesbar, jedoch nicht mehr unmittelbar erlebbar" (S. 9). Das ist ein ziemlich verzerrtes Bild des „christlichen Denkens“. Und auch einige eher beiläufige Bemerkungen sind fehlerhaft, wie die von Hartmut Möller auf S. 51 über Heideggers Freiburger Rektorat im Jahr 1935.

Am weitesten vom Thema entfernt scheint mir der Bach-Abschnitt von Christian Martin Schmidt, der – nach einer an den „für die Bach-Forschung neue Maßstäbe“ (S. 67) setzenden Positionen Ulrich Siegeles (zit. wird ein Aufsatz von 1981) und Hans Heinrich Eggebrechts orientierten hermeneutischen Selbstvergewisserung („ausschließliche Konzentration auf den Notentext“; S. 67) – zwei Analysen bietet, nämlich zum *Orgelpräludium e-moll* BWV 548 und zum ersten Kyrie der *h-moll-Messe* BWV 232. Doch in diesen beiden auf Formprobleme zentrierten Analysen fallen die Stichworte „Religion“ und „religiös“ auf 18 Seiten nur viermal: zunächst, um anzugeben, daß bei dem Orgelpräludium „der Aspekt Religion nicht ins Blickfeld kommt“ (S. 70; was soll aber dann gerade dessen Analyse in diesem Buch?), sodann in der Feststellung, daß Bachs Widmungsschreiben zur Kyrie-Gloria-Messe in *h-moll* von 1733 „mit keinem Wort auf den religiösen Bereich“ Bezug nimmt (S. 76), schließlich in der Beischrift neben dem abgebildeten Faksimile des Kyrie-Beginns: „In kaum einer anderen Komposition hat Bach seinen Formbegriff und seine religiöse Welt-sicht in einem so emphatischen Sinne zu verbinden gewußt wie in diesem Kyrie“ (S. 78; daß diese interessante These im Text des Aufsatzes nicht näher begründet wird, mag vor allem daran liegen, daß der Autor sie nirgends auch nur andeutungsweise vertritt); und letztlich heißt es am Schluß des Aufsatzes etwas rätselhaft: „Die allgemeine religiöse Rezeption von Bach hingegen, die sich kaum je ernsthaft auf seine Kompositionen als solche eingelassen hat, ist inhaltlich vielleicht kaum anfechtbar, beruht aber sachlich gewiß auf falschen Voraussetzungen“ (S. 87). Wer kann mir diesen Satz erläutern? Mit solchen Seitenhieben und nebulösen Bemerkungen wie z. B. auch S. 66 über das „lokal und zeitlich dominante religiöse Ambiente“ und Bachs „Aus-

einandersetzung“ damit, die das Thema „Musik und Religion“ allenfalls streifen, aber weder historisch noch analytisch und auch nicht biographisch (was der Verfasser allerdings grundsätzlich abzulehnen scheint) fokussieren, ist es wohl kaum getan.

Die Aufmachung des Bandes ist großzügig und bilderreich, wenngleich die Beischriften zu manchen Abbildungen unsorgfältig formuliert sind (z. B. S. 69, 99, 231, 243). Gewünscht hätte man sich zudem einige Angaben über die Autoren.

(Februar 1996)

Meinrad Walter

WILLIAM E. STUDWELL: *The Popular Song Reader. A Sampler of Well-Known Twentieth-Century Songs. New York-London-Norwood (Australia): Harrington Park Press. An Imprint of The Haworth Press (1994). 273 S.*

Bereits das Cover mit Sternchen-Look und kursiver Schreibrift läßt erahnen, welchen inhaltlichen Schwerpunkt William E. Studwell mit seinem Sampler populärer Songs in den USA wählt: Die 1950er und 1960er Jahre sind besonders stark repräsentiert, ungeachtet des Titels, der neutral vom 20. Jahrhundert spricht. Läßt sich bei einem 270-Seiten-Band zu einem so umfangreichen Gebiet freilich auch nichts anderes als eine Auswahl erwarten – etwas entlegener, aber dennoch populäre Titel sucht man vergeblich –, so verwundert es doch, im Vorwort zu lesen, daß die Zusammenstellung bewußt subjektiv sei und die Zeit nach „the classic rock years“ deshalb schwächer vertreten, weil der Autor der Ansicht ist, „that fewer good and lasting songs were written after 1970“. Eine Begründung dieser Behauptung bleibt Studwell allerdings schuldig. Es wird deutlich, daß der Sammelband das Manko vieler Nachschlagewerke im Bereich der Populärmusik aufweist: Er entäuscht durch Lücken im Titelkanon (ähnlich wie Marvin E. Paymer: *Facts behind the songs. A handbook of American Popular Music from the Nineties to the '90s*, New York-London 1993) und durch unzureichende bibliographische Aufbereitung.

