

BESPRECHUNGEN

Musikalische Hermeneutik im Entwurf. Thesen und Diskussionen. Hrsg. von Gernot GRUBER und Siegfried MAUSER. Laaber: Laaber-Verlag 1994. 266 S. (Schriften zur musikalischen Hermeneutik. Band 1.)

Im Bereich musikalischer Wahrnehmung stellt sich die Verstehensproblematik als in besonderem Maße komplex dar. Die Erkenntnissicherheiten, auf die man sich inzwischen in Literatur- und Kunstwissenschaft hinsichtlich der Frage stützen kann, was denn nun ‚Verstehen‘ überhaupt sei und was im einzelnen die dabei aktuellen Vorgänge und Bedingungen charakterisiere, lassen sich auf das Phänomen Musik gerade nicht ohne weiteres übertragen. Jedoch bedeutet die Prozeßhaftigkeit des Gegenstandes ‚klingende Musik‘ eine Chance, das Prozessuale als Grundbedingung jeglichen Verstehens angemessen zu reflektieren. Die „Schriftenreihe zur musikalischen Hermeneutik“, herausgegeben von Siegfried Mauser und Gernot Gruber vom Institut für Musikalische Hermeneutik am Mozarteum Salzburg, vermittelt schon seit einigen Jahren die maßgeblichsten solcher Reflexionen. Der 1994 erschienene Band I dieser interessanten Reihe trägt den Titel: *Musikalische Hermeneutik im Entwurf. Thesen und Diskussionen*. Dem Vorwort ist zu entnehmen, daß die Veröffentlichung einen doppelten Anspruch verfolgt: Zum einen geht es ihr darum, den Begriff ‚Musikalische Hermeneutik‘ aus seinen Verkrustungen zu lösen. Die mit den Namen Hermann Kretzschmar und Arnold Schering verbundenen Versuche, in Musik Affekt- und Symbolgehalte zu fixieren und diese als hermeneutische Grundeinheiten anzusetzen, erbrachten für die Musikwissenschaft eine Verengung des Begriffs mit langer Nachwirkung. Denn eine Hermeneutik, die solchermaßen auf außermusikalische Deutung ausgerichtet blieb und Strukturfragen der Musik diesem Ziel unterordnete, mußte innerhalb der Disziplin, die ihrerseits als junge Wissenschaft und aus guten Gründen um ‚objektive Sachlichkeit‘ bemüht war, auf Skepsis stoßen. Zum andern geht es der vorliegenden Textsammlung aber

auch darum, innerhalb heutiger Musikwissenschaft für ein (bislang noch unterentwickeltes) Bewußtsein eigener Geschichtlichkeit einzutreten. Auf engagierte Weise und sehr nachdrücklich wird hier klar gemacht: Hermeneutik fühlt sich dafür verantwortlich, das methodische Vorgehen in der Disziplin kritisch zu hinterfragen und die vielerorts selbstverständliche Behauptung, es gebe wissenschaftlich gesicherte Eindeutigkeiten bezüglich des Gehalts von Musik als Illusion zu entlarven. Schnell gefundene Sicherheiten kann es hier nicht geben; sie würden – bezogen auf das prozeßhafte Grundwesen des Gegenstandes ‚Musik und Musikverstehen‘ – einen Widerspruch in sich selbst darstellen. – Der erste Teil umfaßt vier Haupttexte. Gernot Gruber plädiert einleitend für einen „Freiraum vom Verstehenszwang“ und formuliert das bestehende Dilemma als „sublimen Machtanspruch an dem, was nicht nur verstanden werden will“. Der Verstehende, so Gruber, ist jemand anderes als der Verständige. Den Anfang jeden Verstehens bildet ein „Davor“ als direktes Wahrnehmen von Wirkung und Aussage („Staunen“). So ist die Unmittelbarkeit der sinnlichen Erfahrung von allen betrachtenden Annäherungen nicht einzuholen. Dennoch hat Hermeneutik die Offenheit des Erlebnisflusses und die Stringenz rationaler Vorgänge immer wieder zu einem Ausgleich zu zwingen. – Siegfried Mauser skizziert in seinem Beitrag ein strukturalistisches Modell, das als „bewegliche und dennoch verbindliche Basis für den Vollzug musikalischer Verstehensprozesse“ angelegt ist. Die Tatsache, daß die in der Notenschrift fixierte Musik (kodierte Notat) seit der Autonomieästhetik des 18. Jahrhunderts beinahe ausschließlich Gegenstand wissenschaftlicher Auseinandersetzung geblieben ist, kann nicht darüber hinwegtäuschen, wie wenig das spezifisch Musikalische auf diese Weise faßbar wird. Die Dimension des Klangzeitgeschehens und damit auch der Akt der Ausführung als Voraussetzung für Erklingendes, so unterstreicht es der Autor in seinem Modell, muß grundsätzlich Gegenstand jeder hermeneutischen Operation sein.

– In seinem umfangreichen Aufsatz exponiert Wolfgang Gratzner sodann die eigene Geschichtlichkeit als Grundbedingung jeglicher Verstehensarbeit. Die Vorstellung von der gleichwertigen Gegenwärtigkeit aller musikgeschichtlichen Epochen muß als eine Utopie erkannt werden. In jeder verbalen Interpretation (auch Darstellung) findet eine „Entkontextualisierung“ statt, die unabdingbar mit einer „Neukontextualisierung“ verbunden ist. So kann eine musikgeschichtliche Verstehensbewegung nur als „selbst-bewußte Aktualisierung von Sinnpotentialen“ unternommen werden. – Den ersten Teil ergänzend, gibt Oswald Panagl schließlich in seinem Text einen Überblick über die Bedeutung sprachwissenschaftlicher Verfahren im Dienste musikalischer Hermeneutik. – Auf diese grundlegenden und theoretischen Reflexionen der vier Haupttexte folgen im zweiten Teil Beiträge von Constantin Floros (Auffassung von der biographisch dokumentierbaren Autorintention), Helga de la Motte-Haber (wahrnehmungspsychologische Fragestellung) und Georg Feder (editions-philologischer Ansatz). Die Mitschriften von Diskussionsrunden zwischen Herausgebern und Autoren (auch mit Hans Robert Jauß und Hans Heinrich Eggebrecht) verdeutlichen die einzelnen Forschungspositionen: Einwendungen und Nachfragen provozieren prononcierte Stellungnahmen der Angesprochenen, und manche Argumentation wird in dieser dialogisierenden Bewegung eher nachvollziehbar. – Die Drucklegung des Buches, so muß einschränkend angemerkt werden, ist nicht sehr sorgfältig vonstatten gegangen. Die Lektüre stockt immer wieder ob der zahlreichen Druckfehler und fehlenden Worte (Leichen) – und dies nicht nur in den Umschriften der Diskussionen. (September 1996) Gunther Diehl

Die Semantik der musiko-literarischen Gattungen. Methodik und Analyse. Eine Festgabe für Ulrich Weisstein zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Walter BERNHART. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1994. 276 S., Notenbeisp. (Buchreihe zu den Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik. Band 10.)

Die Beiträge der vorliegenden Veröffentlichung widmen sich der kontroversen Frage

nach Möglichkeiten der Bedeutungsgenerierung in musikalisch-literarischen Mischformen. Der Band, dessen verschiedene Aufsätze auf eine wissenschaftliche Tagung im Jahr 1990 in Graz zurückgehen, dokumentiert die aktuelle Entwicklung zu einer die Vielfalt ihrer methodischen Ansätze reflektierenden Forschungssituation innerhalb komparatistischer Wissenschaft. Zur melopoetischen Forschung in Amerika, die auf diesem Gebiet maßgeblich vorgetragen hat (vgl. zuletzt den 1992 von Steven P. Scher herausgegebenen Band *Music and Text: Critical Inquiries*), stellt der Band – so sein Herausgeber Walter Bernhart im Vorwort – ein europäisches Gegenstück dar. Inwieweit also – so wird hier prinzipiell gefragt – kann Musik überhaupt Bedeutungsträger sein? Ist Musik konnotations- oder denotationsfähig? Durch welche Prozesse kann sie Bedeutungen welcher Art generieren? Und: Welche Rolle spielt die Autorintention für die Bedeutung eines Werkes? Je nach Ausrichtung einem eher formalistischen oder historischen Ansatz verpflichtet, ergibt sich eine dreifach gegliederte lose Gruppierung der Beiträge. Zunächst: Den Anspruch, historisch intendierte Bedeutungsschichten eines Werkes zu rekonstruieren, lösen u. a. folgende Arbeiten ein: Marianne Kestings („Tasso und Monteverdi: *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*“) stellt die neue expressive Bedeutungsfunktion der Musik in Monteverdis *Combattimento* als einem experimentellen Mischgenre heraus und geht der Übereinstimmung von poetischer Vorlage und der Vertonungspraxis nach. Werner Breigs Beitrag „Arnold Schönbergs *Verklärte Nacht* und das Problem der Programmusik“ hat eine deutlich strukturanalytische Akzentuierung. Dabei wird die Funktion des literarischen Programms in einigen frühen Werken des Komponisten (als vorübergehender Ersatz für die nicht mehr verbindlichen musikalischen Formgebungen) genauso diskutiert wie Schönbergs eigene Theorie der Programmusik. Jost Hermand sieht den verbindlichen Verstehenshorizont für Leoš Janáček's 2. Streichquartett („Intime Briefe“) in der Intentionalität des Komponisten. Neben der individuellen Komponente (Liebeserlebnis Janáček's mit Kamila Stösslova) spricht der Autor, darin einen historisch-mimetischen Standpunkt vertretend,

dem Werk aber auch „Repräsentanzcharakter des Kollektiven“ zu (Spiegelung des sozio-kulturellen Umfelds). Fritz Noske („Verbal and Musical Semantics in Opera: Denotation and Connotation“) macht in seinem Aufsatz deutlich, wie sich im Phänomen des musikalischen Topos die scheinbar eindeutige Grenze zwischen Sprache mit ihren denotativen Qualitäten und Musik mit ihren ausschließlich konnotativen Qualitäten auflöst: durch in der Tradition entstandene oder von einzelnen Komponisten vorgenommene Bedeutungszuweisungen wird auch die Musik denotationsfähig. – Dann: In seinem objektivistisch-materialbezogenen und semiotisch ausgerichteten Ansatz bezieht Roland Harweg („Prosa, Verse, Gesang. Zur Verbindung von Sprache und Musik“) einen extremen Standpunkt: Musik und Sprache werden als zwei völlig verschiedene, autonome Äußerungskategorien gesehen. Musik eignet – in solcher Auffassung – keine Zeichenfunktion, und sie ist daher prinzipiell asemantisch. Auch in Mischformen ist die kategorielle Verschiedenheit von Sprache und Musik nicht aufgehoben. Wilfried Gruhn geht in seinem Beitrag der Frage nach, inwieweit semiotische Modelle ästhetische Bedeutungsgenerierung ausreichend erfassen können. Um einer Reduktion der Komplexität ästhetischer Phänomene vorzubeugen, plädiert der Autor (konkretisiert an Mauricio Kagels *10 Märschen, um den Sieg zu verfehlen*) für eine Erweiterung semiotischer Betrachtungsweisen durch hermeneutische Verfahren: Im ästhetischen Bereich vollzieht sich Erfahren von Bedeutsamkeit in einer immer wieder geforderten Deutung des Erfahrenen. – Schließlich: Erika Fischer-Lichte setzt in ihrem Aufsatz an die Stelle werk-ästhetischer Betrachtung die semiotische Analyse von Rezeptionsweisen in theatralischen Aufführungen. Hier wird deutlich, in welchem Maße kleinste konstitutive Einheiten wie Bewegung, Wort und Farbe im Vorgang der Aufführung und Rezeption durch ihre Relationen und Kombinationen komplexe Zeichenfunktion erhalten und bedeutungsgenerierende Funktion übernehmen können. Zwischen den revolutionären Ansätzen des Futurismus, des Da-Da und eines John Cage weist Steven P. Scher einen historisch-genetischen Zusammenhang nach. Er besteht in der

Materialbezogenheit der ästhetischen Phänomene einerseits (Emanzipation von Lärm und Desemantisierung von Sprachlautlichkeit) und ihrem performativischen Ereignischarakter andererseits. Zu welchen interpretatorischen Konsequenzen es führt, wenn ein Werk der musikalisch-literarischen Mischgattung Oper aus eher musikalischer oder eher literarischer Sicht betrachtet wird, das führt zuletzt Walter Bernhart vor Augen. Die Analyse der Entstehung und Rezeption von Hans Werner Henzes Oper *Elegie für junge Liebende* macht deutlich, daß speziell in der Frage zur Vermittlung von Ironie für die musikalische Textur eine Kontext- und Performanzabhängigkeit konzidiert werden muß. – Fazit: eine wichtige Zusammenschau neuerer Untersuchungen von Semantisierungsprozessen in den musiko-literarischen Gattungen, die zugleich die Plausibilität solcher, starre Disziplingrenzen überschreitender Forschung offen legt.

(Juni 1996)

Gunther Diehl

RAINER BIRKENDORF: Der Codex Pernner. Quellenkundliche Studien zu einer Musikhandschrift des frühen 16. Jahrhunderts (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Sammlung Proske, Ms. C 120). Augsburg: Dr. Bernd Wißner (1994). 3 Bände: Darstellung VII, 267 S., Abbildungen II, 121 S., Materialien III, 321 S. (Collectanea Musicologica. Band 6/I-6/III. Zugl. Göttinger philosophische Dissertationen D 7.)

Die philologischen Untersuchungen zur Musik des 15. und 16. Jahrhunderts scheinen in den vergangenen Jahrzehnten weitgehend eine Domäne der amerikanischen und angelsächsischen Forschung geworden zu sein, zumindest im Falle von zumeist als Dissertationen entstandenen Monographien. Seit einigen Jahren jedoch mehren sich im deutschsprachigen Raum die Anzeichen für ein verstärktes neues Interesse der jungen Generation an solchen Fragen: Nach Arbeiten über Ockeghem-Quellen, die Jenaer Chorbücher, den Gonzaga-Codex und die frühen vatikanischen Chorbücher CS 14 und 51 liegt nun eine umfangreiche Göttinger Dissertation über den sogenannten ‚Pernner-Codex‘ vor. Schon die Wahl des Themas verrät einen gewissen Querstand

zu den bevorzugten Gebieten der Quellenphilologie der letzten Jahre. Mit der Konzentration auf eine zudem bislang wenig beachtete Handschrift des frühen 16. Jahrhunderts aus dem deutschen Raum (D-Rp C 120, benannt nach dem späteren Besitzer, dem Augsburger Kaufmann Peter Pernner, gest. 1603) ist ein scheinbar eher peripherer Bereich ins Zentrum des Interesses gerückt.

Doch durch die weitausgreifenden, geradezu vorbildlichen Studien Birkendorfs, die letztlich keinen Wunsch offenlassen, ist der zentrale Rang der Handschrift für die Zeit kurz nach 1500 deutlich herausgestellt. Eine prägnante codicologische Bestandsaufnahme bringt im ersten Abschnitt des Buches neben einer klaren Datierung (zwei auch in der Repertoire-Aktualität deutlich trennbare Teile, entstanden 1518/19 und 1521) und Lokalisierung (Teil 1 in Innsbruck, Teil 2 in Augsburg, wo der Codex wohl schon 1521 gebunden worden ist) vor allem eine Differenzierung von fünf Schreiberhänden, die ausnahmslos dem kaiserlichen Kapellmitglied und Altisten Lucas Wagenrieder (gest. 1567) zuzuweisen sind. Der kaiserlichen Kapelle steht auch ein Großteil des vor allem auf Ludwig Senfl konzentrierten Repertoires nahe. Eine Fülle von begleitenden Quellenuntersuchungen dient dann zur näheren Erschließung und Eingrenzung dieses Befundes. In einer ausführlichen Erläuterung sämtlicher Konkordanzquellen werden dem Leser nicht nur altbekannte Ergebnisse, sondern oftmals ganz neue Einsichten vermittelt. Dazu gehören vor allem die sichere Lokalisierung (kaiserliche Hofkapelle) und Datierung (1516/17) des Stimmbuches I-Rvat Cod. Vat. Lat. 11953 (S. 101ff.), der Nachweis einer direkten Verbindung der Stimmbücher D-Z Mss. LXXXI, 2 mit Augsburg über Johannes Frosch (S. 138ff.) oder die vollkommen überzeugende Zuweisung der Chorbücher D-Mbs Mus. Ms. 65 und 510 an Senfl samt der Lokalisierung beider Handschriften nebst D-W Cod. Guelf. A nach Augsburg (S. 104ff.). Birkendorfs philologische Gründlichkeit zeigt sich auch darin, daß die behauptete Verbindung von CH-Bu Ms. F.X. 1-4 zum Pernner-Codex (S. 125ff.) neuerdings durch die Untersuchungen von John Kmetz (*The Sixteenth-Century Basel Songbooks*, Bern etc. 1995) bestätigt worden ist.

