
BESPRECHUNGEN

ANNA ELISABETH VON STREIT: *Pavanen und Galliard in der englischen Virginalmusik des ausgehenden 16. und des beginnenden 17. Jahrhunderts. Inaugural-Dissertation. 242 S., Universität Augsburg 1998.*

Von John Amner kennen wir ein einziges Werk für Tasteninstrumente. Es sind die *Variationen über „O Lord in Thee is all my trust“*, die sich auf Orgel und auf besaiteten Tasteninstrumenten aufführen lassen. Sie zeigen die hohe Kunst der Variationsreihe, welche die Virginalisten – überhaupt die professionellen Tastenmusiker – Englands in den verschiedenen Tastenmusikgattungen entfalten. Anna Elisabeth von Streit hat sich in ihrer Dissertation dem weltlichen Sektor der Tastenmusik, dabei explizit den beiden oben angezeigten Tänzen, verschrieben. Die Autorin geht davon aus, dass der Tanz der eigentliche Gegenspieler der Sakralmusik ist. Beide hier thematisierten Tänze werden als beliebteste Experimentierfelder der englischen Tastenkomponisten bevorzugt (S. 8).

Wegen der Repertoirefülle beschränkte sich von Streit auf die vier wichtigsten Komponisten der englischen Virginalmusik: William Byrd, John Bull, Thomas Tomkins und Orlando Gibbons. In deren Œuvre machen die Pavanen und Galliard einen Anteil von über 37% aus. Die Übertragungen sind einsehbar in der Reihe *Musica Britannica*. Die beiden Tänze bilden ein konträres Paar – die Pavanen werden durch Feierlichkeit, Ernst und zuweilen Traurigkeit geprägt – die Galliard weisen einen mehr fröhlichen, unbeschwerten und schlichten Duktus auf (S. 24). Beide Tänze haben jeweils eine dreiteilige Form (AA'BB'CC'). Es ist bis heute nicht eindeutig geklärt, ob die Pavane spanischer oder italienischer und die Galliarde italienischer oder französischer Herkunft ist. Die ersten Pavanen werden 1508 von Petrucci in Venedig, die ersten Galliard 1529 von Attaignant in Paris gedruckt.

Beleuchtet wird der gesellschaftlich-geschichtliche Kontext der Tänze (Kap. 2.1.1). Unter Elisabeth I. „erlebt das Land eine Zeit wirtschaftlichen Aufschwungs und wachsenden nationalen Selbstbewusstseins, vor allem aber

eine kulturelle Blütezeit“ (S. 32). Die begüterte Bürgerschicht und der (niedere) Adel legen gleichermaßen großen Wert auf die allgemeine musische Erziehung, wie Tanz und Musik. Laute und Virginal erobern als bürgerliche Instrumente die neu entstehende Mittelklasse. Das Virginal führt seinen Siegeszug – als affirmative Musik des Individuums (S. 38) – wie man an vielen Übertragungen von Vokal-, Consort- und Lautenstücken in Virginalstücke eindrucksvoll im *Fitzwilliam Virginal Book* sehen kann.

Von Streit erläutert die Tänze der vier Komponisten mit Hilfe zweier Modelle: Das erste Modell umfasst Pavanen und Galliard mit polyphoner Anfangsstruktur; das zweite Modell beschreibt diese Tänze mit liedhafter Anfangsstruktur. Untersuchungskriterien sind u. a. die Melodik und Motivbildung, Harmonik und Tonalität – dabei als Schwerpunkt die harmonischen Bewegungen innerhalb eines Abschnittes, Sequenzen, Quintbeziehungen und Dissonanzen – die Kadenzen, Rhythmus und formale Strukturen, Verzierung und Figuraton und schließlich Variationsmerkmale.

Die beiden Tänze spiegeln wie andere musikalische Gattungen die Entwicklung von der Dominanz der Polyphonie zur Homophonie, bis zur harmonischen Strukturierung wider. Sie stehen für einen Bedeutungsanstieg und Repertoirezuwachs der Instrumental- gegenüber der Vokalmusik. Besonders bestimmte Stücke Bulls und Byrds bewahren die Nähe zu einem volkstümlich-funktionalen Gestus. Die Autorin vermutet, dass nach diesen, oder zumindest nach eventuellen Urfassungen noch getanzt wurde (S. 213). Von Streit formuliert erst auf S. 56, dass „es gerade die Tanzformen innerhalb der englischen Instrumentalmusik – insbesondere der Virginalmusik – sind, die unter dem Einfluss der von den Tänzen her gegebenen Bewegung statische Klangräume miteinander verknüpfen, damit harmonische Entwicklung in Gang bringen und den Weg zu prozesshaften, ‚tönenden bewegten Formen‘ weisen.“ Etwas langatmige Zitate und Ausflüge in methodische Anschauungsfragen – kurze Quellenhinweise hätten genügt – werden durch

handfeste analytische Ergebnisse kompensiert. Gut sind die musikalischen Ingredienzien herausgearbeitet, welche einzelne Tänze, aber auch die Kombination der beiden Tänze (zyklisch) miteinander verbindet.

Etwas zu knapp werden die musikalischen Wechselwirkungen zwischen dem Festland und der britischen Insel beleuchtet, besonders wenn die Autorin selbst auf die enge Beziehung zwischen England und den norddeutschen Musikzentren, den Niederlanden und Dänemark hinweist (S. 48). Wertvoll ist der Hinweis auf vermutlich spanische Einflüsse wie Antonio De Cabezóns auf die Variationskunst der Virginalisten. Dieser Aspekt wird leider nicht weiter exemplifiziert. So bleibt ein weiteres Mal ein maßgeblicher Bereich der europäischen Musik – die spanische Musik und ihre Wechselwirkung auf andere Musiknationen bzw. Nationalstile – unberücksichtigt.

Der von der Autorin formulierte „entscheidende Entwicklungsschritt hin zu einer eigenständigen Klaviermusik“, der sich im ausgehenden 16. Jahrhundert vollzieht, ist wohl eher ein allmählicher Entwicklungsvorgang, wie die Intavolierungen, u. a. von Peter Philips aus dem frühen 17. Jahrhundert zeigen. Diese und andere Tastenmusik vermischt vokale und instrumentale Elemente zu einer verträglichen Einheit aus linearen, polyphonen und vertikal klingenden Satzelementen. Vielleicht hätte sich das Besondere – das Typische – der englischen Virginalpavanen und -gaillarden noch besser darstellen lassen, hätte man einen kleinen Blick über den Tellerrand auf die englischen Consorttänze – beispielsweise von Gibbons – und auf die entsprechenden Schwestertänze in Italien und Frankreich geworfen.

Umfangreichere Beschreibungen der beiden Tanzformen wären in der Einleitung wünschenswert gewesen. Außerdem wären instrumentenspezifische Aspekte interessant, besonders wenn das Instrument im Titel der Arbeit genannt ist.

(März 2001)

Johannes Ring

Christus, dir lebe ich. Die Sterbenserinnerung des Heinrich Posthumus Reuß in Musik versetzt durch Heinrich Schütz. Hrsg. von der

Forschungs- und Gedenkstätte Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz. Vorgelegt von Ingeborg STEIN. Weida: Wüst & Söhne 1998. 84 S., Abb. (Musikikonographische Veröffentlichungen zu Heinrich Schütz Teil 1.)

„In diesem Band werden erstmals Bilder der Schriftkartuschen mit Bibel-Zitaten und Choralstrophen veröffentlicht, die sich Heinrich Posthumus Reuß (1572–1635) auf seinen Sarkophag hatte schreiben lassen und die Heinrich Schütz in den *Musikalischen Exequien* (SWV 279–281) zur Beisetzung seines früheren Landesherren vertont hat.“ So beginnt das Geleitwort zur vorliegenden Publikation aus der Feder der Thüringer Ministerin für Bundesangelegenheiten in der Staatskanzlei, Christine Lieberknecht. In der Tat, der Schütz-Liebhaber, dem die Darstellungen durch Rudolf Henning (1973) oder Norbert Bolin (1989) noch nicht bekannt waren, findet hier wesentliche Informationen über das Umfeld der Musik Schützens. Die Hauptsache bildet der restaurierte Sarkophag des Fürsten. Dank vorzüglich reproduzierter Farbaufnahmen kann er in seiner ganzen Pracht bewundert werden. Dabei fällt auf, dass man seinerzeit wohl aus Raumgründen nicht alle im „Abdruck Derer Sprüche Göttlicher Schrift“ (Anhang der Leichenpredigt) verzeichneten Texte vollständig anbrachte: Von den Choralstrophen: „Er sprach zu seinem lieben Sohn“ und „Ach, wie elend ist unser Zeit“ gibt es jeweils nur die ersten vier Zeilen. Beigefügt sind den Aufnahmen entsprechend farbige Faksimiles aus den Stimmbüchern des Originaldrucks der *Exequien*, die jeweils zu den Texten auf dem Sarg passen.

Diesem Zentrum des Büchleins voraus gehen Veröffentlichungen weiterer, mehr oder weniger bekannter Dokumente aus Greizer oder Jenaer Archivbeständen (jeweils teil- oder vollfaksimiliert, teilweise auch übertragen): Hinzuweisen wäre vor allem auf ein Gebet des Fürsten, „welches er Selbsten verfertigt“, sein eigenhändiges Konzept für die textliche Gestaltung des Sarkophags sowie eine anonyme undatierte zeitgenössische Zeichnung des Sarges mit vollem Beschriftungsprogramm.

Den Abschluss bilden acht „historische Exkurse“. Hier informiert Ingeborg Stein über weitere Aspekte des Kontextes der *Exequien*: etwa die Gestaltung der Beisetzungsfestlichkeiten, Person, Religiosität und

Musikliebe des Fürsten, auch seine Mitgliedschaft in der „Fruchtbringenden Gesellschaft“, die kulturellen Interessen seiner zweiten Frau, Magdalena von Schwarzburg-Rudolstadt, sowie die Lebensumstände von Schütz bis 1636.

(März 2001)

Walter Werbeck

Aneignung durch Verwandlung. Aufsätze zur deutschen Musik und Architektur des 16. und 17. Jahrhunderts. Hrsg. von Wolfram STEUDE. Laaber-Verlag 1998. 254 S., Abb., Notenbeisp. (Dresdner Studien zur Musikwissenschaft. Band 1.)

Der Titel des vorliegenden Bandes ist teilweise irreführend. Wiedergegeben sind die Referate eines Kolloquiums „Heimische Kunst aus Kunstimport in der deutschen Musik des 16. und 17. Jahrhunderts“, das 1992 durch das Heinrich-Schütz-Archiv der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden gemeinsam mit der Direktion der Dresdner Musikfestspiele veranstaltet wurde. Doch längst nicht alle Beiträge folgen dem Generalthema und nur ein einziger (von acht) rechtfertigt den Zusatz „und Architektur“ im Untertitel. Nähere Auskunft über die Konzeption des Kolloquiums hätte der Leser wahrscheinlich vom Einleitungsreferat des Herausgebers erhalten können, doch wurde gerade dieses nicht in den Konferenzbericht aufgenommen. Obwohl auf diese Weise das Gesamtkonzept dem Leser nicht ganz klar wird, sind die einzelnen Beiträge meist der Beachtung wert. So ordnet Matthias Herrmann Leben und Werk von Matthias Eckel (um 1470–1538) dem Umkreis des späteren Herzogs Heinrich zu, der bei seinem Regierungsantritt 1539 die Reformation im albertinischen Sachsen einführte. Ausgehend von der frühesten deutschen Quelle, der Passionsmotette von Antoine de Longueval (Annaberger Chorbuch, D-Dl Mus. 1-D-505), erläutert Irmlind Capelle die Vorbildwirkung dieses Werkes für motettische Passionen im protestantischen Deutschland des 16. Jahrhunderts. Martin Just versucht eine Ortsbestimmung der Kontrafakturen von sechs Josquin-Chansons aus der Handschrift Leipzig U 49/50 und behandelt vor allem die Ersetzung der ursprünglichen Versdichtungen durch Prosatexte aus dem Alten und Neuen Testament. Prakti-

sche Erwägungen bilden dagegen den Ausgangspunkt der Überlegungen von Wolfram Steude. Seine Vorschläge zur Textunterlegung in Psalmvertonungen von Thomas Stoltzer überzeugen im Vergleich zu den älteren Editionen, doch die daraus abgeleitete Sonderstellung dieses Komponisten in der Musikgeschichte – analog zur Stellung von Heinrich Schütz im Anschluss an *Musik und Sprache* von Trasybulos Georgiades – entspricht eher Steudes Wunschdenken und dürfte einem Projektionsverdacht kaum standhalten. Holger Eichhorns Beitrag über Johann Rosenmüller geht ebenso von praktischen Erfahrungen aus, wie er „Urteile und Vorurteile“ im Umgang mit dessen Werken thematisiert. Vor einem solchen Horizont betriebene Detailstudien zu Rosenmüllers Musik sowohl aus dessen Leipziger als auch Venezianer Zeit lassen die Ausnahmestellung dieses Komponisten in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts prägnant hervortreten. Klaus-Jürgen Sachs würdigt Heinrich Alberts Arien als regional geschlossenes Repertoire der deutschen Liedkunst des 17. Jahrhunderts und beschreibt in detaillierten Analysen die musikalisch-poetische Realisierung der Textvorlagen.

Von den Autoren des vorliegenden Bandes ist Arno Forchert der einzige, der in „Überlegungen zum Einfluß Italiens auf die deutsche Musik um 1600: Voraussetzungen und Bedingungen“ grundsätzliche methodische Fragen aufwirft, die regionale Fixierung aufbricht und auf unspektakuläre Weise ein Umdenken gegenüber liebgewordenen Vorstellungen einfordert. So weist er im Gegensatz zur älteren Forschung auf den Vorlauf der süddeutsch-katholischen Viadana-Rezeption gegenüber derjenigen im protestantischen Norddeutschland hin und beschreibt die sich in der Folge in Nord- und Mitteldeutschland durchsetzende Tendenz zur solistischen Besetzung der Kirchenmusik, wie sie von den Hofkapellen ausging und sich an den Stadtkirchen in der veränderten Aufgabenteilung zwischen Kantor und Organist niederschlug.

Insgesamt vereint der Band sehr heterogene Beiträge im Zeichen einer wiederaufblühenden mitteldeutschen Regionalforschung, für die ein übergreifendes Konzept jedoch auch nach längerem Suchen nicht erkennbar ist.

(Februar 2001)

Gerhard Poppe

CHRISTINE KLEIN: *Dokumente zur Telemann-Rezeption 1767 bis 1907. Oschersleben: Dr. Ziethen Verlag 1998. XL, 370 S., Notenbeisp. (Schriftenreihe zur Mitteldeutschen Musikgeschichte. Serie II: Forschungsbeiträge, Band 1.)*

Dieser Band fußt auf der Hallenser Dissertation der Verfasserin von 1991, die unter dem Titel *Beiträge zur Geschichte der Telemann-Rezeption von 1767 bis 1907* eine ausführliche rezeptionsgeschichtliche Behandlung des Themas mit einer Edition von 222 Telemann-Dokumenten verbindet, die zwischen dem Todesjahr des Komponisten (1767) und Max Schneiders grundlegender Telemann-Monographie in Band 28 der *Denkmäler deutscher Tonkunst* (1907) erschienen sind.

Eigentümlicherweise beschränkt sich die Publikation dieser Studien in den *Forschungsbeiträgen der Schriftenreihe zur Mitteldeutschen Musikgeschichte* im Wesentlichen auf eine Wiedergabe der Dokumente, deren wissenschaftliche Aufarbeitung vor dem Hintergrund der sich wandelnden historischen Kontexte, ästhetischen Prämissen und Autorintentionen ist auf ein Destillat im Vorwort des Bandes geschrumpft, das jeden Leser unbefriedigt lassen muss, der die Darstellung Christine Kleins von 1991 kennt. Warum gerade in einer unter dem Titel *Forschungsbeiträge* firmierenden Reihe der spezifische Forschungsanteil einer Dissertation wegbriecht, leuchtet mir nicht ganz ein.

Hinzu kommt, dass eine ausführliche Kommentierung der in diesem Band vorgestellten Urteile über Telemann ganz unerlässlich ist, haben sich doch in dem hier behandelten Zeitraum jene Pauschalurteile und Simplifizierungen, aber auch jene – noch viel problematischeren – Instrumentalisierungen der historischen Erscheinung Telemanns ausgeprägt, die ein adäquates Verständnis dieses Komponisten bis heute verstellen. Das beginnt bei der vordergründigen Abqualifizierung Telemanns als allamodischen Polygraphen und profilloses Stil-Chamäleon, führt über die polaren Denkfiguren der Bach-Forschung, die Telemanns Schaffen als Negativfolie heranzog, vor deren Hintergrund die Größe Johann Sebastian Bachs umso heller erstrahlen konnte, hin zu jenen nationalistisch gefärbten Urteilen, die im Zuge einer aufkeimenden (und bald eskalierenden) Franzosenfeindlichkeit Telemann vorwarfen, dass sein Geschmack sich zu sehr auf die fran-

zösische Seite geneigt habe (in den 1920-er Jahren instrumentalisierte Hans Joachim Moser Telemann dann in die andere Richtung, indem er ihn als „guten Deutschen“ dem „ihm artverwandten“ Richard Strauss an die Seite stellte).

Man könnte diese Linien problemlos bis in unsere Tage weiterziehen (vgl. hinsichtlich der Sichtweise Mosers etwa den Abdruck eines Briefes von Karl Straube an Werner Menke aus dem Jahr 1942 im 2. Band *des Telemann-Vokalwerke-Verzeichnisses*, Frankfurt 1983, S. VII), was die – aus pragmatischen Erwägungen heraus sicherlich sinnvolle – Eingrenzung der Darstellung auf den Zeitraum bis zum Jahr 1907 etwas fragwürdig erscheinen lässt.

Pointiert gesagt erfährt man in dieser Dokumentensammlung wenig über Telemann, aber um so mehr über die Vorstellungswelten seiner Kritiker und Apologeten. Das sorgfältig redigierte Buch ist insofern nutzbringend, als es einen schnellen Zugriff auf die Dokumente, besonders auf entlegene, schwer zugängliche Zeugnisse, ermöglicht. Das sehr dichte Druckbild neigt im Layout allerdings zur Unübersichtlichkeit, weil die Trennung zwischen Textwiedergabe und Apparat zu undeutlich markiert ist. Bei einzelnen Zitaten wäre es sinnvoll gewesen, etwas mehr textliches Umfeld mitzuteilen, um ihr Verständnis zu erleichtern. Das Material wird durch eine chronologische Übersicht, ein Quellen- und Literaturverzeichnis sowie ein Personenregister benutzerfreundlich erschlossen.

(April 2001)

Wolfgang Hirschmann

Telemann und Frankreich – Frankreich und Telemann. Hrsg. von Ralph-Günther REIPSCH und Wolf HOBÖHM. Oschersleben: Dr. Ziethen Verlag 1998. 176 S., Abb.

Der Band entstand anlässlich der Ausstellung während der Magdeburger Telemann-Festtage 1998, die mit ihren zahlreichen Originaldokumenten einen hervorragenden Überblick über Telemanns Beziehungen zu Frankreich, über das Pariser Musik- und Theaterleben zur Zeit der Reise Telemanns nach Paris (1737/38) und zu den Musikbeziehungen beider Länder gab. Er enthält nicht nur die Be-

schreibung aller ausgestellten Objekte, sondern auch acht Aufsätze zur Thematik.

Der Beitrag des Herausgebers ist der Chronologie und Dokumentation der Beziehungen Frankreichs zu Telemann und deren verlegerischen Ergebnissen gewidmet. Hierbei werden die französisch beeinflussten Werke und ihr Hintergrund erörtert. Ausgangspunkt für seine frühe Berührung mit Frankreich war die Ansiedlung von 1500 Hugenotten und Refugiés zwischen März 1685 und 1700 in Magdeburg, „die nach Berlin stärkste französische Kolonie“. Reipsch betont u. a., für Telemann sei die „Querelle des Anciens et des Modernes“ zeit seines Lebens eine wichtige Thematik geblieben, da die Opposition von alt und neu (etwa von alt- und neudeutschem Kompositionsstil) bis in die Spätwerke hinein bei ihm immer wieder eine wichtige Rolle gespielt habe. In Frankreich selbst ging es, anders als bei Telemann, insbesondere um Antike und Moderne im Hinblick auf die dramatischen Gattungen sowie die Überlegenheit der mehrstimmigen modernen gegenüber monodischer Musik der Antike. Im Zusammenhang mit den Overtürenparodien, z. B. im Frankfurter Hochzeitsdivertissement Telemanns, hätte man auf die Popularität gesungener Parodien in Frankreich seit Lully verweisen können, die in Gestalt von Handschriften und Drucken weit verbreitet waren. Bemerkenswert sind die Hamburger Prologe Telemanns, die anlässlich der Hochzeit Ludwigs XV. und Marie Leszczyńskas und der Geburt zweier ihrer Töchter entstanden. Mit neun Aufführungen von Telemanns Pariser Grand motet (*Deus judicium tuum regi da*, 71. Psalm) in Hamburg, einer Overtüre Telemanns als Einleitung zur *Serva padrona* 1752 in Paris sowie die Bekanntheit seiner *Nouveaux Quatuors* in Berlin belegt Reipsch die längerfristige Bedeutung der Telemann-Reise.

In seinem Aufsatz zum Ertrag dieser Reise stellt Wolf Hobohm Telemanns Publikation der von Père Castel angeregten *Augen-Orgel*, die Aufführungspraxis der *24 Oden*, die alternativ auch ohne Generalbass musiziert werden können, die Beliebtheit der musikalischen Nachahmung bei Telemann und die spätere Distanzierung von den deskriptiven Tendenzen in Telemanns Musik bei Johann Friedrich Reichardt in den Mittelpunkt. Ein zweiter Aufsatz Hobohms ist der Overtürensuite gewid-

met, einer bei Telemann zentralen Gattung. Insbesondere wird hierbei auf das bestehende Forschungsdefizit auf dem Gebiet der Overtüre und Overtürensuite (trotz der Arbeit von Chr. Großpietsch) hingewiesen. Ob man wie Hobohm von Charaktersuite sprechen sollte, wird zu diskutieren sein. Ute Poetzsch behandelt die französischen Stilelemente („singendes Rezitativ“, sparsame Koloraturen in Arien, Verwendung von Rondeau und Chaconne, Bläsertrio- und fünfstimmige Streicherbesetzung, Einsatz der Viola da gamba etc.) im Frankfurter französischen Kantatenjahrgang, wobei zu bemerken ist, dass es eine französische Kirchenkantate nicht gab. Wolfgang Hirschmann untersucht Telemanns Beitrag zur Gattung des Grand motet, ein Werk, dessen harmonische Wagnisse, die fünfstimmige Chorbesetzung und der „Tempête“-Satz besonders unterstrichen werden. Zur Zeit der Entstehung des Werkes von Telemann (1738) war der Einfluss des italienischen Stils in Frankreich bereits sehr groß. Daher verwundert es auch nicht, dass Telemann für einen vierstimmigen Streichersatz komponierte, italienische Tempo- und Charakterbezeichnungen verwendete und sich von den von Le Cerf de la Viéville kurz nach 1700 aufgestellten Prinzipien einer der „tempérance“ und der „bienséance“ (gesellschaftliche und religiöse „Schicklichkeit“, „Anständigkeit“ oder „Keuschheit“) angepassten Kirchenmusik entfernte, zumal Telemanns *Deus judicium* für das Concert spirituel, nicht aber für die Chapelle royale bestimmt war. In seinem zweiten Aufsatz behandelt Hirschmann (wie bereits in einem Aufsatz von 1996) die Rezitative nach französischem Modell in der *Matthäuspassion* von 1746 und den Streit Telemanns mit Johann Gottlieb Graun über das französische und italienische Rezitativ. C. Lange geht in seinem Beitrag zu den *Nouveaux Quatuors* zunächst auf die Subskribenten Telemannscher Drucke und die tonartliche Anordnung der sechs Kompositionen ein, bevor er einige stilistische Merkmale aufzeigt. Wie sich auch bei den Diskussionen während der Telemann-Tagung 1998 zeigte, bedürfen gerade diese Werke noch einer genaueren Analyse, um ihre Stellung in der französischen und deutschen Musik des 18. Jahrhunderts genauer als bisher zu bestimmen. Martin Ruhnke listet die Pariser Telemann-

drucke und -nachdrucke auf und gibt sein französisches Privileg mit deutscher Übersetzung wieder.