Zwar sind die Songs – durchaus plausibel – nach ihrer Herkunft in die Kategorien „Pops“, „Broadway“, „Movies“ und „Television“

aufgeteilt und innerhalb größerer Zeitabschnitte alphabetisch geordnet. In vielen der über 200 Kapitel, die jeweils etwa eine Seite umfassen, kommt der Autor zudem auf Stücke zu sprechen, die in inhaltlichem Bezug zum Haupttitel stehen. Die Kapitel sind jedoch nicht systematisch gegliedert; Text- und Melodieherkunft bzw. -alter lassen sich daher nicht auf einen Blick erfassen, wie es für ein Nachschlagewerk wünschenswert wäre. Zudem ist im kurzlebigen Populärmusikgeschäft die Angabe von Plattenlabels unzureichend: Statt dessen müßten schriftlich fixierte Quellen genannt werden, um die Stücke zuverlässig auffindbar zu machen. Im Index sind zwar alle Songs verzeichnet, aber nur nach Titel, nicht jedoch nach Liedanfang, Refrain und Stichwort, was für den Sucherfolg im Buch selbst unbedingt ausschlaggebend wäre.

Gerade in diesem Bereich hätte sich Studwell aber an Vorbildern orientieren können (z. B. Nat Shapiro und Bruce Pollock: *Popular Music, 1920-79. A Revised Cumulation*, 3 Bde., Detroit 1985 mit übersichtlicher Kapitelgestaltung, vollständigen Quellenangaben und weitverzweigtem Suchregister; andere Bände werten gezielt Songbooks aus und liefern ebenfalls die nötigen Quellenangaben, z. B. Patricia Havlice: *Popular Song Index*, 3 Bde., Metuchen, N. J.-London 1975-84, bzw. William Goodfellow: *Where's That Tune? An Index to Songs in Fakebooks*, Metuchen, N. J.-London 1990).

Für den wissenschaftlichen Gebrauch ist Studwells Buch daher insgesamt unzureichend. Doch auch musikinteressierte Laien wird es nicht zufriedenstellen, denn es enthält weder die Texte noch die Noten der Lieder, so daß es auch als Songbook nicht zu gebrauchen ist. Ebenso wie in allen bisher zitierten Bänden sind nicht einmal die Incipits verzeichnet, was eine weitere wichtige Suchhilfe wäre. Gerade dies leistet aber das ältere Werk von James J. Fould, *The Book of World-Famous Music*, New York 1971.

Einzig darin ist Studwells Arbeit interessant, daß er nicht nur über die Entstehung der Lieder berichtet, sondern auch über deren soziokulturellen Hintergrund informiert. Denn dieser ist für das Verständnis eines Pop-songs – besonders bei wachsendem zeitlichen Abstand – häufig unabdingbar: Bei „Mack the

Knife“ wird für die englischsprachigen Leser die Herkunft des deutschen Wortes „Moritat“ erklärt; für „I Left My Heart“ in San Francisco kommt der Autor auf die Bedeutung der kalifornischen Stadt für die amerikanische Populärmusik zu sprechen. Wenn allerdings bei „Aquarius“ aus *Hair* lediglich die Provokation durch Nacktdarstellung auf der Bühne, nicht aber das Plädoyer gegen den Vietnamkrieg erwähnt wird, gewinnt man den Eindruck, daß es nicht um die Vermittlung von Liedinhalten, sondern lediglich um reißerische Anekdotenerzählerei geht.

Dennoch bietet der Versuch Studwells, den wesentlichen Faktor Popkultur in seinem Nachschlagewerk zu berücksichtigen, eine wichtige Zukunftsperspektive: In Ergänzung mit den systematischen und bibliographischen Vorteilen anderer hier erwähnter Kompendien könnte dieser nämlich zu einer wünschenswerten Verbesserung der Hilfsmittel für die Populärmusikforschung beitragen, wegen der Schnellebigkeit möglichst im CD-ROM-System. Gerade bei den heutigen Computermöglichkeiten sollte dies alles eigentlich schon Gegenwart sein.