In einem letzten Abschnitt schließlich wertet der Autor sein reiches Material im Hinblick auf die Zuschreibung und das Repertoire aus. Für beide Teile wird Paul Hofhaimer als Auftraggeber angenommen, wofür viele Argumente sprechen (S. 87, S. 183f.). Gerade Hofhaimers Tätigkeit als Organist an der Fugger-Kapelle des Augsburger Karmeliterklosters St. Anna läßt dabei ein weitgespanntes, auch von den Fuggern beeinflusstes musikalisches Interessengebiet erkennen. Birkendorf nimmt daher ein frühes Fugger-Repertoire an, das – neben dem der kaiserlichen Kapelle – in den Codex Pernner eingegangen ist (S. 181). Auf Grund dieser Hypothese ergibt sich eine tatsächlich ‚codifizierende‘ Intention der Handschrift, also die Festschreibung der musikalischen Freundschaft Hofhaimer-Senfl mit allen zugehörigen Nebenaspekten und damit eine frühe Parallele zur Gruppe der Forster-Drucke, die ebenfalls die Musik eines bestimmten Freundeskreises repräsentieren.

Birkendorfs Untersuchung ist beeindruckend gründlich (das Literaturverzeichnis weist nahezu 1.000 Titel aus!), die Fülle der neuen Erkenntnisse auch in den Details ist immens (bis hin etwa zu der ebenso originellen wie plausiblen Identifizierung von „H. Bucius“ als Hermann von dem Busche, S. 83). Die Aufspaltung der Arbeit in drei Bände (mit einem großzügigen und erhellenden Abbildungsteil sowie drei vorzüglichen Registern) erleichtert dabei die Benutzung, veranschaulicht aber zugleich auch eine gewisse Neigung des Autors zur Redundanz. Damit verbunden ist eine zwar sehr bedachte, mitunter aber eben auch bedächtige Sprache, die bisweilen den Gebrauch etwas altertümlicher gedanklicher Figuren nach sich zieht, etwa den Aufgriff von Mosers Nest-Theorie oder die unbekümmerte Verwendung des Wortes „Niederländer“. So führt die allenthalben zu beobachtende und im Prinzip sehr wohlthuende Behutsamkeit gelegentlich leider zu einer übergroßen Vorsicht bei der Formulierung von Hypothesen. So leichtfertig andernorts in diesem Punkt verfahren wird: Birkendorfs Konstruktionen sind meist so sorgfältig abgesichert, daß sie bisweilen selbstbewußter hätten vertreten werden können.

Gleichwohl ist die Vorsicht ein großes Verdienst des Verfassers. Sogar dort, wo sich zu-

mindest andere Auffassungen abzeichnen (etwa bei der Annahme einer instrumentalen Verwendung der Handschrift oder, S. 185ff., bei dem etwas unspezifischen Versuch einer Rückbindung des Codex in die spätmittelalterliche Frömmigkeit), sind die Thesen des Autors immer begründet und bedenkenswert. Insgesamt liegt hier also ein gewichtiger Beitrag nicht nur zur deutschen Musikgeschichte des beginnenden 16. Jahrhunderts vor, sondern zur Quellenphilologie insgesamt. Die Zahl der Druck- und ‚Schönheitsfehler‘ (wie die Untersuchung von I-Rvat. Vat. Lat. 11953 nur nach dem Film, S. 101, Anm. 57) ist verschwindend gering. Birkendorfs Arbeit markiert demnach nicht nur den Stand der derzeitigen Möglichkeiten musikalischer Codicologie, sie dürfte für jede Beschäftigung mit der Isaac-Zeit unentbehrlich werden.

(August 1996)

Laurenz Lütteken

GEOFFREY WEBBER: North German Church Music in the Age of Buxtehude. Oxford: Clarendon Press 1996. XII und 236 S., Notenbeisp. (Oxford Monographs on Music.)

Die Untersuchung zeigt auf, daß italienische Einflüsse auf die norddeutsche Kirchenmusik nicht nur in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts prägend waren, sondern daß sie auch nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges bis an die Wende zum 18. Jahrhundert weiterwirkten. Webber analysiert eine Fülle von Kompositionen, die großenteils noch unveröffentlicht sind. In dem Hinweis auf kaum noch bekannte Komponisten und ihr Schaffen liegt ein Hauptverdienst der Studie. Die Sammlungen Düben (jetzt: Uppsala) und Brokemeyer (jetzt: Berlin) waren dabei besonders ergiebig.

Das Verständnis der evangelischen Kirchenmusik in der lutherischen Liturgik sowie die Spannungen zwischen Orthodoxie und Pietismus werden in den beiden ersten Kapiteln in einer guten Zusammenfassung verständlich dargestellt. – Es gilt zu unterscheiden zwischen der höfischen und der städtischen Kirchenmusikpflege in (Nord-)Deutschland. Erstere wies wegen der besseren ökonomischen Voraussetzungen in der Regel die anspruchsvolleren Kompositionen auf. Letztere

war zu einem guten Teil mit der Schulmusik verbunden, was u. a. zu einer stärkeren Einbeziehung des evangelischen Kirchenliedes führte.

Die wichtigsten Kapitel (6 bis 9) befassen sich mit dem Nachweis italienischer Vorbilder im großen wie im kleinen (Stil, Struktur, Kompositionstechnik, Vokalsatz, Instrumentation, Aufführungspraxis). Der italienische Einfluß auf die deutsche (Kirchen-)Musik des 17. Jahrhunderts kam einerseits durch persönliche Kontakte zustande. (Deutsche Musiker reisten zu Studienzwecken nach Italien. Italienische Musiker wurden nach Deutschland verpflichtet.) Andererseits wurde er durch die Verbreitung von Drucken und Abschriften italienischer Musik ermöglicht. Webbers Abhandlung bedeutet ein notwendiges Korrektiv gegenüber einer Unterbewertung italienischen Einflusses. Im Detail – wenn etwa für bestimmte Kompositionen oder gar für einzelne Taktfolgen eine direkte Abhängigkeit von italienischen Vorlagen behauptet wird – ist dagegen manches überzogen. Einige Aspekte, z. B. die Sonderstellung des Chorals in der norddeutschen Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts, die Neuheiten im Instrumentarium unter französischem Einfluß, die speziell von deutschen Musiktheoretikern und Komponisten entwickelte Zuordnung von Rhetorik und Musik, werden zwar beachtet (140ff., 110, 26 u. a.); sie werden aber nicht ihrer Bedeutung entsprechend gewürdigt. Befremdlich ist die völlige Ausklammerung der Orgelmusik, des Gebietes also, auf dem die norddeutschen Komponisten am Ausgang des 18. Jahrhunderts bei aller Offenheit gegenüber italienischen Einflüssen und Anregungen den wohl wesentlichsten eigenständigen Beitrag zur Kirchenmusikgeschichte geleistet haben. Die Einengung auf die Vokalmusik läßt sich mit dem Buchtitel nicht in Einklang bringen.

(August 1996)

Christoph Albrecht

Handel Collections and Their History. Edited by Terence BEST. Oxford: Clarendon Press 1993. XVII, 252 S.

Das 1987 in London gegründete Handel Institute hat sich zum Ziel gesetzt, durch Treffen und Vorlesungen die Erforschung der Musik Händels zu fördern, wissenschaftliche

Händel-Ausgaben und dadurch die Aufführung von Händels Werken zu unterstützen. So fand vom 24. bis 26. November 1990 im King's College, London, zum ersten Mal eine Tagung statt, die im Drei-Jahres-Rhythmus wiederholt werden soll. Die dort zum Thema „Händelsammlungen und ihre Geschichte“ gehaltenen 13 Referate liegen in diesem Band vor.

Neun der dreizehn zusammengetragenen Beiträge beschäftigen sich mit Händel-Sammlungen: Hans Dieter Clausen erläutert die Hamburger Sammlung und die dort enthaltenen ‚Handexemplare‘; Winton Dean berichtet über die Malmesbury Collection (seit 1991 komplett verfilmt im Hampshire Record Office, Winchester, zugänglich) und deren Begründerin Elizabeth Lengh; John H. Roberts berichtet über die Aylesford Collection (heute: Central Public Library, Manchester), Anthony Hicks über die Shaftesbury Collection (heute geteilt: die meisten Manuskripte in Coke's Handel Collection in Bentley, Hampshire, die gedruckten Werke und zwei Manuskripte in St. Giles's House, dem Familiensitz der Shaftesburys in Dorset), Donald Burrows über die Barrett Lennard Collection (der bedeutendste Teil wird heute im Fitzwilliam Museum, Cambridge, verwahrt) und ihre verschiedenen Einbandtypen, Graydon Beeks über die (heute weit verstreute) Chandos Collection, Percy Young über die Shaw-Hellier Collection (als Dauerleihgabe im Barber Institute of Fine Arts der University of Birmingham), J. Merrill Knapp über die Hall Collection (Princeton University) und Hans Joachim Marx über die Santini Sammlung in Münster. Jedem dieser Referate ist ein Inventar der entsprechenden Sammlung beigegeben; alle Listen sind leider bibliographisch völlig unterschiedlich aufgebaut. Drei abschließende Beiträge befassen sich mit dem Papier, das Händel und seine italienischen Kopisten zwischen 1706 und 1710 benutzt haben (Keiichiro Watanabe), mit italienischen Quellenstudien (Paul Everett), und Bernd Baselt gibt zum Abschluß einen Überblick über die Veröffentlichung der Werke Händels in Deutschland zwischen 1780 und 1830. Allen vorangestellt ist eine kurze Geschichte der Sammlung des im Januar 1990 verstorbenen Gerald Coke, des letzten großen Händeliana-

Sammlers und ersten Schirmherrn des Handel Institute, die dieser als Typoskript einem Memorandum zum Handel Institute beigelegt hatte. Es war Cokes Wille, daß das Handel Institute für seine bedeutende Sammlung verantwortlich sein sollte. Die Verhandlungen darüber waren bei Erscheinen des Buches noch im Gange.

(August 1996)

Jutta Lambrecht

JOACHIM HURWITZ: Joseph Haydn und die Freimaurer. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1996. 181 S. (Schriftenreihe der Internationalen Forschungsstelle „Demokratische Bewegungen in Mitteleuropa 1770–1850“, hrsg. von Helmut REINALTER. Band 21.)

Es handelt sich um die deutsche Fassung einer weder in dem Vorwort der anonymen Herausgeber noch im Literaturverzeichnis erwähnten Abhandlung, die der Verfasser, der Direktor des Museums für Länder- und Völkerkunde in Rotterdam und Freimaurer war, in englischer Sprache im *Haydn Jahrbuch XVI* (1985), S. 5–98, hatte erscheinen lassen, mit Abbildungen, die in dem Buch fehlen. Dafür haben die Herausgeber nach dem Tode des Verfassers kompilatorische Anhänge beigegeben, die mit dem Thema kaum etwas zu tun haben. Der Text selbst begnügt sich nicht mit den wenigen bekannten Tatsachen über Haydns Freimaurertum, sondern breitet darüber eine Fülle von Vermutungen aus. Aufschlußreich ist jedoch sein Überblick über die Geschichte des Wiener Freimaurertums im 18. Jahrhundert, nützlich der vollständige Abdruck der von Otto Erich Deutsch 1959 ausgewerteten Dokumente über Haydns Beitritt zu der 1781 begründeten Loge „Zur wahren Eintracht“ am 11. Februar 1785. Diese Loge wurde infolge einer repressiven Neuordnung des Freimaurerwesens durch Joseph II. schon am 27. Dezember 1785 aufgelöst, so daß Haydn nur während zehn Monaten an ihren Versammlungen hätte teilnehmen können, falls er in dieser Zeit einmal von „Estoras“ (wie er zu schreiben pflegte) nach Wien gereist wäre, wofür es jedoch keine Anzeichen gibt. Diese Umstände scheinen bei dem gegenwärtigen Wissensstand eine hinreichende Erklärung dafür zu sein, daß Haydn die Loge nur bei

seiner Aufnahme besucht hat. Daß Haydn die am 6. Januar 1786 gegründete Loge „Zur Wahrheit“, in welche die Mitglieder der „Wahren Eintracht“ automatisch überführt wurden, nicht besucht hat, scheint sich ähnlich zu erklären: Es gibt für 1786 nur zwei Anhaltspunkte für Besuche Haydns in Wien: Anfang November (vgl. Christopher Roscoe in *Music and Letters* XLIX/3, Juli 1968, S. 207) und nach dem 5. Dezember (vgl. Hermann von Hase: *Joseph Haydn und Breitkopf & Härtel*, S. 3). Die Loge kam aber, nach Austritten führender Mitglieder, vom 12. September an sieben Monate lang nicht mehr zusammen. 1789 löste sie sich nach langer Stagnation endgültig auf. Diese Zusammenhänge sind durch die Ausführungen des Verfassers klarer geworden. (September 1996) Georg Feder

Musikalien des 18. und 19. Jahrhunderts aus Kloster und Pfarrkirche Ochsenhausen. Katalog. Bearbeitet von Georg Günther. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 1995. XXV, 464 S. (Quellen und Studien zur Musik in Baden-Württemberg. Band 1.)

Die 1935/36 erfolgte Sicherung historischer Musikalien aus Klöstern und Kirchen in Oberschwaben durch die Gründung eines Schwäbischen Landesmusikarchivs am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Tübingen ist das große Verdienst des damaligen Institutsdirektors Ernst Fritz Schmid. Diese vorbildliche Initiative kam gerade noch zur rechten Zeit, um weitere Verluste zu verhindern. 1963 wurde, herausgegeben von Walter Gerstenberg, ein 38-seitiges Kurzinventar veröffentlicht, das die vorhandenen 33 Bestände an Handschriften und Drucken nur mit den Namen der Komponisten und den Signaturen nennt. Von 1969 bis 1972 erfolgte die Aufnahme der Handschriften durch RISM. Die Katalogisierung der einzelnen Bestände für den Druck konnte 1991 in Angriff genommen werden. Erstes Ergebnis ist der Katalog der erhaltenen Musikalien von ca. 1760 bis zum Ende des 19. Jahrhunderts aus der benediktinischen Reichsabtei Ochsenhausen und der Pfarrkirche St. Georg. Er ist mit sehr viel Einsatz und Fleiß erstellt worden und bietet inhaltlich dem Benutzer die wesentlichen Informatio-

nen. Bei der Bearbeitung hätte allerdings unnötiger Arbeits- und Zeitaufwand gespart und so der Gesamtumfang erheblich verringert werden können. Im Gegensatz zur Aussage im Vorwort sind die *Kataloge Bayerischer Musiksammlungen* zumindest ‚formal‘ nicht als Vorbild herangezogen worden. Unübersichtlich ist die Ordnung der Titel. Wäre sie konsequent alphabetisch nach Komponisten und sodann nach Gattungen (Missa etc.) oder Textincipits erfolgt, würde der Benutzer nicht genötigt sein, Gesuchtes nach dem Register zusammenzusuchen. In die typographisch hervorgehobene Kopfzeile einer Katalogaufnahme gehört die jeweils wichtigste, nicht aber eine zweitrangige Information wie „Handschrift 2. Hälfte 19. Jahrhundert“ oder „Plattendruck vor 1800“. Die Aufstellung in sklavischer Beibehaltung der Ordnung nach den ohnehin nicht originalen, offensichtlich nur der vorläufigen Ordnung dienenden Signaturen von 1935/36 ist wenig sinnvoll. Eine Konkordanz hätte genügt. Nun aber erscheinen in einer Reihe durcheinander Handschriften und Drucke. Alles wird mit der gleichen Akribie beschrieben, sei es eine Handschrift aus dem 18. Jahrhundert, eine anonyme Einzelstimme, ein makulierter leerer Umschlag oder ein Druck von 1884. Das Festhalten an der vorgegebenen Signaturenfolge führt dazu, daß Stimmen ein und desselben Werkes, die 1935/36 noch nicht als zusammengehörig erkannt wurden, getrennt in auseinanderliegenden Aufnahmen erscheinen (z. B. Neubauer B 109 und B 316, Röder B 144 M und B 351, Brandl B 186, B 186 F, B 243). Recht gemischt ist der Inhalt der 1935/36 zum Zweck der vorläufigen Ordnung angelegten Sammelmappen, in denen u. a. auch Gottesdienstordnungen aus der Mitte des 19. Jahrhunderts erscheinen (B 144). Was soll da etwa die genaue Beschreibung eines Fragments mit den drei letzten Seiten eines gedruckten Klavierauszugs von Andreas Rombergs *Das Lied von der Glocke* (B 151, 5) mit Angabe der Orchesterbesetzung des kompletten Werkes? Die detaillierte Beschreibung von anonymen Einzelstimmen ist zumeist ineffektiv, da hier Incipits fehlen, die gegebenenfalls einer Identifizierung dienen könnten. Bezüglich der leeren, zum Teil für andere Werke wiederverwendeten Umschläge hätte anstelle einer eigenen Katalognummer und -beschrei-