Einige Fehler haben sich im Französischen eingeschlichen (u. a. chœur S. 34, Francœur S. 35, recueil und La Haye S. 37, Bollioud de Mermet S. 40, S. 91 richtig geschrieben, Régnier S. 17, beaux-arts S. 91). Die Verse S. 53 müssen richtig lauten: „Je n'ai ni honte de gueuser/Ni conscience de voler...“ und die Übersetzung von „Tel de la mort rit et plaisante,/Qui tremble, qui frémit, dès qu'elle se présente“: „Derjenige, der über den Tod lacht und Späße macht, zittert und bebt, wenn der Tod sich zeigt.“

Der vorzüglich ausgestattete Band mit reichem Bildmaterial in hervorragender Reproduktionsqualität stellt die wichtigste Publikation zum Thema Telemann und die französische Musik und zu den deutsch-französischen Musikbeziehungen des 18. Jahrhunderts dar. Man kann nur hoffen, dass der Bericht über die Tagung von 1998 zur gleichen Thematik auch bald erscheinen wird.

(April 2001) Herbert Schneider

MARTIN GECK: „Denn alles findet bei Bach statt“. *Erforschtes und Erfahrenes*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2000. VII, 224 S., Abb., Notenbeisp.

Der Band enthält 15 Essays, die gleichmäßig den drei Themengruppen „Werke“, „Perspektiven“ und „Folgen“ zugeordnet sind; jeweils etwa zur Hälfte handelt es sich um neue Beiträge und um solche, die in den letzten Jahren an anderer Stelle publiziert worden sind. So fügen sich neben die Abhandlung über die *Bauernkantate* (1992), den Bach-Söhne-Artikel aus dem Sammelband *Deutsche Brüder* (1994), die als Einzeldruck publizierte Studie über *Matthäus-Passion* und den „Mythos Bach“ (1999) sowie die Würdigung von Theodor W. Adornos Bach-Verständnis (1998) eine Gruppe weiterer überaus anregender Texte, die tiefe Einblicke in Bachs Musik und ihr Wirken bieten. Geck vergleicht Bachs Arien über die Reue Petri in den beiden Passionen als zwei unterschiedliche Ausdrucksformen von Leiden („Ach, mein Sinn“ als komponierte Ausweglosigkeit, „Erbarme dich“ als fasslich formulierter Klage-

affekt); ein weiterer Aufsatz gilt dem (nie realen, stets assoziativen und darin bei genauer Betrachtung in kompositorischer Hinsicht höchst unterschiedlich gefassten) Totengeläute in den Kantaten. Ebenso widmet sich Geck der stupenden Vielfalt von Anspielungen Bachs auf Klangbilder, die außerhalb des kunstmusikalischen Lebens seiner Zeit liegen (nicht nur auf Hornsignale und volkstümliche Tanzmusik, sondern auch im Hinblick auf die zeitgenössische Vorstellung von jüdischer Musik). Ein weiterer Schwerpunkt lässt sich mit dem Begriff Theologie umschreiben: mit einem Beitrag zu „Luther und Bach“ und einem zu „Bach und der Pietismus“ (einem stufenweisen Vordringen zu pietistischen Elementen in Bachs Musik, die sich etwa mit einem klaren „Jesus-Ton“ umschreiben lassen). Besondere Zusätze zum Bild der Wirkungen Bachs leistet Geck schließlich mit den Hinweisen auf eine Auseinandersetzung Beethovens mit Bachs *Chromatischer Fantasie* in der *Klaviersonate* op. 110 und mit einer Übersichtsdarstellung über die Einflüsse Bachs im Werk Wagners. Auf diese Weise erscheinen Gecks Forschungsfelder in diesen Bach-Themen miteinander so verwoben, wie es der Titel umschreibt; doch der Erkenntnisgewinn liegt ebenso sehr in den Beiträgen als Einzelstücken, die mit dem Bandtitel locker verbunden erscheinen.

(April 2001) Konrad Küster

MARTIN ELSTE: *Meilensteine der Bach-Interpretation 1750–2000. Eine Werkgeschichte im Wandel*. Stuttgart–Weimar: J.B. Metzler/Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. XX, 460 S., Abb., Notenbeisp., CD-Beilage.

Seit dem Vorliegen des von Hans-Joachim Schulze erarbeiteten 3. Bandes der *Bach-Dokumente* (1972) sind zahlreiche Darstellungen entstanden, die sich dem Nachwirken Bachs widmen, und auf den ersten Blick mag es den Anschein haben, als ob Elstes Buch ein weiterer Beitrag zu der mittlerweile reichen Forschungsliteratur wäre. Doch seine Zielrichtung ist eine andere, neue. Nicht die Interpretationsgeschichte zwischen 1750 und 2000 ist eigentlich das Thema; Elste stellt vielmehr die Phase der Bach-Pflege dar, die in für den Vertrieb bestimmten Tondokumenten zu-

gänglich ist (besonders Welte-Mignon-Rolle, Schallplatte und CD), und bezieht seine Beobachtungen auf die Geschichte der vorausgegangenen 150 Jahre. Dieses Fundament wird zunächst nach systematischen Gesichtspunkten entworfen, die auf die Hauptteile des Buches hinführen; in ihnen werden Werke oder Werkgruppen einzeln abgehandelt (so dass Darlegungen, die sich mit Interpretationen der *Matthäus-Passion* befassen, ebenso einen umfangreichen Einzelabschnitt im Kapitel „Vokalwerke“ bilden wie der Text zum *Wohltemperierten Klavier* im Rahmen der Tastenmusik). Dieser Ansatz bringt es zwar mit sich, dass manche Prozesse mehrfach dargestellt werden; die Interpretation der Kantaten und Passionen etwa beruht zweifellos auf jeweils ähnlichen Zeitströmungen. Doch der Vorteil der Differenzierung ist, dass auch direktere Vergleiche im Hinblick auf Einzelwerke gezogen werden können.

Diese Disposition des Bandes erscheint spätestens angesichts der Fülle des dargestellten Materials gerechtfertigt; sie ist auf das Fundament der Geschichte vor 1900 angewiesen, hat aber einen klaren Untersuchungsgegenstand, zu dem aus jener früheren Zeit keine gleichwertigen Informationen vorliegen. Für die Detailabhandlungen schöpft Elste aus einem reichen Materialfundus: Bis in feine Schattierungen hinein wird erfassbar, wie dem Musikpublikum der private, rezeptive Umgang mit Bach möglich wurde, welche Präferenzen die Interpreten und der Musikmarkt entwickelten und auf welche Weise in ihnen Zeitströmungen festzustellen sind – alles Bereiche, auf die auch die Bach-Forschung Einfluss hatte und von denen sie ihrerseits geprägt wurde. Fragen des Instrumentariums, der Klangbalance und der Tempowahl spielen dabei gleichermaßen eine Rolle. Elste würdigt Einzelleistungen und Zeitgebundenes; beides wird durch Tabellenwerke erschlossen, in denen Erstmaliges und Richtungsweisendes zusammengefasst ist. Neben diesem als Standard wirkenden Zugang ergeben sich Detailbeobachtungen wie etwa zur Frage ausgewählter Satzdauern in der *h-Moll-Messe* oder der Instrumentalbesetzung im *5. Brandenburgischen Konzert*.

Elste ist in seinem Ansatz der Darstellung so subjektiv, wie er es in der Einleitung ankündigt, und sein Buch versteht er durchaus als Er-

gebnis der Arbeit eines Kritikers. Dies prägt im engeren Sinne jedoch allenfalls die Abhandlungen über jüngste Tendenzen – über das Material, das den gegenwärtigen Bach-Tonträgermarkt beherrscht und daher zu einer Filterung einlädt, die gleichsam die eigentliche Sache des Kritikers ist. Doch noch wesentlicher sind die Strukturierungen, zu denen Elste im Umgang mit älteren Tondokumenten gelangt und die er mit der Begleit-CD unterstützt. Die Vorstellung, bei dem Buch handele es sich um einen bloßen Schallplattenführer, ist damit nicht gerechtfertigt; Elste erschließt vielmehr einen zentralen Zweig der Musikrezeption und kann – gerade auch in der Subjektivität des Ansatzes – Aspekte aufspüren, die einem rein objektiven Zugang wohl auch versperrt bleiben könnten. Lediglich Kleinigkeiten bleiben am Ende offen: dass Aufnahmen aus der DDR stets unter den West-Angaben zitiert werden oder weshalb die Orgelwerke der am knappsten gewürdigte Bereich sind (in dem es keine weitergehende Differenzierungen nach Werkgruppen gibt, sondern eher die Tendenz, Gesamtaufnahmen als leitende Ansätze zu betrachten). Doch nicht diese Fragen prägen den Gesamteindruck, sondern die stringente und das Material musterhaft erschließende Darstellung.

(April 2001)

Konrad Küster

Carl Philipp Emanuel Bach. Musik für Europa. Bericht über das Internationale Symposium vom 8. März bis 12. März 1994 im Rahmen der 29. Frankfurter Festtage der Musik an der Konzerthalle „Carl Philipp Emanuel Bach“ in Frankfurt (Oder). Hrsg. von Hans-Günter OTTENBERG. Frankfurt (Oder) 1998. 542 S., Abb.

Seit der 200. Wiederkehr von Carl Philipp Emanuel Bachs Todestag 1988 hat sich die Beschäftigung mit diesem Komponisten intensiviert. Zu den bekannten amerikanischen und deutschen Bach-Forschern treten immer mehr Musikwissenschaftler aus den Ländern Mittel- und Osteuropas (Polen, Tschechien, Finnland und Litauen). Nach den Jubiläumstagungen 1988, u. a. in Hamburg und Michaelstein, veranstaltet die Konzerthalle „Carl Philipp Emanuel Bach“ seit 1990 alle vier Jahre einen Bach-Kongress. Der vorliegende Bericht über den zweiten Kongress 1994 erschien 1998, zu Be-

ginn des dritten. Insgesamt 32 Beiträge unterschiedlicher Länge gruppieren sich in drei Abteilungen („Biographie, Wirken und Musikanschauung“, „Kompositionsstil und Quellenkritik“, „Aufführungspraxis und Instrumentenkunde“) und einen Vorspann über die Forschungslage. Alle Beiträge hier vorzustellen wäre unmöglich, zumal einige Autoren auch andernorts über dieselben Themen geschrieben haben. Wohltuend konkret sind die Ausführungen des Essener Historikers Paul Münch über die Lebens- und Einkommensverhältnisse höfischer und „freier“ Künstler und Literaten im aufgeklärten Absolutismus. Sie ergänzen ideal die Auszüge aus Hans-Günter Ottenbergs unveröffentlichter Habilitationsschrift über die soziale Stellung Carl Philipp Emanuel Bachs und die Bedingungen seines Schaffens. Gudrun Busch beschreibt die diplomatische und musikämenatische Tätigkeit Gottfried van Swietens als Vermittler zwischen dem Musikleben Wiens und Berlins.

Im zweiten, analytischen Teil des Bandes geht es vor allem um Bachs Musik für Tasteninstrumente. Neben Beiträgen von Darrell Berg über Bachs Orgelsonaten und Arnfried Edler über die Klavierkonzerte überzeugt vor allem Susan Wollenbergs analytischer Ansatz in ihrer Studie „Beginnings and Endings: C. P. E. Bach's Keyboard Sonatas Revisited“. Außer der Klaviermusik werden nur Bachs *Flötenkonzert d-moll* (Konrad Hünteler) und das *Magnificat* im Vergleich zu Johann Christian Bachs *Magnificat* (Konrad Küster) erörtert. Die Überschrift des 3. Teils („Aufführungspraxis und Instrumentenkunde“) ist etwas irreführend, denn die meisten Beiträge befassen sich mit Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, vor allem im Vergleich mit Philippe Rameaus *Traité de l'harmonie* (Dieter Gutknecht, Thomas Christensen, Paavo Soinne). Dass Bach das Hammerklavier wohl mehr geschätzt hat als bisher bekannt, erläutert Eva Badura-Skoda. Aufschlussreich ist auch die Beschreibung der beiden Hausorgeln der Prinzessin Anna Amalia von Preußen, der Bach seine Orgelsonaten gewidmet hat (Martin Rost).

Unvermeidlich sind heutzutage wohl Beiträge zur Rezeptionsforschung. Das schreibfreudige 18. Jahrhundert hat uns ein unerschöpfliches Reservoir an Briefstellen, Zeitungsberichten und Lexikonartikeln hinterlassen, die sich un-

ter immer neuen Aspekten zusammenstellen lassen. Mit Dietrich Ewald von Grothuss betritt ein noch wenig bekannter Briefpartner Bachs diese Bühne, nüchtern und knapp vorgestellt von Leonidas Melnikas aus Vilnius. Anregend ist die Gegenüberstellung der beiden „Originalgenies“ Bach und Beethoven von Peter Rummenholler. Dasselbe gilt für die Ausführungen von Regula Rapp zu Hans von Bülow und Johannes Brahms als Herausgeber von Werken Carl Philipp Emanuel Bachs. Nach der Lektüre dieses gelungenen Bandes darf man gespannt sein auf den Bericht über das Symposium 1998.

(Dezember 1999)

Magda Marx-Weber

MICHAEL POLTH: *Sinfonieexpositionen des 18. Jahrhunderts. Formbildung und Ästhetik. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. 332 S., Notenbeisp. (Bärenreiter Hochschulschriften.)*

Der Titel dieser an der Technischen Universität Berlin eingereichten Dissertation würde genauer lauten: Die Exposition im Eingangssatz Wiener und Salzburger Sinfonien aus der Zeit zwischen 1740 und 1780. Die Sinfonien Wolfgang Amadeus Mozarts sind eingeschlossen. Der Ausschluss der Sinfonien Joseph Haydns (und der Literatur über sie) wird in Fußnote 1 mit nichts anderem begründet als dem Eingeständnis, dass „es dem Verfasser schwer fiel, diese Werke, die eine eigenartige Allegrosatzmusik ausprägen, in die Abhandlung zu integrieren.“

Wegen der Form und des Stils der Darstellung erschließen sich dem Leser die einzelnen, mit allgemeinen musiktheoretischen Ausführungen und Thesen verbundenen Erkenntnisse über den Aufbau der Expositionen nicht leicht.

Ausgangspunkt der sehr ausführlichen Untersuchung war ursprünglich des Verfassers Erwartung, an dem von ihm ausgewählten Repertoire „die Grundlagen des Komponierens im 18. Jahrhundert zu finden, befreit von allen Besonderheiten und originellen Wendungen, die ihnen bedeutende Komponisten haben angeeignet lassen“. Diese Hypothese machte jedoch der Erkenntnis Platz, es seien „die Werke bedeutender Komponisten gewesen, in deren Konstellationen neben dem Originellen auch die Grundlagen deutlich werden“ (S. 52). Un-

ter diesen Grundlagen werden vornehmlich die Metrik samt der Periodik und die Funktionsharmonik samt der Stufentheorie verstanden. Den tonalen Beziehungen innerhalb der Phrasen wird bis ins Kleinste nachge-spürt. Ein Rekurs auf die für die fragliche Zeit und Schule maßgebliche Kontrapunktlehre findet kaum statt, eine Auseinandersetzung mit der ältesten Sonatenformtheorie höchstens in Andeutungen. Die Quintessenz des Buches stellt in gewisser Weise das dreigeteilte Werkregister dar. Es enthält u. a. den Nachweis der Quellen; dies sind vor allem die einschlägigen Bände der Sammlung *The Symphony 1720–1840* von B. S. Brook, die *DTÖ*, weitere Publikationen und nicht zuletzt zahlreiche Manuskripte in Wien und Berlin. Es enthält auch in Chiffren Analyseergebnisse, nämlich die Nummer und andere Charakteristika des „Schemas“ (1–4, auf S. 24 ff. beschrieben) und die Nummer des „Typs“ (1–3, auf S. 23 f. nur unklar definiert). Im ersten Teil hätte man sich die Angabe der Seiten gewünscht, auf denen die Werke besprochen werden. Der zweite Teil verzeichnet zahlreiche nicht besprochene, aber hinsichtlich ihrer Exposition ebenfalls analysierte Sinfonien. Der dritte Teil verzeichnet sämtliche über zweihundert Sinfonien chronologisch. Ein Namen- und Sachregister fehlt.

Inhaltlich interessant und wie das ganze Buch graphisch vorzüglich gestaltet sind die jeweils an Ort und Stelle eingefügten 132 Notenbeispiele aus Sinfonien vor allem von Georg Christoph Wagenseil und Johann Baptiste Vanhal, auch von Mozart, Anton Cajetan Adlgasser, Matthias Georg Monn, Karl Ditters von Dittersdorf, Carlos d'Ordoñez, Florian Leopold Gassmann, Johann Georg Albrechtsberger und anderen, teils in Partitur, teils im Klavierauszug, teils in einem Diagramm nach Heinrich Schenkers Analysemethode.

(April 2001)

Georg Feder

MATTHIAS KORTEN, *Mozarts Requiem KV 626. Ein Fragment wird ergänzt. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2000. 201 S. (Europäische Hochschulschriften, Reihe 36: Musikwissenschaft. Band 199.)*

„Requiem und kein Ende“ – Friedrich Blumes Aufsatztitel (1963/1977), eine Entleh-

nung nach jenem „Goethe und kein Ende“, mit dem sich Karl Leberecht Immermann aus dem „erstorbenen, erstarrten“ Weimar fortwünschte, muss in gleicher Weise doppelt gelesen werden. Nicht nur konstatiert er die anhaltende Beschäftigung mit Mozarts Werk. Rückblickend auf die nicht abreißende Literaturflut, lässt sich ein Stoßseufzer nicht überhören: Was gäbe es hier wohl noch Neues zu sagen Mit diesem Problem ist der Autor des hier vorliegenden Buches von der gewählten Thematik her nicht primär konfrontiert. Sein Gegenstand ist neu und die Quellen, die er bearbeitet, sind auch neu. Korten hat sich mit den Ergänzungsversuchen und Neukompositionen zu Mozarts Requiem des 20. Jahrhunderts beschäftigt, den Bearbeitungen von Franz Beyer (1971/1979), Hans-Josef Irmen (1977), Richard Maunder (1986), H. C. Robbins Landon (1990/1992), Duncan Druce (1993) und Robert D. Levin (1994). Nur hat Korten offenbar selbst ein Fragment vorgelegt, das heißt lediglich einen Teil seiner, eigenem Bekunden nach, weit umfangreicheren Forschungen. Das ist bedauerlich und ruft nach Ergänzung. Der Autor konnte sich nicht entscheiden, eine wissenschaftliche Studie vorzulegen als umfassende Abhandlung des gewählten Themas, gerichtet an den fachkundigen Leser. So hat er die ursprüngliche Arbeit, eine Dissertation mit, wie er im Schlusswort schreibt, „zum Teil sehr speziellen Fragestellungen und Analysen der musikwissenschaftlichen Forschung“, auf das handliche Format einer Abhandlung von 200 Seiten reduziert, als „allgemeinverständlichen und in seinem Ausmaß übersichtlichen Entwurf zu einem bedeutenden Werk der klassischen Musikkultur“ (S. 186). Das allerdings tut er in einer dezidiert als „Hochschulschriften“ ausgewiesenen Reihe von entsprechender Verbreitung. Als Einführung in Mozarts *Requiem* und seine Probleme allgemein ist Christoph Wolffs Buch bei dtv/Bärenreiter von 1991 (inzwischen mehrfach neu aufgelegt) bestens geeignet. Und die Spezialstudie zu den Ergänzungen der neueren Zeit steht so auch nach Kortens Abhandlung weiterhin aus.

So verdienstvoll also die Wahl des Themas ist und so sehr davon auszugehen ist, dass der Autor in der Dissertation dem komplexen Bereich wohl gerecht geworden sein mag: der vorliegende Kompromiss befriedigt nicht. Zudem

erscheint die angestrebte Abgrenzung von Wissenschaft und Einführung allzu vage durchgeführt. Sprachlich etwa wird kaum ein klangvolles Fach- oder Fremdwort ausgelassen. Im Blick auf die angestrebte Allgemeinverständlichkeit hätten sich Begriffe wie „elidieren“ (S. 17) und „emendieren“ (S. 25), „Validität“ (ein Lieblingswort des Verfassers, ich gebe keine Seitenzahlen) etc. leicht umgehen lassen. Dem mit der Materie vertrauten Fachmann hingegen hätte man manche ermüdende Redundanz ersparen müssen. Der Hinweis etwa auf Süßmayrs „grammatikalische Unebenheiten und satztechnische Fehler“ (S. 37 und passim) findet sich teilweise wiederholt. Überhaupt: Warum wird eine Sprache allgemeinverständlicher, wenn man nahezu jedem Substantiv eine oder besser noch mehrere adjektivische Beifügungen voranstellt? Die im Anhang vorgelegten bunten Graphiken und Diagramme mögen den allgemein Einzuführenden an Demographie und Demoskopie denken lassen. Mozarts Werk erhellen sie nicht. Und wer mag nur irgendeinen Nutzen haben von einem eine Seite umfassenden eigenen Kapitel „Die Gattung Requiem“ (Kap. 2, S. 23)?

Auch sein Literaturverzeichnis hat der Autor allzu selektiv angelegt. So vermisst man etwa die Rezeption von Alan Tysons Studien zu den Mozart-Autographen (Cambridge, Mass. 1987) oder Otto Bibas Neubewertung von *Mozarts Wiener Kirchenmusikkompositionen* (*Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß zum Mozartjahr 1991*. Baden-Wien, 1993). Und es fehlen namentlich alle neueren Titel zu Mozarts Requiem, darunter die Dokumentationen zur Entstehungsgeschichte von Walther Brauneis (*Exequien für Mozart. Archivfund für das Seelenamt für W. A. Mozart am 10. November 1791 in der Wiener Michaelerkirche*, in: *Singende Kirche* 38, 1991; „*Dies irae, Dies illa – Tag des Zornes, Tag der Klage*“. Auftrag, Entstehung und Vollendung von Mozarts Requiem, in: *Jb. des Vereins für Geschichte der Stadt Wien* 47/48, 1991/92) ebenso wie für die gewählte Fragestellung speziell wichtige Titel wie Franz Beyers Werkstattbetrachtung *Zur Neuinstrumentation des Mozart-Requiem*s (in: *Musikalische Aufführungspraxis und Edition* 1990), Wolffs Nachtrag zu seinem Buch (in: *Musik Mitteleuropas in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts*, 1993), Robert D. Levins Beitrag *Zu den Ergänzungen von Mozarts Requiem in der 2. Hälfte des*

20. Jahrhunderts (ebd.), Bin Ebisawas Abhandlung zur Aufführungspraxis des Werkes (in: *Early Music* 20, 1992), Ulrich Konrads Beitrag zur Geschichte und den Ergänzungsversuchen (in: *Acta Mozartiana* 41, 1994) und selbst Manfred Schulers wegweisende Studie *Mozarts Requiem in der Tradition gattungsgeschichtlicher Topoi* (*Festschrift Ludwig Finscher*, 1995), Daniel N. Leasons *Computer analysis of authorship based on melodic affinity* (in: *Mozart-Jb.* 1995) oder die jüngsten Aufsätze zu verschiedenen Fragen des Werkes und der Überlieferung von Manfred Hermann Schmid, Richard Maunder, Jochen Reutter und August Gerstmeier in Bd. 7 der von Schmid herausgegebenen *Mozart-Studien* (1997). Gründliches Bibliographieren hätte so manches Mal schon emphatisch „erstmal“ vorgelegte Entdeckungen (S. 7 und passim) ersparen helfen! (Die Bewertung von Friedrich Blumes Aufsatz „Requiem und keine Ende“, 1963/1977, als „unwissenschaftlich“ (S. 31) disqualifiziert sich vor diesem Hintergrund wohl von selbst).