(Juni 1995)

Christina Zech

SIEGFRIED GRUBER: *Das Konsumentenverhalten bei Independent-Tonträgern. Eine empirische Untersuchung der Käuferschicht von „unpopulärer Populärmusik“. Unter besonderer Berücksichtigung methodischer Erkenntnisinteressen.* Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang 1995. 617 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 133.)

Anhand von ca. 50 Stunden Konsumenteninterviews mit durchschnittlich mehr als einer Stunde Dauer geht der Autor in dieser empirischen Magisterarbeit (!) der Frage nach den Determinanten und Formen des Musikkonsums der Zielgruppe der Independent-Tonträger nach. Independent-Tonträger sind Langspielplatten, Compact Discs und Musi-Cassetten „kleiner, konzernunabhängiger Labels, die ihren Musikern die weitgehende bis volle künstlerische Kontrolle zubilligen und sich beim Vertrieb ihrer Produkte unkonventioneller Methoden mit „kollektivem Cha-

rakter' bedienen" (S. 546), wobei ausschließlich Rockmusik (in allen ihren Stilrichtungen) berücksichtigt wird. Auf den ersten 140 Seiten diskutiert Gruber seine Untersuchungsmethode. Daran schließt sich die Darstellung und Diskussion der Untersuchungsergebnisse an. Der 150seitige Anhang gibt in Tabellenform Ergebnisse der Interviews wieder und enthält auch ein umfangreiches Glossar zur aktuellen Rockmusik. Abgesehen von ihrer wirtschaftswissenschaftlichen Ausrichtung enthält die Arbeit reiches Material zur Soziologie des Konsums der Populärmusik. (März 1996) Martin Elste

Freie Musik in Köln. Daten – Fakten – Hintergründe. Ausgabe 1994/95. Hrsg. vom Kulturamt Köln/Musikreferat. Köln: Verlag Dohr 1994. 280 S., Abb.

Dieses Buch ist keine wissenschaftliche Publikation, sondern ein PR-Nachschlagewerk, das zusätzlich zu der Auflistung von Namen und Adressen die derzeit in Köln ansässigen „freien“, d. h. nicht unmittelbar von der Kommune, dem Land oder Bund finanzierten Organisationen der E-Musik bis hin zum Jazz in kurzen Selbstdarstellungen vorstellt. Daß diese Texte eines kritischen Lesens bedürfen, sollte selbstverständlich sein. So wird beispielsweise tatsächlich doch behauptet, daß Ensemble Les Bergers d'Arcadie sei eines der ersten Ensembles, das sich der Musik des Barock und Rokoko in Frankreich mit Musette und Drehleier zuwende (S. 98), wobei um die Jahrhundertwende beispielsweise Musiker um Louis Diémer das Interesse an der Alten Musik gerade mit solchen unüblichen Instrumenten lockten.

Gleichwohl haben solche Nachschlagewerke neben ihrem eigentlichen Zweck auch als Quellenwerke für die spätere sozialhistorische Forschung eine wichtige Funktion, die nicht zu unterschätzen ist. (März 1996) Martin Elste

Felix FRIEDRICH/Albrecht DIETL: Orgeln im Altenburger Land. Altenburg: Verlag Klaus-Jürgen Kamprad 1995, 95, XVI S., Abb.