bung eine Liste als Hinweis auf einstmals vorhandene, nicht mehr erhaltene Werke ausgeht. Angaben über Wasserzeichen und über die Rastrierung erfolgen bei allen Handschriften und Drucken, doch sie besitzen bei Handschriften spätestens seit der Mitte des 19. Jahrhunderts keinerlei Informationswert mehr. Bei Drucken sind sie im Katalog ohnehin entbehrlich. Musikdrucke werden wie die Handschriften äußerst aufwendig bezüglich Formatangabe, Inhalt, Zustand und Papierqualität von Umschlag und Notenseiten etc. beschrieben. Vieles davon ist im Hinblick auf den Katalogzweck überflüssig, wie etwa eine genaue Auflistung aller Einzelstücke mit Inhalt und wechselnder Besetzung. Die Beschreibung des auch andernorts in zahlreichen Exemplaren überlieferten Drucks RISM P 1060 (E. Pausch: *XXXII Psalmi vespertini ... 1797*) benötigt hier ganze siebeneinhalb Seiten (B 337)! Die Schreiber der Handschriften bis ca. 1803 wurden unter der Bezeichnung SB 001ff. eruiert, doch es fehlt eine Übersicht, die Aufschluß geben würde, welche Schreiber in welchen Handschriften festgestellt wurden. Nützlich wäre zudem eine Liste der Theatermusik von P. Aemilian Rosengart gewesen, aus welcher der Komponist einzelne Nummern für seine heute noch nachweisbaren geistlichen Kontrafakturen entnommen hat. Eine Aufzählung der Titel enthält zwar das Vorwort (S. XIV), jedoch ohne Hinweis auf die vorhandenen neunzehn Signaturen. Im Register der Gattungen und Textanfänge erscheinen die ursprünglichen Titel nicht. Dort sind auch nicht immer alle Werke nach dem Textincipit auffindbar. Das Offertorium *Cantate Domino canticum novum* von Rosengart (B 390) erscheint nur unter „Offertorium“ mit seiner Signatur neben 37 anderen Signaturen. Offensichtlich falsche Noten enthalten u. a. die Incipits von B 043, 046, 054, 058, 069, 0103. Zusätzliche Incipits wären in manchen Fällen wünschenswert, etwa bei Sinfonien, die nur im Breitkopf-Katalog erscheinen (B 251, 277). – An Lebensdaten seien zusätzlich genannt: Alois Bauer (1794–1872) und Alois Wiest, Prämonstratenser in Weissenau (1745–ca. 1800). Der Komponist Boigle ist sehr wahrscheinlich identisch mit dem Ochsenhausener P. Georg Bögle (1731–1796). – Zwei ergänzende Hinweise: Eine Darstellung der Mu-

sikpflege im ehemaligen Reichsstift Ochsenhausen und eine Charakterisierung des alten Bestands enthält der sehr informative Aufsatz von Leopold M. Kantner und Michael Ladenburger in: *Ochsenhausen. Von der Benediktinerabtei zur oberschwäbischen Landstadt*, hrsg. von Michael Herold, Weissenhorn: Konrad 1994. – Ein Ochsenhausener Orgelbuch von 1735 befindet sich in der Yale University, New Haven, Connecticut (Misc. Ms. 150). (September 1996) Robert Münster

RUDOLF POTYRA: *Die Theatermusikalien der Landesbibliothek Coburg. Katalog. München: G. Henle Verlag 1995. I. und II. Halbband: LI, 676 S. (Kataloge bayerischer Musiksammlungen. Band 20^I und 20^{II}.)*

Mit dem Katalog der Theatermusikalien der Landesbibliothek Coburg von Rudolf Potyra liegt neben dem der Opersammlung der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt das zweite gedruckte Verzeichnis einer der wenigen erhaltenen Sammlungen vollständiger Opernmaterialien vor (zu nennen wären noch Detmold, München und Stuttgart). Es handelt sich dabei um eine Beschreibung aller Materialien des ehemals Sachsen-Coburg-Gothaischen Hoftheaters (1827–1918), die 1971 von der Landesbibliothek Coburg übernommen wurden. Die Materialien datieren überwiegend aus der Zeit von 1776 bis 1918 und weisen die üblichen Gebrauchsspuren auf. Sie waren bereits während ihres Gebrauchs in 14 Gruppen eingeteilt, die für den Katalog übernommen wurden: Bühnenwerk/Ältere, meist nur bruchstückweise vorliegende Aufführungsmaterialien/Klavierauszüge ohne weitere Aufführungsmaterialien/Einlagen, etc./Ouvvertüren/Sinfonien/Serenaden etc./Werke für Soloinstrumente, Konzerte und Kammermusik/Werke mit charakteristischen und programmatischen Titeln/Fantasien, Potpourris/Tänze/Walzer/Märsche/Lieder, ein- und mehrstimmige Gesänge, Arien. Den Katalog der 3648 Titel bearbeitete Potyra im wesentlichen 1978 bis 1985, für die Drucklegung wurde er jedoch nochmals nach neuesten Erkenntnissen überarbeitet. Einige falsche Einordnungen wie z. B. die des gedruckten Klavierauszugs von Berlioz' *Béatrice et Benedict* in die Rubrik der kompletten Opernmaterialien (TB

Op 406) gehen schon auf diese ältere Zeit zurück. Anonyme Werke werden nach ihrem Titel in das Alphabet der Komponisten eingeordnet.

Die einzelnen Einträge verzeichnen nach dem Komponistennamen und der Signatur den Original- bzw. Einordnungstitel und eine Übersicht über die erhaltenen Materialien. Dann werden diese mit Titel und Umfang genau beschrieben, wobei auch die enthaltenen Aufführungsdaten und die Kopistennamen verzeichnet sind. Gegebenenfalls werden die Aufführungsdaten (Erstaufführung und Zahl der Aufführungen) nach sekundären Quellen ergänzt. Incipits wurden aus schreibtechnischen Gründen jeweils ans Ende der Titelaufnahme gestellt und nur dann vermerkt, wenn die Werke „weder im Druck vorliegen noch sonst irgendwie mit den der Landesbibliothek zur Verfügung stehenden Mitteln nachgewiesen werden konnten“ (S. XXXVIII).

Alle, die für ihre Forschungen auf detaillierte Angaben zu den erhaltenen Materialien angewiesen sind, erhalten mit diesem Katalog hervorragende Auskunft, und Kenner solcher Materialien werden sich freuen über die Vergleichsmöglichkeiten, die sich hier im Bereich der alltäglichen Theaterproduktion ergeben. Weitere Informationen zu bisher unbekanntem Werken werden wohl durch die in Arbeit befindlichen Gesamtausgaben bestimmt werden können, die sich sicherlich der beiden Unica der Landesbibliothek (TB WA 292a und TB Lie 134) annehmen werden, oder durch die zur Zeit zahlreich erscheinenden Werkverzeichnisse. So kann z. B. die unbekannte Einlage zu Adolf Müllers Schauspielmusik zu Nestroys *Posse Einen Jux will er sich machen* als Komposition Albert Lortzings bestimmt werden (LoWv 54).

Besondere Probleme werfen immer anonyme oder unbekannte Partituren vor allem von Werken des leichteren Genres auf, da hier häufig bekannte Musik mit neuem Text unterlegt wurde. So handelt es sich z. B. bei der Nr. 1 der ‚Oper‘ *Der sächsische Schulmeister* (TB Op. 285) um eine Bearbeitung der Arie Nr. 3 aus Lortzings *Wildschütz* und bei der Nr. 1 aus Hermann Salinger's Soloscherz mit Gesang *Des Friseurs letztes Stündlein* (TB Op 257) um eine Bearbeitung der ersten Arie aus Mozarts *Don Giovanni*.

Anders als in Frankfurt umfassen die Hoftheaterbestände in Coburg auch Orchester- und Kammermusik bzw. sind durch die Nachlässe von Sängern und Dirigenten (besonders Karl Fichtner [1873–1959]) auch ‚fremde‘ Materialien eingearbeitet worden. Der Katalog spiegelt damit das ganze musikalische Leben des Hofes bis 1918 wider, weshalb der vorangestellte Beitrag von Jürgen Erdmann „Zur Geschichte des Herzoglichen Hoftheaters Coburg-Gotha und seiner Notensammlung“, der vornehmlich die Zeit Herzog Ernst II. (1818–1893, reg. seit 1844) behandelt, sehr zu begrüßen ist.

Faksimiles einiger wichtiger Titelblätter aus dem Bestand sowie vier ausführliche und zuverlässige Register (Komponisten und Werke/Titel und Titelanfänge/Librettisten, Textdichter, Bearbeiter u. a./Anonyme Titel und Sammelwerke) ergänzen diesen beeindruckenden Katalog, der in der gewohnten Ausstattung der *Kataloge bayerischer Musiksammlungen* vom G. Henle Verlag vorgelegt wurde.

(August 1996)

Irmlind Capelle

Die Dresdner Oper im 19. Jahrhundert. Hrsg. von Michael HEINEMANN und Hans JOHN. Laaber: Laaber-Verlag, 1995. 398 S. (Musik in Dresden. Band 1.)

Unter dem Titel *Musik in Dresden* hat die Dresdner Musikhochschule eine neue Schriftenreihe gestartet, die von Michael Heinemann, Hanns-Werner Heister, Matthias Herrmann und Hans John herausgegeben wird. Mit der *Dresdner Oper im 19. Jahrhundert* befaßt sich der von Heinemann und John vorgelegte erste Band, dessen 27 Beiträge auf die seit 1985 durchgeführte Reihe wissenschaftlicher Konferenzen zu *Dresdner Operntraditionen* zurückgehen. Wenn im Vorwort davon die Rede ist, daß „einige Ausführungen“ dort „bereits vorgestellt, für diese Publikation jedoch erweitert und überarbeitet“ wurden (S. 11), so fehlt leider der Hinweis darauf, daß sie auch bereits publiziert waren in der verdienstvollen, von Günther Stephan und John betreuten früheren Schriftenreihe der Dresdner Hochschule. Da diese alte Reihe in den gängigen Bibliographien nur zum Teil nachgewiesen

ist, hätte man sich als Leser einige einleitende Bemerkungen zu den Themen der einzelnen Konferenzen, vor allem aber zu den Grundsätzen bei der Auswahl und Überarbeitung der Aufsätze gewünscht (gegebenenfalls auch einen Hinweis darauf, ob der Band Originalbeiträge enthält). Ein Vergleich mit einer dem Rezensenten vorliegenden Auswahl dieser früheren Hefte zeigt, daß einige Beiträge bis auf wenige Formulierungsänderungen mit den alten Fassungen identisch sind, aber auch bei umfangreicheren stilistischen Eingriffen der Inhalt nie verändert wurde. Eher störend wirkt, daß in einem Falle auf die früher vorhandenen Notenbeispiele verzichtet wurde (John Warrack) und daß einer der umgearbeiteten Aufsätze sogar einen neuen Titel erhalten hat (Bodo Bischoff). Schließlich verwundert gelegentlich auch die Auswahl aus dem reichhaltigen Fundus der älteren Beiträge: Wenn etwa ein Autor im (jetzt gestrichenen) Schlußpassus seines Beitrags selbst bescheiden anmerkt, daß sein Beitrag keine neuen Fakten enthalte (vgl. S. 107 mit Heft 10 der alten Reihe, S. 243), widerspricht dies dem im Vorwort des Bandes geäußerten Grundsatz, „auf das bislang weniger Beachtete einen eingehenderen Blick zu werfen“ (S. 11) ebenso wie der nunmehr dritte Abdruck der lesenswerten Bemerkungen Gerd Rienäckers zur ‚Wolfsschlucht‘ dem Bestreben, nicht „Bekanntes erneut aufzuführen“ (S. 11).

Dennoch kann man dem Band bestätigen, daß diese Maximen im großen und ganzen eingehalten werden. So stehen etliche Personen oder Themen im Mittelpunkt, die neben den beiden Großen des Dresdner Musiklebens im 19. Jahrhundert meist allzusehr im Schatten bleiben bzw. die deren Leistungen erst verständlicher machen. Zwar werden Carl Maria von Webers Opernschaffen (John, Eberhard Kremtz, Warrack, Rienäcker, Reiner Zimmermann, Horst Seeger) ebenso gewürdigt wie Einzelaspekte von Richard Wagners Werk (Werner Breig) und Person (John, Johannes Forner), andererseits aber z. B. am Anfang des Jahrhunderts das Wirken Christian Gottfried Körners im Dresdner Musikleben (Franziska Nentwig) und Ferdinando Paers Beziehungen zu dieser Stadt (Agatha Kobuch) bzw. dessen drei Dresdner Opern (Manuela Jahrmärker) ins Blickfeld gerückt. Anno Mungen stellt die

gängige Sicht des Verhältnisses Webers zu seinem italienischen Kollegen Francesco Morlacchi in Frage, und Jörg Heyne liefert interessante Einblicke in das Anstellungsverhältnis von Webers Nachfolger Carl Gottlieb Reisinger, der ebenso wie später Wagner zunächst nur als zweiter Kapellmeister angestellt war.

Auch Richard Wagner wird in Beziehung zu seinem Dresdner Umfeld gesetzt (z. B. in Kurt Krankes Aufzählung seiner freimaurerischen Bekannten) bzw. umgekehrt die Bedeutung Wagners für das Schaffen seiner Mitdresdner Robert Schumann (Bischoff), Karol Lipinski (Zimmermann) und Ferdinand Hiller (dessen nahezu unbekannt, von Wagner dirigierte Opern kritisch gewürdigt sind) hervorgehoben. Von Wagner beeinflusst zeigen sich schließlich auch Edmund Kretschmers *Die Folklinger* (Heinemann), August Bungerts Tetralogie *Homerische Welt* (Gerhard Allroggen) und Felix Draeseke in Dresden entstandene Opern (Helmut Loos). Umgekehrt scheint Gottfried Sempers Idee einer Verstärkung des Orchesterklangs durch bauakustische Maßnahmen auf Wagners Klangideal eingewirkt zu haben (Mungen). Schließlich beleuchtet Hella Bartning in zwei Artikeln die ‚Dürrezeit‘ 1849–1872 (vgl. dazu auch John) bzw. die Ära Ernst von Schuch; mit einem Blick auf dessen Beziehung zu Wagner und Richard Strauss endet der stattliche Band.

Ohne hier auf einzelne Beiträge eingehen zu können, muß dennoch auf einige Versäumnisse hingewiesen werden. So wäre in dem dankenswerterweise beigegebenen Abbildungsteil z. B. die in Anm. 8 des Mungen-Aufsatzes genannte Graphik wichtiger gewesen als ein Bildnis Spontinis. Unkorrigierte Rollen-Namen in der Wiedergabe des Repertoires aus dem Hofkalender (S. 77–81) sind verzeihlich, den bekannten Autor der „famiglia svizzera“ (S. 76) hätte man aber z. B. in Ortrun Landmanns Verzeichnis (*Die Dresdener italienische Oper zwischen Hasse und Weber*, Dresden 1976, S. 59) leicht ermitteln können (sämtliche Fragezeichen lassen sich mit Hilfe dieses Katalogs auflösen; *Il portatore d'acqua* wurde im übrigen nicht in einer Vertonung Paolo Fabrizis, sondern Simon Mayrs gegeben). Etwas mehr Sorgfalt bei der Erstellung des Registers (wenn S. 121 „Abeille“ kein Lesefehler ist, müßte er mit „Quaisin“ – nicht

„Quaisain“ – verzeichnet werden), bei den Korrekturen (S. 275: nicht *Handel- und Spenersche*, sondern *Haude- und Spenersche Zeitung*) und besonders beim Überprüfen von Zitaten wäre zu wünschen gewesen; sinnentstellend heißt es z.B. im Eröffnungsbeitrag, daß der Zulauf zu den Singspielen im Linckeschen Bade „trotz ihrer Mannigfaltigkeit“ erstaunlich gewesen sei (S. 8) – im Original steht: „Mangelhaftigkeit“ (Wolfgang Becker, *Die deutsche Oper in Dresden [...]*. Berlin 1962, S. 25).