Diese Einwände betreffen – wie gesagt – das vorgelegte Buch. Vielleicht können sie den Autor ermuntern, der Fachwelt doch seine „speziellen Fragestellungen und Analysen“ zu einem nach wie vor offenen Thema der Mozart-Forschung über diesen allgemeinverständlichen und übersichtlichen Entwurf hinaus zugänglich zu machen? Gelesen werden kann so vorerst nur eine weitere „grundlegende“ Erörterung der „Frage, ob es überhaupt möglich ist, Mozarts Fragment zu vervollständigen“ (Kap. 1: „Prolog“), die nochmalige Zusammenfassung des so vielfach ausgebreiteten Materials aus „gesicherten Fakten, aber auch einer Fülle von Spekulationen, widersprüchlichen Aussagen und Anekdoten“, „Zur Genese von Mozarts Requiem“ (Kap. 3; dass sich die romantischen Legendenbildungen „bis heute erhalten haben“ [S. 25], dürfte auch für den angesprochenen Leserkreis lange schon nicht mehr stimmen), zu den „Ersten Bearbeitungen durch Eybler und Süßmayr“ (Kap. 4.1), zum „Sanctus, Benedictus und Agnus Dei“ als „Ein schöpferischer Wurf aus der Hand Süßmayrs“ (Kap. 4.2; mit der Erkenntnis, dass „die umfangreiche Anzahl [!] der von Süßmayr komponierten Kirchenwerke“ nicht über den „qualitativ deutlichen Abstand zu Mozarts Sakralwerken hinwegtäu-

schen“ darf [S. 43]) und zum „Streit um Mozarts Requiem-Vermächtnis“ (Kap. 5), den allerdings auch Korten über den Stand von 1826 (Maximilian Stadler, *Zur Vertheidigung der Echtheit des Mozartischen Requiem*) nicht hinausführen kann. Das verbleibende sechste Kapitel widmet sich dem Thema „Mozarts Requiem-Bearbeitungen im 20. Jahrhundert“[sic!] als Zentrum des Buches. An den Beschreibungen der Abweichungen in den untersuchten Fassungen – sie folgt, naturgemäß, den zahlreichen publizistischen Beigaben der jeweiligen Bearbeiter – kann sich etwa auch der mit einer Aufführung konfrontierte Dirigent für seine Entscheidung orientieren. Allerdings spürt man, zunehmend verstimmt, auf Schritt und Tritt die Absicht des Autors: Sein Modell ist die Neufassung Levins; sie bildet offensichtlich das Maß seiner Bewertungen der „Verbesserungen“ Süßmayrs auch bei den anderen Ergänzungen.

Mit ins Zentrum jeder Bearbeitung und Neukomposition wird stets das „Lacrimosa“ rücken mit seiner achttaktigen Vorgabe von Mozart. Süßmayr ist hier, wie es Schmid gezeigt hat (in: *Mozart Studien* 7, 1997) ein Fortsetzungsstück gelungen, das „auch syntaktisch und architektonisch auf Mozarts Vorgaben reagiert“ (S. 126). Von der grundlegenden Umkonzeption Maunders abgesehen (für ihn ist der ganze Satz mehr eine Überleitung in die aufgrund der überlieferten Skizze hinzu komponierten „Amen“-Fuge; die auskomponierte Fuge bringen auch Irmen, Druce und Levin – das Problem bleibt hier nach wie vor, dass Mozart selbst offenbar nach f. 87–88' im Autograph keinen weiteren Platz für eine solche umfangreiche Fuge vorgesehen hat), reagieren alle Bearbeiter sehr zurückhaltend gegenüber den Vorgaben Süßmayrs. Deren Anerkennung freilich als probable Eigenleistungen des Mozart-Schülers (zum Beispiel im Rückgriff auf das Thema des *Introitus* im letzten Vers „dona eis requiem“ [T. 26 f.], für den durchaus innere Anhaltspunkte geltend gemacht werden können) fällt nach wie vor schwer (vgl. auch Wolff 1991, S. 113). Auch Beispiele wenig hilfreicher Eingriffe in Süßmayrs Notentext gibt es genug. So eliminieren etwa in der Fortführung der Streicherstimmen zum Vokaleinsatz des „Lacrimosa“ (T. 3–4) die Neubearbeitungen (in Korrektur der als störend charakterisierten

parallelbewegten Stimmführung) die von Süßmayr sehr bewusst gesetzte (vgl. Schmid 1997, S. 120 f.), jeweils textfrei hervortretende und die jetzt eintaktige Zäsurbildung stützende „lacrimosa“-Tonfolge *b-a*. Zu Recht im Zentrum der Arbeit von Korten steht Beyers Bearbeitung. Sie nimmt „eine herausragende Stellung unter den Bearbeitungen des 20. Jahrhunderts ein“ (Korten, S. 102). Der Frage, warum das so ist, geht der Autor nicht weiter nach. Die Antwort würde lauten: Weil sie sich am nachhaltigsten an der (von Korten so oft geschmähten) Fassung orientiert, wie sie durch Süßmayr überliefert ist! Beyer korrigiert Nuancen und erkennt dabei Süßmayrs Zeitgenossenschaft als unwiederholbare Voraussetzung zur Ergänzung von Mozarts Fragment an. Anerkannt ist damit zugleich, dass Süßmayr (Schmid 1997, S. 141). „seine Sache so schlecht nicht gemacht hat“.

März (2000)

Thomas Schipperges

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

David Grayson nimmt die Gelegenheit, aus der Gruppe mozartscher Klavierkonzerte der mittleren 1780er-Jahre zwei Einzelwerke darzustellen, zum Anlass für ein Porträt der gesamten Werkgruppe: Neben reichhaltigen formanalytischen Kapiteln zu diesen in zeitlicher Nachbarschaft vollendeten und doch besonders verschiedenartigen Konzerten resümiert er die jüngeren Forschungen zum Gesamtthema; wie in den Ausführungen hierzu widmet er sich auch im Hinblick auf die Aufführungspraxis Fragen, die ebenso über die beiden Werke hinausreichen. Insofern werden Ansätze des Werkporträts und der Gattungsdarstellung auf gelungene Weise miteinander kombiniert, und dass die Gestaltung aller drei Sätze gleichwertig gewürdigt wird, verdient besondere Anerkennung. Zwischen den beiden Polen der Werk- und Gattungsdarstellung bleibt lediglich unklar, weshalb gerade diese beiden Konzerte ausgewählt worden sind. Zudem wirkt die Filterung der Forschungsliteratur bedenklich, die ausschließlich nach

sprachlichen Gesichtspunkten erfolgt ist; ein Teilgebiet wie die Mozart-Forschung bietet aus vielfältigen Gründen exzellente Möglichkeiten, anstelle einer ausschließlich national-sprachlich begründeten Darstellung Globalität zu praktizieren.

(April 2001)

Konrad Küster

ERICH DUDA, *Das musikalische Werk Franz Xaver Süßmayrs. Thematisches Werkverzeichnis (SmWV) mit ausführlichen Quellenangaben und Skizzen der Wasserzeichen*. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. 461 S. (Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Band 12.)

„Requiem und kein Ende“ – das ist das Schicksal des Komponisten Franz Xaver Süßmayr (1766–1803). Schicksal und Gnade! Denn am musikalischen Schaffen des zu seiner Zeit als „bedeutender Singspiel- bzw. Opernkomponist“ (Vorwort, S. 7) geschätzten Süßmayr nimmt, von seinen Beiträgen zu Mozarts *Requiem* eben abgesehen, weder die Fachwelt noch das musikinteressierte Publikum Anteil. Dieses Schaffen zumindest einmal gesichtet und gelistet zu haben, ist gleichwohl ein großes Verdienst.

Dudas Verzeichnis geht zurück auf zwei frühere Arbeiten des Autors: *Das musikalische Schaffen des Komponisten Franz Xaver Süßmayrs mit einem Gesamt-Verzeichnis seiner Werke* (Diplomarbeit, Wien 1994) und *Datierung musikalischer Quellen des 18. Jahrhunderts am Beispiel Franz Xaver Süßmayr mit einem Werkverzeichnis und den Wasserzeichen der Autographe* (Dissertation, Wien 1998). Von hierher ist die Breite auch der vorliegenden Arbeit zu ermessen, für die die Bezeichnung „Werkverzeichnis“ jedenfalls eine Untertreibung ist.

Der erste Teil listet sämtliche Werke Süßmayrs in systematisch-chronologischer Ordnung. Die Nummerierung wurde nach einem Schema vorgenommen, das sich anlehnt an die *NMA*, allerdings nur in mehreren Denkvorgängen nachvollziehbar ist: Die dreistellige Ordnungsnummer gibt die Zuteilung des Werkes zur Serie an, die zweite Ziffer mit der Seriennummer zusammen die Werkgruppe, die dritte Ziffer dann das individuelle Werk.

Also: 1 = Geistliche Werke; 10 = Messen; 101 = *Missa in C*. Umfasst die Gruppe allerdings mehr als zehn Werke, sind mehrere Gruppennummern erforderlich (die jeweils auch die Seriennummern mit enthalten), für die „kleineren Kirchenwerke“ etwa 11, 12 und 13. Damit ist der Wechsel der Gruppenzahl nicht automatisch auch mit dem tatsächlichen Wechsel der Gruppe verbunden. Und die dreistellige arabische Zahl (abweichend von *NMA*) suggeriert ein Fortschreiten, welches die durchgeschriebene Ziffernfolge (im Kopf aufzulösen in Einzelziffern) nicht einlöst: Auf SmWV 107 folgt so SmWV 111, auf das Abschlusswerk der Serie „Geistliche Werke“ SmWV 155 unmittelbar die Oper *Die Liebe für den König* SmWV 201. Die Voranstellung einer Übersicht der 215 Titel, die sich auf die SmWV-Nrn. 101 bis 820 verteilen, erlaubt gleichwohl eine rasche Orientierung auch über das Gesamtwerk.

Die Aufstellung der Werktitel erfolgt nach den bewährten Vorgaben: Titel (oder Titelum-schreibung), Gattungsbezeichnung, Verfasser des Librettos oder Textes, Entstehungszeit und (soweit bekannt) Datum und Ort der erste(n) Aufführung(en), dann die Besetzung. Es folgen umfangreiche Incipits in ein oder zwei Systemen (übersichtlich gesetzt, mit einzelnen Instrumentationsverweisen und Angaben der Taktlängen, bei fortlaufender Taktzählung auch der Verweis auf die jeweiligen Takt-nummern), die Quellendokumentation (Duda selbst äußert sich überrascht, „festzustellen, wie weit verbreitet und verstreut die Manuskripte Süßmayrs sind“ (S. 8); Drucke hingegen begegnen lediglich für das *Ave verum corpus* SmWV 121, die Opern *Moses*, *Il Turco in Italia*, *Der Spiegel von Arkadien*, *Der Marktschreier*, *Soliman der Zweite* und *Phasma*, das Ballett *Il noce di Benevento*, einige Kantaten und Tänze, sowie die beiden *Quintette* in gemischter Streicher-Bläserbesetzung in C SmWV 601 und in D SmWV 602; an neueren Ausgaben erschienen das *Ave verum*, Partiturausgabe von Richard Maunder, Cambridge 1987, sowie eine Opernouvertüre, SmWV 247, hrsg. von István Kecskeméti, editio Musica Budapest 1965). Zu den Bühnenwerken finden sich auch Inhaltsangaben. Allgemeine Bemerkungen und Literaturangaben (das sind in den meisten Fällen die immergleichen Titel der spärlichen Süßmayr-Forschung: Lehner 1927, Winterberger 1947,

Wlcek 1953/ 1978, Kellner 1956, Kecskeméti 1959, 1962 und 1966) schließen die Systematik ab.

Der zweite Teil der Arbeit bringt umfangreiche Quellenstudien als Basis einer Datierung der Werke. Untersucht sind die Wasserzeichen, die Handschrift Süßmayrs in verschiedenen Perioden seines Schaffens sowie Eigenarten der Partituranordnungen. Besonderheiten einzelner Werke werden diskutiert. Zahlreiche Faksimiles sind beigegeben sowie ein Wasserzeichenverzeichnis. Mehrere Register garantieren die rasche Erschließbarkeit in konkreten Fragen.

Das Interesse an Süßmayrs Werk und seinem Personalstil wird ein Interesse vor allem der Mozartforschung bleiben. Das stilistisch breit gefächerte Bühnenschaffen steht hierbei hinter dem kirchenmusikalischen Werk naturgemäß zurück (vgl. Dudas Angaben zur Sekundärliteratur). Von den Ergänzungen zu Mozarts *Requiem* bleibt der Blick gerichtet auf Süßmayrs übriges Œuvre. Dieses *Requiem* aber wird künftig nicht nur unter KV 626 zu zitieren sein, sondern daneben auch als SmWV 105!

(März 2000)

Thomas Schipperges

LUDWIG VAN BEETHOVEN: *Briefwechsel. Gesamtausgabe. Im Auftrag des Beethoven-Hauses Bonn* hrsg. von Sieghard BRANDENBURG. München: G. Henle Verlag, 1996 (Band 1–6), 1998 (Band 7). Band 1: 1783–1807. LXXXIX, 344 S., Abb.; Band 2: 1808–1813. XXI, 388 S., Abb.; Band 3: 1814–1816. XXII, 368 S., Abb.; Band 4: 1817–1822. XXIV, 560 S., Abb.; Band 5: 1823–1824. XXIII, 405 S., Abb.; Band 6: 1825–1827. XXII, 396 S., Abb. Band 7: Register. X, 319 S.

Beethovens Briefwechsel gehört zwar nicht – jedenfalls wenn man sich an das Überlieferte hält – zu den extrem umfangreichen Musikerkorrespondenzen, wohl aber zu den für die Edition extrem schwierigen. Die Probleme beginnen bei den fundamentalen Fragen der Quellenermittlung und der korrekten Entzifferung und reichen über heikelste Datierungsprobleme bis zum Verständnis des vom Schreiber Gemeinten. Diesen Schwierigkeiten ist es zuzuschreiben, dass es erst nach sehr langer Zeit gelungen ist, die längst als unzureichend erkannte Gesamtausgabe von Kastner und

Kapp (1923) zu ersetzen. Wer zuverlässiger informiert sein wollte, konnte sich zwar in jüngerer Zeit an die Gesamtausgaben von Emily Anderson (1961) und Nathan Fischman/Kirillina (1970–1986, unabgeschlossen), halten; doch bieten sie die Brieftexte größtenteils nicht in der Originalsprache, sondern in englischer bzw. russischer Übersetzung.

Zwar wurde bereits in den 1950er-Jahren im Bonner Beethoven-Haus an einer Neuausgabe gearbeitet, ja sogar ihr baldiges Erscheinen in Aussicht gestellt, doch kam dieses Unternehmen nie zum Ziel. Erst mit der in den 1970er-Jahren aufblühenden neuen Beethoven-Philologie erhielt auch das Projekt einer Beethoven-Briefausgabe die entscheidenden Impulse. Sieghard Brandenburg würdigt dies ausdrücklich, wenn er die Zielsetzung der neuen Ausgabe maßgeblich Alan Tysons 1977 erschienenem Aufsatz „Prolegomena to a Future Edition of Beethoven's Letters“ zuschreibt.

Gegenstand der Edition sind die Briefe von und an Beethoven. Frühere Ausgaben haben sich auf die Briefe von Beethoven beschränkt. Ob man darin, wie Brandenburg im Vorwort zu Bd.1 (S. XII) schreibt, eine Auswirkung des Geniekults des 19. und 20. Jahrhunderts zu sehen hat, lässt sich bezweifeln. Es handelt sich wohl eher um eine Frage der Editions-konzeption; denn durch die Einbeziehung der „An“-Briefe wird eine Ausgabe kaum weniger Genie-zentriert. Dass in der neuen Ausgabe „Von“- und „An“-Briefe in eine einheitliche chronologische Folge gebracht sind, ist eine Entscheidung, die man akzeptieren kann, die man sich aber begründet wünschte, denn die Auseinanderlegung der Korrespondenzrichtungen in verschiedene Bände hat durchaus ihre Vorteile (unter den neueren Briefwechsel-Ausgaben verfährt die Nietzsche-Ausgabe in dieser Weise). Dass als Beethoven-Briefe auch Entwürfe und Konzepte (worunter verschiedene Stufen der Ausarbeitung verstanden werden) zu gelten haben, ist wohl ebensowenig strittig wie die Einbeziehung von diktierten Briefen; und auch die Berücksichtigung der in Beethovens Auftrag geschriebenen Briefe ist eine ebenso plausible wie übliche Erweiterung des Begriffes der Autorschaft. Nicht ganz unproblematisch ist dagegen, dass in den Haupttext der Edition auch solche Briefe einbezogen werden, die zwar auf die in Beethovens Korre-

spondenz auftauchenden Fragen Licht werfen, bei denen Beethoven weder Schreiber noch Empfänger ist. Solche „Drittbriefer“ werden „angemessen berücksichtigt“ (Bd. 1, S. XIII), was je nach Situation durch eine vollständige Veröffentlichung mit eigener Nummer, einen gekürzten Abdruck oder die Zitierung im Kommentar geschehen kann. Zwar betont der Herausgeber, es sei nicht daran gedacht, „die Ausgabe zu einem Sammelbecken sämtlicher Beethoveniana in ‚Drittbriefen‘ zu machen“ (Bd. 1, S. XIV). Doch bleibt eine gewisse Unsicherheit über das Ausmaß, in dem flankierende Briefdokumente mit ediert werden; d. h. die Grenzen des Begriffs „Beethovens Briefwechsel“ drohen etwas unscharf zu werden. Was hätte dagegen gesprochen, die Auswertung der „Drittbriefer“ durchweg in den Kommentar zu verlegen?

Zustimmung verdient die Entscheidung, auch „erschlossene Briefe“ zu berücksichtigen, d. h. Briefe, die weder im Original noch in sekundären Quellen überliefert sind, deren einstige Existenz aber durch Angaben in anderen Quellen erwiesen wird. Der Herausgeber nennt als „Mindestvoraussetzungen“ für die Aufnahme solcher Briefe „ein gesichertes und exaktes Datum, Name des Adressaten und Charakter des Schreibens“ (Bd. 1, S. XVI). Üblicherweise genügt als Erschließungskriterium die (annähernde) Sicherheit darüber, dass der Brief existiert hat (und vielleicht sogar durch glückliche Umstände wieder auftauchen kann). De facto werden freilich auch Briefe erschlossen, ohne dass über ihren Inhalt etwas bekannt ist (etwa Nr. 2195 und 2196). – Über die Grenzziehung zwischen überlieferten und erschlossenen Briefen lässt sich diskutieren. Für den Brief Nr. 2125 (Bd. 6, S. 223) stand dem Herausgeber immerhin als Text aus einer sekundären Quelle ein Incipit zur Verfügung, so dass es sich streng genommen nicht um einen erschlossenen, sondern um einen fragmentarisch überlieferten Brief handelt.

Die zentrale Aufgabe einer Briefedition ist die korrekte Wiedergabe der Texte. So selbstverständlich diese Forderung zu sein scheint, so schwierig ist es, sie bei Beethoven-Briefen zu erfüllen. Hier hat die neue Ausgabe neue Standards gesetzt, wie sich bei Vergleichen mit der Textgestalt älterer Ausgaben durchweg zeigt. Äußerst aufschlussreich ist die grundsätzliche

Erörterung der Probleme von Beethovens Handschrift in einem großen Abschnitt des Vorworts (Bd. 1, S. XXI–XXXIV). Wie in allen neueren wissenschaftlichen Briefausgaben wird der Text im Prinzip buchstabengetreu wiedergegeben. Dem Grundsatz, Herausgeberzutaten nur sparsam anzubringen (S. XXXII), ist uneingeschränkt zuzustimmen.

Wenn man weiß, dass mehr als 60 Prozent der Briefe Beethovens nicht oder nur unvollständig datiert sind (Bd. 1, S. XXXV), dann kann man die Mühe würdigen, die der Herausgeber an die Eruiierung der Briefchronologie zu wenden hatte, eine Mühe, die in vielen Fällen zur Korrektur älterer Annahmen geführt hat. Dass auch Beethovens eigenen Datierungen nicht immer zu trauen ist, zeigt etwa Brief Nr. 1309 (Bd. 4, S. 278 f.) mit den Metronomanangaben zur Klaviersonate op. 106, dessen originale Datierung auf April 1819 Brandenburg überzeugend als Versehen erweisen konnte (er dürfte nicht vor Juni geschrieben sein). Wenn es darum geht, unsichere Datierungen auf eine Formel zu bringen, geht die Ausgabe außerordentlich differenziert vor – vielleicht etwas zu differenziert. Schwer zu durchschauen bleibt jedenfalls eine Folge von hypothetischen Datumsformulierungen, wie sie sich für die Briefe Nr. 1031–1055 (Bd. 3) findet: „möglicherweise Winter 1816/17“ – „vielleicht Winter 1816/17“ – „zwischen Dezember 1816 und März 1817“ – „1816“ – „1816/17“ – „wohl 1816/17“ – „wahrscheinlich 1816/17“ – „möglicherweise 1816/17“ – „vermutlich 1816/17“ – „um 1816/17“. Solange so feine Unterschiede der Formulierung nicht durch exakte Kriterien definiert werden können, wäre es vorzuziehen, größere Gruppen zusammenzufassen.

Die Kommentare zu den einzelnen Briefen finden sich in direktem Anschluss an den jeweiligen Brieftext. Der Kommentar besteht im Normalfall aus einem kurzen Quellenbericht (der nützlichweise auch Angaben über veröffentlichte Faksimile-Abbildungen der Originale einschließt) und Einzelstellenkommentaren, die als nummerierte Anmerkungen auf den Brieftext bezogen sind. Die Kommentare sind reichhaltiger als in allen früheren Ausgaben, ohne jemals weitschweifig zu werden. Die Rechercharbeit, die nötig ist, um nach Möglichkeit alle Details zu erläutern, deren Bedeutung oder Bezug vom Leser aus dem Text selbst

nicht ohne weiteres erkannt werden kann, kann wohl nur würdigen, wer sich selbst mit solchen Arbeiten beschäftigt hat.

Band 7 ergänzt die Text- und Kommentar-bände durch Verzeichnisse der Briefe in den Briefausgaben von Kastner-Kapp, Anderson und Fischman sowie eine Konkordanz mit diesen; ferner findet man hier Register der Absender und Empfänger, der erwähnten Personen und Orte sowie der Werke von Beethoven. Hervorgehoben sei das Incipit-Register, das beim Ermitteln von Briefen mit zweifelhafter Datierung eine Hilfe sein kann. (Warum fehlt „Mein Engel“?) – Ein angekündigter 8. Band soll laut Bekanntmachung in Bd. 7 „Schriftstücke nicht-brieflicher Form“ sowie ein Sachregister für die gesamte Ausgabe enthalten.

Wenn in diesen Zeilen Einwände gegen die Ausgabe vorgebracht worden sind, dann betreffen sie Einzelheiten des Editionsverfahrens. Die Formulierung und Begründung von Bedenken nimmt unvermeidlicherweise mehr Raum ein als das Bekunden von Zustimmung. Deshalb sei abschließend festgehalten: Das Entscheidende für die Benutzer der Ausgabe sind ihrer Meriten im Inhaltlichen. Wer sich aus den Quellen und Dokumenten, unterstützt durch eine kundige Kommentierung, über biographische und schaffensbiographische Fragen bei Beethoven orientieren möchte, wird durch die neue Ausgabe in optimaler Weise dabei unterstützt. Längst sind an die Stelle der Biographien mit umfassendem Anspruch die exakten Editionen von Quellen und Dokumenten getreten. Die hohen Anforderungen, die dadurch an solche Editionen gestellt werden, haben die Herausgeber der Beethoven-Korrespondenz souverän erfüllt.

(September 2000)

Werner Breig

JEAN-MICHEL NECTOUX: Mallarmé. Un clair regard dans les ténèbres. Peinture, musique, poésie. Paris: Adam Biro 1998. 239 S., Abb.

Sein Buch über Stéphane Mallarmé will Nectoux als Teil einer Kulturgeschichte des ausgehenden 19. Jahrhunderts verstanden wissen. Obwohl Mallarmé über keine musikalischen Fachkenntnisse verfügte, war die Musik auf ihn von großem Einfluss, und er selbst hinterließ bei wichtigen Komponisten tiefe Spu-

ren. Mallarmé war weder regelmäßiger Besucher von Opernhäusern noch von klassischen Konzerten, sondern zog diesen die „Volkskonzerte“ im Trocadéro, wo Alexandre Guilmant die berühmte Cavaillé-Coll-Orgel spielte, und die populären Concerts Lamoureux vor, in denen Stücke aus Wagners Opern erklangen.

Zum Umfeld Mallarmés gehörten keine Komponisten und Musiker der ersten Kategorie mit Ausnahme Debussys – mit den Komponisten der französischen Schule setzte er sich nicht auseinander. In den 1880er-Jahren wurde er zum begeisterten Wagnerianer. Dennoch standen die Bildende Kunst, die Impressionisten und unabhängige Künstler wie Edgar Degas, Odilon Redon im Vordergrund seiner künstlerischen Interessen. Dadurch, dass er außerdem die Bedeutung von Künstlern wie Vincent Van Gogh und Paul Cézanne früh erkannte, zeigt er sich im Bildnerischen als weit-sichtiger Beobachter. Nectoux sieht in einer im Januar 1898 publizierten Äußerung – „Je suis pour – aucune illustration, tout ce qu'évoque un livre devant se passer dans l'esprit du lecteur“ – sogar die Vorankündigung der Abstraktion. Durch die Zusammenarbeit mit Künstlern wie Edouard Manet, Auguste Renoir, Odilon Redon und James Abbott Whistler schuf er die neue Publikationsform des *Livre d'artiste*, von denen mehrere Beispiele in den einzelnen Stadien ihrer Entstehung, manche Projekte, auch gescheiterte, behandelt werden. Diese Publikationsform wirkte sich auch auf die Veröffentlichung von Kompositionen etwa bei Claude Debussy und Eric Satie aus. Mallarmé verstand die Impressionisten als Vertreter der Moderne, die er in *Le Jury de peinture pour 1874 et M. Manet* (1874) verteidigte.