Arbeiten dieser Art sind, wenn sie so akribisch ausgeführt werden wie in diesem Fall, von hohem Wert und auch von praktischem Nutzen: Sie füllen eine sehr spezielle Lücke der regionalen Musikgeschichtsschreibung und bieten zugleich für etwaige Restaurationen wichtige Hilfen und Dokumentationen. Friedrich legt zusammen mit seinem Kollegen Dietl eine detailfreudige Dokumentation über 45 Orgeln im Altenburger Land vor: Diese Region ist eine wirkliche ‚Orgellandschaft‘ mit eigener Geschichte und eigenem Profil. Die älteste noch erhaltene Orgel stammt von 1770 (Gebrüder Donati); ältere Prospekte (hinter denen die historische Substanz oft nur noch fragmentarisch erhalten blieb) sind aus den Jahren 1746 bzw. 1750 (beide von H. G. Trost). Zu begrüßen ist, daß die Autoren keine ideologisch eingeengte Sicht auf den Orgelbestand praktizieren, sondern auch (höchst interessante) Instrumente des 19. und frühen 20. Jahrhunderts dokumentieren. Da es sich vor allem um Dorforgeln handelt, zählen zweimanualige Orgeln mit 23 bis 27 Registern schon zu den größten Werken der Region. Für alle, die wissen wollen, wie diese Orgeln klingen und was auf ihnen gespielt wurde, haben beide Autoren eine CD mit entsprechender Musik auf den passenden Instrumenten eingespielt. Bedenkliches Leitmotiv vieler Dokumentationen: „Orgel unspielbar: wegen hohen Denkmalswertes ist eine Restauration dringend erforderlich“. Einziger Trost: Es ist noch etwas da, was restauriert werden kann: Im reichen Westen bedauern wir heute die Abbruchfreudigkeit der 50er und 60er Jahre. (Dezember 1995) Martin Weyer

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Kantaten mit Instrumenten I: HWV 78, 79, 81, 82, 83, 89, 92, 96, 97, 98. Hrsg. von Hans Joachim MARX. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1994. XLVII, 287 S. (Hallische Händel-Ausgabe. Kritische Gesamtausgabe Serie V: Kleinere Gesangswerke, Band 3.)

Der erste der insgesamt drei geplanten Bände der HHA mit Händels sämtlichen 28 begleiteten Kantaten enthält acht Kompositionen, die während Händels frühem Italienaufenthalt entstanden, und zwei aus seiner

späten Londoner Zeit. Die erste Gruppe umschließt zwei der ambitioniertesten Werke, die der Komponist für diese Gattung schuf: *Aminta e Fillide* (= *Arresta il passo*; HWV 83) und *Clori, Tirsi e Fileno* (= *Cor fedele, in vano spero*; HWV 96). (Bekanntere Beispiele Händels begleiteter Kantaten, *Armida abbandonata* und *Agrippina condotta a morire*, werden im nächsten Band erscheinen.) Zwei Kantaten dieses Bandes sind niemals zuvor publiziert worden (HWV 79 und 82) und drei lediglich unvollständig (HWV 81, 83 und 96). Um präzise zu sein: Friedrich Chrysander edierte zwar den gesamten Text HWV 83, jedoch als zwei getrennte Kantaten. In ihrer originalen Gestalt ist die Kantate in Band 52A enthalten; die beiden Arien und zwei Rezitative, die Händel vor dem Schlußduett einfügte, sind als eine eigenständige, „Frammento“ überschriebene Kantate im Anhang von Band 52B erschienen, wobei die Arie „Non si può dar un cor“ in *G*-dur statt in *B*-dur wie in der *HHA* steht. Marx edierte die längere Version der Kantate mit den oben angezeigten weiteren Sätzen, wie sie die Dirigierpartitur (D MÜs: Hs. 1912, ff. 1-162) dokumentiert.

Zusätzlich zu den allgemeinen (recht knapp gehaltenen) Editionsrichtlinien enthält der Band ein Vorwort von Marx mit Bemerkungen zu den Quellen, zur Datierung und Aufführungspraxis sowie Anmerkungen zu einzelnen Kantaten, Übersetzungen der Texte ins Deutsche und Englische von Siegfried Flesch und Terence Best sowie fünf Seiten der handschriftlichen Quellen im Faksimile. Am Ende des Bandes befindet sich ein Verzeichnis mit den Text-Incipits (einschließlich der der Rezitative). Der Band enthält keinen kritischen Bericht; dieser wird am Ende des dritten Bandes (V/5) erscheinen. Ohne Zweifel gab es einen guten Grund für diese Entscheidung, doch im Endeffekt fehlen dem Benutzer dieses Bandes wichtige Informationen zum Beispiel über die originalen Schlüssel und Tonartvorzeichnungen oder im Blick auf Irrtümer in den Quellen.