Trotz aller Kritik: Mit diesem Band wird eine Reihe eröffnet, die ein Forum für all jene werden kann, die sich mit der so überaus reichhaltigen Musikgeschichte der Elbestadt beschäftigen. Man kann der (offensichtlich etwas überstürzt begonnenen) Reihe nur zahlreiche, allerdings sorgfältiger geplante und redigierte Fortsetzungsbände wünschen.

(Juli 1996)

Joachim Veit

THOMAS CHRISTIAN SCHMIDT: *Die ästhetischen Grundlagen der Instrumentalmusik Felix Mendelssohn Bartholdys*. Stuttgart: M & P. Verlag für Wissenschaft und Forschung 1996. 362 S.

„Ist es nun möglich, bei Felix Mendelssohn von einer in sich geschlossenen Musikanschauung zu reden? ... Wenn man strenge systemphilosophische Kriterien zugrunde legt, muß man diese Frage wohl verneinen ...“ Zwar kann das Ergebnis der von Thomas Christian Schmidt angestellten Untersuchungen über die ästhetischen Grundlagen der Instrumentalmusik Felix Mendelssohn Bartholdys den mit Leben und Werk des Komponisten vertrauteren Forscher kaum überraschen, denn es war und ist kein Geheimnis, daß Mendelssohn wenig Neigung verspürte, ein stringentes kunstphilosophisches System zu errichten und es obendrein noch öffentlich zu diskutieren. Andererseits aber steht seine Unternehmung gerade für Überraschungen, die sich das erneute und aufmerksame Lesen von Dokumenten unter einer bisher nicht im Vordergrund stehenden Fragestellung zur Aufgabe gesetzt hat. Schmidt klassifiziert seine Forschungsarbeit als „Versuch ... eine Musikanschauung zu rekonstruieren, und zwar im

vollen Bewußtsein der Tatsache, daß Mendelssohn eine solche als regelrechtes System nie im Sinne hatte.“ Interessant und wichtig ist seine Arbeit, weil er auf der Quellenbasis von etwa 4000 Briefen Äußerungen Mendelssohns zu seiner Musikanschauung zusammengestellt hat, die erstmals auf einer breiten Grundlage eine Näherung an die Ansichten des Komponisten ermöglichen. Unter den ausgewerteten Dokumenten befindet sich eine große Zahl bisher nicht veröffentlichter Quellen, die im Rahmen dieses Buches erstmals publiziert werden und weniger intimen Kennern mit Sicherheit viel Neues bieten. Schmidt löst mit großem Einsatz seinen Voratz ein, er betreibe mit der vorliegenden Untersuchung „Grundlagenforschung‘ ... mit dem Versuch, mögliche Werkzeuge zur Analyse und zum Verständnis der Mendelssohnschen Werke an die Hand zu geben.“ Die Fülle des Materials, das hier ausgebreitet und sinnvoll sortiert wird, straft jedenfalls alle Vorturteile Lügen, Mendelssohn habe sich so gut wie nie zu seinen Ansichten über Musik und Kunst geäußert – ein Vorurteil, das zur Folge hatte, daß zu Mendelssohns Musikanschauung bislang wenig grundsätzliche Forschungsarbeit geleistet wurde. Mendelssohns Bemerkungen sind überraschend zahlreich und aufschlußreich, lagen aber bisher im gewaltigen Konvolut seiner Korrespondenzen verborgen und wurden eben nicht systematisch erfaßt. Daß Schmidt bei seiner Arbeit erhebliche Schwierigkeiten in Kauf genommen hat, weiß jeder zu schätzen, der mit der mangelhaften Publikation der Briefe vertraut ist. (Erfreulich, daß nun endlich eine wissenschaftliche Gesamtausgabe der Briefe angekündigt ist, deren erste Veröffentlichung demnächst erfolgen soll.)

Erklärtermaßen beeinflußt und angeregt von Forschungsergebnissen amerikanischer Musikwissenschaftler untersucht Schmidt Mendelssohns ästhetische Erziehung, festgemacht an Persönlichkeiten, die auf den Komponisten erheblichen Einfluß hatten: Zelter und Goethe, Hegel und Adolph Bernhard Marx, wobei sich die Betonung des Einflusses von Marx, von seinen Ideen zu Tonmalerei und Programmusik, insbesondere auf amerikanische Untersuchungen stützt, die sich in jüngerer Zeit mehrfach mit der Beziehung

Mendelssohn-Marx befaßt haben und den tonmalerischen oder programmusikalischen Aspekten, den ‚transmusikalischen‘ Bedeutungen in Mendelssohns Musik nachspüren. Unter drei Gesichtspunkten werden im Hauptteil der Arbeit die Äußerungen Mendelssohns zur Musikanschauung geordnet: „Voraussetzungen: Schöpferischer Prozeß“, „Kommunikation: Die ‚bestimmte‘ Instrumentalmusik“ und „Resultate: Formen musikalischer Sinngebung“ – Schmidt versteht diese Gliederung auch als Rekonstruktion des schöpferischen Prozesses „von der ersten Inspiration bis zur Rezeption des Publikums“. Jeweils in einer kurzen Einleitung wird eine historische Einordnung der angesprochenen Problematik vorgenommen bevor die speziell Mendelssohn betreffenden Fragen thematisiert werden. Im vorwiegend analytischen dritten Teil untersucht Schmidt paradigmatisch Kompositionen Mendelssohns unter den zuvor entwickelten Blickrichtungen. Daß dabei zwangsläufig andere als bislang landläufige Aspekte in den Vordergrund treten, versteht sich und läßt manches Werk in einem neuen Licht erscheinen. Nicht nur Fragen der Programmmusik, des Sujets und der Tonmalerei werden hier unter dem Generalthema der spezifischen Musikanschauung Mendelssohns angesprochen, sondern auch die besondere Problematik der *Lieder ohne Worte* und Mendelssohn betreffende Detailfragen absoluter Instrumentalmusik. Die gründliche historische Einbindung in einen größeren Kontext, der ständige Rekurs auf Äußerungen Mendelssohns selbst und der weitgehende Verzicht auf spekulative Ausführungen, die sonst nicht selten und dabei mit wenig Gewinn die Mendelssohn-Literatur durchziehen, macht Schmidts Arbeit zu einem wichtigen und grundsätzlichen Beitrag der Mendelssohn-Forschung. (September 1996) Wolfgang Dinglinger

MARKUS WALDURA: *Monomotivik, Sequenz und Sonatenform im Werk Robert Schumanns*. Saarbrücken: SDV Saarbrücker Druckerei und Verlag (1990). 383 S., Notenbeisp. (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. Neue Folge Band 4.)

In der vorliegenden Saarbrücker Dissertation übernimmt der Verfasser den Versuch,

ausgehend von den Phänomenen der Monomotivik und der Sequenz eine musikalische Syntax der Sonatensätze Schumanns zu begründen. Er gliedert die Arbeit in drei große Teile: Im ersten Hauptteil werden die „locker gefügten“, im zweiten die periodisch gefügten Partien der Sonatensätze betrachtet, im dritten beide unter dem Aspekt der „motivischen und strukturellen Vereinheitlichung“ zusammengeführt. Gegenstand sind nicht weniger als 54 Einzelsätze, die in den verschiedenen Abschnitten teilweise mehrmals aus unterschiedlicher Perspektive und in einzelne Formteile zerlegt untersucht werden. – Im ersten Teil geht es hauptsächlich um eine Typologie der Sequenz bei Schumann. Hier unterscheidet Waldura hauptsächlich zwischen einem die frühen Klavierwerke prägenden einfacheren und von ihm als „charakteristisch“ bezeichneten und einem in der späteren Kammer- und Orchestermusik vorherrschenden motivischen Sequenztypus. Dabei fällt auf, daß hinter der Strukturbeschreibung vielfach Wertungen stehen, die aus älterer Sichtweise übernommen sind. Ausdrücke wie „Scheinpolyphonie“ und „Engführungspassage“ verweisen auf einen verfestigten und wenig differenzierten Polyphoniebegriff, vor dem sich Schumanns Verfahrensweisen vor allem deshalb als unvollkommen und ‚angestrengt‘ ausnehmen, weil sie angeblich „den im Grunde homophonen Charakter“ seiner Musik verdecken. Zur Erfassung der historischen Situation, in der sich der instrumentale Tonsatz im 19. Jahrhundert befand, stellt indessen das Gegensatzpaar Polyphonie – Homophonie ein allzu grobes Raster dar. – An den im zweiten Teil betrachteten Periodenstrukturen stellt der Verfasser Auflösungstendenzen fest, die er indessen nicht allein für Schumann oder das „fortschreitende 19. Jahrhundert“, sondern bereits für die Klassik geltend macht. Die Berechtigung von Carl Dahlhaus' Gegenüberstellung von „architektonischer“ und „logischer“ Form stellt er in Frage und versucht statt ihrer, generell eine engere Beziehung zwischen Schumanns thematisch-motivischen Verfahrensweisen und denen der Klassik – insbesondere Beethovens – nachzuweisen. Die im begrenzten Rahmen der Arbeit gegebenen wenigen Beispiele vermögen allerdings eine derart weitreichende Aussage kaum

mehr als hypothetisch vorzustellen. Die – nicht explizit gezogene – Konsequenz eines derartigen Befundes wäre wiederum eine Verstärkung des epigonalen Moments bei Schumann. – Im dritten Teil erwartet der Leser die Entfaltung des im Titel an erster Stelle aufgeführten Begriffes der Monomotivik, von der es im Vorwort heißt, sie stelle ein wesentliches Strukturmerkmal von Schumanns Musik dar. Diese Einschätzung herrsche auch in der Literatur vor, und so ist man um so mehr überrascht, darüber belehrt zu werden, daß der Begriff in einem viel engeren Sinn als bisher verwendet werden müsse: Die Häufigkeit monomotivischer Sonatensätze in Schumanns Gesamtwerk werde überschätzt, und durchgängig monomotivische Sonatensätze gebe es bei Schumann überhaupt nicht. Auch die Abgrenzung von ‚Monothematik‘ und ‚Monorhythmik‘ führt letztlich nicht zu einer Klärung der Frage nach der tatsächlichen Rolle der Monomotivik bei Schumann, der Waldura andererseits doch offenbar eine Schlüssel-funktion zuweist. Ohne Zweifel ist es eine vordringliche Aufgabe der Wissenschaft, ihre Begrifflichkeit zu präzisieren. In diesem Sinn ist es prinzipiell zu begrüßen, wenn so ziemlich die gesamte formtheoretische Terminologie überprüft und auf zahllose Inkonsistenzen und uneinheitliche Bezeichnungen aufmerksam gemacht wird. Fragwürdig erscheint es jedoch, solche Präzisierung schlicht durch die größtmögliche definitorische Einengung vom ‚grünen Tisch‘ aus zu betreiben. Auch hält sich Waldura selbst mitunter nicht an die von ihm angemahnte begriffliche Eindeutigkeit. So behält er u. a. Erwin Ratz' Unterscheidung von Satz und Periode, die er zu Recht kritisiert, im weiteren Verlauf bei. Und bei einigen von ihm neu vorgeschlagenen Bezeichnungen – etwa der „Dachziegelstruktur“ der Sequenzen – wird es sich erweisen müssen, ob sie sich im wissenschaftlichen Diskurs durchsetzen.

Als Ansatz zu einer Syntaktik der Sonate im 19. Jahrhundert erweitert die Arbeit unbestreitbar den Erkenntnisstand – nicht zuletzt dadurch, daß sie Widerspruch und Ausweitung provoziert. Allerdings ist damit noch nicht gesagt, ob und wie weit auf diese Weise zugleich das Verständnis der Musik Schumanns gefördert wird. Denn diese dient der

Untersuchung mehr oder weniger nur als Exempel: Symptomatisch dafür ist die vorherrschende isolierte Behandlung einzelner Abschnitte. Bezeichnend für die Begrenztheit der rein morphologischen Betrachtungsweise ist beispielsweise der Befund, „die gängige Einschätzung der *d*-Moll-Sinfonie [op. 120] als fortschrittliches und unkonventionelles Werk [sei] zu relativieren“. Er wird ausschließlich aus der Betrachtung der Exposition des 1. Satzes abgeleitet; daß aber die Innovation gerade bei diesem Werk in dem nur im Gesamtzyklus erfahrbaren Verhältnis der Themen zur musikalischen Zeit begründet liegt, bleibt außerhalb des Betrachtungshorizonts. – Eine Abhandlung wie die vorliegende ist fundamental auf die Methode des Vergleichs von Werken verschiedener Komponisten angewiesen: Die sehr sporadischen diesbezüglichen Ansätze – vor allem hinsichtlich der Bezüge zu Beethoven – fordern einen systematischen Ausbau heraus.

(Juli 1996)

Arnfried Edler

MARTIN THRUN: *Neue Musik im deutschen Musikleben bis 1933*. Bonn: Orpheus-Verlag 1995. 2 Bde., 823 S. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Band 75.)

Das Buch dürfte für alle, die sich mit österreichischer und deutscher Musikkultur im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts befassen, eine Fundgrube sein. Thrun breitet ein zunächst geradezu überwältigend reichhaltiges Material zum Thema unter Stichworten aus wie „Der verzögerte Aufbruch zur Neuen Musik“ oder „Die Festkultur der Neuen Musik“, wobei er z. B. die Entwicklung von Donaueschingen/Baden-Baden mit vielen und neuen Details scharf beleuchtet. Zahlreiche Statistiken, umfangreiche Zitate aus oft entlegenen Quellen sowie ein ausgiebiger Anhang mit kommentierten Dokumenten bereichern unsere Kenntnis über Details der Ausbreitung (bzw. Nicht-Ausbreitung) der verschiedenen Strömungen neuer Musik in den 1910er und 20er Jahren nach der Moderne der Trias Gustav Mahler, Richard Strauss, Max Reger. Die Spaltung zwischen ‚Moderne‘ und ‚Neuer Musik‘ datiert kompositorisch schon vor 1914 und hat etwa in der Wiener Vereinigung schaf-

fender Tonkünstler (1904–1905) ein frühes institutionelles Korrelat, wofür dann Thrun zu Recht abschließend den verallgemeinernden Begriff der ‚Sezession‘ entwickelt. Trotz der Stofffülle erscheint der zumal gegen Ende der zwanziger Jahre relevante Bereich einer Verbindung von spezifischer Avantgarde mit Strömungen der Arbeiterbewegung (Hanns Eisler, Stefan Wolpe, Ferenc Szabó u. a. m.) unterbeleuchtet. Hier hält sich Thrun wohl zu sehr an einen offiziösen Begriff von ‚Neuer Musik‘, deren Radius er ansonsten ja sehr weit faßt.

Was gewissermaßen eine Irritation herbeiführt, ist ein leicht verschwörungstheoretisch fundiertes, unterschwelliges und nie explizit artikuliertes Ressentiment oder zumindest ein unausgesprochener Vorbehalt gegen radikal neue Musik, sei es nun solche futuristischer Provenienz, aus den USA oder aus der zweiten Wiener Schule. Abgesehen von den zugrundeliegenden ästhetisch-politischen Haltungen, bei denen sich der Verfasser bedeckt hält, aber sie sich, wie es scheint, oft implizit auch von seinem Material diktieren läßt, sie auf den Boden der Tatsachen stellt und den Standpunkt des jeweiligen Status quo ergreift, spielen hier Fragen des Gegenstandes und der Methode mit herein. Rezeptions- und Institutionengeschichte ist, weil sie sich auf die materiellen historischen Sachverhalte einläßt und ein historisch detailgetreueres Bild damaliger Realität zeichnet, deshalb allerdings nicht per se wahrer als eine vom Standpunkt einer übergreifenden Aktualität gefaßte Kompositionsgeschichte, welche die Wirkungsgeschichte – und zwar nicht nur die einer Phase – einschließt. Konkret z. B. wurde Paul Hindemith in den zwanziger und natürlich den frühen dreißiger Jahren weitaus häufiger als Arnold Schönberg aufgeführt, der überdies vom Standpunkt von ‚Gebrauchsmusik‘, Neoklassizismus etc. nach 1918, spätestens seit der ‚relativen Stabilisierung‘ nach 1924, auch als Komponist als ‚romantisch‘ und überhaupt veraltet abgetan wurde – was Thrun ausführlich darlegt; dieser war und bleibt aber dennoch der ästhetisch wie der historischen Reichweite nach weitaus bedeutendere Komponist. Auf der anderen Seite gelingt es Thrun, Besonderheiten etwa der Bartók- oder Stravinskij-Rezeption zu profilieren und generell an die historische Rolle man-

cher Komponisten zu erinnern, die zum Teil auch ästhetisch größerer Beachtung wert sein mögen.