Die sieben Kapitel über Mallarmé und die bildenden Künstler, in denen Nectoux ein reiches Bild der Gesellschaft zeichnet und insbesondere auf *L'après-midi d'un faune* und die japanisch beeinflussten Illustrationen von Edouard Manet von 1876 eingeht, zu rezensieren, sei einem Kunsthistoriker überlassen.

Der Faun ist für Mallarmé wie für Debussy die symbolistische Figur des Künstlers, seine Flöte Parabel seiner Einsamkeit und Sensualität. Der Text des Gedichts ist ein lyrisch-metaphorisches Credo über den dichterischen Schaffensprozess, den Sinn der „poetischen und musikalischen Kunst“. Die Fassungen des

zunächst als Theaterstück (mit intensiverer Sprachrhythmik als die lyrische Fassung) konzipierten Gedichts werden von Nectoux eingehend behandelt.

Die Musik war für Mallarmé eine emotional suggestive und von der Realität losgelöste Kunstform. Die Einheit hinter den Erscheinungen und die Verschmelzung der Künste mit Hilfe der Synästhesie und der Betonung des Klangs der Dichtung sind von Charles Baudelaire inspiriert. Die „Musik“ der Dichtung ist bei Mallarmé u. a. durch die Wahl von Motiven, durch den Klang der Phoneme, Wörter und Reime und durch sprachliche Orchestrierung gegeben. Sein Schüler René Ghils entwickelte eine sprachliche Orchestrierungslehre, der Mallarmé jedoch kritisch gegenüberstand. Mallarmé wählte auch musikalische Themen wie *Sainte* (Heilige Cäcilie), *Hommage* (à Wagner), *La Musique et les Lettres* und *Richard Wagner. Rêverie d'un poète français*. Die persönliche Beziehung Mallarmés zu Debussy bestand nur kurze Zeit. Er war für Debussy weit wichtiger als Debussy für ihn. Mallarmé war trotz seines Wagnerismus kein Freund der Vokalmusik und lehnte die Vertonung nicht nur seiner Gedichte entschieden ab. Dies hinderte Debussy jedoch nicht daran, seine *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* zu komponieren, mit denen er harmonisch Neuland betrat und eines der wichtigsten Werke überhaupt schuf.

Die freie Verteilung von Worten und Wortgruppen in der Edition von *Un coup de dès jamais n'abolira le hasard* in der ersten Ausgabe von 1897 um einen „latenten Leitfaden“ wurde für Pierre Boulez besonders wichtig. In dieser Edition ist die Seite noch als Leseinheit zugrunde gelegt, während in der posthumen die Fläche zweier Seiten benutzt wurde. Das Gedicht und damit die Sprache erhalten dadurch einen Bildcharakter, inhaltliche Elemente werden optisch ausgeformt. Die wechselnden Zeilenhöhen wurden mit der Absicht ausgewählt, die Unbestimmtheit der Leserichtung anzudeuten. Im vierten Abschnitt werden so verschiedene Möglichkeiten der Kombination von Wortkomplexen und die syntaktische Freiheit innerhalb der Abschnitte geschaffen. Ebenso wie der Inhalt des Gedichts – der Zufall – ist es diese Konzeption Mallarmés, die Boulez als entscheidende Anregung aufnahm.

Bewundernswürdig ist Nectoux' Kenntnis

bildnerischer, literarischer und persönlicher Quellen zum Werk Mallarmés und seines Umfelds. Viele bisher kaum bekannte Bilder und Zeugnisse zur Person und zu seinem geistigen Umfeld, die aus einer Fülle verschiedener Quellen und Institutionen aus der ganzen Welt stammen, hat er seinen Lesern zugänglich gemacht. Die Abbildungen – Autographe, insbesondere solche von Mallarmé (Reinschriften, leider keine Entwürfe) und Erstdrucke seiner Werke, Gemälde, Grafiken, Buchillustrationen, nicht veröffentlichte Entwürfe, Zeichnungen, eine Abbildung des Trocadéro mit der gewaltigen Cavaillé-Coll-Orgel, Porträts, Photographien etc. – sind von hervorragender Reproduktionsqualität.

Der Band schließt mit einer Bibliographie der Werke, die dem Autor „am nützlichsten“ beim Schreiben des Buches waren. Bezeichnenderweise ist nur ein Titel in deutscher Sprache (G. Schiefers Buch zur graphischen Kunst Edvard Munchs von 1923) erwähnt. Zwei unbedeutende Druckfehler S. 49 und S. 204 und der Fleck in einer Abbildung S. 55 sind dem bibliophilen Buch nicht abträglich.

(Februar 2001)

Herbert Schneider

CONSTANTIN FLOROS: Gustav Mahler – Visionär und Despot, Zürich – Hamburg: Arche 1998. 316 S., Notenbeisp.

DIETER KREBS: Gustav Mahlers Erste Sinfonie – Form und Gehalt. München – Salzburg: Katzbichler 1997. 69 S., Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Schriften 31.)

Das Werk kaum eines anderen Komponisten stand und steht so sehr im Spannungsfeld von primär biographisch-semantic fundiertem und strukturell-analytisch orientiertem methodischen Ansatz wie jenes Gustav Mahlers. Seit Theodor W. Adornos legendärem, 1960 erschienenen Mahler-Buch wurde dabei deutlich, dass das traditionelle analytische Begriffsrepertoire der Vielfalt und Komplexität von Mahlers Werken nur unzureichend gerecht werden kann. Adornos Modell einer „materialen Formenlehre“, Hans Heinrich Eggebrechts Konzept der „Vokabeln“ als Überbegriff für musikalische Gebilde innerhalb der komponierten Musik, die an vorkompositorisch geformte Materialien anknüpfen, und Constantin

Floros' Entwurf einer exegetischen Betrachtungsweise von Mahlers Musik markieren nur einige wesentliche, in vielen Punkten deutlich divergierende Perspektiven einer Annäherung an das Phänomen Mahler. In seiner jüngsten Mahler-Abhandlung geht es Floros um eine enge Korrelation zwischen Leben und Werk. Trotz der Gliederung des Buches in zwei Großkapitel, die jeweils eher die Biographik bzw. die Werkbetrachtung apostrophieren, durchdringen sich beide Aspekte in hohem Maße. Floros zielt dabei nicht auf eine akribische Sammlung biographischen Datenmaterials. Ihm geht es um die „innere Biographie“ Mahlers, seine geistige Welt, ja um einen tieferen Einblick in seine Persönlichkeit und Psyche sowie um den Nachweis, dass sich „seine Persönlichkeit in seinem künstlerischen Schaffen“ widerspiegelt (S. 14). Floros' Hypothesen basieren auf dem bekannten Quellenmaterial (Briefe, Erinnerungen von Bauer-Lechner etc.), die allerdings gelegentlich durch bislang unveröffentlichtes Briefmaterial aus den Beständen des Österreichischen Theatermuseums ergänzt werden. Dieses wirft einerseits neues Licht auf Mahlers Beziehung zu Anna Bahr-Mildenburg (S. 25 f., 248), andererseits – höchst aufschlussreich – auf das Wagner-Verständnis des Kreises um den jungen Mahler (S. 60) sowie auf dessen Vorstellungen bezüglich des Repertoires der Wiener Hofoper (S. 76). Trotzdem ist Floros' Abhandlung eher eine Zusammenfassung des bekannten biographischen Materials: ein Portrait, flüssig geschrieben und auch für den Nicht-Musikwissenschaftler problemlos nachvollziehbar, das gleichwohl immer wieder manch interessante Facette auf die so faszinierende und schwer durchschaubare Persönlichkeit Mahlers wirft. Inwieweit die im Kapitel „Weltferne und Weltentrückung“ (S. 111–120) reklamierte Distanz Mahlers der realen Welt gegenüber mit seiner spezifischen Lebenssituation zusammenhängt oder sich nicht doch eher einem verbreiteten musikästhetischen Postulat der Romantik verdankt, muss sicherlich in Frage gestellt werden. Eine in der Mahlerbiographik vieldiskutierte Frage betrifft Mahlers Verhältnis zum Judentum. Floros schreibt: „Zeit lebens suchte er [Mahler] nach Integration in die Gemeinschaft der Christen. Er konvertierte zum katholischen Glauben und heiratete eine Christin. Nirgends wird berichtet, dass er

irgendwann eine Synagoge besucht hätte“ (S. 99). Die Frage nach der Religionszugehörigkeit Mahlers stieß nicht zuletzt deshalb auf besonderes Interesse, weil sie auch im Zusammenhang mit der Berufung Mahlers an die Wiener Hofoper zusammenhängt, für die ein Bekenntnis zum Christentum unumgängliche Voraussetzung war. Insgesamt muss aber Mahlers Kontakt zum Judentum differenziert gesehen werden. Dass er nie eine Synagoge besucht habe, ist in hohem Maße unwahrscheinlich und muss – zumindest was seine Kindheit und Jugend betrifft – vor allem aufgrund zweier Fakten in Frage gestellt werden. Erstens hat sich die Zahl der Juden in Mahlers Heimatstadt Iglau innerhalb der nur zwei Jahrzehnte zwischen 1850 und 1870 nahezu verelfacht und fand im Neubau einer großen Synagoge (1862/63) sichtbaren Ausdruck. Zweitens war Mahlers Vater Bernhard seit 1873 Vorstandsmitglied des jüdischen Gemeindeausschusses und hat dadurch nachweislich am religiösen Leben Iglaus teilgenommen. Ohne Zweifel hat sich Mahlers Beziehung zum Judentum ab seinem Studium in Wien (1875) deutlich gelockert. Die von ihm freilich stets apostrophierten frühkindlichen Erlebnisse als wesentliche Inspirationsquellen seiner Musik sind hinsichtlich möglicher Wurzeln in den jüdischen Synagogengesängen allerdings noch nicht hinreichend untersucht. Die spezifische Situation des religiösen Ambiente in Iglau wird wohl am deutlichsten in Guido Adlers Erinnerungen *Wollen und Wirken* (Wien 1935), artikuliert, in denen er auf die Bedeutung sowohl des christlichen Priesters als auch des jüdischen Rabbiners für die religiöse Erziehung im Familienleben der Iglauer Bevölkerung hinweist. Mahlers nach außen hin oft als indifferent angesehene religiöse Haltung entspringt somit dem für Iglau charakteristischen Zusammenwirken der Konfessionen, die von Mahler vermutlich nie als grundsätzlich unvereinbar angesehen wurden.

Der eher werkbezogene Teil von Floros' Abhandlung konzentriert sich hauptsächlich auf das Liedschaffen, die Symphonien 1–4 sowie die *10. Symphonie*. Floros arbeitet etwa detailliert die Unterschiede im Verständnis von Volkslied und Volkspoesie bei Mahler einerseits und Johannes Brahms andererseits heraus (S. 171–175), untersucht die Gesellenlieder in einem an Schuberts Liedzyklen anknüpfenden

semantischen Spannungsfeld von emotioneller Tragik versus Naturidylle und erörtert die 3. *Symphonie* auf der Basis einer narrativen Musik, deren primäres Anliegen es ist, nicht weniger als eine Botschaft der Kosmogonie zum Ausdruck zu bringen, deren religiöse Konnotationen Floros anhand von Levi-Strauss' Mythen-theorie zu begründen sucht (S. 222 f.). Ein Kapitel, das innerhalb der Fachwelt vermutlich Kontroversen hervorrufen wird, betrifft die Deutung von Mahlers Zehnter im Kontext des Liebestods aus Wagners *Tristan* (S. 249–260). Floros führt zunächst die verbalen Anmerkungen Mahlers im Partiturmanuskript an, geht anschließend auf die große Bedeutung dieses Musikdramas in Mahlers Dirigaten sowie auf *Tristan*-Anspielungen in dessen Briefen ein, um schließlich thematische und motivische Bezüge zwischen Mahlers Zehnter und Wagners *Tristan* aufzuzeigen. Ohne Zweifel wären letztere, handelte es sich um offenkundige und kaum in Frage zu stellende Bezüge, in besonderer Weise geeignet, seine diesbezügliche Hypothese zu stützen. Doch bewegen sich diese auf einer eher allgemeinen Basis und entbehren meines Erachtens der Deutlichkeit, die Floros' Abhandlung suggeriert. Ein zwingender Bezug etwa zwischen dem ersten Thema des Kopfsatzes von Mahlers Zehnter und der traurigen Weise aus dem 3. Akt von *Tristan und Isolde* (S. 252 f.) ist nur schwer ersichtlich. Floros schreibt, bezogen auf *Tristan*: „Die Melodie des Englischhorns auf dem Theater signalisiert grenzenlose Einsamkeit, Verlassenheit und Hoffnungslosigkeit. Ähnlich ist der Ausdrucksgestus des Mahlerschen Themas“ (S. 253). Eine derartige Ähnlichkeit mag durchaus vorliegen, doch ließen sich hier ebenso begründet Bezüge etwa zum Beginn der 3. Szene des 3. Aktes aus *Siegfried* oder zum Beginn des 3. Satzes von Berlioz' *Symphonie fantastique* (beides Werke, die für Mahler ebenso eine durchaus wichtige Rolle gespielt haben) herstellen. Darüber hinaus muss die seit dem *Lied von der Erde* offenkundige Affinität Mahlers zu ausgedehnten einstimmigen Abschnitten in Rechnung gestellt werden. Insofern sollte Floros' Hinweis nur als eine (aber keineswegs ausschließliche) Erklärung für den semantischen Gehalt des Beginns von Mahlers Zehnter verstanden werden. Insgesamt vermag das relativ preisgünstige, mit etlichen Notenbeispielen, Wiedergaben von Ma-

nuskripten Mahlers und photographischem Bildmaterial versehene Buch, das – abgesehen von einigen wenigen Druckfehlern – sehr sorgfältig hergestellt wurde, ein durchaus facettenreiches, oft anregendes, manchmal auch zu Widersprüchen herausforderndes Panorama von Mahlers Leben und Werk eröffnen.

Auch Dieter Krebs' Studie bekennt sich zu einer Interpretation von Mahlers Symphonik als „Weltanschauungsmusik“ im emphatischen Sinne (S. 8). Allerdings geht aus der Lektüre seines Buches kaum neuer Erkenntnisgewinn hervor. Nach einem kurzen Literaturbericht wird die Entstehungsgeschichte der *Ersten Symphonie* anhand der biographischen Hintergründe, der Fassungen, des Titels und der Programmwürfe Mahlers vorgestellt, wobei Krebs weitgehend an den bekannten Fakten und relevanten Äußerungen Mahlers bzw. Natalie Bauer-Lechners anknüpft. Breiteren Raum widmet Krebs der Positionierung dieses Werkes im Spannungsfeld von absoluter Musik und Programmmusik (S. 15–28), wobei er für die Erste „einen besonderen Status“ jenseits dieser Alternative reklamiert. Ein, wie ich meine, grundsätzliches Defizit dieser Abhandlung liegt in der mangelnden Eigenständigkeit der musikästhetischen und analytischen Argumentation, der der Autor durch gelegentlich schwer nachvollziehbare Kritik an den von ihm referierten Autoren zu entgehen versucht. Beispielhaft wird dies in seiner Auseinandersetzung mit Adorno. Krebs hält dessen Konzept der „Gebrochenheit“ nicht nur für „ideologisch überfrachtet“ (S. 30), sondern in seiner pointierten sozialkritischen Perspektive als der Musik Mahlers im Grunde nicht angemessen. Doch verzichtet er auf eine Begründung seiner Adorno-Kritik und bietet auch keine entsprechende Alternative einer „adäquaten“ Deutung von Mahlers Œuvre an. Denn sein Bemühen, die „zu Klischees verfestigten Wendungen“ bei Mahler „als Bedeutungsträger zu erkennen und zu entschlüsseln“ (S. 17), mündet allzu oft in einen argumentativen Rückzug auf längst bekannte Aussagen Mahlers, die zu einer neuartigen Sichtweise von dessen Musik nur wenig beitragen. In der fortwährenden Repetition hinlänglich bekannter Aussagen Mahlers, die allenfalls ansatzweise auch bezüglich ihrer Konsequenzen für die „res facta“ von Mahlers

Musikschaffen hinterfragt werden, kann und darf sich ein Bemühen um eine semantische Analyse nicht erschöpfen.

Der Verdacht, dass Krebs zu pauschalen Argumentationen tendiert, betrifft nicht zuletzt auch seine musikhistorischen Interpretationen. Auf S. 19 begründet er Mahlers Distanzierung von der Programmmusik u. a. wie folgt: „Dazu kommt, dass Mahler nach seiner Berufung an die Wiener Hofoper im Jahre 1897 aus Opportunitätsgründen ein Interesse daran haben musste, als Komponist absoluter Musik zu gelten, war doch Wien in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Zentrum des musikalischen Konservatismus. [...] Um auch als Komponist in Wien reüssieren zu können, musste Mahler also zumindest nach außen hin Zugeständnisse machen.“ Es fällt schwer, angesichts derartiger Naivität bezüglich der Beurteilung des Wiener Musiklebens der Jahrhundertwende bzw. der musikästhetischen Diskussion dieser Zeit die einem Rezensenten auferlegte Objektivität zu wahren. Doch muss die kritische Frage erlaubt sein, worin sich Mahlers „Opportunität“ in seinem Schaffen nach 1897 niederschlagen haben soll. In seiner 4. *Symphonie* etwa, deren Liedfinale wohl kaum den Erwartungen an Symphonik durch ein – so Krebs – stockkonservatives Publikum entsprochen haben dürfte. Generell scheint dem Verfasser das kulturelle Klima des Wien um 1900 wenig vertraut zu sein. Die diesbezüglich grundlegenden Abhandlungen von Schorske (*Fin-de-siècle Vienna – Politics and Culture*), Janik/Toulmin (*Wittgenstein's Vienna*) und Johnston (*The Austrian Mind*), alle liegen im Übrigen in deutscher Übersetzung vor, sucht man denn auch vergebens im Literaturverzeichnis. Spätestens dort hätte die empfindliche Diskrepanz zwischen Wien als Hort des Konservatismus (Krebs) und ebendieser Stadt als Schauplatz „einer der fruchtbarsten, originellsten und schöpferischsten Perioden auf den Gebieten von Kunst und Architektur, Musik und Literatur, Psychologie und Philosophie“ (Janik/Toulmin) auffallen müssen. Krebs' wenig tief-schürfende Befunde irritieren umso mehr, als sie im Grunde überflüssig sind und für die Werkerkenntnis kaum Relevanz haben.

Die analytisch-werkbezogenen Kapitel sind – wenngleich stark an der bekannten Fachliteratur (Adorno, Floros, Eggebrecht) orientiert – so-

lide, aber ohne nennenswerten Erkenntnisfortschritt und dienen wohl eher der Werkeinführung inklusive einer gebündelten Darstellung der bisherigen einschlägigen Abhandlungen. Die Darstellung der formalen Abläufe in Kapitel IV (*Das Werk im Überblick*, S. 45–58) verschafft einen brauchbaren Überblick, allerdings verbleibt die semantische Analyse auf einer Ebene, die im Grunde nicht über Bekkers Mahler-Buch hinausgeht. Insgesamt handelt es sich somit um eine im Grunde unnötige, in mancher Hinsicht auch fragwürdige Abhandlung, der es an profunder Auseinandersetzung mit dem Forschungsgegenstand mangelt. (März 2001) Peter Revers

SIGLIND BRUHN: *The Temptation of Paul Hindemith. Mathis der Maler as a spiritual testimony*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press 1998. XVII, 419 S.

In einem ersten Abschnitt gibt Siglind Bruhn in drei parallelen Leben einen Begriff von dem, was sie „the hermit's plight“ nennt. Des heiligen Antonius von Ägypten Leben wird anhand von mehr oder weniger verbürgten Erzählungen dargestellt, der Kampf mit dem Bösen und der Sinn eines totalen Rückzuges aus der Welt. Dann folgt eine Darstellung von dem, was man 1930 und früher über den „Meister Mathis“ oder den geheimnisvollen Meister von Aschaffenburg, Grünewald genannt, wusste. Schließlich wird Hindemith parallel zum spätantiken Eremiten und zum spätgotischen Maler gesehen, ohne – und das ist der Grundzug des ganzen Buches – dass Hindemiths Rolle während der Wirren rund um die nationalsozialistische Machtübernahme dekonstruiert würde. Es ist Bruhn durchaus bewusst, dass dem Komponisten leicht Vorwürfe zu machen wären; sie sieht aber in den Gestalten der Oper, namentlich im heiligen Antonius, Stellvertreter des Künstlers, der idealiter eine Darstellung der Ereignisse in die Oper projiziert. Das Buch hat aber darüber hinaus einen interdisziplinären Charakter, indem die Wichtigkeit der Versuchung des heiligen Antonius auch in Literatur und Bildender Kunst dargestellt wird. Der Isenheimer Altar selbst wird im Detail und kunsthistorisch kompetent geschildert, bevor

sich Bruhn der Musik selbst zuwendet. Sie bleibt dabei nicht bei einer Beschreibung von Form und Material stehen, sondern erwähnt auch die historischen und Selbstzitate neben der latenten Zahlensymbolik. In einem umfangreichen Anhang werden frühere Verwendungen desselben Stoffes in kurzen Zusammenfassungen erwähnt, u. a. Prosper Mérimée: *Une femme et un diable*; Gustave Flaubert: *La tentation de Saint Antoine*; und Jorge Guillén: *Las tentaciones de Antonio*. 29 oft ganzseitige Abbildungen, eine umfangreiche Bibliographie und ein Register von Personennamen und Schlüsselbegriffen ergänzen den Band. (Dezember 1999) Theo Hirsbrunner

JENS ROSTECK: Zwei auf einer Insel. Lotte Lenya und Kurt Weill. Berlin: Propyläen 1999. 400 S.

Jens Rosteck lebt in Paris und legte 1995 seine Promotionsarbeit *Darius Milhauds Claudel-Opern „Christophe Colomb“ und „L'Orestie d'Eschyle“* vor, mit der er sich als profunder Kenner der französischen 1920er-Jahre auswies. Nun folgt mit seiner hier zu besprechenden Publikation ein Buch, dessen reißerischer Titel misstrauisch machen könnte. Nach der wissenschaftlichen Abhandlung ein Roman, den man am Bahnhofskiosk kaufen könnte? Weit gefehlt, obwohl vor allem Lotte Lenyas Herkunft und später ihre stürmische Ehe mit Kurt Weill genug Versuchungen zur Kolportage bereit halten. Rosteck gelingt vielmehr eine an dramatischen Höhepunkten reiche Schilderung einer ganzen Epoche, die wahrlich voll von verschiedenen kulturellen Strömungen war, ganz zu schweigen von der durch Hitlers Machtergreifung erzwungenen Flucht ins amerikanische Exil.

Weit verbreitet in Deutschland ist die Meinung, man solle die Biographik lieber den Literaten überlassen und sich entweder auf die werkimmanente Analyse der Musik oder soziologische Studien im weitesten Sinne beschränken. Dabei wird eingeräumt, dass die Angelsachsen mit ihrer Tradition des realistischen Romans wohl eine faktenreiche und nüchterne Schilderung eines Lebens geben können. Rosteck gehört aber auch nicht dieser Rich-

tung an; er setzt in deutscher Sprache eine Tendenz fort, die gerade den Franzosen nicht fremd ist, wenn sie spielerisch und doch psychologisch tief lotend die schwankenden Seelenzustände von bedeutenden Künstlern darstellen. Der ominöse Blick durchs Schlüsselloch ins Schlafzimmer von Prominenten wird dabei immer wieder konterkariert durch die Akkuratess eines Stils, der die Dinge beim Namen nennt und doch leichtfüßig über alle Verwirrungen hinwegtanzt, um den Blick auf die großen Zusammenhänge nicht zu verlieren. Dass es Rosteck mit seinem Buch trotz aller Zwischentöne von Ironie und Spott ernst meint, geht aus dem Anhang hervor, der alle Merkmale eines wissenschaftlichen Apparates aufweist. (Dezember 1999) Theo Hirsbrunner

Das Andere. Eine Spurensuche in der Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Annette KREUTZIGER-HERR. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1998. 437 S., Abb., Notenbeisp. (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft. Band 15.)