Die hinsichtlich der Aufführungspraxis mitgeteilten Beobachtungen sind hilfreich, eine oder zwei von ihnen sind gleichwohl diskussionswürdig. Der Ambitus von „Cuopretal volta il cielo“ reicht von *D* bis *g'*; angesichts dessen scheint es unwahrscheinlich,

daß diese Kantate für Giuseppe Maria Boschi geschrieben worden sein soll, dessen tiefster Ton, soweit wir dies aus den für ihn geschriebenen Partien erschließen können, *G* war. Die am Anfang der Arie „Va col canto lusingando“ aus HWV 96 edierte dynamische Vorschrift „*f*“ ist sicherlich plausibel, doch sie als Händels eigene auszugeben irreführend: Die Arie ist nicht im Autograph überliefert. Der intendierte musikalische Effekt in den ersten drei Takten dieser Arie ist besser als Doppelecho beschrieben, eher jedenfalls als „Decrescendo“ („diminuendo“ in der englischen Übersetzung). Der Vorschlag, daß Violone oder Kontrabaß das Cello verdoppeln solle, schließt die Secco-Rezitative nicht ein.

Für acht der Kantaten stand Marx die autographe Partitur aus der British Library, London, und dem Priesterseminar, Münster, zur Verfügung. Nicht alle sind vollständig, und in zwei Fällen (HWV 82 und 97) gelten die autographen Partituren als verschollen. In diesen Fällen hat Marx Abschriften aus dem Priesterseminar, Münster, der Bodleian Library, Oxford, und der Henry Watson Music Library, Manchester, zugrunde gelegt. Er hat die Aufgabe, für jede Kantate einen Haupttext zu erstellen, sorgfältig und überlegt gelöst; mit Hilfe des Vorwortes kann sich der Leser über die Beziehung zwischen Haupttext und im Appendix mitgeteilten Einzelheiten Aufschluß verschaffen. Dies stellt natürlich eine ungeheure Verbesserung gegenüber der Edition Chrysanders dar.

Einige Besonderheiten der Editionsprinzipien der *HHA* führen gelegentlich zu Problemen und verdienen zumindest ansatzweise Betrachtung: 1. Händels Tonartvorzeichnung wird modernisiert, wann immer sie von der heutigen Praxis abweicht; zum Beispiel wird eine Bezeichnung mit zwei Erniedrigungsvorzeichen für einen Satz in *c*-moll zu einer mit drei Vorzeichen modernisiert. (Auf diesen Sachverhalt wird in der Edition nicht explizit hingewiesen.) 2. Moderne Schreibweise erfolgt bei den Akzidentien. 3. Offensichtliche Fehler in den Quellen werden stillschweigend emendiert; sie werden im kritischen Bericht nachgewiesen werden.

Es kann nicht geleugnet werden, daß diese Editionsprinzipien zu einem ‚sauberen‘ und übersichtlichen Text führen; den Band zu le-

sen bereitet Vergnügen. Die Frage aber ist: Kann solch ein attraktives Erscheinungsbild das Zurückhalten wichtiger Informationen für den Leser rechtfertigen? Es erscheint darüber hinaus seltsam, im Blick auf den Nachweis von Herausgeberentscheidungen skrupulös (wie Marx es ist) zwar in Fragen etwa der Bögen zu sein (welche gepunktelt erscheinen, sofern sie in der Hauptquelle nicht vorkommen), der Pausen (in kleiner Schrifttype) oder der Bezifferung des Basso continuo (in runden Klammern), nicht aber in bezug auf die Tonhöhe.

Die Praxis, ohne Nachweis ‚offensichtliche‘ Fehler in den Quellen zu emendieren, ist ausgesprochen gefährlich: Es mag unterschiedliche Auffassungen darüber geben, was ‚offensichtlich‘ heißt. Dies soll nicht bedeuten, daß diese Praxis niemals verfolgt werden sollte, doch muß dies mit Behutsamkeit geschehen. In der Arie „Mie pupille“ der Kantate HWV 92 schrieb Händel im Basso continuo Achtelnoten in *as* und *es* in T. 17 (1. Zählzeit). Marx ändert – ohne dies nachzuweisen – das zweite Achtel in ein *f*, vermutlich handelt es sich hier um die Korrektur eines ‚offensichtlichen‘ Fehlers. Das *f* ist plausibel, aber *es* ist sicherlich nicht falsch. Ein noch offensichtlicherer Fehler begegnet in der nächsten Arie. Im T. 22 (3. Zählzeit) von „Di gelosia il timore“ emendiert Marx möglicherweise mit Recht Händels *d*“ in der 2. Violine zu einem *a*’. *d*“ klingt nicht falsch, doch führt es eine Abweichung von einer charakteristischen Figur ein. Wiederum wird dieser Herausgebereingriff in der Edition nicht angezeigt.