(August 1996)

Hanns-Werner Heister

MARKUS KIESEL: Studien zur Instrumentalmusik Siegfried Wagners. Frankfurt a. M.: Peter Lang (1994). 208 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 124.)

Dem Hauptanliegen Kiesel, eine „analytische Beschreibung und historische Bewertung der musikalischen Sprache Siegfried Wagners zu bieten“, gehen biographische Angaben zu Leben und Werk des Wagner-Sohns und Liszt-Enkels (1869–1930) voraus – gestützt auf Selbstzeugnisse des Betroffenen ebenso wie auf (mitunter) widersprüchliche Äußerungen von Zeitgenossen und den wenigen, die sich mit dem „durch seine Heterogenität interessanten Œuvre“ beschäftigt haben. Siegfried Wagner ist ein „zu Unrecht Vergessener“; auch in gängigen Opernführern findet er wenig Beachtung. (Bei Otto Schumann [1983] taucht nur *Der Bärenhäuter* auf – die übrigen Opern „sagen uns heute kaum noch etwas“.) Die umfassende Tätigkeit Siegfried Wagners als Dirigent und Regisseur, von seinem Vater als „Erbe und Leiter der Festspiele“ eingesetzt, ist jedenfalls bekannter als die kompositorische Leistung, der kein Geringerer als Arnold Schönberg eine gewisse Originalität nicht absprach.

Die (von seiner Mutter Cosima gelenkte) musikalische Ausbildung fand im wesentlichen bei Engelbert Humperdinck statt, der sicherlich auch Siegfrieds spätere Beschäftigung mit Märchenstoffen initiiert hat (S. W.: „Hänsel und Gretel‘ halte ich für die beste deutsche Oper“). Frühzeitig gelangte der Wagner-Erbe zur Erkenntnis, „daß die Zukunft der Musik in einer Vereinfachung der äusserlichen musikalischen Mittel liegt“. Die Bemühung, das Musikdrama des Vaters durch Werke volkstümlichen Charakters abzulösen, bedeutet zugleich, der sich anbahnenden Moderne, so auch der Neuen Wiener Schule, auszuweichen.

Kiesel betrachtet das Instrumentalwerk Siegfried Wagners als „Destillat seiner musikalischen Sprache“; es umfaßt u. a. Sympho-

nische Dichtungen, ein Violinkonzert und eine Symphonie. In fast allen diesen Werken verwendet der Komponist Zitate aus seinen Opern und anderen Werken oder nimmt sie vorweg. Infolge solch bewußt gestalteten „Verwirrspiel(s)“ wird „text- bzw. dramengebundene Musik zu absoluter Musik und umgekehrt“. Nach Karl Lincke (1922) verliert aber dadurch das Leitmotiv seine „Urkraft“, d. h. seine semantische Funktion. Kiesel dagegen bewertet dies als „Synthese zwischen unabhängiger Formgestaltung und inhaltlicher Gebundenheit“, was als Charakteristikum eines eigenwilligen Kompositionsstils zu gelten hat.

Eugen Schmitz (1908/09) bescheinigt zwar der (dramatischen) Musik des Wagner-Sohns u. a. ein „äußerst vornehmes und sympathisches Maßhalten, interessante Harmonik, kunstvolle Satztechnik“, doch vermißt er bei vielen Motiven die „Prägnanz“. Und wie verhält sich dies zur Tatsache, daß beispielsweise in der Oper *Der Kobold* 123 (Leit-)Motive Verwendung finden, womit nur die wichtigsten erfaßt sind?

Besonderes Gewicht hat naturgemäß Siegfrieds Stellungnahme zum Vater. Von ihm „muß man lernen: Stil, Deklamation, Instrumentation, Knappheit, dramaturgischen Aufbau. Seine Grenzen kennen, das ist Wagnerianer sein. Nicht mit dem Nibelungen-Orchester herumwirtschaften, wenn einem nichts einfällt. ... nicht herumphantschen in allen Tonarten, wenn auf der Bühne zwei Leutchen sich anöden und nicht einmal Guten Morgen zu sagen haben.“ Zwar betrifft dies die sogenannten Wagner-Nachfolger (den „ungleich erfolgreicherer Kollegen“ Richard Strauss?), doch enthält es auch den Ansatzpunkt, der den Sohn andere Wege einschlagen ließ.

Zu Kiesel's Werkanalysen sind gewisse Bedenken anzumelden. Der Autor notiert fast sämtliche Notenbeispiele einstimmig, dynamische Angaben fehlen, häufig auch solche zum Tempo. Zwar sind die zitierten Themen (verbal) eingebettet in den formalen und tonalen Ablauf; von „Überlagerung verschiedener Themen“, von „effektvollen Akkordverbindungen“ oder von „fahlen (?) Akkorden“ ist die Rede – aber was sollen minutiöse Beschreibungen, wenn der Leser nicht einen einzigen

Klaviersatz zu sehen bekommt, von einem Partiturbild ganz zu schweigen? Anerkennenswert dagegen sind die Bemühungen um die programmatischen Vorgänge in den Symphonischen Dichtungen (u. a. *Sehnsucht* 1895, *Glück* 1923), die zum Teil auf Äußerungen des Komponisten selbst beruhen.

Als Mensch war Siegfried Wagner integer und bescheiden. Belastet durch die mäßigen Erfolge seiner eigenen Werke, nahm er das gigantische Erbe verantwortungsbewußt auf sich. Unvergessen ist – im Verein mit seiner Frau Winifred – die Wiederaufnahme der Bayreuther Festspiele im Jahre 1924, die unter unendlichen Schwierigkeiten vor sich ging. Die Toleranz jüdischen Mitarbeitern gegenüber ehrt ihn; weniger seine Einstellung gegenüber Hitler („ein prachtvoller Mensch“), in dem er wohl mehr den Mäzen als den Politiker sah.

Ein „geradezu programmatischer Brief“ an Humperdinck deutet auf den Lebensplan des angehenden Komponisten hin: „Die Rettung für uns Epigonen ist die Rückkehr zur Einfachheit! ... Ein harmloses sinniges deutsches Lustspiel, das ist, was uns eigentlich noch übrig bleibt. ... Die moderne Berliozerei ist mir gerade so verhaßt geworden, daß ich mit aller Kraft ins Gegenteil hinübergehe, ... Kurz, ich bin ein Reaktionär.“ Siegfried Wagner hat sich zwar „allen zeitkritischen oder fortschrittlichen Tendenzen verschlossen“ – sein Stilwille aber „verdient zumindest als Idee gewürdigt zu werden.“

(Juli 1996)

Adolf Fecker

TAMARA LEVITZ: *Teaching New Classicality. Ferruccio Busoni's Master Class in Composition. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1996. 336 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 152.)*

Als Richard Strauss und Engelbert Humperdinck im Frühjahr 1920 das Ende ihrer Meisterklassen ankündigten, war der zuständige Referent im Kultusministerium, Leo Kestenberg, nicht lange in Verlegenheit bei der Suche nach Ersatz: Sein eigener Klavierlehrer Ferruccio Busoni sollte eine der beiden Stellen als Professor für Komposition an der Preußischen

Akademie der Künste erhalten. Um seinen Wunsch durchzusetzen, mußte mit der Berufung Hans Pfitzners auf die zweite Vakanz nicht nur ein Ausgleichskandidat zur Besänftigung der konservativen Kreise gefunden, sondern auch Busoni selbst davon überzeugt werden, aus seinem Schweizer Exil nach Berlin zurückzukehren.

Tamara Levitz hat sich auf die Suche gemacht und in einer Vielzahl von Archiven, Bibliotheken, in Kompositionen und nicht zuletzt in Gesprächen mit überlebenden Busonis-Schülern Material zusammengetragen, mit dem sie ein ebenso schlüssiges wie anschauliches Bild von Busonis letzten Jahren in Berlin, seiner Meisterklasse und deren Umfeld zeichnete: eine luxuriöse Insel ernsthaften, fast asketischen Gelehrtentums – sorgsam inszeniert aus verschiedenen Elementen wie Busonis Künstlerpersönlichkeit, seinem Unterrichtsstil und -inhalt und dem Lebensstil der gehobenen Schicht in der Vorkriegszeit. Sie kontrastierte scharf zum Alltag des kriegs- und revolutionsgezeichneten Berlin, dem Busonis junge Meisterschüler nur mit großen Anstrengungen eine materielle Lebensgrundlage abringen konnten. In diesem intellektuellen Freiraum entfaltete Busoni seine Vorstellung von „Junger Klassizität“ weiter. Darunter verstand er eine historisch orientierte Ästhetik, die ihre Vorbilder aus den ästhetischen Schriften Goethes und Schillers, der römischen Antike und der italienischen Renaissance bezog und die der deutschen Romantik abgeneigte Busoni mit Vorliebe an den (damals zum Teil schwer zugänglichen) Werken Mozarts sowie herausragenden Einzelwerken anderer Komponisten aus verschiedenen Epochen modellhaft darlegte. Kontrapunkt und Fugentechnik wurden als Vorstufe der Klassizität schwerpunktmäßig an Kompositionen Bachs studiert; klassische Orchestrierung, musikalische Parodie und Zitierweisen, Liedkomposition, italienisches Puppentheater und nicht zuletzt die klangliche Realisation der selbstkomponierten Musik zumindest am Klavier waren Bestandteile des Unterrichtes. Sie dienten zusammen mit den von Busoni vorausgesetzten und nicht weiter ausgebildeten musikalischen Handwerkstechniken als Hintergrund, vor dem die Meisterschüler ihre künstlerischen Ideen musikalisch umsetzen

sollten. Als Ideal galt eine melodieorientierte Musik, als höchstes Ziel: die Oper.

Levitz beschreibt nicht nur die Unterrichtsschwerpunkte der drei Studienjahre (1921–1924) für jedes Jahr, sie flicht gelegentlich eine Schülerkomposition mit ein, sie schreibt auch eine Biographie der letzten Lebensjahre Busonis und läßt dabei manchmal den Blick über die Zeitgeschichte und den Berliner Alltag schweifen. Bruchstellen werden deutlich: Busonis enges persönliches Band zu seinen Schülern, zu denen u. a. Kurt Weill, Wladimir Vogel und – wenngleich in jenen Jahren bereits als Kollege – Philipp Jarnach gehörten, führte zu folgenreicher Rivalität der Schüler untereinander; seine zunehmende Isolation im Berliner Kulturleben, das fast nichts mehr mit dem der Vorkriegszeit gemein hatte, persönliche und gesundheitliche Krisen werden konstatiert und in enger Verbindung zu seinen musikalischen Tätigkeiten beschrieben. Deshalb ist die Darstellung auch weder geschwätzig noch voyeuristisch, sondern wird zu einem dreidimensionalen vitalen Bild Busonis, seines vielfältigen, doch in sich konsequenten Schaffens, seiner hohen ästhetischen Ansprüche, aus denen der Leser vielleicht auch die Gründe für das Scheitern seines *Faust* ableiten kann. Die intensive Darstellung der Unterrichtsinhalte und -ziele dagegen ist geeignet, Busonis Spuren im Schaffen späterer Komponisten entgegen aller damaligen Anfeindungen – vielleicht sogar bis heute – nachzuweisen. In diesem Zusammenhang ist es allerdings bedauerlich, daß mit dieser Ausgabe eine gekürzte Fassung des amerikanischen Dissertationsoriginals vorgelegt wurde. Im Vergleich empfindet man das als einzigen wirklichen Mangel dieses stoff- und inhaltsreichen Buches, denn viele der Kompositionsbeispiele von Busonis Schülern fehlen, besonders die Kurt Weills. Auch die deutschen Originalzitate sind leider nicht mehr vorhanden. (September 1996) Martha Brech

Paul Hindemith: Der Komponist als Zeichner. Hrsg. von Susanne SCHAAL und Angelika STORM RUSCHE. Zürich-Mainz: Atlantis Musikbuch-Verlag 1995. 199 S., Abb.

Nachdem vor einigen Jahren das bildnerische Werk Arnold Schönbergs mit einem gro-

ßen Katalog gewürdigt wurde, erscheint nun ein Band mit Zeichnungen einer weiteren Doppelbegabung des 20. Jahrhunderts: Paul Hindemith. Doch wohl nur wenigen war bisher bekannt, mit wie viel Professionalität er porträtierte, karikierte oder kommentierte. Hindemith sah in seinem Zeichnen gleichwohl eine „Privatangelegenheit des Komponisten“, die keiner Öffentlichkeit bedurfte. So entstanden die Zeichnungen auch auf dem Papier, das gerade greifbar war. Doch handelt es sich um mehr als nur bloße Gelegenheitswerke. Neben liebevollen Porträts, bei denen Hindemith seine Frau und sich selbst den Sternzeichen entsprechend darstellt (Löwe und Skorpion), finden sich fast surrealistische oder schlicht skurrile Motive, die befremden. So aber wie Hindemith gelegentlich selbst einen Hinweis gibt – beispielsweise „Strauß [!] dirigiert“ – so wäre sicherlich noch das eine oder andere Motiv zu dechiffrieren. Obwohl keine Vollständigkeit in diesem Band erstrebt wurde, hätte man auf jeden Fall das von Hindemith selbst gezeichnete Titelblatt seiner *Suite 1922* op. 26 aufnehmen müssen, das eine Großstadtszene darstellt. Ebenso könnte man die *Allemandenessende Schlange* mit dem Deckblatt des *Rag Time (wohltemperiert)* von 1921 in Verbindung bringen (vgl. *Paul Hindemith. Leben und Werk in Bild und Text*, hrsg. von Andres Briner, Dieter Rexroth und Giselher Schubert, Zürich und Mainz 1988, S. 77). Daß Hindemith sein Domizil am Genfer See selbst ausmalte ist bildlich nur dem hübsch kommentierten Band *Paul Hindemith. Die letzten Jahre* von 1965 zu entnehmen. Von besonderer Bedeutung sind allerdings die komplett abgebildeten originellen Weihnachtspostkarten, die über nahezu zwei Jahrzehnte entstanden und in denen Hindemith gelegentlich sein kompositorisches Werk reflektiert (*Das lange Weihnachtsmahl*). Wenn aber in der umfangreichen kunstgeschichtlichen Einführung das Blasebalgtreten an einer Orgel fälschlich als Heranschleichen mit „winterlichen Filzpantoffeln“ gedeutet wird (S. 19), wirkt dies bei einer Publikation dieses Anspruchs peinlich. Doch schmälern die Einwände nicht das gelungene Konzept des sehr aufwendig gestalteten Bandes, der passend zum 100. Geburtstag des Komponisten vorlag. Das Buch wird aber wohl

eher als privates Geschenk denn in wissenschaftlichen Bibliotheken Verbreitung finden. (Juli 1996) Michael Kube

Hindemith-Jahrbuch 1993/XXII. Hrsg. vom Paul-Hindemith-Institut, Frankfurt/Main. Mainz u.a.: Schott 1994. 239 S., Notenbeisp.

Hindemith-Jahrbuch 1994/XXIII. Hrsg. vom Paul-Hindemith-Institut, Frankfurt/Main. Mainz u. a.: Schott 1994. 147 S., Notenbeisp.

Wenn sich in einem Jahrbuch einzelne Aufsätze zu einem thematischen Schwerpunkt verbinden, muß dies nicht immer an einer Konjunktur liegen, sondern kann auch ein kontinuierliches Interesse widerspiegeln. Dies um so mehr, wenn – wie im Fall der Hindemith-Forschung – ganz unterschiedliche Interpretationsansätze nebeneinander bestehen können, sich gegenseitig ergänzen und zu weiterreichenden Überlegungen einladen. Das Jahrbuch 1993 ist etwa dem Operschaffen Hindemiths gewidmet. Friedbert Streller gibt zunächst eine Zusammenschau der die zwanziger Jahre bestimmenden Strömungen und geht überblicksartig deren möglichem Einfluß auf Hindemith nach. Harmonik, Form und satztechnische Aspekte rückt dagegen Michael Kube in seiner Betrachtung des frühen Einakters *Sancta Susanna* in den Vordergrund. Stephen Hinton stellt Hindemiths *Lehrstück* in einen literaturgeschichtlichen Kontext und erläutert die religiös-moralische Bedeutung dieser Textgattung bei Luther und Brecht. Kunst und Moral sind auch die zentralen Momente im *Cardillac*, von dem Hindemith 1952 eine zweite Fassung erstellte. Wie sehr diese Umarbeitung in Hindemiths eigenem musikphilosophischen Denken wurzelt, erläutert Elisabeth Schwind, während Thomas Seedorf konkreten Änderungen in Text und Musik nachspürt. Daß Paul Hindemith und seine Frau Gertrud ein weitgespanntes literarisches Interesse hatten, ist heute vielleicht schon bekannter als vor einigen Jahren. Andres Briner gibt zu diesem Thema zahlreiche wichtige Hinweise; eine übersichtliche Auflistung des Bestandes vermißt man jedoch schmerzlich. Ferner kommt in diesem Band die dreiteilige Dokumentation über Hindemiths Aktivitäten als Bratscher im Rebner- und Amar-Quartett mit verschiedenen Registern zum Abschluß.