Der Band ergänzt von musikwissenschaftlicher Seite das Nachdenken über eine seit den späten 1990er-Jahren höchst aktuelle Fragestellung: Es geht um das Spannungsfeld zwischen dem Eigenen und dem sowohl zeitlich als auch räumlich Anderen, d. h. um die Bandbreite von Abgrenzung, Abstoßung, Ausgrenzung bis hin zur Auslöschung einerseits und Neugier, Bezugnahme, Wechselwirkung, Verständigung oder auch Aneignung andererseits, also um die Pole von Abwehr und Import innerhalb von „Kulturellem Austausch“, den Peter Burke im Erscheinungsjahr des Bandes in seinem in Berlin gehaltenen Vortrag durchdenkt. Burke weist auf die lange Theoriegeschichte zum kulturellen Austausch hin und erinnert daran, dass die Kulturwissenschaft „nicht erst gestern erfunden worden“ sei. Das lässt sich mit einem Hinweis auf die Hermeneutik flankieren, für die Verstehen und Auslegen ihren Ort zwischen Eigenem und Fremdem haben. Gadammers Nachdenken über die Schnittfläche von Vertrautheit und Fremdheit etwa gibt längst ein theoretisches Fundament für den Themenkomplex.

Dass die Frage nach dem Anderen, dem Fremden, zum Ende des Jahrtausends erneut in den Brennpunkt gerückt ist, spiegelt die gesellschaftliche Situation eines geradezu allgegenwärtigen kulturellen Austauschs. Wenn Bernhard Waldenfels in seinen seit 1997 erschienenen, inzwischen vierbändigen *Studien zur Phänomenologie des Fremden* eine höchst differenzierte philosophische „Erkundung des Fremden“ vorgelegt hat, so steht es der Musikwissenschaft, die sich allen aktuellen kulturellen Fragen zum Trotz gern auf das genügsame Selbstverständnis der Hüterin und Deuterin kompositorischer Qualität zurückzieht, sehr gut zu Gesicht, zumindest mit der „Spurensuche“ nach dem Phänomen des Fremden, zu beginnen. Das ist denn auch die Intention der Herausgeberin: Der Band, so Annette Kreuziger-Herr (auf S. 18), sei in absichtsvoller Offenheit konzipiert, und die „Fragestellungen, die Forschungsgegenstände, die Methoden, die stilistische Ausformung [...] sollen erste Denkanstöße sein.“

Der Band versammelt 22 Texte von Autorinnen und Autoren aus Deutschland, Amerika und Italien, deren Spektrum von historischer und systematischer Musikwissenschaft über Ethnologie, Gender Studies, Medienwissenschaft, Literaturwissenschaft bis zur (Musik-)Philosophie reicht. Ergänzt wird das durch einen Primärtext von Manfred Stahnke über „Trace des Sorciers“. Da unter den Beiträgern eine Reihe jüngerer Wissenschaftler ist, sich also thematisches Neuland und Erfahrungszeit in der Fachdisziplin ergänzen, bleiben die Ausführungen tatsächlich oft ganz auf der Ebene von Denkanstößen, und es werden mehr kritische Töne gegen die Musikwissenschaft laut, als dass konkrete Aussichten auf das Profil einer veränderten Disziplin eröffnet würden.

Dennoch: Man findet viel zum Weiterdenken in diesem äußerst facettenreichen Band, der drei große Teile umfasst: Gut hundert Seiten, das qualitativ überzeugende Kernstück des Bandes, gelten dem 19. Jahrhundert. Ruth A. Solie, Gisela A. Müller, James Deaville und Melanie Unseld beschäftigen sich anhand von Schumann, Hensel, Liszt und „Entwürfen von Weiblichkeit um die Jahrhundertwende“ mit Fragen der Gender Studies. Marie-Agnes Dittrich, Silke Leopold (mit einem sehr inspi-

rierenden Beitrag über Abbé Voglers *Poly-melos*) und Dorothea Redepenning wenden sich – ebenfalls höchst anregend – Fragen nationaler Musik zu.

Auf weiteren hundert Seiten folgen, insgesamt disparater, Beiträge von Leslie Thayer Piper, Uwe Sommer, Dörte Schmidt, Hans-Peter Rodenberg, Charlotte Rosch, Manfred Stahnke und Kerstin Beth zum „Anderen im 20. Jahrhundert“. Die Beiträge von Schmidt über John Cage und Rodenberg über Leonhard Cohen heben sich, vor allem auch hinsichtlich der reflektierenden Bezugnahme auf das Bandthema, sehr positiv aus diesem Teil heraus, während man bei den Texten von Rosch über Younghi Pagh-Paan und insbesondere Beth über Dodo Schielein den Eindruck hat, dass eine vollkommen herkömmliche Musikwissenschaft von einem neuen „Logo“ und die teils brüchige Argumentation und methodische Reflektion durch assoziatives Schreiben überdeckt werden.

Uneinheitlicher ist der erste, interdisziplinäre Teil, der mit einem Text von Vladimir Karbusicky über den „Exotismus der Absurdität“ anhebt und sich dann mit einem Text von Thomas H. Krumm (über Vladimir Jankélévitch) der Musikphilosophie zuwendet. Es folgen vier Texte (Frank Harders-Wuthenow und Nicola Gess über Adorno, Roberto Favaro und Dagmar von Hoff über Literatur), in denen die interdisziplinäre Öffnung fortschreitend weiter wird, so dass sich nicht unbedingt mehr eine qualitative Bereicherung für das disziplinäre Nachdenken über die Fragestellung des Bandes ergibt. Abgeschlossen wird der Teil dann jedoch von zwei methodologisch und klassifikatorisch zentralen, für das Thema grundlegenden Beiträgen: Britta Sweers greift den Faden von Karl-Heinz Kohls Entdeckung der Ethnologie als einer Wissenschaft vom kulturell Fremden auf und richtet ihren Blick (ausbaubare Perspektiven eröffnend) auf „Schnittstellen zwischen Musikhistorik und -ethnologie.“ Helmut Rösings in einigen Passagen kursorisch recht weit ausgreifender Text über „Interkulturelle Musikaneignung“ entwickelt ebenfalls neue Ansätze und Orientierungen für das Fach. Wenn Rösing z. B. schreibt, „generell“ vollziehe „sich Musikaneignung zwischen den Polen ‚Fremdheit‘ und ‚Vertrautheit‘“, und was „die jeweils ‚fremde‘ Musik“ sei, lasse sich aus-

schließlich aus der persönlichen Biographie bestimmen“, so folgen daraus spannende, die Biographieforschung neu motivierende Fragen. (Februar 2001) Susanne Rode-Breymann

SIGLIND BRUHN: Images and Ideas in Modern French Piano Music. The extra-musical subtext in piano works by Ravel, Debussy, and Messiaen. Stuyvesant, NY: Pendragon Press 1997. XXXIII, 425 S. (Aesthetics in Music, No. 6.)

Siglind Bruhn ist sich der Gefahren rund um die außermusikalische Darstellbarkeit von Musik durchaus bewusst. Deshalb schränkt sie ihre Untersuchungen auf Werke ein, deren Titel schon in diese Richtung weisen. Dass Claude Debussy, Maurice Ravel und Olivier Messiaen zu diesem Vorgehen Hand bieten, ist vollkommen klar. Gerade wenn diese Titel den Uneingeweihten Rätsel aufgeben, lohnt sich eine ausführliche Erklärung. Dazu nur ein Beispiel: Debussys zehntes *Prélude* aus dem zweiten Buch heißt „Canope“, ein in Westeuropa kaum bekannter Name, der sich aber auf eine ägyptische (nicht etruskische, wie Bruhn schreibt!) Graburne bezieht, die auf des Komponisten Schreibtisch stand und sich heute in Paris im Musée de l'Opéra befindet. Von diesem Ausgangspunkt her gelingt es Bruhn sehr gut, die Stimmung des Stückes zu erfassen, ohne aber allzu sehr in poetische Umschreibungen abzuschweifen, denn kurze formale Analysen von wichtigen Passagen geben der Darstellung eine gewisse Konkretion. Man könnte das Buch einen Konzertführer für Fortgeschrittene nennen, wenn nicht der ganze Stoff nach übergeordneten Kriterien statt nach geschlossenen Werkzyklen dargestellt wäre. Im ersten Abschnitt, überschrieben mit „Images and Impressions“, werden hauptsächlich *Préludes* von Debussy, aber auch Ravels *Miroirs* und einige Werke von Messiaen besprochen. Darauf folgen „Tales and Poems“, wieder zentriert auf Debussy, aber auch Ravels *Gaspard de la nuit* Raum gebend. Der letzte Teil, „Spiritual Concepts and Divine Attributes“, ist – wie zu erwarten – ganz Messiaen gewidmet.

Siglind Bruhn ist sich der Einseitigkeit ihres Vorgehens durchaus bewusst und gibt deshalb in einem Anhang eine detaillierte Analyse von Debussys *Prélude „Les tierces alternées“*, dem

einzigsten, das nicht einen poetischen, sondern einen kompositionstechnisch relevanten Titel aufweist.

(Dezember 1999)

Theo Hirsbrunner

MICHAEL KUNKEL: „Wandlungen der musikalischen Form“. Über György Ligetis Formartikulation. Saarbrücken: Pfau 1998. 86 S., Notenbeisp.

Seltsam, wenn auch kaum überraschend, dass ein 30-jähriger Autor sich bei der analytischen Behandlung dreier Werke von György Ligeti aus der Zeit zwischen 1958 und 1966 ausgerechnet auf die Abzählgenauigkeit einlässt, die damals, in der zumal durch sie intendierten Distanz vom Serialismus, gründlich verpönt war. Doch ausgehend von Ligetis eigenem Hinweis, er habe im ersten Teil von *Apparitions* „ein Repertoire der Dauern“ verwendet (*Die Reihe*, H. 7, Wien 1960, S. 13, nicht: S. 12), versucht Kunkel nun unterm gleichen Ligeti-Titel konkret herauszufinden, was damit gemeint sein könnte. Er rechnet also das Dauern-Repertoire in den maßgeblichen Einsatzabständen nach und kommt in den Grenzen von einem bis 288 Zweiunddreißigsteln zu sechs Wertegruppen – sehr kurz, kurz, mittel, lang, sehr lang, am längsten –, die in ihren Additionen alle, von geringen Abweichungen abgesehen, der Maximalmenge von 288 entsprechen. Dies bedeutet: gleiche Dauern-Summen bei abnehmender Häufigkeit des Vorkommens der einzelnen Werte zwischen 112-mal den sehr kurzen und einmal dem am längsten; und orientiert sich somit zwar am seriellen Prinzip der kontinuierlich gestaffelten Werte, widerspricht aber deren Reihung, die zu gleicher Häufigkeit im Vorkommen zwingen würden. Auch in den Abschnitten der Gesamtform sieht Kunkel ähnliche Dauernproportionen wie bei den Wertestufen verwirklicht.

Später, bei den beiden anderen analysierten Ligeti-Werken, dem „Lacrimosa“ aus dem *Requiem* und dem *Lux aeterna* für 16-stimmigen A-cappella-Chor, wechselt die Zählbasis von Notenwerten auf Sekundendauern, wobei sich wieder die mehrfach auftretenden kürzeren Werte (ab 3,75 bzw. 9 ½ Sek.) zum einzigen längsten summieren (52,5 bzw. 95 ½ Sek.). Das so entschlüsselte Repertoire-Prinzip bei den

Abschnittsdauern wird dann noch auf andere Faktoren ausgedehnt, wie die ähnlich unterschiedliche Präsenz von Schichten und Klangfarben bzw. Typen und Stimmen-, Harmonien- oder Töne-Verteilung. Statt der erwarteten Conclusio, die all die Einzeldaten auf die Kategorien der Formbildung beziehen und dabei den wichtigen Wandel vom Prozesshaften zum eher Symmetrischen darstellen würde, weicht Kunkel, ebenso ausführlich, auf die literarische Analogie in Samuel Becketts *Endspiel* aus. Und wieder bleibt vor der Beschreibung eines Repertoires an Modellen die Frage nach der Art des Zusammenfügens offen. Wieder ist die nun weniger strenge Methode der Auszähl-Arithmetik samt ihren Unschärfen und Schwankungen nur eine notdürftige Maßnahme, um in die Antisystematik einer hoch entwickelten Sensibilität für formale Balance bei ihren Resultaten einen Schein von regelhafter Ordnung zu bringen.

(Januar 2000)

Ulrich Dibelius

SABINE VOGT-SCHNEIDER: „Staatsoper Unter den Linden“ oder „Deutsche Staatsoper“? Auseinandersetzungen um Kulturpolitik und Spielbetrieb in den Jahren zwischen 1945 und 1955. Eine Studie. Mit einem Anhang: Dokumente und Materialien jener Zeit aus dem Archiv der Staatsoper Unter den Linden. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 1998. XIII, 323 S. (Musicologica berolinensia. Band 4.)

Sabine Vogt-Schneider charakterisiert die Nachkriegsentwicklung der Staatsoper Unter den Linden in Berlin, die Geschichte des künstlerischen „Aushängeschildes“ der DDR zwischen 1945 und 1955. Anhand gedruckter Quellensammlungen, Periodika und neu erschlossener Quellen aus dem Staatsoperarchiv veranschaulicht sie die kulturpolitischen Bestrebungen in der sowjetischen Besatzungszone und frühen DDR sowie deren Konsequenzen für den Berliner Opernbetrieb.

Kernstück des Buches ist eine inhaltlich ergiebige, chronologisch angeordnete Dokumentation des Schriftverkehrs der Staatsoperintendanz. Eine Auswertung dieser und weiterer Quellen nimmt Vogt-Schneider in einer informativen Studie vor, die sie der Dokumentation voranstellt: Ausgehend von den historischen

Basisfakten (der politische Status von Berlin nach 1945 und die institutionelle Neuordnung im Kulturbereich durch die sowjetische Militäradministration) erörtert die Autorin die kulturpolitische Entwicklung und die Konsolidierung des Opernensembles bis zur Wiedereröffnung des Staatsopergebäudes 1955. Wie Sabine Vogt-Schneider vor Augen führt, sah die sowjetische Militäradministration in Theater und Oper ein Mittel zur Umerziehung der Deutschen und bemühte sich bereits wenige Tage nach Kriegsende um die Wiedereröffnung der Berliner Bühnen. Indes ließ der bauliche Zustand der Lindenoper keinen Spielbetrieb zu, das Opernensemble gab deshalb – trotz widriger Umstände wie dem Mangel an Kostümen und Dekorationsmaterial – ab August 1945 Aufführungen im Admiralspalast. Besonders interessant ist, dass die sowjetische Militäradministration Theater und Oper als für so wichtig erachtete, dass sie bei der Entnazifizierung der Künstler keine strengen Maßstäbe anlegte und nur besonders aktiven ehemaligen NSDAP-Mitgliedern eine Beschäftigung verwehrte. Durch die Währungsreform und die Teilung Deutschlands erwachsen der Staatsoper – wie Vogt-Schneider illustriert – erhebliche Probleme, weil angesehene Künstler in den westlichen Teil der Stadt zur Städtischen Oper abwanderten bzw. sich nicht nach Ost-Berlin verpflichten ließen. In den 50er-Jahren weitete sich die staatliche Einflussnahme auf die Staatsoperleitung derartig aus, dass der Intendant Ernst Legal und der Generalmusikdirektor Erich Kleiber von ihren Positionen zurücktraten.

Sabine Vogt-Schneider vergegenwärtigt mit ihrem Buch die komplexe Nachkriegsgeschichte der Staatsoper, beleuchtet exemplarisch die politische Einflussnahme der sozialistischen Machthaber auf eine kulturelle Institution und liefert somit Fakten, die Vergleiche mit anderen Theatern in der sowjetischen, aber auch den westlichen Besatzungszonen ermöglichen.

Allerdings seien einige Anmerkungen erlaubt. So veranschaulicht die Autorin den Werdegang der Staatsoper unter chronologischen Gesichtspunkten – während inhaltliche Gliederungsmomente die Klarheit der Argumentation erhöht hätten. Einige der allgemein-historischen Erläuterungen (z. B. im Kapitel „Deutschland – und weltpolitisches Gesche-

hen“) hätten reduziert, die Abhandlung stärker auf die Lindenoper fokussiert werden können. Ferner ist der Umgang der Autorin mit ihren Quellenfunden ein wenig problematisch. Erstens legt sie nämlich hauptsächlich Ergebnisse dar, die sie aus den ihr vorliegenden Quellen des Staatsopernarchivs gewinnen kann – wünschenswert wäre es gewesen, unter inhaltlichen Gesichtspunkten gezielt nach weiteren Quellen zu suchen, die ergänzende und untermauernde Informationen hätten geben können. Da die von Sabine Vogt-Schneider ausgewerteten Quellen fast nur die kulturpolitische Problematik beleuchten, bleiben weitere interessante Fragestellungen unbeantwortet. So erfährt man kaum etwas über das Repertoire, die Finanzierung, die Einflussnahme auf die Stück- und Spielplangestaltung sowie auf die Inszenierungskonzepte; schön gewesen wären auch zumindest punktuelle Vergleiche mit der kulturellen Situation in den westlichen Besatzungszonen. Zu diskutieren ist zweitens Vogt-Schniders Vorgehensweise, sich hinter die Äußerungen der Zeitgenossen zurückzuziehen, diese für sich sprechen zu lassen, ohne sich detailliert und unter Hinzuziehung weiterer Quellen mit den Positionen auseinanderzusetzen. Diese Darstellungsmethode begründet die Autorin damit, man könne Geschichte nicht wirklich rekonstruieren, sondern nur nacherzählen, daher soll es dem Leser überlassen bleiben, anhand der Zitate eine eigene Interpretation vorzunehmen. Die Studie wäre folglich – der Intention der Autorin nach – zwischen wissenschaftlicher Auswertung und Dokumentation anzusiedeln, und gerade durch diese Unentschiedenheit bleiben einige Fragen offen.

(Januar 2001)

Panja Mücke

Hans Werner Henze. Politisch-humanitäres Engagement als künstlerische Perspektive. Festschrift zur Verleihung der Ehrendoktorwürde der Universität Osnabrück an den Komponisten. Hrsg. von Sabine GIESBRECHT und Stefan HANHEIDE. Osnabrück: Universitätsverlag Rasch 1998. 154 S., Abb., Notenbeisp.

Im Oktober 1996 verlieh die Universität Osnabrück die Ehrendoktorwürde an Hans Werner Henze. Im Nachklang initiierten Sabine

Giesbrecht und Stefan Hanheide diese Festschrift, die Giesbrechts Laudatio und Henzes Ansprache sieben Beiträge durchweg hoher Qualität zur Seite stellt. Die Autorinnen und Autoren gehen bei ihren Untersuchungen vor allem auf das „politisch-humanitäre Engagement“ Henzes ein, das auch die Promotionsurkunde hervorgehoben hatte (S. 7). Die gemeinsame Fragestellung schafft inhaltliche Konsistenz, im positiven Gegensatz zu manch disparaten Sammelsurria, zu denen solche Buchprojekte gern geraten. Stefan Hanheides ausgezeichnete Aufsatz verortet Henzes *Sinfonia N. 9* aus dem Jahr 1997 innerhalb verschiedener Traditionslinien antifaschistischen Komponierens. Wesentlich näher als Hanns Eislers *Deutscher Sinfonie*, die etlichen Rezensenten der Uraufführung in den Sinn kam, steht Henzes Werk insbesondere der humanistischen Bekenntnismusik Karl Amadeus Hartmanns.

Die folgenden drei Beiträge analysieren einzelne Kompositionen mit Blick auf ihre humanitären Intentionen. Während Klaus Oehl in der Oper *König Hirsch* sorgfältig autobiographische Reflexe belegt, die Henzes künstlerisches Selbstverständnis beleuchten, präsentiert Hans-Jürgen Keller, gestützt auf Archivalien der Paul Sacher Stiftung, ein ganz anderes Genre: die Kollektivkomposition *Streik bei Mannesmann*, die 1973 unter Henzes Leitung entstand. Marion Fürst deckt in dem Chorzyklus *Orpheus behind the Wire*, den der Komponist Anfang der achtziger Jahre auf Gedichte von Edward Bond schrieb, beredte Allusionen auf Monteverdis *Orfeo* und die Bachsche *Matthäus-Passion* auf.

Einen Überblick über das symphonische Œuvre Henzes, das sich im Spannungsfeld zwischen affirmativem Anknüpfen an die Gattungstraditionen und antibourgeoisem Impuls entwickelte, liefert Hartmut Lück. Hans-Christian Schmidt-Banse beschäftigt sich mit den bislang kaum beachteten Filmmusiken Henzes, die indessen – insbesondere in Volker Schlöndorffs *Die verlorenen Ehre der Katharina Blum* – im selben Maß wie die nicht funktionalen Werke Partei „für die gesellschaftlich Schwachen und gegen die gesellschaftlich Mächtigen“ ergreifen (S. 135). Den Abschluss bildet ein Aufsatz, in dem Sabine Giesbrecht und Nina Okrasa anhand von Henzes 1996 erschienener Autobiographie *Reiselieder mit*

böhmischen Quinten die traumatische Erfahrung des Nationalsozialismus als hauptsächlichen Beweggrund für sein „politisch-humanitäres Engagement“ beschreiben, dem der schmale, aber gehaltvolle Band gewidmet ist.

(März 2001)

Friedrich Geiger

Krzysztof Meyer. Ein Komponistenportrait. Hrsg. von Maciej JABŁOŃSKI und Martina HOMMA. Köln: Bela Verlag/Poznań: Ars nova 1998. 183 S.

Der in Polen geborene und aufgewachsene, aber heute in Köln lebende Krzysztof Meyer erhält mit diesem Buch ein Forum, auf dem er im Gespräch seine Ideen zur Musikerziehung, zur Kompositionstechnik und über sich selbst exponieren kann. Es entsteht damit das Bild eines Künstlers, der pädagogisch engagiert und leicht verständlich seine Grundsätze darlegt, die vollkommen unberührt vom Zwang zum Avantgardismus bleiben. Eine Auseinandersetzung mit Theodor W. Adorno, die vielen im Westen schaffenden Komponisten de rigueur scheint, fehlt vollkommen. Meyer bleibt offen für vielerlei Einflüsse, ohne sich eng einer bestimmten Richtung anzuschließen. Da er bei Nadia Boulanger studiert hat, verfügt er über ein sicheres Metier, das frisch und spontan bleibt, ohne in rein handwerkliches Banausentum abzudriften. Es sei die Aufgabe des Komponisten, Musik zu schaffen, und nicht, darüber zu sprechen, wie er im Gespräch bemerkt; er misstraut allen programmatischen Erklärungen und versucht, „ein Unabhängigkeitsempfinden zu stärken“, da er als Komponist „fast immer ein Outsider“ gewesen sei. Fern ist ihm aber trotzdem jede weinerliche Attitüde eines sich unverstandenen Fühlenden, obwohl er mit der gegenwärtigen Lage der Musik im Allgemeinen nicht zufrieden ist. „Nicht die Sehnsucht nach einem weiteren Schock oder einem Gänsehaut hervorrufenden Effekt“ sucht er, sondern „ein neues, tieferes Erleben“. Dabei orientiert er sich formal an Beethoven und Brahms, bleibt aber offen für Webern, Messiaen, Boulez und neuere Komponisten wie Ligeti und Kagel, ohne Lutosławski zu vergessen, seinen Landsmann, auf den er immer wieder zurückkommt.

Texte von Lutz Lesle, Irina Nikolska, Wolfgang Osthoff und anderen ergänzen den Band, der auch, höchst hilfreich, ein Werk-

verzeichnis, eine Diskographie und eine Bibliographie enthält, nebst dem unentbehrlichen Register.

(Dezember 1999)

Theo Hirsbrunner

REINHOLD HAMMERSTEIN: Schriften. Hrsg. von Gunther MORCHE und Thomas SCHIPPERGES unter Mitarbeit von Kara KUSAN-WINDWEH. Tutzing: Hans Schneider 2000. Band 1: Musik, Text und Kontext. VIII, 354 S., Abb., Notenbeisp., Band 2: Musik und Bild. VIII, 308 S., Abb.

Zu Beginn des Vorworts sind die Titel der sechs Bücher genannt, die als Lebenswerk Hammersteins zu gelten haben. Deren Themenkreise werden in einigen der vorgelegten Aufsätze – z. T. schon anderswo veröffentlicht – vertieft und erweitert; andere aber sind eigenständige Arbeiten zu generellen Problemen der Musik und zu konkreten Fragen der Kompositionsgeschichte. Da die Aufsätze nicht chronologisch nach ihrer Entstehung geordnet sind, sondern „systematisierend“, muss die Zeit ihrer Entstehung dem Anhang entnommen werden. Die ermittelten Daten in Band 1 reichen von 1956 bis 1995, die in Band 2 von 1952 bis 1996, überkreuzen sich also zeitlich. In beiden Bänden werden zuerst generelle Themen behandelt; in Band 1 zu „Musik, Text und Kontext“, in Band 2 zu „Musik im Bild“. Die nachfolgenden Kommentare haben Werke verschiedener Komponisten zum Inhalt bzw. Bilder aus Malerei, Skulptur und Graphik.