Da der kritische Bericht noch nicht zur Verfügung steht, ist es schwierig, im Einzelfall zu entscheiden, ob es sich bei Abweichungen von den Quellen um eine frei getroffene ‚Abweichung‘ oder aber um einen editorischen Fehler handelt. Unter anderen irritieren mich folgende Punkte.

Alpestre monte (HWV 81): In der zweiten Violine in T. 28 (2. Zählzeit) der Arie „Io so ben ch’il vostro orrore“ ist ein Fehler. Das vierte *des*“ im Takt müßte ein *c*“ sein (dies geht aus der Lektüre der Quelle GB Ob: MS Mus. d. 61 und GB Mp: MS 130 Hd 4 vol. 77 hervor). Ein großer Teil der Kantate – dieser Takt eingeschlossen – fehlt in der autographen Partitur, die von Marx benutzten Manuskrip-

te Oxford und Manchester dokumentieren den vollständigen Text.

Arresta il passo (Aminta e Fillide) (HWV 83): Marx ergänzt die Anweisung „pizz.“ in der Arie „Se vago riso fra sassi“. Diese Anweisung erscheint nicht in der autographen Partitur (im *Händel Handbuch* druckt Bernd Baselt „spizzicato“). Die kursive Schrift verweist möglicherweise auf eine editorische Hinzufügung. Es wäre interessant für den Leser zu wissen, aus welcher Quelle „pizz.“ stammt.

Die Arie „Sento ch’il Dio bambin“ ist – wiederum kursiv – „Amoroso“ überschrieben – eine seltsame Bezeichnung für solch eine ‚wütende‘ Arie. (Händel verwendete später das musikalische Material für einen emotionalen Ausbruch Emilios in *Partenope* wieder.) Es ist wahr, daß Fillide beklagt, daß Cupidos Pfeil ihr Herz durchbohrt habe, doch den Ton ihrer Klage zeichnet Ärger, nicht Verliebtsein.

Cecilia, volgi un sguardo (HWV 89): In den Takten 149–152 der Arie „Splenda l’alba“ haben die beiden Violinstimmen dieselben Noten. Im T. 150 der autographen Partitur sind die beiden ersten Noten in der 2. Violine verbunden; in T. 152 sind es die beiden ersten Noten der 1. Violine. Anstatt die Legatobögen jeweils in der anderen Stimme zu ergänzen (wodurch die Artikulation der des eröffnenden Ritornells angeglichen würde), tilgt Marx die Bögen, die Händel schrieb. – Im T. 149 derselben Arie fehlt Händels dynamische Anweisung *p*[iano] in den oberen drei Streicherstimmen. – Im T. 158 derselben Arie scheint es, daß ein Punkt zu einem Staccato-Zeichen umgedeutet wurde.

Clori, mia bella Clori: Im T. 7 (3. Zählzeit) des Rezitativs „Non è però“ fehlt Händels Erniedrigungszeichen beim *g*‘ (es fehlt ebenfalls in Chrysanders Edition). Es sollte mit Sicherheit vorhanden sein, und wenn es eingefügt wäre, könnte dies implizieren, daß bei den ersten beiden Noten in T. 8 Erniedrigungszeichen vom Herausgeber ergänzt werden müssen.

Cuopre tal volta il cielo (HWV 98): In den T. 66/67 der Arie „Tuona, balena“ sind die Noten im Basso continuo *e* gebunden an *e*, nicht *e-fis*. – In T. 14 des folgenden Rezitativs, erscheint keine der edierten Noten *Es* (zwei im Gesang und eine im Basso continuo) in der autographen Partitur. Die Musik bewegt sich

nach *f*-moll, nicht nach *As*-Dur. Bedauerlicherweise hat hier Marxs editorischer Eingriff den Ausdruck von Händels Melodie ebenso zerstört wie die subtile Intervallstruktur. In T. 19 (2. Zählzeit) desselben Rezitativs sollte ein Erniedrigungszeichen vor dem *e'* des Bases im Gesang stehen; in der autographen Partitur ist es vorhanden, sowohl in der Tonartvorzeichnung als auch vor der Note selbst.