Das Jahrbuch 1994 umfaßt mehrere Artikel über Bearbeitungen, die Hindemith zu ganz unterschiedlichen Zwecken vornahm. Andreas Traub berichtet über die Einrichtung des *Sederunt principes* von Perotin (1945), deren Manuskript als Faksimile beigegeben ist. Hindemiths „Rekonstruktion der ersten Aufführung“ von Claudio Monteverdis *Orfeo* hat bereits selbst historische Bedeutung. Die Bedingungen und die Realisation dieses 1954 in Wien mit Musikern des gerade gegründeten *Concentus Musicus* ausgeführten Projekts untersucht Peter Ackermann. Der Bearbeitung von Regers *100. Psalm*, die vornehmlich eine straffe Reduzierung der Orchesterstimmen ist, geht Wolfgang Rathert nach; Susanne Schaal widmet sich nochmals der Bearbeitung des *Cardillac*. Dieser Schwerpunkt wird durch einen Beitrag von Andres Briner ergänzt, der der schon häufiger untersuchten Beziehung zwischen Hindemith und dem neopythagoräischen Harmoniker Hans Kayser nachgeht. Gemeinsamkeiten und Kontraste zwischen Darius Milhaud und Hindemith versucht Theo Hirsbrunner näher zu fassen, ohne daß er jedoch die nur erwähnten Kompositionen genauer befragt. Das Jahrbuch schließt ein der *Deutschen Zahnärztlichen Zeitschrift* (1963) entnommener biographischer Abriß über die Widmungsträger des *Konzerts für Orchester* op. 38 ab, deren Identität der Hindemith-Forschung bisher nicht bekannt war.

(Juli 1996)

Michael Kube

WERNER THOMAS: *Orffs Märchenstücke. Der Mond. Die Kluge. Mainz u.a.: Schott 1994. 236 S., Notenbeisp., Abb.*

Das 1990 gegründete Orff-Zentrum beginnt mit dieser Publikation die Reihe seiner Veröffentlichungen. Werner Thomas, der durch Bücher und Aufsätze sowie eine langjährige Verbindung mit dem Komponisten sich als Orff-Kenner erwiesen hat, legt hier, in einem Band zusammengefaßt, zwei Beiträge zu den Märchenopern vor, über die Orff selbst im Band V der Dokumentation *Carl Orff und sein Werk* (Tutzing 1979) Material veröffentlicht hat. Darüber hinausgehend, hat nun hier der Autor unter Hinzuziehung bisher nicht ausgewerteter Textentwürfe und musikalischer Skizzen

sowie Studien-Materialien, die auch Orff nutzte, und weitergehender geistesgeschichtlicher Einordnung in die Entstehungsgeschichte, die Konzeption, Planung und Ausführung der beiden Opern *Der Mond* und *Die Kluge* neu rekonstruiert. Dabei ergaben sich eine Reihe bisher kaum geahnter Aspekte, die für Inszenatoren der Werke bedeutungsvoll sein könnten, aber auch für das tiefere Eindringen in die Gedankenwelt und künstlerische Gestaltungsart Orffs.

Der Mond, vom Komponisten selbst als „Erstlingswerk für die Bühne“ bezeichnet (S. 9), wird in einem ersten, kleineren Beitrag aus seinen „Vorausgrundierungen“ (*Des Turmes Auferstehung* von 1920, der *Lukas-Passion* von 1932 und der *Carmina burana* von 1937) entwickelt und durch den Hinweis, daß das Werk zuerst für eine Marionettenbühne geplant war, in seinem Ansatz charakterisiert. Die unmittelbare Beziehung zum Märchen der Brüder Grimm (in großen Teilen des Textes wörtlich übernommen) ist allerdings nur äußerliches Kennzeichen einer Märchenoper, die vor allem durch neue Bühnenlösungen (Topos des dreistöckigen Weltbildes der alten Mysterienspiele) vom „Volksmärchen“ zum „kleinen Welttheater“ führte. Daß da manche persönliche Kindheitserinnerungen (Beobachtungen der Gestirne) und spätere Kenntnisse internationaler Mondmärchen vorwiegend indischen und vorderasiatischen Ursprungs, aber auch weißrussischer, englischer Varianten und vor allem aus dem finnischen Kalevala-Epos einfließen, vertieft das welttheatralische Konzept, das nun in den Entwicklungsetappen in Szene und Text enthüllt wird. Dadurch ergeben sich neue Einsichten für die szenische und musikalische Realisierung, die insofern wichtig sind, als hier erstmals das neue musikalisch-theatralische Modell Orffs deutlich wird, „daß die Mondpartitur keine autonom ‚komponierte‘ Oper darstellt, sondern daß die Funktion der Musik nur in Korrelation mit Sprache und Bild richtig begriffen wird“ (S. 31). Aus dieser Wurzel wächst die „Remythisierung des Märchens“ (S. 44), Parabel, Gleichnis auch im Sinne Brechts mit lehrhaften Zügen einbeziehend und so eben „das Märchen in die große Dimension des Welttheaters öffnend“, gleichsam „das Märchen als verspielte Tochter des Mythos“ nachweisend. Zur Konkretisierung

von Idee und Bühnenlösung ist ein Anhang von Dokumenten (u. a. Briefe an die Regisseure Heinz Arnold und Oscar Fritz Schuh) beigelegt.

Bei der Darstellung der *Klugen* hat Thomas neben der Aufdeckung der Quellen aus internationalem Märchenschatz und Literatur (Shakespeare bis Hofmannsthal) die lange und schwierige Entstehungsgeschichte des Werkes von 1936 bis 1942 dokumentiert (Faksimileablichtungen sind beigegeben) und ausgewertet, die Probleme während der Arbeit aufgezeigt, die ganz andere Haltung als beim *Mond*, das Märchen zu einem „handfesten Theaterstück“ (S. 67) zu formen. Das ist äußerst interessant entwickelt und aufschlußreich für die Arbeitsweise des Dichterkomponisten Orff, der wissenschaftliche Quellen suchte und nutzte und aus den Funden die „Zu-Fälle“ aufgriff, die – wie der Komponist selbst registrierte (S. 167) – stets „zur rechten Zeit“ sich einstellten. Und dennoch – es war (wie Thomas aufzeigt) eine zielstrebige Arbeit, bis er als dritte Fassung die endgültige Form fand und vieles des Ausgesponnenen (äußerst Interessantes dabei) wieder strich. Und gerade diese Teile, von denen Orff in seiner *Dokumentation* (s. o.) nichts vermerkt hat, die neben anregenden analytischen Gedanken in den vorliegenden Ausführungen umfassend beschrieben und gewertet werden, sind der Gewinn dieser Veröffentlichung durch das Münchner Orff-Institut, in die auch die bisher nicht freizugänglichen Quellen von Orffs erster Frau Gertrud (Tagebücher) und der Witwe Liselotte Orff sowie der Briefwechsel des Komponisten aus diesen Jahren eingegangen sind. Insofern ist der Band eine nicht unwesentliche Bereicherung der wissenschaftlichen Auswertung des Orffschen Schaffens und für die Praktiker des Theaters voller Hinweise zur Vertiefung von Interpretationen und ein Gradmesser für werkgerechte szenisch-musikalische Lösungen.

(September 1996)

Friedbert Streller

U. DIBELIUS/A. KRAUSE/A. D. McCREDIE/
H.-M. PALM-BEULICH: *Karl Amadeus Hartmann. Tutzing: Hans Schneider 1995. 224 S., Abb., Notenbeisp. (Komponisten in Bayern. Band 27.)*

Karl Amadeus Hartmann erfüllt die biographischen Kriterien eines ‚bayerischen‘ Komponisten zwar unschwer, läßt aber ihre Übertragung ins Ästhetische nicht zu. Ein Buch über Hartmann bräuchte dementsprechend auch keineswegs die besonderen Rahmenbedingungen einer Reihe wie *Komponisten in Bayern*, die sich bewußt nicht auf Künstler beschränkt, die „international oder national eine große Rolle gespielt haben“; sie müssen nur über eine gewisse Zeit in Bayern gearbeitet haben. Angesichts der breiten Anerkennung von Hartmanns Werk scheint die Betonung des nationalen Wirkungsfeldes ein wenig unpassend: Die biographische Position des Künstlers wird zuungunsten der ästhetischen allzu stark betont.

Hartmann gehört (ähnlich wie Rudi Stephan, dem der zweite Band der übrigens bewundernswert schnell fortschreitenden Reihe gewidmet war) zu den Künstlern, die in den Überblicksdarstellungen des 20. Jahrhunderts zwar vergessen werden können, aber eigentlich nicht sollten. Etwa Robert P. Morgan erwähnt in *Twentieth-Century Music* (1991) lediglich das Schicksal Hartmanns (dasjenige Stephans übrigens nicht) – als eines Repräsentanten der sogenannten ‚inneren Emigration‘ –, kommentiert aber seine Musik der kompositionstechnischen Orientierung des Buches zum Trotz mit keinem Wort. Was ist für einen Künstler tragischer: vergessen zu werden oder zu einer ‚sozialhistorischen Tatsache‘ zu erstarren?

Auch der neue Hartmann-Band geht vom politischen Begriff eines bayerischen Bekenntniskünstlers aus, doch eine Gegenposition wird angestrebt. Andrew McCredies einleitende biographische Skizze setzt mit der Problematik der ‚Bekenntnismusik‘ (eines von Hartmann selbst in den sechziger Jahren thematisierten Begriffs) ein, entfaltet sich aber bald zu einer faszinierenden Standortbestimmung Hartmanns im Münchener Musikleben während der Konfrontation der jungen Künstler mit der Schule Ludwig Thuilles (siehe etwa Bände 4 und 16 der Reihe). Fortgesetzt wird diese Geschichte von Ulrich Dibelius, dessen kurzer Beitrag einen Grundriß der *Musica viva*-Bewegung nach dem Krieg zeichnet. Strenger musikbezogen sind schließlich die letzten drei Aufsätze von McCredie (das

Instrumentalschaffen), Andreas Krause (die Klavierwerke) und Helga-Maria Palm-Beulich (die musikdramatischen Arbeiten). Tiefgreifende Analysen läßt der Umfang des Bandes leider nicht zu.

Einige Passagen aus McCredies Hartmann-Buch (1980) findet man in diesem Sammelband zwar wieder, doch die Heinrichshofener Monographie bleibt als detaillierte Biographie gültig. Was die Quellenlage (etwa zu den Einzelheiten der sogenannten inneren Emigration eines Bekenntniskünstlers) betrifft, ist das Gewicht der *Kleinen Schriften* (1965) Hartmanns weiterhin groß. Zehn Briefe aus der Korrespondenz Hartmanns werden in diesem neuen Band immerhin erstmals veröffentlicht, doch das analytische Eingehen auf die „Briefe behält sich der Herausgeber an anderer Stelle vor“. Der Fall Hartmann ist also längst nicht abgeschlossen.

(September 1996)

Tomi Mäkelä

HENK BADINGS, 1907–87. *Catalog of Works by Paul T. KLEMMER*. Michigan: Harmonie Park Press (1993). XX, 201 S. (*Detroit Studies in Music Bibliography*. No. 71.)

Als der niederländische Komponist und Kompositionslehrer Henk Badings 1987 starb, hinterließ er mehr als 600 Kompositionen, darunter 15 Sinfonien, 8 Opern und eine Reihe von elektronischer Musik, der er sich als erster in Holland widmete. Paul T. Klemme hat seine zahlreichen musikalischen und musiktheoretischen Schriften zusammengetragen und geordnet. Dem Werkverzeichnis ist eine kurze Biographie des erfolgreichen Autodidakten vorangestellt, die in ihrer Knappheit allerdings Badings' Kollaboration mit den Nationalsozialisten (er beriet im Zweiten Weltkrieg die NS-Kulturkammer zur Reorganisation des holländischen Musiklebens) verschweigt. Nach 1945 schloß man Badings für einige Jahre aus dem niederländischen Musikleben aus. Diese Tatsache umschreibt Klemme S. XIII vornehm „during the next decade and a half he became a freelance composer“. Ab der Mitte der 50er Jahre erhielt der Komponist wieder zahlreiche Kompositionsaufträge; viele seiner Werke wurden preisgekrönt, unter anderem erhielt er 1972 den Sweelinck-

Preis der Niederländischen Regierung für sein Gesamtœuvre.

Den Hauptteil des Buches bildet das nach Gattungen geordnete Werkverzeichnis, durchgezählt von W-1 bis W-611. Es folgen eine Diskographie (D-1 bis D-91), ein Schriftenverzeichnis, eine annotierte Bibliographie zu Badings und seinen Werken (B-1 bis B-84) sowie 4 Appendices: Schulwerke, Werke für Jugend- und Amateuorchester, Alphabetische Liste und Chronologische Liste der Kompositionen. Ein Index rundet den übersichtlichen Band ab, der das Lebenswerk eines der bedeutendsten holländischen Komponisten des 20. Jahrhunderts erschließen hilft.

(Juli 1996)

Jutta Lambrecht

Das Erbe deutscher Musik. Hrsg. von der Musikgeschichtlichen Kommission e.V., Band 110. Abteilung Kammermusik, Band 10: Diederich Becker: *Musicalische Frühlings-Früchte (1668) und Hamburger Handschrift*. Hrsg. von Hans BERGMANN und Ulf GRAPENTHIN. Kassel: Nagels Verlag 1995. XVIII, 256 S.

War die instrumentale Ensemblemusik Hamburgs durch die Ratsmusiker Zacharias Füllsack und Christian Hildebrand 1607 mit lauter fremden Werken eröffnet worden, so gelangte sie durch den ‚Rats-Violisten‘ Dietrich Becker 1668 ‚individual‘ zu ihrem vorläufigen Abschluß. Wie in einem Rückblick bietet Becker letztmalig zwei Paduanen, eine in g-moll und eine in A-dur: in den Tonarten, die 1607 den Rahmen gebildet hatten. Sonst aber folgt er neuen Satzmustern: der ‚italienischen‘ Sonata und der ‚französischen‘ Suite. Vier weitere (undatierte) Sonata-Suiten aus handschriftlichen Partituren der alten Chrysander-Bibliothek (vgl. Abb. 7) bilden den zweiten Teil des Bandes. Die Herausgeber sehen in dieser Quelle ein Autograph Beckers, den der Tod (1679) an einer Drucklegung gehindert habe.

Daß diese solide Edition (leider ohne Notenfaksimile von 1668) aus einer Hamburger Magisterarbeit (1987) hervorgehen konnte, spricht für die Qualität des Forschungsthemas und seiner Durchführung. Wie fast immer in dieser Zeit bereitete das Viola-Problem Kopfzerbrechen. Welches Instrument ist jeweils

gemeint? Die Standardbesetzung des fünfstimmigen Satzes – zwei Violinen und drei Gamben – ließ mancherlei Varianten zu. Die Notiz der Erbe-Redaktion (S. 248) geht auch auf das Problem des 8- und/oder 16-Fußes ein.

Wie schon aus Beckers verstreut herausgegebenen Liedweisen zu vermuten war, zeigt sich auch der Instrumentalist als tüchtiger Melodiker. Tonsätze wie das Ballett in *a*-moll (S. 226) prägen sich ein. Und der Schwung des Ablaufs macht gelegentlich satztechnische Mängel unerheblich.

(September 1996)

Werner Braun

DOMENICO CORRI's Treatises on Singing. A Select Collection of the Most Admired Songs, Duets & C. and The Singer's Preceptor. Ed. with Introduction by Richard MAUNDER. New York & London: Garland Publishing, Inc.

1. *A Select Collection of the Most Admired Songs, Duets & C., Vol. 1–3, 1993. 364 S.*

2. *The Musical Sources for Domenico Corri's A Select Collection... Vol. 1–3, 1993. 608 S.*

3. *Domenico Corri's A Select Collection... Vol. 4 and the Singer's Preceptor. 1995. 328 S.*

The Musical Sources for Domenico Corri's A Select Collection ... Vol. 4 and The Singer's Preceptor, Vol. 1–2. 1995. 272 S.