Der Autor leitet Band 1 mit Fragen zur Kontinuität in der Musikgeschichte ein. Das Problem der Gliederung in scharf abgegrenzten Stilepochen, Ergebnis wissenschaftlicher Systematik, steht dem der Kontinuität im Wege. Gemeinsame Merkmale (einheitliches Tonsystem, „Schriftlichkeit“) sind das Fundament der europäischen Musik. Die Entwicklung der Notenschrift lässt rationale Durchdringung und Erfassung der Klangwelt ständig weitergehen; Tradition bleibt (latent) immer vorhanden, sei es bewusst oder unbewusst einfließend oder auch aus Ablehnung. Mit der Dodekaphonik und (später) aufgrund ideologischer Ambitionen tritt ein Bruch ein. „Absolute“ Neuheit ist für Hammerstein eine Utopie. „In Zukunft werden Tradition und Innovation

immer wieder Verbindungen eingehen“. – Im Mittelalter bestehen zwei Spannungsfelder, die aufgrund der fortschreitenden Notenschrift bedeutsame Umwertungen bewirken. Der „schriftlosen Musik“ steht die „Schriftmusik“ gegenüber, die Musiktheorie (ars) der Komposition und Interpretation (usus). Mit der Vervollkommnung schriftlicher Fixierung steigt der „usus“ in die „ars“-Sphäre hinauf. Stationen auf dem Weg nach oben sind zahlhafte Durchrationalisierung der „musica practica“ und deren Hinwendung zur Sprachauslegung. Aus der Spannung zwischen Geschichte und Gegenwart ergibt sich die Frage nach werkgetreuer Interpretation, als solche eine Utopie; fehlt doch das geistige und soziale Ambiente vergangener Zeit. Bearbeitung älterer Musik dagegen ist legitim, weil die Wahl der Klangmittel bis Bach weitest dem Interpretieren überlassen blieb.

Die Aufsätze III A und B gehören zusammen. Sie führen von der Magie der Naturvölker zu den frühen Hochkulturen in Asien und Afrika und von den Griechen bis zum Heute. Schwerpunkt ist das Mittelalter, wo im singenden Engel die Göttlichkeit, Würde und Macht der Musik gründet. Oder (antithetisch) der Teufel mit Spottgesängen und grotesken Tänzen die Verdammten zur Hölle führt. Im Lauf der Geschichte hat sich der geistige Bezug der Musik von der Magie über Kosmologie, Theologie, Naturphilosophie auf Ästhetik und Soziologie verschoben; d. h. der Ursprung der Musik liegt im menschlichen Herzen oder in ihr selbst. Die metaphysische Idee von der Musik ist nur noch Leerformel, höchstens Metapher.

Vor den Werkanalysen in No. V bis X zitiert und kommentiert Hammerstein sämtliche auf Musik bezogene Verse aus Dantes *Divina Commedia*. Der Anfang des 67 (!) langen Aufsatzes betrifft die Musiksituation zur Zeit des Dichters, der Schluss dessen Musikanschauung. In seinen acht Madrigalbüchern sucht und findet Claudio Monteverdi die Lösung des Problems zwischen Text und Musik. Damit schafft er einen neuen Formtypus auf der Grundlage „innermusikalischer Logik“. (Widerspruch S. 143: „Herrschaft der Musik über die Sprache“; S. 152: „Dominanz der Dichtung“?). – „Die *tragédie lyrique* lebt geradezu vom Mythischen und Irrationalen“, demonstriert in einer Auswahl „numinoser Inseln“ aus

Jean-Philippe Rameaus Bühnenwerken. Im Mittelpunkt das Orakel, fester Bestandteil der Oper bis Gluck und Mozart.

Die Tradition sukzessiver und simultaner Mehrtextigkeit in Organum, Motette und Messe übernimmt J. S. Bach im Kantatenwerk zur Ausgestaltung und Auslegung des Chorals. Mit und nach Mozarts „Simultancharakteristik“ wird Mehrtextigkeit zum Stilprinzip des Opernensembles. „Zertrümmerung“ des Sprachsinns in avantgardistischen Experimenten führt zu neuartigen „phonetischen“ Konstruktionen.

Der „verwandelte Figaro“, von der Komödie auf die höhere Ebene der Opera buffa gelangt, ist kein Revolutionär; auch Mozarts Musik ist nicht revolutionär. Zwar berücksichtigt Mozart das „Gesetz der Gattung“, verfügt aber frei darüber und erweitert die gegebenen Möglichkeiten: ein Glücksfall der Balance zwischen Tradition und Erneuerung.

Der Gesang der geharnischten Männer in Mozarts *Zauberflöte* hat Sinn und Zweck der Reinigung durch die Elemente zum Inhalt. Im Rückgriff auf Bachs Polyphonie stellt Mozart den Gesang wie einen archaischen Block in die Mitte seiner melodischen Gegenwartsmusik. Das Ganze eine Studie zu Mozarts Bach-Bild.

„Schöne Welt, wo bist du?“ – im Lied Schuberts zu Schillers Gedicht kompensiert musikalische Formung die poetische „Entgrenzung“ (Frageruf als „Erfindungskern“ des einheitlichen „Tons“).

Band 1 schließt mit einem Nachruf auf Wilibald Gurlitt.

Musikikonographie – Inhalt des Bandes 2 – ist eine interdisziplinäre Hilfswissenschaft. Sie umfasst, historisch orientiert, die Beziehungen zwischen Anschauung und Hören. In dreimaligem Durchgang erörtert der Autor die Stellung der Musik im System der Künste, das Phänomen der Bildlichkeit und Räumlichkeit sowie den umgekehrten Prozess zwischen Notenbild und Malerei. (S. 32: keine „bloße Umkehrung“ sondern „Beziehung ganz eigener Art“.) Im Mittelalter gelten Musik als „ars“, die bildenden Künste nur als „artes mechanicae“. Dagegen wird in der Renaissance der Zahlenbegriff der Musik auf die Architektur übertragen. Zunehmend ergibt sich als zentrale Bestimmung für Malerei, Dichtkunst und Musik die Nachahmung der Natur und damit die der

Affekte. Das Aufsteigen der Naturwissenschaft führt schließlich zur Trennung von Kunst und Wissenschaft. Die von Kant als Mangel empfundene Begriffslosigkeit der Musik wird zum Hauptvorteil in der Romantik; die „absolute“ Instrumentalmusik nimmt den Gipfel ein. Auf die Idee der Gemeinsamkeit der Künste folgt zuletzt die eines integralen Ineinanders (Gesamtkunstwerk).

Die Musik kann bildliche und räumliche Vorstellungen aufnehmen und erwecken. Hammerstein sieht in den Wortbildern Josquins den Beginn der Wortausdeutung (bereits in Gregorianik und Ars nova finden sich Ansätze dazu). Tonmalerei, nach völliger Ablehnung in Deutschland, erfährt im 19. Jahrhundert wieder einen gewaltigen Aufschwung (Programm Musik). Räumliche Vorstellungen erzielt Richard Wagner mittels Dynamik und Instrumentation; radikaler der Versuch György Ligetis, „Raum zu suggerieren“.

„Die Musik im Bild“ erfasst das Phänomen der Übertragung von Musik in die Welt des Anschaulichen. Vielfältige Bildquellen informieren über Instrumente und Aufführungspraxis, über Raum und Lebensumstände, über die Musikanschauung einer Zeit und über geistige oder symbolische Aspekte. Die Notenschrift als Projektion ins Graphische und Räumliche, des Hörbaren ins Sichtbare ist Abbild und Vorbild der Musik. „Augenmusik“ gibt es noch heute (Erik Satie); ebenso Darstellung musikalischer Formen (Paul Klee). Musikikonographie stützt sich auf die Kunstgeschichte, die über Realitätsgrad und Symbolgehalt unterrichtet. Der Forscher ist aufgefordert, die drei Ebenen des Sichtbaren, der Typologie und der Bedeutung zusammen zu sehen. „Ein Bild ist ein Ganzes.“

No. II enthält Beiträge zur Quellenkritik und Forschungsaufgabe der Instrumentenkunde des 9. bis 11. Jahrhunderts. Beide Themen sind als Liste erfasst. Abschließend die Fragen, die im Forschungsbericht zu klären sind.

No. III ist ein Versuch, Musikinstrumente zu identifizieren, die Michael Praetorius alten Quellen entnimmt, mit dem Zusatz Hieronymi abbildet und beschreibt. Die „dunkle“ Quelle verrät kaum eine lebendige Anschauung.

No. IV bis X betreffen: Süditalienische „Exultet-Rollen“ mit Darstellungen zum Preislied „Exultet jam angelica turba caelorum“, dar-

auf u. a. singende und blasende Engel („tuba intonet salutaris“). Vision der Heiligen Caecilia auf Raffaels Gemälde mit zerbrochenen Instrumenten zu Füßen, vermutlich die Antithese himmlische Musik gegen weltliche als Modell für Reinheit gegen Unreinheit. Bilder anderer Maler mit der Heiligen an der Orgel oder Cello spielend. Unter den zahlreichen Skulpturen am Freiburger Münster auch solche mit Bezug zur Musik, die ganze Weite ihres Geltungsbereichs demonstrierend (Posaunenengel, König David mit Harfe, „ars musica“ mit Glocke und Hammer). Hiob, Patron der Musik, auf einem Düngerhaufen, vor ihm musizierende Spielleute; ins Parodistische verkehrt auf Bildern der Schule Hieronymus Boschs. Ein altelsässischer Totentanz zeigt das Gerippe mit verschiedenen Instrumenten, den Partner zum Tanz in die Hölle auffordernd; mittelalterliche Totentänze mit Versen „verteufeln“ beim Tanz gebrauchte Instrumente oder beziehen sie auf den Partner. Zuletzt untersucht Hammerstein das „Herüber und Hinüber“ der Künste anhand der so genannten Bildmotetten (Kupferstiche verschiedener Künstler, 16. Jahrhundert). Die vier- bis sechsstimmigen Kompositionen mit Themen aus Bibel und Legende sind eigens für die Stiche geschaffen und werden z. T. von Engeln gesungen und gespielt. Der Autor sieht darin eine Art Gesamtkunstwerk, seltsam unwirklich und extravagant. Die Andachtsbilder sollen zur kontemplativen Versenkung anregen.

Es überrascht, dass bei den akribischen Beschreibungen der schwarz-weißen Reproduktionen die Farben der Originale nicht erwähnt werden (einzige Ausnahme S. 115 f.: das „Goldgelb“ der Tuba als Hinweis auf Metall). Farbe, *conditio sine qua non* aller Malerei, hat doch neben ihrer formgebenden Funktion einen hohen Symbolwert! Die Inhalte der beiden Bände sind dem Einblick in das bedeutende Schaffen eines kompetenten Musikhistorikers durchaus angemessen. Zugleich sind sie Aufforderung, vernachlässigte Gebiete der Musikforschung zu übernehmen und zu bearbeiten. Die vorgelegten Materialien geben hierzu als tatsachen- und ideenreiche Quellen zwingenden Anlass.

(März 2001)

Adolf Fecker

Norme con ironie. Scritti per i settant'anni di Ennio Morricone. A cura di Sergio MICELI. Redazione di Laura GALLENZA. Milano: Edizioni Suvini Zerboni 1998. 346 S., Abb., Notenbeisp.

Nach dem Prinzip des „più genuino divertimento“ – so in den Worten des Herausgebers – werden in dieser Festschrift zwölf Beiträge anlässlich des siebzigsten Geburtstags Ennio Morricones gesammelt (der Titel ist ein Anagramm seines Namens). Durch den Rückgriff auf diese Metapher – hier im Sinne sowohl von „Vergnügen“ als von „Divertissement“ gemeint – versucht Miceli die auffällige Heterogenität des Sammelbandes zu begründen, ein Merkmal, das im Grunde genommen auch die Vielfalt der Interessen des Widmungsträgers widerspiegelt. Morricones internationaler Ruf beruht zwar auf seiner Filmmusik, er selbst hat indes in den unterschiedlichsten Gattungen (Instrumentalkonzerte, Vokal- und Kammermusik, Schlager) und Stilrichtungen (Serialismus, Improvisation, Polytonalität) gewirkt. So kann man hier Beiträge zur italienischen Musikgeschichte der Nachkriegszeit, Filmmusik, Musikethnologie, Popmusik, Musikdramaturgie, Musikanthropologie usw. lesen, die sich allerdings auch qualitativ deutlich voneinander unterscheiden. Neben Aufsätzen feuilletonistischen Charakters findet man hier tatsächlich solide, interessante Beiträge, wie z. B. den Aufsatz Carlo Piccardis über den ersten internationalen Dodekaphonie-Kongress in Mailand im Jahre 1949 („Tra ragioni umane e ragioni estetiche: i dodecafonicisti a congresso“), in dem der Autor auf der Basis einer gründlichen Quellenuntersuchung mehr Licht auf ein wenig bekanntes Kapitel der italienischen Musikgeschichte wirft, oder den Text Antonio Trudus über John Cages folgenschwere Präsenz bei den Darmstädter Ferienkursen von 1958 („La distruzione del tempio: John Cage a Darmstadt nel 1958 [e prima, e dopo]“). Geistreiche Einsichten aus einer anthropologischen Perspektive bietet Hanns-Werner Heister („Gesamtkunstwerk-Tendenz und Realität. Zur Verbindung von Musik mit Optischem und anderen Sinnes-Elementen“), der die historisch variable Verbindung der musikalischen Erfahrung mit anderen Formen von Genus – z. B. „Würstchenverzehr“ – diskutiert.

Wenn auch diejenigen, die hier nach Beiträgen

zur Filmmusik suchen, in Sergio Bassettis Aufsatz über die Musik in den Filmen Pasolinis („Letteratura musicale tra passione e ideologia nel cinema di Pier Paolo Pasolini“) und besonders in Philip Tags brillanter musiksoziologischer Interpretation des Tritonus' in der Musik von Krimis („Tritonal crime and ‚Music as music‘“) sicher auf ihre Kosten kommen werden, bleibt das Gefühl, dass man in diesem Bereich mehr hätte anbieten können. Dies lässt sich vermutlich mit der nicht befriedigenden Forschungslage erklären sowie mit dem Unbehagen, das eine durch die ästhetischen Kategorien der Avantgarde geprägte Musikwissenschaft im Umgang mit einer „kommerziell“ orientierten und meist retrospektiven Tonkunst wie der Filmmusik immer wieder empfindet.

Diese Verlegenheit zeigt sich besonders deutlich in den dialektischen Kapriolen, mit denen Luigi Pestalozza versucht, dem Titel seines Beitrags „Morricone: una storia musicale italiana presente“ einen konkreten Inhalt zu geben. Es handelt sich in Wirklichkeit um eine eigenwillige, teils durch persönliche Erinnerungen dokumentierte Kurzgeschichte der italienischen Avantgarde der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die mit einem Angriff auf die Postmoderne endet, welche die typischen Topoi der marxistischen Musikwissenschaft enthält (Avantgarde als fortschrittlich und volksnah versus Postmoderne als retrospektiv und kapitalistisch). Wie kann man aber eine solche Polemik (für die man den Titel des Bandes in „Normen ohne Ironien“ paraphrasieren könnte) mit dem ästhetischen Status der Filmmusik Morricones vereinbaren? Letztendlich hat er hauptsächlich für ein Genre komponiert, dessen Orientierung an den Gesetzen der Marktwirtschaft nicht bestritten werden kann. Pestalozzas Bemühungen, in einer kurzen – und offensichtlich nachträglich hinzugefügten – Einleitung seinen historischen Überblick mit der Figur des Widmungsträgers zu vereinbaren, macht die Sache nicht besser. Sein Versuch, Morricones „Melodie“ als Konstante der italienischen Musikgeschichte von Monteverdi bis Nono zu betrachten und sie nach den Kategorien des „nazional-popolare“ (im Sinne Antonio Gramscis) zu interpretieren, kann nur als musikgeschichtliches Zeugnis des letzten Jahrhunderts ernst genommen werden.

(März 2001)

Michele Callela

Kirchenmusik in Geschichte und Gegenwart. Festschrift Hans Schmidt zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Heribert KLEIN und Klaus Wolfgang NIEMÖLLER. Köln-Rheinkassel: Verlag Dohr 1998. 360 S., Abb., Notenbeisp.

Sowohl Kirchenmusik als auch deren Erforschung sind aus dem Zentrum der modernen Musikwissenschaft herausgerückt. Darüber belehrt ein Vergleich zwischen dem alten und neuen Handbuch der Musikwissenschaft ebenso wie der Blick auf die Konzeption des neuen Handbuchs der musikalischen Gattungen. Dort werden Oper bzw. Musiktheater in insgesamt vier Bänden dargestellt, während Messe und Motette gemeinsam nur ein einziger Band zu gebilligt wird. Allzu vage scheint neueren Fachvertretern bzw. Herausgebern von Handbuchreihen ein Konzept zu sein, das für Kirchenmusik von der Zugehörigkeit einer bestimmten Musik zur Kirche als Institution ausgeht und dabei zentrale Fragen vor allem der älteren Musikgeschichte selbstverständlich mit diesem Bereich in Verbindung bringt, aber auch die geistliche Gegenwartsrelevanz dieser Musik ausdrücklich thematisiert. Demgegenüber verkörpert die vorliegende Festschrift einen traditionellen Ansatz, den manche sicher auch mit dem Etikett „veraltet“ versehen würden. Beim näheren Hinsehen kann man diesem Band jedoch entnehmen, welche enorme thematische Breite ein solcher Ansatz nach wie vor zu integrieren vermag. Die hier vertretenen Themen reichen von altorientalischen Liturgien und gregorianischem Choral über Fragen der Satzlehre und Notation von Musik des 15. und 16. Jahrhunderts bis zur Frühgeschichte der Passionskompositionen; von Studien zur Kirchenmusik einzelner Komponisten (hier: Telemann und Beethoven) über religiöse Musik des 20. Jahrhunderts bis hin zu aktuellen Fragen und Debatten über Kirchenmusik vor allem in der katholischen Kirche. Zwei Beiträge zum Thema Kirchenmusik in den Missionsländern finden sich ebenso wie eine Studie zur Raumakustik der römischen Kirche S. Luigi de' Francesi. Für eine solche locker gefügte Präsentation von Kirchenmusikforschung ohne übergreifende Fragestellung ist eine Festschrift zweifellos der geeignete Ort. Die Kehrseite der enormen thematischen Breite ist freilich, dass außer im Gesamttitel „Kirchenmusik“ nirgendwo ein auch nur annähernd verbindlicher

methodischer Raster erkennbar ist oder auch nur angestrebt wird. Andererseits konnte und kann gerade die Beschäftigung mit Kirchenmusik im traditionellen Sinn Paradigma einer heute vielbeschworenen praxisbezogenen Musikwissenschaft sein – mit allen damit verbundenen Problemen. Ein solches Erbe ist einzubringen, wenn es gilt, die längst überfällige Diskussion zur methodologischen Grundlegung von Kirchenmusikforschung zu führen.

(Februar 2001)

Gerhard Poppe

DESMOND MARK: Wem gehört der Konzertsaal? Das Wiener Orchesterrepertoire im internationalen Vergleich. Zur Frage des musikalischen Geschmacks bei John H. Mueller. Wien-Mülheim a. d. R.: Guthmann-Peterson 1998. 217 S., Abb. (Musik und Gesellschaft 26.)

John Henry Mueller (1895–1965) ist der Entwickler einer Methode der statistischen Analyse des Repertoires von Sinfonieorchestern, einer Analysemethode, die soziologische Erkenntnisse aus quantitativen Analysen (abgeleitet aus zueinander addierten Aufführungsdauern, dividiert durch 1% der Dauer der Gesamtspielzeit in einer bestimmten Periode) zu ziehen bestrebt ist. Desmond Mark bemüht sich, Muellers in Deutschland weitgehend unbekannt Positionen vorzustellen, teils durch Übersetzung und Zusammenfassung originaler Texte (S. 51–69, 169–212), teils durch eigene Anwendung von Muellers Theorien (S. 81–146). Leider bietet Mark, was die historische Komponente angeht, vielfach ungenaue und sogar irreführend-falsche Angaben, häufig verkürzt er Perspektiven in seinem Sinne, z. B. bei der Behauptung, dass sich ändernde Aufführungstraditionen „bei einer sich über mehrere Jahrzehnte erstreckenden statistischen Untersuchung kaum ins Gewicht fallen“ dürften (S. 70). Und was ist mit berühmten „Ein-Werk-Komponisten“, die ihre Berühmtheit nur einem Werk – womöglich einem kurzen – verdanken? Laut Mueller hätte er eine niedrige Position auf seinen „Popularitätspyramiden“ zu erwarten. Mark selbst beschreibt die Problematik am Vergleich Bruckner-Haydn, wo Dauer gegen Werkmenge steht (S. 73). Sein Konzept der aufführungsdauerbezogenen Popularitätspyramide bettete Mueller in die Vielzahl

an einer Konzertsaison in verschiedenster Weise mitwirkender Faktoren und betonte u. a. die Bedeutung der Konzertveranstalter wie auch der maßgeblichen Dirigenten, ggf. auch der Orchester selbst und mithin die „Geschmacksbildung“, gleichwohl seine „empirischen Untersuchungen“ zu einem hohen Grad auf Spekulation bildend. In diesem Zusammenhang kann Mark nicht umhin, die Relativität von Muellers Überlegungen zu betonen und schlägt eine weitere Differenzierung vor, die die Gesamtsituation jedoch viel zu stark komplizieren würde. (Unbewusst nutzt Rebecca Grotjahn, *Die Sinfonie im deutschen Kulturgebiet 1850 bis 1875*, Sinzig 1997 [Musik und Musikan-schauung im 19. Jahrhundert, Band 7], die bei aller möglichen Kritik im Detail musik-historisch deutlich seriöser arbeitet als Mark, Aspekte von Muellers Ansatz auf die bestmögliche, seriöseste Weise und bezieht ihn, mit der geringst möglichen Spekulation, vor allem auf das Leipziger Konzertleben der genannten Periode.)

Leider weist Marks Buch viele der Mängel auf, die in moderner Publikationstechnik wahrlich nicht nötig sind, das Fehlen jeglichen Registers etwa; sprachliche Patzer oder Stilblüten („Naheverhältnis“, S. 11, „Konzert musik-soziologischer Erkenntnismöglichkeiten“, S. 48), unverständliche Schreibfehler („1990“, S. 65) und teilweise haarsträubende Zeilen- und Seitenumbrüche machen das Lesen gleichfalls nicht zu einem reinen Vergnügen. (Oktober 1999) Jürgen Schaarwächter

GABRIELE BUSCH-SALMEN/EVA RIEGER: *Frauenstimmen, Frauenrollen in der Oper und Frauen-Selbstzeugnisse*. Herboltzheim: Centaurus Verlag 2000. 362 S., Abb. (Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik. Band 1.)

Der Titel des Buches mag zunächst recht heterogen erscheinen: Bis auf die gemeinsame Frauenthematik sind hier die unterschiedlichen Bereiche Stimme, Opernrollen und Selbstzeugnisse vereint. Dass es aber sinnvoll ist, diese Bereiche zusammenzufassen und sie aufeinander zu beziehen, wird beim Lesen schnell deutlich.

Interdisziplinarität wird von vielen der Autorinnen und Autoren eingefordert und auf un-

terschiedliche Weise auch praktiziert. Dabei ist die Vielfalt der interdisziplinären „Grenz-überschreitungen“ beachtlich und auch bezeichnend für den Forschungsbereich der Gender-Studies. Sabine Wienker-Piepho etwa stützt sich auf orale Quellen von Musikgeschichte: Erzählte Autobiographien von Musikerinnen werden mit der aus der Volkskunde bekannten Methode der Erzählforschung konfrontiert. Die Umformung des Mediums Oper in das Medium Film wiederum wird in einem überzeugenden Beitrag von Julia Liebscher über Franco Zeffirellis *La Traviata*-Verfilmung betrachtet. Auffällig viele der Beiträge sind übrigens Werkstattberichte aus Dissertationsvorhaben – und man darf nach der Lektüre der Vorträge auf die Ergebnisse der Dissertationen sehr gespannt sein.