Mit Ausnahme möglicherweise von *Diana cacciatrice* handelt es sich bei den edierten Werken um Kompositionen von Rang und müssen keine Abstriche im Blick auf Händels Jugend gemacht werden. Ein guter Kenner vor allem von Händels Opern wird laufend ‚d  ja entendu‘-Erlebnisse haben. In der Tat boten die Kantaten ein großes Reservoir an musikalischem Material für die späteren Kompositionen. Für einen gefuchsten Jäger nach „borrowings“ ist HWV 96 eine wahre Fundgrube. Marxs Edition herzlich willkommen hei  end, hoffen wir, daß es nicht allzu lange dauern wird, bis die restlichen 18 begleiteten Kantaten publiziert werden.

(Oktober 1995)

Andrew V. Jones

(Übersetzung: Sabine Henze-D  hring)

WOLFGANG AMADEUS MOZART: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV: Orchesterwerke. Werkgruppe 13: Tänze und Märsche. Abteilung 1: Tänze, Band 2. Vorgelegt von Marius FLOTHUIS. Kritischer Bericht. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1995. 134 S.*

Sieben Jahre nach der Publikation der für Orchester komponierten Tänze aus Mozarts Wiener Zeit (s. *Mf* 45, 1992, S. 353f.) liegt nun in der *Neuen Mozart-Ausgabe* auch der ansehnliche Kritische Bericht dazu vor. Er ist der erste, der zu der Werkgruppe „Tänze und Märsche“ erscheint, und gliedert sich – wie es sich anbietet – nach den im Notenband enthaltenen Werken: den Menuetten, Deutschen Tänzen, Kontret  nzen und Quadrillen KV 363, 461 (448a), 462 (448b), 463 (448c), 509, 534, 535, 536/567, 568, 571, 585, 586, 587, 599/601/604, 600/602/605, 603, 609 und 610. Die den einzelnen Werken gewidmeten Kapitel bestehen gewöhnlich – auch das liegt nahe – aus zwei Teilen: einer wohlausgewogenen Be-

schreibung der Quellen (oft existieren Autographen) und dem Lesartenverzeichnis. Dies dürfte bewirkt haben, daß es bei KV 534, wo keine Lesarten anfallen, einen ersten Teil („I. Quellen“) gibt, ohne daß ein zweiter Teil folgt.

Mitunter stellt sich begrifflicherweise eine Frage. Was soll man z. B. von den Quellen E und F der Menuette KV 599, 601 und 604 halten, wenn man auf Seite 91 liest, daß G bis Q nicht für die Edition herangezogen wurden, im Lesartenverzeichnis aber nur B bis D (A, das Autograph, ist unbekannt) behandelt findet? Die diesbezügliche Äußerung im Vorwort zum Notenband (S. XVI) hilft hier nicht viel weiter. Auf S. 33 muß es in der ersten Zeile statt „des Menuetts“ natürlich „des Deutschen Tanzes“ heißen.

Ein Anhang enthält Bemerkungen zu den Fragmenten, Skizzen und Klavierfassungen. Die auf S. 17 der Ausgabe angekündigte Variante von No. 5 der Kontret  nze KV 462 (448 b), die man im Lesartenverzeichnis vermißt, bildet mit einer Skizze zu dem Kontretanz KV 535 den Notenanhang. Am Schluß finden sich auf gut zweieinhalb Seiten zahlreiche Berichtigungen und Ergänzungen zum Notenband, auf die in den Lesartenverzeichnissen hingewiesen wird und die neben Vortragsbezeichnungen die eine oder andere Note betreffen (einmal wird ein Gegensatz zwischen den Meinungen des Herausgebers und der Editionsleitung zum Ausdruck gebracht). Ein Blick in diesen Kritischen Bericht lohnt sich also auch für Dirigenten.

(Januar 1996)

Günter Thomas

Eingegangene Schriften

Alte Musik – Lehren, Forschen, Hören. Perspektiven der Aufführungspraxis. Symposion, Graz 1992. Bericht hrsg. von Johann TRUMMER. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 1994. 176 S., Notenbeisp. (Neue Beiträge zur Aufführungspraxis. Band I.)

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V: Klavier- und Lautenwerke. Band 6.2: Das Wohltemperierte Klavier II BWV 870–893. Fünf Praeludien und Fughetten BWV 870a, 899–902. Anhang: Fr  hfassungen und*