Wie viele seiner Landsleute gelangte auch der 1746 in Rom geborene Domenico Corri vor allem fern seiner Heimat Italien zu beachtlichem Ruhm. Achtzehn Jahre lang wirkte er zunächst in Edinburgh, und 1790 zog er als Verleger, Komponist und Gesanglehrer nach London, wo er 1825 starb. Als Schüler Nicola Porporas wurde Corri mit dem klassischen Belcanto vertraut, und Porporas Lehren wie auch seine eigenen Erfahrungen als Sänger und Komponist prägten seine eigene Unterrichtspraxis, deren Quintessenz in zwei Lehrwerke einfließen: *A Select Collection of the Most Admired Songs, Duets & C.* erschien ca. 1782 zunächst in drei Bänden, die bei einer Neuauflage des Werkes Mitte der 1790er Jahre um einen vierten Band erweitert wurden. *The Singer's Preceptor*, eine Gesangsschule in zwei Teilen, deren zweiter von Corri auch als fünfter Band der *Select Collection* bezeichnet wurde, kam 1810 heraus.

Corris Werke sind vor allem aus zwei Gründen von großer historischer Bedeutung: Zum einen geben sie einen repräsentativen Überblick über das aktuelle Repertoire beliebter Vokalkompositionen im London des späten 18. Jahrhundert, das schon damals zu den maßgeblichen Musikzentren der Welt zählte; ein Vergleich der ersten drei mit den beiden späteren Bänden veranschaulicht zudem den Wandel des musikalischen Geschmacks jener Zeit, der sich etwa an der zunehmenden Präsenz Joseph Haydns und Wolfgang Amadeus Mozarts ablesen läßt. Darüber hinaus sind Corris Publikationen eine zentrale Quelle für die Aufführungspraxis des späten 18. Jahrhunderts, da Corri sich mit ihnen an die große Schar kunstbegeisterter Dilettanten (im Sinne jener Zeit) und Anfänger in der Singkunst wendet, die (noch) über keine Kenntnisse in der adäquaten Ausführung eines gegebenen Notentextes verfügen. Ihnen gibt Corri eine Fülle von Hilfen in Gestalt von Atemzeichen, Hinweisen zur dynamischen Gestaltung und vor allem Vorschlägen zur Verzierung.

Nachdem bereits die Associazione Clavicembalistica Bologna die ersten drei Bände der *Select Collection* als Faksimile herausgebracht hatte, erschien nun bei Garland ein Nachdruck aller vier Bände und von *The Singer's Preceptor*, ergänzt um zwei weitere Bände, für die der Herausgeber Richard Maunday die Vorlagen, die Corri für seine Fassungen benutzt hat, so weit sie eruierbar waren, zusammengestellt hat, so daß der Leser Original und Einrichtung vergleichen kann.

Von seinen Vorlagen, meist Londoner Drucke, übernahm Corri den obligatorischen Hinweis, durch welchen Sänger eine Arie bekannt geworden war. Der Vermerk „Cantato da/Sung by Sig.^r Guadagni“, der Corris Fassung der berühmten Orpheus-Arie „Che farò senza Euridice“ beigegeben ist, bedeutet nicht, daß Gaetano Guadagni die Arie in der von Corri abgedruckten Gestalt gesungen habe, sondern will nicht mehr sagen, als daß Gluck die Partie des Orpheus für Gaetano Guadagni komponiert hat. Zu Recht weist Maunday darauf hin, daß alle Verzierungen von Corri selbst stammen und als Aufführungsvorschläge zu verstehen sind. (Lediglich im zweiten Band von *The Singer's Preceptor* sind zwei Arien abgedruckt, die den Vortragsstil einer spezifi-

schen Interpretin, der Sopranistin Angelica Catalani, dokumentieren.) Zu welchen Fehlschlüssen die Unkenntnis von Corris seinerzeit weit verbreiteten Sammlung und die Mißdeutung des Status der dort abgedruckten Auszierungen führen kann, veranschaulichte erst kürzlich Jürgen Schläder in einem Aufsatz über „Mann oder Frau – stimmliche Charakteristika der Orpheus-Rolle in Chr. W. Glucks *Orpheus und Eurydike*“ (in: *Oper und Werk-treue*, hrsg. von Horst Weber, Stuttgart/Weimar 1994, S. 31–50). Schläder schreibt von einem obskuren „Notenblatt, auf dem mit größter Wahrscheinlichkeit jene Fassung dieser Arie festgehalten ist, die Guadagni zumindest Anfang der siebziger Jahre bei Orpheus-Aufführungen in London gesungen hat“ (S. 36f.). Bei dem besagten Blatt handelt es sich aber um Corris Fassung, von der sich nicht sagen läßt, inwiefern sie überhaupt auf Guadagni zurückgeht und schon gar nicht, ob sie durch Gluck angeregt wurde (was mehr als zweifelhaft ist). Auf diese Annahme baut Schläder eine Reihe von hier nicht zu diskutierenden Hypothesen auf, deren argumentative Basis brüchig ist. Auch John Eliot Gardiner ging offenbar von der Authentizität der Corri-Fassung aus und legte sie seiner CD-Einspielung des Werkes (mit Derek Lee Ragin in der Titelpartie) zugrunde. Die leichte Zugänglichkeit von Corris Sammlungen wird vielleicht dabei helfen, solche Fehlentscheidungen künftig zu vermeiden.

(Juli 1996)

Thomas Seedorf

BEETHOVEN: Werke. Abteilung II, Band 1: Ouverturen und Wellingtons Sieg. Hrsg. von Hans-Werner KÜTHEN. Kritischer Bericht. München: G. Henle Verlag 1991. 68 S.

Siebzehn Jahre vergingen zwischen dem Erscheinen dieses Notenbandes und dem zugehörigen Kritischen Bericht der neuen Beethoven-Gesamtausgabe. Es ist hier nicht der Ort, über die vieldiskutierte Art des Fortgangs dieses Editions-Unternehmens, das wohl nach übereinstimmender Einschätzung zu den wichtigsten Aufgaben des Faches im zu Ende gehenden Jahrhundert gehört, abermals zu reflektieren. Immerhin ist festzuhalten, daß hier nach Erscheinen von nicht weniger als achtzehn Notenbänden erst der vierte Kritische

Bericht überhaupt und der erste für diejenigen Bände vorliegt, die vor 1980 erschienen – jenem Zeitpunkt also, an dem das Bonner Beethoven-Archiv die überfällige Entscheidung traf, Notenbände und Kritische Berichte gleichzeitig zu publizieren. Naheliegender Skepsis bezüglich der Frage, ob der 1974 gebotene Notentext dem aktuellen Stand der Quellenforschung überhaupt noch gerecht werde, begegnet der Herausgeber im Vorwort des Kritischen Berichts mit der Versicherung, es sei „von vornherein möglichst allen Eigenheiten der Werk- und Kompositionsgeschichte ... nachgegangen ... und den Brüchen und Umbrüchen, den Abbrüchen und Neuansätzen, also den eigentlichen chronologischen und morphologischen Kriterien die gebührende Beachtung geschenkt worden“ und es haben „die Ergebnisse modernster internationaler Quellenforschung und -kritik spontanen Eingang in dieses Unternehmen NGA gefunden“. Dem vorliegenden Ergebnis darf attestiert werden, daß es dem hohen Anspruch im wesentlichen genügt.

Enthalten sind in diesem Band die drei Ouvertüren, die nicht Teile größerer Bühnenmusiken darstellen, also die zu *Coriolan* op. 62 (1807), *Zur Namensfeier* op. 115 (1814–15) und *Die Weihe des Hauses* op. 124 (1822) sowie die Schlachten- und Siegesinfonie *Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria* (1813) – Werke aus der mittleren und späten Zeit des Komponisten also, die indes nicht in der vordersten Reihe seiner Orchesterwerke figurieren, die von durchaus unterschiedlichem kompositorischen Gewicht sind und deren ‚Reife‘ mitunter durchaus anfechtbar erscheint. Der Kritische Bericht bietet eine Fülle von Detailinformationen, die die Hintergründe der Entstehung und die Zielsetzung der Kompositionen teilweise in neuem Licht erscheinen lassen und bisherige einschlägige Darstellungen nicht selten erheblich korrigieren und ergänzen. Während für op. 62 lediglich drei Quellen – Partiturautograph, Stichvorlage in Orchesterstimmen und Original-Stimmendruck – herangezogen werden, treten bei den späteren Werken diverse von Beethoven überwachte Abschriften hinzu – die meisten in op. 124, dessen Partiturautograph außerordentlich rasch entstand (das Thema wurde erst während des Schreibvorgangs erfunden

den), was zahlreiche autographe Korrektur-
eintragungen und dementsprechend schwere
Lesbarkeit zur Folge hatte. Noch vor Ab-
schluß des Autographs wurde deswegen und
aufgrund des erheblichen Zeitdrucks mit der
Herstellung einer Reinschriftkopie und der
Aufführungsmaterialien, darüber hinaus noch
einer weiteren Reinschriftkopie für den Schü-
ler Ferdinand Ries begonnen, der das neue
Stück für eine Aufführung beim Niederrheini-
schen Musikfest in Aachen 1825 in Erwägung
zog. – Im Fall der *Coriolan-Ouvertüre* ent-
schloß sich der Herausgeber aufgrund der kri-
tischen Anmerkungen von A. Tyson (*Music &
Letters* LVIII/1977, S. 243f.) zu einer Revision
seiner Bewertung des Bonner Simrock-
Stimmendrucks gegenüber der im Vorwort
zum Notenband vorgetragenen; ihm ist nun-
mehr die Authentizität gegenüber der Ausga-
be des Wiener Bureau des arts et d'industrie
aberkannt, woraus sich die einzige Revisions-
notwendigkeit im Notentext-Band in Gestalt
der Kenntlichmachung einiger Klammere-
rungen von Staccato-Vorschriften als Heraus-
geberzusätze ergibt; sie erfolgt im Lesearten-
verzeichnis. – Einen Sonderfall stellt die *Wel-
lington-Sinfonie* insofern dar, als sie bekannt-
lich im Auftrag Johann Nepomuk Maelzels für
dessen neu erfundenes automatisches Walzen-
instrument Panharmonikon komponiert wur-
de. Diese erste Version, die nur aus dem zwei-
ten Teil – der Sieges-Sinfonie ohne Intrada –
bestand, ging der Orchesterfassung voraus. In-
sofern bedauert der Leser, daß die Beschrei-
bung dieser Quelle den entsprechenden zu-
künftig erscheinenden Bänden der Gesamt-
ausgabe vorbehalten bleibt, ein genauer Ver-
gleich der beiden Fassungen mithin derzeit
immer noch nicht möglich ist; Entsprechen-
des gilt für die Bearbeitung für „vollständige
türkische Musik“. Von hoher Bedeutung für
die Geschichte der Aufführungspraxis ist, daß
in dieser Sinfonie erstmals bei Beethoven die
Stimme der Violine I nicht mehr als Direk-
tionsstimme angelegt ist, die Partitur mithin
als einzige Unterlage für den Dirigenten fun-
giert. Man muß daher außerordentlich bedau-
ern, daß – im Gegensatz zum Usus in anderen
Gesamtausgaben – sowohl im Notenband als
auch im Kritischen Bericht ein besonderer
Teil mit ausgewählten Faksimilia fehlt; die

wenigen Faksimilia im laufenden Text des
Berichts vermögen die zahlreichen überaus
wichtigen angesprochenen Sachverhalte nicht
annähernd zu illustrieren. Dazu gehören au-
ßerdem in erster Linie die Stichwortzeilen in
den Partiturautographen, denen die Bedeu-
tung partiturinterner Skizzierungen zukommt
und die über die Relation von Konzeption und
erster Niederschrift überaus erhellende Auf-
schlüsse gewähren. Selbstverständlich wird
man sie als ein gesondertes Problem in eigen-
ständigen Publikationen behandeln müssen,
doch gehört die Darbietung einer repräsen-
tativen Auswahl nach Einschätzung des Re-
zensenten zu den substantiellen Aufgaben ei-
ner Edition, die sich den Einsatz aller aktuell
zur Verfügung stehenden Mittel zugute hält
und die es zudem einer möglicherweise gar
nicht so schmalen interessierten Leserschaft –
vor allem im Hochschulbereich – schuldig ist,
die eminente Bedeutung der Quellenin-
terpretation wie überhaupt alle Fragen der
Edition musikalischer Texte anschaulich zu
vermitteln und auf diese Weise Anstöße zu
geben.

Über die – äußerst akribisch durchgeführte
– reine Quellenbeschreibung und -kritik hin-
aus beschäftigt sich der Herausgeber im Kri-
tischen Bericht in mehreren Fällen ausführlich
mit dem Verhältnis der autographen Quellen
zu den Skizzen. Besonders aufschlußreich er-
scheint diesbezüglich der Hinweis auf die zeit-
weilig vorgesehene und wieder verworfene
Aufnahme von Schillers *Ode an die Freude* in
den Ideenkreis der *Namensfeier-Ouvertüre*.
Hingegen sprengt das im „Anhang zur Bewer-
tung von op. 115“ (S. 25) gebotene Resümee
der vom Herausgeber an anderer Stelle aufge-
stellten – sicherlich diskutierenswerten – Hy-
pothese einer Anregung Beethovens zum
Finalthema der *IX. Sinfonie* durch Mozarts
Misericordias Domini KV 222 den inhaltli-
chen und formalen Rahmen eines Kritischen
Berichtes zu den hier zur Debatte stehenden
Werken.

Ein zügiges Erscheinen der weiteren Bände
der Beethoven-Gesamtausgabe auf dem Ni-
veau der vorliegenden Edition gehört zu den
dringlichsten fachlichen Desiderata der näch-
sten Jahre.

(Juli 1996)

Arnfried Edler

FRANZ SCHUBERT: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenwerke, Band 6: Alfonso und Estrella. Vorgelegt von Walther DÜRR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 1993–1995, Teil a, Erster Akt, XXX, 286 S., Teil b, Zweiter Akt, S. 289–543, Teil c, Dritter Akt, S. 547–867.*

Nach *Des Teufels Lustschloß* (Serie II, 1) und *Der vierjährige Posten* (II, 2) liegt nun mit *Alfonso und Estrella* das wohl ehrgeizigste Opernprojekt Schuberts in der neuen Gesamtausgabe vor. Die (mit Ausnahme der Overtüre) zwischen September 1821 und Februar 1822 entstandene „große romantische“ Oper empfing jedoch erst am 24. Juni 1854 durch Franz Liszt in Weimar (in bearbeiteter Form) ihre Bühnentaufe. blieb das offensichtlich in der kurzen Zeit der Direktion Moritz von Dietrichsteins und Ignaz von Mosels angeregte deutsche ‚Originalwerk‘ somit im Hinblick auf die Entwicklung einer eigenständigen deutschen Opernrichtung praktisch folgenlos, so bietet es in musikalischer Hinsicht einen neuen Aspekt des Schubertschen Schaffens und dokumentiert zugleich sein eigenartiges Verständnis dramatischer Komposition, das die Schwächen der Textvorgaben seines Librettisten Franz von Schober oft eher hervorhebt denn glättet. (Die Probleme des Textbuchs und der späteren Bearbeitungen hat jüngst Till Gerrit Waidelich in seinem Buch über *Alfonso und Estrella* ausführlicher dargestellt.)

Walther Dürrs klar gegliedertes Vorwort spricht in konziser und erschöpfender Weise alle Probleme an, die sich in Zusammenhang mit der Entstehung und Überlieferung des Werkes stellen. Der beklagenswerte Verlust des Schoberschen Textbuchs macht sowohl eine Erörterung der Gattungsbezeichnung (die Partiturtitelseite fehlt, und der Begriff ‚romantische Oper‘ findet sich erst auf dem Weimarer Theaterzettel) als auch der Frage der Durchkomposition der Oper notwendig; die verschiedentlich geäußerten Zweifel an der Zugehörigkeit des Werkes zur Gattung der ‚großen Oper‘ räumt Dürr mit eindeutigen und überzeugenden Argumenten aus dem Weg (so ist z. B. mit dem im Weimarer Zettel genannten ‚Guisto‘ keine zusätzliche, in der Musik nicht auftretende Person, sondern lediglich der in der Partitur vorkommende ‚Hir-

te‘ gemeint). Dürr betont die gemeinsame Arbeit von Dichter und Komponist und belegt an anschaulichen Beispielen Details des Kompositionsprozesses. Die vergeblichen Bemühungen um Aufführungen in Wien, Dresden, Berlin und Graz werden wegen der dafür zum Teil anzunehmenden Kopiaturen ebenso genannt wie die Hintergründe der Lisztschen Einrichtung, auf deren Szenenanweisungen Dürr bei der Edition zurückgreifen mußte. (Da Schober selbst diese Einstudierung mitverfolgt hat, können die Bemerkungen wohl als autorisiert gelten.) Mit guten Gründen sind auch die Josef Hüttenbrenner zugewiesenen Metronomisierungen als von Schubert autorisierte übernommen. Schließlich werden Besonderheiten der Schubertschen Notierungsweise (darunter seine eigentümlichen, mit dem Decrescendo-Zeichen verwechselbaren Akzente) behandelt und kurz die späteren Einrichtungen beleuchtet, darunter die textliche und musikalische Bearbeitung durch den Herausgeber der alten Gesamtausgabe, Johann Nepomuk Fuchs, auf den auch die Verlesung des Namens ‚Froila‘ in ‚Troila‘ zurückgeht. Eine auf das Vorwort und den Kritischen Bericht abgestimmte Auswahl von Faksimiles rundet diesen Einleitungsteil sinnvoll ab.