Ein roter Faden, der sich durch (fast) alle Beiträge mehr oder minder deutlich zieht, ist der Aspekt der Identität: die Identität der (eigenen) Stimme, der eigenen Person und auch der Identität von weiblichen Rollenentwürfen auf der Opernbühne. Drei Beiträge seien dazu besonders hervorgehoben: Albrecht von Massow („Clara Schumann – Person im Werk“) geht u. a. der Frage nach, ob Schumanns Rolle als reproduzierende Künstlerin Einfluss auf ihr Selbstverständnis als Komponistin hatte. Ohne vorschnelle Bewertungen geht von Massow mit dieser heiklen Fragestellung um, eingedenk der historischen Tatsache, dass Reproduktion lange Zeit als einzig möglicher Bereich für Frauen innerhalb der Musikpraxis betrachtet wurde und damit gleichzeitig auch eine Abwertung von reproduktiver Tätigkeit verbunden war. Von Massow beleuchtet, wie stark die gesellschaftliche Erwartungshaltung einer Frau und Pianistin gegenüber auf die Identität von Clara Schumann als Pianistin und als Komponistin gewirkt haben mag.

Den durchaus wechselseitigen Einflüssen von Kunstproduktion und Politik spürt Christine Fischer in ihrem Beitrag „Selbststilisierungs- und Herrschaftskonzepte in Maria Antonia Walpurgis' *Talestri, regina delle amazzoni*“ nach. Auf subtile Weise entschlüsselt Fischer, wie das Selbstverständnis der politisch aktiven Prinzessin in die Gestaltung von Libretto und Musik der Oper einfluss. Auch das Faktum, dass Maria Antonia Walpurgis die Opernrolle der Amazonenkönigin auf der Büh-

ne selbst verkörperte, weiß die Autorin schlüssig zu interpretieren.

Schließlich sei Susanne Rode-Breymanns kurzer Beitrag über Alma Schindler-Mahler-Werfel hervorgehoben – die Gedanken, die die Autorin hier entwickelt, lassen sich im übrigen in Rode-Breymanns neuester und äußerst lesenswerter Biographie über Alma Schindler-Mahler noch detailreicher nachlesen. Der Artikel ist ein (im besten Sinne) Lehrstück über den Umgang mit Musiker(innen)-Biographien, dargestellt an einem besonders heiklen Fall von Selbst- und Fremdinszenierungen.

(April 2001)

Melanie Unseld

Weltmusik. Rough Guide. Hrsg. von Simon BROUGHTON, Kim BURTON, Mark ELLINGHAM, David MUDDYMAN, Richard TRILLO, Redaktion der deutschen Ausgabe Mirella BAUERLE, Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler 2000, XIII, 890 S., Abb.

„Weltmusik“ – ein Begriff wie dieser, der alles in sich fassen will, irritiert. Denn er lässt nach Unterscheidungen fragen, die ermöglichen, ihn inhaltlich zu füllen. Neue Technologien helfen Grenzen zu überwinden, die vormals der Verbreitung von Musik in Raum und Zeit gesetzt waren. In diesem Sinne mag sich im Zeitalter der Medien alle Musik zur „Weltmusik“ aufschwingen können. Oder aber es ist in einem Meisterstück etwas angelegt, was die Zusprennung globaler Attribute rechtfertigen lässt. Einst wollte eine aus humanistischer Begeisterung geborene Musik Millionen umschlingen. Und wenn solche Töne auch dort Anklang fanden, wo ehemals andere Traditionen vorherrschten, dann mag darin etwas verborgen sein, was das Prädikat „Weltmusik“ angemessen erscheinen lässt.

Nun wurde allerdings der Begriff recht prosaisch aus der Verlegenheit geboren, gerade nicht der europäischen Geschichte erwachsene oder tagespopuläre Musik in ein Marktsegment zu sortieren. Die Bezeichnung „World Music“, heißt es im Vorwort des Weltmusik-Führers, stamme aus dem Jahre 1987. Betreiber in London ansässiger Schallplattenfirmen fanden für die importierten Klänge keine geeignete Rubrik in den Geschäftsregalen vor. Da war wohl ein Bedürfnis nach dem Exotischen,

aber eine kampagnefähige Kategorie fehlte. Die kulturelle Fülle des Erdballes sollte nun unter dem Schlagwort Programm werden; ließ sich denn die fremde Musik mit den Hörgewohnheiten vereinbaren oder auf diese hin modifizieren. So hätte regionalen Stilen weltweit Aufmerksamkeit zuteil werden können, die einstmals allenfalls vor dem Hintergrund kosmologischer Erwägungen das große Ganze umfassen wollten.

Erste Versuche, den Absatzmarkt für fremdländische Musik zu globalisieren, hatte es bereits Ende des 19. Jahrhunderts gegeben. Weltausstellungen, die Transferenz exotischer Kunstmittel, Feldforschungen mit Phonographen weckten ein allgemeines Interesse. In den Jahren nach der Jahrhundertwende, in denen Erich Moritz von Hornbostel die Möglichkeiten einer technisch unterstützten vergleichenden Musikwissenschaft zu ermessen suchte, als die Schellack-Revolution heraufzog, hatte Georg Capellen den Gedanken der „Weltmusik“ schon einmal entwickelt.

Nun lässt das vorliegende Handbuch erkennen, dass der Globus musikalisch erkundet ist. Die Einteilung in 14 Kulturbereiche, denen sich jeweils ein Kapitel mit Einzelbesprechungen von 2 bis 13 Regionen widmet, wird Einwände provozieren. Manch Sachkundiger mag Eigenständigkeiten nicht hinreichend berücksichtigt finden. Dennoch unterscheidet sich die systematische Aufstellung nicht wesentlich von anderen, die ihr vorausgingen. Bedeutsamer ist, die Umsicht der Vorstellung eines Themenfeldes in Augenschein zu nehmen, das es mit Sensibilität für kulturelle Authentizität zu behandeln gilt.

Die 890 Seiten umfassende Kompilation will als Nachschlagewerk gelesen werden; geradeso wie ein Konzertführer, in dem eine sachgemäße Ordnung herrscht. Wo dort die Zeit, vielleicht das Alphabet zum Ordnungsmoment avanciert, ist es hier der Raum der Kulturen. Die Gliederung dient allein der übersichtlichen Präsentation. Das heißt, eine Absicht, in irgendeiner Weise vergleichend darzustellen, wird nicht erkennbar. Wesentlich erschien den Autoren die Herausstreichung charakteristischer Stile und Formen, die Anführung namhafter Persönlichkeiten oder die Erwähnung profilierter Instrumente aus dem jeweils gängigen Repertoire. Dabei eilt nun die Beschrei-

bung der Regionen mitunter recht vordergründig in nonchalantem Sprachduktus um die Welt. Und dergestalt wartet der Band mit einer unübersehbaren Fülle von Gattungen, Ensembles, biographischen Splittern, sozialen und politischen Bezügen auf. Ein letztes 15. Kapitel befasst sich mit den „Anfängen der Weltmusik-Aufnahmeindustrie“. In die reich illustrierten Texte streuen sich Interviews, Übersetzungen von Liedtexten, Kontaktadressen, Veranstaltungstips, auch einmal ein Glossar. Das Ende jeden Abschnitts markiert eine ausgewählte Diskographie. Über die Struktur der Musik selbst, über Tonsysteme, Leitern, die Behandlung der Parameter, über Musiktheorie und Aufführungspraxis schweigen sich die 90 Autoren und Autorinnen in aller Regel aus. Auch auf bibliographische Angaben wurde verzichtet. Unter den Verfassern finden sich zahlreiche Musiker, vor allem aber Vertreter aus dem Musikjournalismus, auch Produzenten und Moderatoren, nur vereinzelt Volksmusikforscher.

Der Rundumblick trägt nach der dokumentarischen Seite dazu bei, auf kulturelle Vielfalt hinzuweisen. Er lässt aber Gesichtspunkte, welche die Musikforschung heute bezüglich des Schicksals fremdländischer Musik und ihrem Gepräge in Geschichte und Gegenwart diskutiert, außer Acht. Es ist die Darstellung der Musik, wie sie erfasst von globalen Umschwüngen, von industriellen Interessen, modisch geworden, schon distanziert und in schwindender Erinnerung an die Wurzeln dasteht. Die Wirklichkeit der Produktion hat zumal die Einteilung in Regionen überholt. „Global dance fusion“, „Ethnotekno“ oder „Elektroakustische Hypercussion“ können an jedem Ort als Collage von Stilen und Samples unter dem Rhythmus als gemeinsamem Nenner entstehen.

Nun mag allerdings dennoch das den Beiträgen vorangestellte Motto zu Nachfrage und Erkundung reizen. Das Zitat des amerikanischen Produzenten Bill Laswell: „Ich eigne mir Musik aus sämtlichen Bereichen an. Wir machen doch eh alle dasselbe“, bleibt unkommentiert und für die Darbietung des Folgenden kennzeichnend, weil folgenlos. Die mit dem Ausspruch provozierte vergleichende und völkerkundliche Arbeit führte über enzyklopädisches Interesse hinaus, wäre Anliegen näher, welche Wis-

senschaft umtreiben mag, wenn sie sich dem Thema „Weltmusik“ zuwendet.
(April 2001) Marcel Dobberstein

Das deutsche Kirchenlied. Abteilung III: Die Melodien aus gedruckten Quellen bis 1680, Band 1: Die Melodien bis 1570, Teil 3: Melodien aus Gesangbüchern II. Vorgelegt von Joachim STALMANN, bearbeitet von Hans-Otto KORTH und Daniela WISSEMANN-GARBE unter Mitarbeit von Silke BERDUX, Karl-Günther HARTMANN und Rainer H. JUNG. Kassel u. a.: Bärenreiter 1998. Notenband: X, 156 S., Textband: XVIII, 198 S.

Das deutsche Kirchenlied. Kritische Gesamtausgabe der Melodien. Abteilung III, Band 1: Die Melodien bis 1570. Register. Vorgelegt von Joachim STALMANN. Bearbeitet von Renate BROCKER, Rainer H. JUNG, Hans-Otto KORTH und Daniela WISSEMANN-GARBE, unter Mitarbeit von Silke BERDUX. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. 260 S.

Die Gesellschaft zur wissenschaftlichen Edition des deutschen Kirchenliedes hat sich als ehrgeiziges Ziel gesetzt, innerhalb der Abteilung III der „Kritischen Gesamtausgabe der Melodien“ zunächst sämtliche bis 1680 gedruckten relevanten Überlieferungen in einer vollständigen Edition zu erschließen, welche die im Rahmen der RISM-Serie B VIII (Das deutsche Kirchenlied) geleistete Vorarbeit nützt, in vielfacher Weise aber übertrifft und ein in dieser Art vorbildliches Kompendium bildet. Über das Projekt insgesamt und über die ersten beiden Teilbände (Band 1: Die Melodien bis 1570. Teil 1: Melodien aus Autorendrucken und Liederblättern, Noten- bzw. Textband) hat der Rezensent eingehend in *Mf* 51 (1998), S. 148 f. berichtet; anschließend erschien Band 1, Teil 2: Melodien aus Gesangbüchern I, ebenfalls mit je einem Noten- und Textband. Nun ist die Reihe mit drei weiteren Bänden fortgesetzt worden: dem Noten- und Textband zu Band 1, Teil 3: Melodien aus Gesangbüchern II sowie einem Registerband für Band 1 in allen seinen Teilen, der auch (S. 8–48) Addenda und Corrigenda zu den bisher veröffentlichten Teilbänden enthält. Generell überzeugen Präzision und Übersichtlichkeit der Aufbereitung und

geben mithin preis, welcher Aufwand und welche Umsicht in der Erstellung walten.

Das umfangreiche System verwendeter Sigel und Abkürzungen, das für eine knappe Textdarstellung unumgänglich ist und den einzelnen Textbänden jeweils vorangestellt wird, ist oftmaligen Benutzern inzwischen vertraut geworden. Maßgeblich ist die Ordnung nach Kleinbuchstaben (für Druckvorlagen) und Großbuchstaben (für Melodien). Erfasst werden damit fünf Gruppen: Autorendrucke (a/A), Liederblätter (b/B), Mehrstimmige Sammelwerke (c/C), Agenden (d/D) sowie Gesangbücher (e/E), wobei letztere nach geographisch-konfessionellen Gesichtspunkten weiter unterteilt sind. Für den gesamten Band 1 grundlegend ist die Beschreibung der Druckvorlagen in Band 1, Teil 1, Textband, S. 3–47. Die Anordnung der Melodien im Notenband bzw. der Kritischen Berichte im dazugehörigen Textband folgt sodann dem chronologischen Prinzip, das aber zur Angabe von Varianten kurzfristig unterbrochen wird. Die Edition der Melodien erfolgt normiert, wobei zahlreiche Ergänzungen die Beschaffenheit der Vorlage erschließen. Kleinere Änderungen, die sich in der Gestaltung der Kritischen Berichte ab Teil 2 ergeben haben, wurden in Teil 3 beibehalten. Dass frühere Quellen, d. h. Vorlagen zu den Melodien, hier nunmehr nicht lückenlos, sondern lediglich in Auswahl nachgewiesen werden, erklärt sich aus der komplexen Überlieferung des Melodienkorpus; eine diesbezügliche Vollständigkeit der Verweise kann auch nicht Aufgabe eines Katalogs sein, der in erster Linie der Erfassung der Melodien selbst gewidmet ist. Teils ausführliche Kommentare geben indes Einblick in die wesentlichen die Provenienz der einzelnen Melodie betreffenden Zusammenhänge.

Das entgegen der ursprünglichen Absicht in einem eigenen Band publizierte Register erfasst die gegenwärtig vorliegenden Teilbände der Edition und macht sie so der gezielten Suche wie auch einem breiten Spektrum von vergleichenden Untersuchungen zugänglich. Das Register umfasst zunächst ein Verzeichnis der mittelbaren Text-Melodieverbindungen, also jener Melodien, die in der Quelle zu einem bestimmten Text genannt, aber nicht mit gedruckt werden. Eingeschränkt sind diese Nachweise dreifach: auf jene Quellen, die für Band 1 ausgewertet wurden, auf ein-

deutige Zuordnungen darin sowie auf alle jene Fälle, die den Umfang des Verzeichnisses ins Uferlose gesteigert hätten (siehe dazu Register, S. 49). Es folgen eine Konkordanz der Edition zur in der Reihe „Geistliche Gesänge des deutschen Mittelalters“ (Abteilung II) dokumentierten handschriftlichen Überlieferung, ein Melodieincipit-Register (wofür die Melodien in einem eigens entworfenen System nach Intervallstruktur und Tonhöhenverlauf normiert sind, siehe dazu Register, S. 156 f.), ein Register aller Textanfänge, der genannten Personen, der zitierten Quellen vor 1800 und abschließend ein Register der (im Rahmen der Edition deutsches Kirchenlied vergebenen) EdK-Sigel, auf die innerhalb der Kritischen Berichte von Band 1 verwiesen wird. Im erwähnten Register der Melodieincipits stellt die reduzierte Wiedergabe der Melodie nach gleichrangigen Notenwerten, die nur den Tonhöhenverlauf nachzeichnen und Tonwiederholungen aussparen, dabei aber stets acht Töne umfassen, ein Novum dar. Das System wirft jedoch ein differenziertes Bild aus, das tatsächlich eine rasche Identifizierung ermöglicht – vorausgesetzt, die der Suche zu Grunde liegende Melodie ist ohne Abweichung notiert.

(April 2001)

Thomas Hochradner

GIOVANNI CONTINO: Madrigali a quattro e cinque voci in antologie e intavolature. A cura di Romano VETTORI. Milano: Edizioni Suvini Zerboni 1997. VIII, 187 S. (Monumenti Musicali Italiani. Vol. XVI.)

GIOVANNI CONTINO: Missae cum quinque vocibus. Liber primus (1572). A cura di Ottavio BERETTA. Milano: Edizioni Suvini Zerboni 1997. XXXIV, 258 S. (Monumenti Musicali Italiani. Vol. XX.)

Innerhalb von zwei knappen Jahren (1560/61) publizierte Giovanni Contino (ca. 1513–1574) acht Individualdrucke in Venedig. Die Mehrzahl seiner Publikationen weist den Maestro di cappella aus Brescia als Komponisten geistlicher Werke (außer Messen und Motetten auch Hymnus-, Magnifikat- und Lamentationen) aus. Doch ist ein Druck aus diesem kommerziell gewaltigen Unternehmen der profanen Musik gewidmet: *Il primo libro de' i madrigali* zu fünf Stimmen von 1560. Außer

den Stücken aus dieser Publikation finden sich seine weltlichen Kompositionen in Sammeldrucken, hauptsächlich aus Norditalien. Zwei dieser Sammlungen entstanden posthum – ein Hinweis darauf, dass Contino als aktuelle Stimme seiner Zeit gehört und gehandelt wurde. Außerdem sind einzelne Stücke in Individualdrucken seiner Zeitgenossen, z. B. in Cipriano de Rores *Il quarto libro de' i madrigali* (1557) überliefert.

Ein nächster Teil der Edition Vettorisi bringt 16 Madrigale, die in deutscher Orgelnotation in verschiedenen Quellen überliefert sind. Weitere Madrigale finden sich in Vincenzo Galileis *Fronimo dialogo ... sopra l'arte del bene intavolare ...* (Venedig 1584) für Laute (Tavola IV bis VIII der Edition).

Die Intavolierungen sind mit Überschriften versehen, ansonsten aber nicht (bis auf eine Ausnahme) textiert. Die schlichte Faktur dieser Bearbeitungen weist darauf hin, dass diese Stücke nicht zum kunstvollen Vortrag, sondern aus archivarischen Gründen und/oder für didaktische Zwecke abgesetzt wurden (S. XIX).

Umfassende stilkritische Untersuchungen zum Werk Continos stehen aus, ein lohnendes Unterfangen, das einer Musik gerecht werden würde, die seinerzeit als bedeutend erachtet wurde. Ein neuer Anstoß zur Beschäftigung mit Continos Musik kann durch die beiden hier besprochenen Editionen erfolgen, insbesondere durch das umfangreiche, gut recherchierte Vorwort aus Vettorisi Edition mit Tabellen und Faksimiles, das einen umfassenden Einblick in die Geschichte des norditalienischen, bzw. venezianischen Madrigals im 16. Jahrhundert gibt.

Mit den Mailänder Messen zu fünf Stimmen von 1573 druckte Giovanni Contino, das dritte Mal ein Buch mit dieser Gattung. Dem voraus gegangen waren fünfstimmige, der Alternativpraxis verpflichtete Messen für Mantua (Manuskript) und 1561 ein Druck mit vierstimmigen Messen. Die von Ottavio Baretta betreute Edition enthält fünf Vertonungen von Messordinarien. Der dem Druck vorangestellte Widmungstext trägt das Datum „17 novembre 1572“. Es handelt sich um Continos letzte Publikation.

Die erste Messe, eine *Missa „De Beata Virgine“* paraphrasiert verschiedene Cantus

firmi (messa parafrasi). Melodisches Material stammt u. a. aus der gleichnamigen Marienmesse „*Cum júbilo*“ (*Missa IX*) und aus der *Missa XVII „In dominicis Adventus et Quadragesimae“*. Da die Adventszeit besonders mit Maria verbunden ist, kann diese Messe wohl mit dem Advent, durch ihre großzügige Anlage (Vertonung des „Gloria“) wahrscheinlich mit dem Fest Mariae Empfängnis in Verbindung gebracht werden.

Bemerkenswert ist, dass das „Credo“ in der „tecnica del tenor“ vertont ist. Es ist der Altus, der fast durchgehend einen Teil der Marienantiphon „*Ave Regina Coelorum*“ in Longen und Breven intoniert. Die gleiche Tenortechnik finden wir auch in der *Missa „Te Deum laudamus“*. Hier erklingen, ebenfalls in Longen und Breven in jedem Satz des Ordinariums, wenn auch nicht in jedem Satzteil, in den Mittelstimmen die Intonation des Hymnus‘.

Wie bei der Marienmesse handelt es sich bei Continos Messen „*Octavi Toni*“ und „*Tertii Toni*“ um Kompositionen, in denen chorales Material, in diesen beiden Fällen aus der *Missa in Duplicibus Majoribus* und aus der *Missa in Duplicibus minoribus* (beide nach dem *Kyriale mantovano*) paraphrasiert wird („Messa parafrasi“).

In der fünften Messe von 1572, einer *Missa Pro Defunctis*, kombiniert Contino die „tecnica del cantus firmus“ mit der „parafrasi“-Technik. Ihre melodischen Elemente stützen sich auf den römischen Choral; lokale und liturgische Traditionen sind im Gegensatz zu den anderen vier Messen nicht feststellbar.

Bei Contino dominieren imitatorische und scheinpolyphone Schreibweise deutlich gegenüber wenigen homorhythmischen Passagen. Bemerkenswert ist Continos Ideenreichtum beim fortlaufenden Kreieren neuer Soggetti. Seine fünf Messen zeigen, dass neben den in den musikalischen Zentren Rom und Venedig wirkenden Meistern an anderen Orten gleichfalls bedeutende Komponisten tätig waren, die bemerkenswerte Beiträge zu den gängigen musikalischen Gattungen ihrer Zeit leisteten, Beiträge, die sich mitunter mit den Werken ihrer berühmten Zeitgenossen messen lassen.

Bei der Redaktion der gelungenen Edition von Continos Messen von 1572 wurde lediglich manchmal im „Sanctus“ das Abdrucken des „ut

supra“ vergessen, womit aufgefordert wird, den „Hosanna“-Teil nochmals zu singen. Drei Faksimile-Seiten (Titelblatt, Widmungsrede und die erste Seite aus dem CantusstimmBuch der Marienmesse) und eine umfangreiche Bibliographie sind dem kritischen Bericht angegeschlossen.

(Januar/März 2001)

Johannes Ring

JOHN AMNER: Sacred Hymnes of 3. 4. 5. and 6. Parts (1615). Transcribed and edited by John MOREHEN. London: Stainer & Bell Ltd 2000. 144 S., Abb. (The English Madrigalists 40.)

In der weitläufigen Marschlandschaft von Cambridgeshire hebt sich der imposante Komplex der Kathedrale von Ely (1321–1345) empor. Mit ihrer Kathedralschule und ihren Beziehungen zum 20 km entfernten Cambridge hatte sie durch die Jahrhunderte den Rang eines kulturellen Zentrums. Bedeutende Komponisten sind an dieser Kathedrale nachweisbar. Unter dem Gewölbe des ehrwürdigen Gemäuers wirkten beispielsweise John Amners (1579–1641) Amtsvorgänger Christopher Tye und Robert White. Die Werke der Komponisten dieses Formates sprechen für einen außergewöhnlich hohen Standard des Chores, Musikstücke, die dem Vergleich mit den Meistern der Royal Chapel zu London durchweg standhalten können.

Ab 1610 war John Amner „Informator choristarum“ an der Kathedrale zu Ely. Fünf Jahre nach Amtsübernahme erschienen seine *Sacred Hymnes* in sechs Stimmbüchern im Druck. Sie sind mit seinem kirchenmusikalischen Amt in Verbindung zu bringen. Jeweils sechs Indexnummern gruppieren Werke zu drei, vier und fünf Stimmen. Von den abschließenden sechsstimmigen gibt es allerdings acht Stücke. Einige Kompositionen sind mehrteilig. Einzelne Teile sind in sich geschlossen gesetzt und tragen eine eigene Indexnummer. Mehrheitlich sind Psalm- und Evangelientexte vertont. Sechs der sechsstimmigen Anthems sind als Verseanthems angelegt, denn nur ein oder zwei Stimmen sind textiert. Die anderen Stimmen sind einem Violenconsort zugeordnet. Wenn der Chorus einsetzt, wirken dieses colla parte mit, eine Praxis, die bei den chorisches durchkomponier-

ten Stücken – den „full anthems“ – gleichfalls denkbar ist. Vermutlich ordnet John Morehen deshalb den gesamten Musikdruck von 1615 dem Hausgebrauch sehr fähiger Amateursänger bzw. -musiker zu. Denkbar ist allerdings, dass Amner – vielleicht sogar angeregt durch seinen Drucker – die Consortstücke dem Druck beifügte, um werbewirksam und marktstrategisch erfolgreich bei der Verbreitung seiner Kompositionen zu sein. Der Einsatz von Violen ist allerdings weder auf dem Titelblatt, noch in dem Druck selbst angekündigt (Faksimiles, S. XVII – XX). Offensichtlich passt der quantitativ dominierende Anteil der „full anthems“ jedoch bestens in die Tradition des „anglican cathedral choir“. Die Ansicht, dass es sich um eine offene Publikation für Kammer und Kirche handelt, wird durch Abschriften (und Umarbeitungen) u. a. durch Amners eigene Hand unterstützt. Außerdem ist Amners übriges Œuvre weitgehend der Sakralmusik verschrieben.