Für die Edition des musikalischen Haupttextes standen Dürr einerseits die autographe Partitur (ohne Overtüre) zur Verfügung, außerdem für die Nummern 8 und 13 ein autographe Klavierauszug sowie zu Nr. 21 ein autographes Fragment. Die für die Uraufführung benutzte zeitgenössische Partiturabschrift (die Grundlage der AGA war) wurde lediglich zur Kontrolle herangezogen. Die Overtüre liegt dagegen sowohl im Autograph (das ersetzte Titelblatt macht die noch erkennbare vorübergehende Umwidmung als Overtüre zu *Rosamunde* wieder rückgängig) als auch in einem von Schubert durchgesehenen Erstaufführungs-Stimmensatz der *Rosamunde* vor, ferner in der vermutlich für diese Aufführung benutzten Partiturabschrift und in einer eigenen Version für Klavier zu vier Händen (vgl. Serie VII, 5).

Auch wenn eine detaillierte Beschreibung dieser Quellen (wie in der *Neuen Schubert-Ausgabe* üblich) dem separat hinterlegten Kritischen Bericht vorbehalten ist, so informieren das Verzeichnis der Quellen und Lesarten

im dritten Band doch hinreichend über die Textkonstitution. Die jeweils separate Auflistung eigenhändiger Korrekturen im Notentext und bedeutsamer Text-Abweichungen im Weimarer Soufflierparticell trägt zur Übersichtlichkeit ebenso bei wie die Zusammenfassung der nicht gekennzeichneten Ergänzungen des Herausgebers (sogenannte Rahmendynamik, Bögen, Punkte und Striche). Daß dabei auch die im Haupttext durch Kleinstich von den gewöhnlichen sogenannten Staccato-Strichen kaum unterscheidbaren ergänzten Striche nochmals genannt werden, wird der Benutzer begrüßen, wenn dies auch letztlich Folge einer etwas verwirrenden und zudem unterschiedliche Systeme (Klein- bzw. Dünnstich, Kursive, Strichelung, Klammerung) kombinierenden Art der Auszeichnung in den Bärenreiter-Gesamtausgaben ist. Einigen wenigen mißverständlich knappen Text-Anmerkungen [vgl. z. B. S. 805, Angaben zu Nr. 14, T. 24: Bogen „nach“ T. 25 heißt hier: „reicht bis in“ T. 25; T. 33, 35; S. 809, Nr. 17, T. 113: „wie“ zu streichen, das angegebene „pizz.“ fehlt im Notentext] stehen erfreulicherweise häufig kurze Diskussionen der Herausgeber-Entscheidung gegenüber, die die Eindeutigkeit des Notenbilds gelegentlich sinnvoll relativieren können. Zu begrüßen sind im Haupttext auch die Sternchen-Verweise auf diskutierte Stellen im Kritischen Bericht (offensichtliche und unbedeutende Fehler wie S. 205 Adolpho oder S. 347 Vc. sollten das Sternchen aber nicht verdienen, dagegen wünschte man es sich z. B. S. 482 zur Erklärung des kursiven Textes; S. 462 ist die Hornstimme ohne Erläuterung gekennzeichnet). Die von Dürr zu lösenden Sonderprobleme betrafen vor allem zahlreiche über den Taktstrich bzw. Zeilenumbruch reichende Bögen, die Stimmverteilung der oft in einem System zusammengefaßten Chor- oder Posaunenstimmen (die dankenswerterweise in vielen Fällen im Notenanhang abgedruckte Originalform erlaubt eine gute Beurteilung der Entscheidungen des Herausgebers) und die Rechtfertigung der für den Außenstehenden oft schwer zu beurteilenden Form der Akzente. Verworfenen Fassungen, die aus den Korrekturen im Autograph noch ersichtlich sind bzw. auf Einzelblättern erhalten blieben, wurden ebenfalls in Übertragung in den Anhang aufgenommen.

Ein alphabetisches Verzeichnis der Textanfänge komplettiert die in gewohnt vorbildlicher Ausstattung vorgelegte Ausgabe. Zwar fehlten im Rezensionsexemplar leider mehrere Seiten, diese hätten aber am Eindruck einer insgesamt ungemein sorgfältigen und zuverlässigen Edition wohl nichts geändert.
(September 1996) Joachim Veit

HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Volume 14: Choral Works with Keyboard. Edited by Ian RUMBOLD. Kassel u.a.: Bärenreiter 1996. XXVI, 110 S.

Der schmale Band mit Opuscula des nicht unbedingt als Meister der kleinen Form bekannten Komponisten vereint entgegen der Titellankündigung sowohl Werke für Chor mit Klavier- oder Orgelbegleitung als auch solche ohne Instrumentalpart. Insgesamt elf Kompositionen, davon drei in zwei Fassungen, werden hier zugänglich gemacht, Kompositionen, deren Inhalt und Anspruch jeweils beachtliche Unterschiede aufweisen. Musikalisch Überwältigendes wird wohl kein Benutzer der Ausgabe bei diesem Genre im Vorhinein erwarten, und so nimmt er die Sammlung mehr aus allgemeinem Interesse für den – man muß das immer noch so formulieren – im Musikleben und in der Musikwissenschaft eher vernachlässigten Berlioz in die Hand.

Aus der frühen Schaffenszeit stammt das Ronde nocturne *Le ballet des ombres* (1829), ein kurzer Hexenspek, dessen vorangestelltes Motto aus Shakespeares *Hamlet* dem Stück die Richtung weisen soll, auch wenn der Text nach Johann Gottfried Herders *Der Schattentanz* (1795) gestaltet ist. Derselben Periode entstammen drei Thomas-Moore-Vertonungen aus den *Neuf mélodies*, nämlich die ihren in den Überschriften angegebenen typischen Charakteren musikalisch voll entsprechenden *Chant Guerrier*, *Chanson à boire* und *Chant sacré*. Kriegerisch, will sagen überwiegend laut, und nur bei der Erinnerung an „Jésus, le Dieu de nos ancêtres“ mit abgenommenem Helm kommt *Le chant des Bretons* daher. Dazu paßt *L'apothéose*, eine Bearbeitung des letzten Satzes der *Symphonie funèbre et triomphale* für Mezzosopran oder Tenor, Chor und Klavier – arg beschnitten, so daß man sich

über Berlioz' Meinung wundern mag, in dieser Form verursache das Werk „große Wirkung“. Eigenartiges Licht auf Frömmigkeitsgeschichte und Pädagogik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wirft die *Prière du matin* für Kinderchor auf einen Text Alphonse de Lamartines. Das Stück eröffnet im Band die Abteilung ‚Geistliches‘ in des Wortes weiterer Bedeutung; ihm folgen die *Hymne pour la consécration du nouveau tabernacle*, der Männerchorsatz mit (und ohne) Orgelbegleitung *Le temple universel* (in T. 136 der ersten Version muß die zweite Note im Klavierbaß *d* heißen) sowie schließlich als liturgische Gebrauchsstücke die Frauenchöre *Veni Creator* und *Tantum ergo*, letzteres mit Begleitung des Harmoniums.

Vorwort, Notentext und Kritischer Bericht haben in Ian Rumbold einen kompetenten und zuverlässigen Sachwalter gefunden. Daß die edierten Werke nun Einzug in die musikalische Praxis nehmen werden, dürfte nicht zu erwarten sein; der Anschluß an ihren verblichenen ‚Geist‘ läßt sich (derzeit) kaum leisten. Ein weiteres Hemmnis stellt der Klaviersatz von Berlioz dar, der nirgends wirklich pianistisch ist und stets an handwerklich sauber gearbeitete Klavierauszüge erinnert. Den genialen Klangfinder lassen die Stücke an keiner Stelle ahnen.

(September 1996)

Ulrich Konrad

GABRIEL FAURÉ: *Requiem Op.48 pour soli, chœur et orchestre de chambre version 1893*. Éditée par Jean-Michel NECTOUX et Roger DELAGE. Paris: J. Hamelle & C^{ie} Éditeurs. XXIII, 131 S.

In der Forschungsliteratur hat es sich eingebürgert, für Faurés *Requiem*, seine zweifellos populärste Komposition, drei Fassungen voneinander zu unterscheiden: die erste, am 16. Januar 1888 in der Pariser Kirche La Madeleine aufgeführte (noch ohne „Offertoire“ und „Libera me“), die zweite, vermutlich Ende 1892 bzw. Anfang 1893 fertiggestellte für Kammerorchester, deren erste Aufführung (bereits am 21. Januar 1893 in der Madeleine?) ungewiß ist, und die dritte für großes Orchester, die 1900 beim Pariser Verlag J. Hamelle erschien. Eine solche Einteilung kann jedoch nur als Hilfsmodell dienen, denn zahlreiche

Aufführungen des Werkes zwischen 1888 und 1899 bildeten immer wieder den Anlaß zu neuerlichen Veränderungen, während man von einer Fassung im eigentlichen Sinne doch erwarten darf, daß sie zumindest eine Zeitlang unverändert gültig bleibt. Faurés Problem der angemessenen instrumentalen Begleitung zu diesem Werk war wohl im Grunde auch in der veröffentlichten Version noch ungelöst, da sich der Komponist auch nach Erscheinen der Partitur in Briefen auf frühere Besetzungen (in der ersten Version ohne Violinen!) bezog.

In der 1978 beim Eulenburg-Verlag erschienenen Taschenpartitur wurde zwar die Möglichkeit erwähnt, die Fassung von 1893 aus den erhaltenen handschriftlichen Orchesterstimmen zu rekonstruieren, jedoch gleichzeitig mit großer Selbstverständlichkeit einer Neuausgabe der dritten Version der Vorzug gegeben, wobei sich die Herausgeber Roger Fiske und Paul Inwood auf den Vergleich der gedruckten Quellen (Partitur, Orchesterstimmen und Klavierauszug) beschränkten. Der Authentizitätsgrad dieser Quellen ist freilich ungewiß. Die Abweichungen, die die erhaltenen Autographe der Teile (1) „Introït et Kyrie“, (3) „Sanctus“, (5) „Agnus Dei“ und (7) „In Paradisum“ in ihrer letzten Bearbeitungsschicht zur gedruckten Partitur aufweisen, sind so gravierend, daß eine bislang verschollene Abschrift (mit möglicherweise autographen Korrekturen) als Stichvorlage gedient haben muß. Die genannten Autographe haben durch die zahlreichen und nicht immer chronologisch genau einzuordnenden Änderungen für die Rekonstruktion der Fassung von 1893 nur begrenzte Aussagekraft, für die Teile (2) „Offertoire“, (4) „Pie Jesu“ und (6) „Libera me“ kann ohnehin nicht auf die Autographe zurückgegriffen werden. Insofern ist es einsichtig, daß die nun vom Fauré-Spezialisten Jean-Michel Nectoux unter Mitarbeit von Robert Delage (der an sich als Chabrier-Experte bekannt ist) edierte Fassung von 1893 hauptsächlich auf dem sogar teilweise autographen (Hörner, Trompeten, Harfe, ferner auch die Alt-Partie von „In Paradisum“) Stimmenmaterial aus dem Madeleine-Archiv (heute in der Bibliothèque Nationale aufbewahrt) fußt. Da die Edition auf die Aufführungspraxis abzielt, beschränkten sich die Eingriffe ins Partiturbild auf Zusätze in eckigen Klammern

bzw. bei ergänzten Phrasierungsbögen auf die Kennzeichnung mittels kleiner Querstriche. Alle anderen wichtigen Abweichungen – insbesondere abweichende Positionen der Dynamikangaben, die in einer rein wissenschaftlichen Ausgabe teilweise fragwürdig wären – verzeichnet der kritische Bericht. Die sehr übersichtliche Anordnung der Quellenübersicht und des anschließenden Berichts sowie das (auch in englischer und deutscher Übersetzung wiedergegebene) Vorwort geben in erschöpfender Weise Auskunft über die komplexen philologischen Sachverhalte des *Requiem*s und über die Entscheidungen der Editoren. Wie notwendig diese unter dem Traditionsnamen Hamelle (bei dem Fauré von 1879–1906 unter Vertrag stand) vom Verlag A. Leduc veröffentlichte Ausgabe für die Praxis ist, beweisen die zahlreichen Abweichungen der im Handel erhältlichen *Requiem*-Einspielungen nach der „Version 1893“. Für zukünftige Aufnahmen ist der Rückgriff auf die hier vorgelegte Partitur zwingend geboten.

(August 1996)

Peter Jost

Eingegangene Schriften

Amaliens musikalische Erholungsstunden. Musikbeispiele einer Monatsschrift 1790–1792. Hrsg. von Siegrid DÜLL und Josef WALLNIG. St. Augustin: Academia Verlag 1996. 132 S. (Zwischen Nähkästchen und Pianoforte. Musikkultur im Wirkungskreis der Frau. Band 1.)

KLAUS ANGERMANN: *Work in Process. Varèses Amériques*. München: Musikprint 1996. 155 S., Notenbeisp. (Schriften zur Musik des 20. Jahrhunderts. Band II.)

Autoren Handbuch Musik 1997/98. Wissenschaftler und Autoren auf den Gebieten der Musikwissenschaft, Musikkritik und musikalischen Publizistik in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Kontaktadressen, Forschungsgebiete, Arbeitsfelder, Veröffentlichungen und sonstige Aktivitäten. Hrsg. vom Verlag Ernst Kuhn. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 1997. 287 S.

Baccanali veneziani 18./19. Jahrhundert. Für gleichstimmigen und gemischten Chor (TTB und SATB, Nr. 8 und 12) a cappella. Erstausgabe hrsg. von Reinhard WIESEND. Stuttgart: Carus-Verlag 1997. XV, 68 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kantaten, Band 6: Kan-

taten zum 3. und 4. Sonntag nach Epiphania. Hrsg. von Ulrich LEISINGER und Peter WOLLNY. Kassel u. a.: Bärenreiter 1996. XII, 170 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Band 6: Kantaten zum 3. und 4. Sonntag nach Epiphania. Kritischer Bericht. Hrsg. von Ulrich LEISINGER und Peter WOLLNY. Kassel u. a.: Bärenreiter 1996. 173 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie III: Motetten, Choräle, Lieder. Band 2, Teil 2: Choräle und geistliche Lieder Teil 2. Choräle der Sammlung C. P. E. Bach nach dem Druck von 1784–1787. Hrsg. von Frieder REMPP. Kassel u. a.: Bärenreiter 1996. XIV, 241 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie III, Band 2.2: Choräle und geistliche Lieder Teil 2. Choräle der Sammlung C. P. E. Bach nach dem Druck von 1784–1787. Kritischer Bericht von Frieder REMPP. Kassel u. a.: Bärenreiter 1996. 376 S.

Bach Perspectives. Volume Two: J. S. Bach, the Breitkopf, and Eighteenth-Century Music Trade. Edited by George B. STAUFFER. Lincoln-London: University of Nebraska Press 1996. XV, 219 S., Abb., Notenbeisp.

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

Beethoven Forum 5. Hrsg. von Lewis LOCKWOOD, Christopher REYNOLDS, James WEBSTER. Lincoln-London: University of Nebraska Press 1996. X, 172 S., Notenbeisp.

Beiträge zur Geschichte evangelischer Posaunenarbeit. Lieferung 4/1. Was wurde wann und wo von wem geblasen? Die Literatur der Posaunenchoräle einst und jetzt. Hrsg. von Horst Dietrich SCHLEMM. Gütersloh: Verlagshaus Gerd Mohn 1996. 344 S.

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

Blinde Musiker heute. Zusammengestellt von Lothar LITTMANN. Marburg: Deutscher Verein der Blinden und Sehbehinderten 1996. 115 S., Abb. (Marburger Schriftenreihe zur Rehabilitation Blinden und Sehbehinderter. Band 12.)

The Brahms-Keller Correspondence. Edited by George S. BOZARTH in collaboration with Wiltrud MARTIN. Lincoln-London: University of Nebraska Press 1996. XLI, 319 S., Abb., Notenbeisp.

HELMUT BRENNER: *Música Ranchera*. Das mexikanische Äquivalent zur Country and We-