Schließlich ist es nicht so wichtig, ob Amners *Sacred Hymnes* durch die vorliegende Publikation in der Reihe *The English Madrigalists* dem profanen Musiksektor zugeordnet wird. Wichtig ist, dass die gelungene Neuedition hilft, einen weniger bekannten Komponisten vorzustellen und das musikalische Klima im jakobinischen England darzulegen.

Auf dem Tonträgermarkt ist Amner kein Unbekannter. Eine Auswahl seiner Stücke von 1615 sind sehr schön mit dem Chor der Kathedrale zu Ely unter Mitwirkung von „The Parley Of Instruments“ – an authentischem Ort – auf einer CD aufgenommen.

(März 2001)

Johannes Ring

JOHANN WILHELM HERTEL: Passionskantate „Der sterbende Heiland“. Hrsg. von Franziska SEILS. Beeskow: ortus Musikverlag 2001. XXI, 111 S.

Johann Wilhelm Hertel (1727–1789) ist heute bestenfalls als Komponist von einigen originellen Instrumentalwerken bekannt. Während seiner Anstellung als Kapellmeister am Mecklenburg-Schweriner Hof bestand jedoch seine wichtigste Aufgabe in der Komposition geistlicher Vokalwerke; seit 1756 für den Herzog Friedrich, der aufgrund seiner starken Neigun-

gen zum Pietismus den Beinamen „der Fromme“ erhielt. Dieser Herrscher residierte in Ludwigslust und veranstaltete in der dortigen Hofkirche geistliche Konzerte sowohl mit Musik der Hofkapellmeister als auch mit Auftragswerken fremder Komponisten, zu denen das Volk freien Zugang hatte. Diesen Konzerten ist es zu verdanken, dass der mecklenburgische Hof im späten 18. Jahrhundert den Ruf als eines der bedeutendsten Zentren geistlicher Musik im protestantischen Deutschland hatte. Den Auftrag zur Komposition der vorliegenden Kantate erhielt Hertel indes nicht vom Herzog selbst, sondern von dessen Bruder Ludwig, der weiterhin in Schwerin residierte und von dessen Sekretär Johann Friedrich Löwen (1727–1771) auch das Libretto stammt. Die Erstaufführung in einem Passionskonzert 1764 in Schwerin wurde ein bedeutender Erfolg, und der Komponist plante 1773 die Drucklegung des Werks, die jedoch nicht zustande kam. So ist die vorliegende Ausgabe an sich verdienstvoll; denn sie ist nicht nur die erste eines geistlichen Werkes von Hertel, sondern ebenso die erste aus dem entsprechenden Repertoire der mecklenburgischen Hofkapelle. Quellenbewertung und Kritischer Bericht überzeugen ebenso wie die Gestaltung des Druckbildes; lediglich die Reduzierung der Partitur in den Arienritornellen um die jeweils pausierenden Stimmen wäre vermeidbar gewesen. Im Vorwort geht die Herausgeberin vor allem auf das Verhältnis des Werkes zum wenig älteren *Tod Jesu* von Carl Heinrich Graun sowohl hinsichtlich des Textes als auch der Musik ein. Die hier nur angedeutete Diskussion ließe sich mit einigem Gewinn für das Verständnis von Passionsoratorien und -kantaten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts fortführen. Im Programm des erst seit 1999 existierenden Verlages ist „Musik zwischen Elbe und Oder“ künftig als ein wichtiger Schwerpunkt vorgesehen; so ist die Zuwendung zur Musik des mecklenburgischen Hofes nur folgerichtig und die Ausgabe dieses Werkes nicht weniger als eine Pioniertat. (März 2001) Gerhard Poppe

FRANZ SCHUBERT: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kirchenmusik, Band 5: Messen-Sätze und Messen-Fragmente. Vorgelegt von Manuela JAHRMÄRKER und Volkmar VON*

PECHSTAEDT. Kassel u.a.: *Bärenreiter* 1998. XXV, 165 S.

Gesamtausgaben-Bände mit Einzelsätzen oder Fragmenten zyklischer Werke des jeweiligen Komponisten erscheinen oft erst, wenn die entsprechende Serie kurz vor ihrem Abschluss steht. Um so mehr ist es zu begrüßen, dass die Editionsleitung der *Neuen Schubert-Ausgabe* dieses Prinzip nicht nur für die bekannten großangelegten Fragmente aus den „Jahren der Krise“ durchbricht, ermöglicht doch die hier vorgelegte Kirchenmusik wichtige Einsichten in die kompositorische Praxis und den musikalischen Horizont vor allem des jungen Schubert. Die drei im Anhang des Bandes wiedergegebenen Fragmente (die „Cum sancto spiritu“-Fuge und der „Credo“-Beginn D 24E; das Introitusfragment eines Requiems D 453; und das unvollendete „Kyrie“ D 755) sind hier überhaupt zum ersten Mal veröffentlicht.

Mit Ausnahme des „Sanctus“-Kanons D 56 kann für alle in diesem Band edierten Werke Schuberts Vertrautheit mit der kirchenmusikalischen Praxis als entscheidender Hintergrund vorausgesetzt werden, ob als Hof-sängerknabe, in seiner Tätigkeit für die Pfarrkirchen Lichtenthal und Rossau oder in der späteren Zusammenarbeit mit seinem Bruder Ferdinand. Nimmt man diese Einsicht ernst, relativiert sich die von Manuela Jahrmärker sehr detailliert bis in viele Einzelheiten der Quellen ausgeführte Diskussion im Vorwort zur Mitwirkung der Orgel – hinsichtlich der Besetzung dürfte man sich zu Schuberts Lebzeiten vorrangig an den jeweils vorhandenen Möglichkeiten orientiert haben. Andererseits stellt sich die Frage, ob der schon genannte Canon a tre D 56 auf den Text „Sanctus, Sanctus, Sanctus Deus Sabaoth. Pleni sunt coeli et terrae. Osanna in excelsis Deo“ (sic!) in dem Band I, 5 „Messen-Sätze und Messen-Fragmente“ wirklich am richtigen Platz steht, da er schon in *Schuberts Studien* abgedruckt worden war und außerdem laut Vorwort (S. X) im Band I, 8 mit den kleineren Kirchenmusikwerken noch ein drittes Mal erscheinen soll. Mit dem Unterricht bei Salieri lässt er sich sicher in Verbindung bringen, dagegen kaum mit der kirchenmusikalischen Praxis. Damit überschneidet sich die Frage nach der Stellung aller hier vorgelegten Werke zum Unterricht des jungen Schubert bei Antonio Salieri. Die Diskussion des Vorworts be-

schränkt sich hier auf mögliche Eintragungen des Lehrers in Schuberts Partituren und die Fuge als „einer im Unterricht bei Salieri wesentlichen Kompositionstechnik“ (S. XI). Inwieweit sich Salieris Position zur Kirchenmusik insgesamt auf die entsprechenden Werke des jungen Schubert auswirkte, bleibt ausgespart und ist in dem vorgegebenen Rahmen wahrscheinlich auch nicht definitiv zu beantworten. Die klare Unterscheidung zwischen der Ausgabe der Einzelsätze, die den allgemeinen Editionsrichtlinien folgt, und einer der Tendenz nach diplomatischen Wiedergabe der Fragmente (u. a. mit bewusstem Verzicht auf Ergänzungen bei der Textunterlegung) ist plausibel und ermöglicht dem Benutzer einen weitgehend unverstellten Zugang. Übrigens finden sich in dem Fragment D 24E „Cum sancto spiritu in gloria patris amen“ (sic!) und im Kanon D 56 die neben dem „Salve Regina“ D 27 frühesten Belege für Schuberts Abweichungen vom liturgischen Text – daraus dürften trotzdem kaum neue Argumente für die seit etwa zwei Jahrzehnten umgehende Theorie von „Bekennniswerken“ des Komponisten zu gewinnen sein.

(Mai 2000)

Gerhard Poppe

HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Volume 11: L'Enfance du Christ. Edited by David LLOYD-JONES. Kassel u. a.: Bärenreiter 1998. XXII, 228 S., Abb.

Die kritische Edition eines der erfolgreichsten Werke von Hector Berlioz ist anzuzeigen. Komponiert in den Jahren 1850 bis 1854 erzielte es bei der Uraufführung in der Pariser Salle Hertz am 10. Dezember 1854 einen ersten auch finanziellen Erfolg in Paris, wie dann auch später in ganz Europa. Die neue Ausgabe, deren Erstellung dank der übersichtlichen Quellenlage kaum Probleme bereitete, sollte nicht nur den Weg für weitere Aufführungen des Werkes öffnen, sondern vor allem auch der Forschung Gelegenheit bieten, sich mit den harmonischen Experimenten, die Berlioz im Vorfeld seiner Oper *Les Troyens* vornahm, eingehender zu beschäftigen. Denn ungeachtet aller ideologischen Einwände, denen die *Trilogie sacré* bei eingefleischten Berliozianern begegnen könnte, ist sie keineswegs nur ein Tribut

an den historistischen Zeitgeschmack, sondern eben ein weiterer Prüfstein für die Vielfalt der harmonischen Möglichkeiten, die das französische Lehrsystem ermöglichte (vgl. Matthias Brzoska, *Die Idee des Gesamtkunstwerks in der Musiknovellistik der Julimonarchie* [= Thurnauer Schriften zum Musiktheater 14], Laaber 1995, S. 87–102, sowie Christian Berger, Art. „Berlioz, Hector“, in: *MGG₂ Personenteil* Bd. 2, Kassel 1999, Sp. 1340–1341). Die Edition, der ein informatives Vorwort vorangeht, das ausführlich über Entstehung, erste Aufführungen und Drucklegung des Werkes berichtet, folgt der von Berlioz selbst betreuten Partitur, die 1855 bei Richault in Paris erschien. Leider wird die deutsche Übersetzung von Peter Cornelius, sicher eine Zutat von fremder Hand, die aber von Berlioz selbst erbeten und in seine Erstausgabe aufgenommen wurde, nur in der Quellenbeschreibung erwähnt, in der Edition selbst unterschlagen. Wenigstens im Anhang hätte man diesen Text wie auch die englische Übersetzung von Chorley aus der Londoner Edition von 1856, die allerdings nur im Vorwort, nicht aber im Quellenverzeichnis erwähnt wird, wiedergeben können, da sie für die Rezeption in Deutschland und England nicht unwichtig sind. So muss man wohl weiterhin auf die alte Gesamtausgabe von Charles Malherbe und Felix Weingartner (= Werke 9), Leipzig 1901; Nachdr. New York o. J., zurückgreifen, die allerdings genauso wenig erwähnt wird, wie die Nummer 130 im Werkverzeichnis von D. Kern Holoman, *Catalogue of the Works of Hector Berlioz* (= NBE 25), Kassel 1987. Auch hätte die Aufnahme der einzelnen Nummern ins Inhaltsverzeichnis die Übersichtlichkeit des schönen, aber doch recht umfangreichen Bandes wesentlich erhöht.

(März 2001)

Christian Berger

LOUISE FARRENC: Kritische Ausgabe. Orchester- und Kammermusik sowie ausgewählte Klavierwerke. Band I/1: Symphonie Nr. 1 c-Moll op. 32. Vorgelegt von Katharina HERWIG. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag 1998. IX, 137 S.

LOUISE FARRENC: Kritische Ausgabe. Orchester- und Kammermusik sowie ausgewählte

Klavierwerke. Band II/5: Klaviertrios Nr. 3, Es-Dur op. 44 und Nr. 4 e-Moll op. 45. Vorgelegt von Freia HOFFMANN. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag 2000. XI, Partitur: 132 S. und Aufführungsmaterial.

Als im Juni 1998 in Oldenburg die *Erste Symphonie* von Louise Farrenc erstmals auf einem deutschen Konzertprogramm stand, wurde hörbar, welche Entdeckung Farrenc als Symphonikerin darstellt. Und auch die zeitgleich erschienene CD-Einspielung fand allenthalben höchstes Lob. Bis dahin war Louise Farrenc vor allem als Komponistin von subtiler Kammermusik bekannt. Dass Farrenc überhaupt in das allgemeine musikalische Bewusstsein Einzug fand, ist der umtriebigen Forschungsgruppe um Freia Hoffmann in Oldenburg zu danken. Denn an der dortigen Universität wird, gefördert von der DFG, seit 1996 an der Kritischen Ausgabe ausgewählter Werke Farrencs gearbeitet.

Farrenc vollendete ihre *Erste Symphonie* 1841, ein Jahr, bevor sie (als erste Frau) auf eine Klavierprofessur an das renommierte Conservatoire National in Paris berufen wurde. Mit diesen beiden Ereignissen sind grosso modo die Schwerpunkte in Farrencs Leben und Werk umrissen: Sie war Klavierpädagogin und Komponistin – und beides mit einem dezidiert professionellen Selbstverständnis (die Professur hatte sie 30 Jahre inne, ihre Werke erschienen in in- und ausländischen Verlagen, wurden von renommierten Zeitgenossen aufgeführt).

Für Farrenc, so schreibt Katharina Herwig im Vorwort der Ausgabe *der Ersten Symphonie*, sei es ein „Wagnis“ gewesen, sich auf die Gattung der Symphonie einzulassen: Im opernversessenen Paris stieß Symphonisches nicht gerade auf offene Ohren und auf eine französische Gattungstradition konnte sich die Komponistin ebenfalls nicht berufen. Um so bemerkenswerter ist der von Farrenc eingeschlagene symphonische Weg: Sie orientierte sich an der deutschen klassisch-romantischen Symphonietradition, nicht ohne eine erkennbar französische und persönliche Handschrift hinzuzufügen. Diese Position macht sie – als Gegenpol zu Hector Berlioz' symphonischem Werk – zu einer für die französische Symphonik äußerst interessanten Figur.

Jüngst wurde ein weiterer Band der Farrenc-Edition fertiggestellt: Die *Klaviertrios* Nr. 3 (Es-

Dur op. 44) und Nr. 4 (e-Moll op. 45). Beide Werke genossen zu Lebzeiten der Komponistin hohes Ansehen, „zahlreiche öffentliche Aufführungen mit prominenten Interpreten“, so Freia Hoffmann im Vorwort (S. VIII), sind verbürgt. Auch eine Rezension, die 1856 in der *Revue de Musique ancienne et moderne* über die beiden Trios erschien (komplett abgedruckt im Vorwort, S. VIII–IX), ist voll des Lobes: von der „großen Schule Mozarts“ ist die Rede, die Kompositionen seien „ebenso schön wie kühn“.

Mit diesem Band ist nun ein weiterer Schritt getan, die Kompositionen von Louise Farrenc für die Forschung (instruktives Vorwort, ausführlicher Revisionsbericht) und für den Konzertsaal (lese- und spielfreundliches Aufführungsmaterial) zugänglich zu machen – beides ist gleichermaßen lohnend.

(April 2001)

Melanie Unseld

JEAN SIBELIUS. Sämtliche Werke. Serie VIII, Band 2–3: Werke für Singstimme. Hrsg. von Jukka TIILIKAINEN. Wiesbaden u. a. : Breitkopf & Härtel 1998–2000. Faksimiles.

JEAN SIBELIUS. Sämtliche Werke. Serie I, Band 3: Symphonie Nr. 2. Hrsg. von Kari KILPELÄINEN. Wiesbaden u. a. : Breitkopf & Härtel 2000. Faksimiles.

Für die historische Musikwissenschaft in Finnland bedeutet die kritische Gesamtausgabe der Werke von Jean Sibelius in mehrfacher Hinsicht eine ‚Grande Première‘, die allerdings breite internationale Beachtung verdient. Am ‚Tatort‘ hat sie schon im Vorfeld hohe Wellen geschlagen. Die Tatsache, dass der Deutsche Musikverleger-Verband (DMV) in Würzburg die von Jukka Tiilikainen herausgegebenen Lieder mit dem Deutschen Musikeditionspreis zelebrieren wollte, macht deutlich, mit welcher Ernsthaftigkeit und auf welchem Niveau diese national einmalige, weltweit lang ersehnte kritische Gesamtausgabe entsteht.

Während Tiilikainen zu dem erst im Zuge des Projektes philologisch ausgebildeten Nachwuchs gehört, bürgt der Name des ersten Editionsleiters Fabian Dahlström für etablierte Professionalität. Als wissenschaftlicher Leiter des Sibelius-Museums in der ehemaligen Hauptstadt Turku (in Åbo Akademi) hat Professor Dahlström – emeritierter Nachfolger des

legendären Sammlers und Buchautoren Otto Andersson – seit Jahrzehnten historisch-philologische Grundlagenforschung durchgeführt, die er u. a. in seinem Sibelius-Werkverzeichnis (erste Fassung 1987; zweite in Vorbereitung) veröffentlicht hat. Von Turku aus hat er unermüdlich die Ansicht bekämpft, dass Werkverzeichnisse und Gesamtausgaben keine ‚wissenschaftlichen‘ Projekte im engeren Sinne seien bzw. solche voraussetzten. So war es ein Ergebnis von wahrer Sisypchos-Arbeit, dass 1996 die Arbeit an der Sibelius Werkausgabe, mit finanzieller Unterstützung mehrerer Stiftungen und des Staates, beginnen konnte. Esko Häkli, Leiter der Universitätsbibliothek in Helsinki, schätzte die Bedeutung des Projektes vom Anfang an richtig ein und gab der Gesamtausgabe schließlich ein ideales Zuhause. Die Vorgeschichte und die ersten Schritte des Projektes sind ausführlich dokumentiert worden, u. a. in der Zeitschrift der Finnischen Gesellschaft für Musikwissenschaft, *Musiikki* (3/1998: Themenheft der Werkausgabe) – zu Recht, denn hier wird nordische Wissenschaftsgeschichte gemacht.

Unmittelbar nach dem Erscheinen des ersten Bandes setzte in Finnland eine Debatte über alternative Lösungen ein, die mit einem Schlag die publizierten Überlegungen von Herausgebern etwa der neuen Brahms-, Beethoven-, Mendelssohn- und Chopin-Ausgaben nicht nur leicht zugänglich machte, sondern zugleich das vorliegende Beispiel des ersten kritischen Bandes der Sibelius-Werke im internationalen Kontext akribisch hinterfragte.

Der Initiator dieser konstruktiv kritischen Diskussion, Risto Väisänen, ist Dozent für Musiktheorie in der Sibelius-Akademie (s. *Musiikki* 3/1999 und 1–2/2000) und anerkannter Spezialist von alten Aufnahmen (Kajanus, Schneevoigt, Beecham u. a.) der Sibelius-Symphonien. Die Details dieser Debatte, an der sich auch das Herausgeberkollegium mit Elan beteiligte (s. *Musiikki* 3/1999, S. 319–334), sind hier weniger wichtig als die Tatsache einer solchen Debatte überhaupt. Erstens zeigt sie, mit welchem idealistischen Ernst die Arbeit der Herausgeber vor Ort beobachtet wird und welchen Stellenwert ihr Erfolg im nationalen Kontext hat (was nicht zuletzt durch die Tatsache deutlich wird, dass ein kritischer Kommentar zu einer ausgewachsenen ‚Debatte‘ führte).

Gewiss macht die kritische Diskussion wichtige Einzelheiten der Edition für die kompetenten Leser transparent, die durch die zwar ausführlichen, aber dennoch immer noch nicht ausreichenden wissenschaftlichen Berichte (echte Fachvertreter möchten ja immer ausführlicher informiert werden!) dem Leser nicht bewusst werden mögen. Dies ist ein generelles Problem der akademischen, jedoch zugleich praktischen und schließlich auch kommerziellen Editionen.

Durch die Debatte wird deutlich, was für eine technische Herausforderung eine kritisch-wissenschaftliche Edition gerade im Falle von Sibelius ist. Es handelt sich nicht um irgendwelche ‚bloß musikwissenschaftlichen‘ Finessen, sondern um Entscheidungen mit hörbaren aufführungspraktischen Konsequenzen. Die editionstechnischen Fragen sind häufig auch strukturell und interpretatorisch relevant. Dementsprechend sind – neben der sorgfältigen Einleitung zu einzelnen Bänden – einige analytische Aufsätze erschienen, in denen sich die Herausgeber als Musiktheoretiker mit einem ausgeprägten Bewusstsein für Skizzen ausweisen: so beispielsweise die ‚Nachwuchs-Philologen‘ Timo Virtanen (zu der symphonischen Dichtung *Pohjolas Tochter* op. 49, in *Musiikki* 2/1999, S. 243–261; ‚english abstract‘ S. 354) und Jukka Tiilikainen (zum Lied „Dolce far niente“ op. 61 Nr. 6, in *Musiikki* 3/1998, S. 308–344; ‚english abstract‘ S. 351).

Die Gesamtverantwortung für das Projekt übernahm im Oktober 2000 die zuvor in Georgia (USA) tätige Musikwissenschaftlerin Glenda D. Goss – insofern ‚organisch‘, als sie bereits vor einigen Jahren in das Projekt eingestiegen war. Durch zwei Standardwerke zur Sibelius-Forschung (*Companion*, 1996; *Guide to Research*, 1998) sowie durch die Herausgabe der Jugend-Briefe des Komponisten (*Hämeenlinna Letters*, 1998) und zuletzt durch die kommentierte Ausgabe von Schriften eines Journalisten aus dem Umfeld von Sibelius (Paul Sjöblom, *Finland from the Inside*, 2000) gehört Goss seit Jahren zur vordersten Front der akademischen Sibelianer. Auch ihr Buch über die Freundschaft zwischen Olin Downes und Jean Sibelius (1995) ist nicht nur eine ausführlich kommentierte Ausgabe von Briefen, sondern ein Schlüsselwerk zum Verständnis der angloamerikanischen Sibelius-Rezeption.

Unter ihrer Koordination erscheinen demnächst die *Kullervo-Symphonie* op. 7 (Goss) und *Skogsrådet* op. 15 (Peter Revers) – zwei besonders wichtige Partituren, die derzeit im Konzertleben praktisch nicht existieren, so problematisch ist das vorhandene Aufführungsmaterial. Das Erscheinen dieser auch ästhetisch und kompositionsgeschichtlich zentralen Sibelius-Werke verdient zum späteren Zeitpunkt eine gesonderte Würdigung.

Gegenwärtig liegen sämtliche Lieder und die *Zweite Symphonie* op. 43 vor. Das Gesamtvorhaben ist in neun Serien gegliedert, die je nach Besetzung im geeigneten Format („Leipziger“, „Bach“ und „Pariser“) erscheinen und aus mehreren Bänden bestehen. Jährlich sollen laut Plan zwei weitere das Druckhaus Köthen, das brillante Arbeit geleistet hat, verlassen. Es hat im übrigen, ohne Zweifel, einiges an Verhandlungsgeschick gekostet, die anderen Sibelius-Verleger (R. Lienau-Zimmermann, W. Hansen, E. Fazer bzw. Warner-Chapell Music Finland, Fischer etc.) von der Notwendigkeit einer Wiesbadener Gesamtausgabe zu überzeugen. Immerhin besitzt Breitkopf & Härtel die Rechte zu vielen wichtigen Werken (etwa zum *Violinkonzert* und zur 3. sowie 5., 6. und 7. *Symphonie*) nicht. Sibelius gehört zu den Komponisten, die ihr Œuvre etwas unglücklich unter viele Verleger verteilt haben; umso interessanter wäre es, die Korrespondenz des Komponisten mit allen Verlegern zu veröffentlichen; einige Kostproben findet man etwa in Frank Reinischs Aufsatz „Wiederholte Annäherung. Jean Sibelius und Breitkopf & Härtel“, in: *Sibelius und Deutschland*, hrsg. von Ahti Jäntti et al., Berlin 2000, S. 175 ff.

Der wissenschaftliche Teil der Ausgabe ist nur zum Teil zweisprachig (Einleitungen sind in Englisch und Deutsch), teils einsprachig englisch (die Kritischen Berichte), was im Falle eines internationalen Teams einen hohen Übersetzungsaufwand verursacht; das Übersetzen ist zur ‚Chefsache‘ (Goss) erklärt worden. Angesichts der Tatsache, dass es zu den Vokalwerken von Sibelius häufig auch mehrere, zum Teil nur regional, beispielsweise in den USA bekannte Übersetzungen in eine Fremdsprache gibt, ist die prinzipielle Entscheidung der Herausgeber, gesungene und gesprochene Texte nur in der jeweiligen Originalsprache abzu- drucken, legitim und verständlich. Überset-

zungen gehören zur Rezeptionsgeschichte. In der Gesamtausgabe sind alle überlieferten, vollständigen Kompositionen (inkl. authentische Bearbeitungen) enthalten. Der Notentext entspricht der fundierten Überzeugung der Herausgeber und legt eine eindeutige, praktikable Fassung fest, die im Detail nur durch die kritischen Kommentare relativiert oder untermauert wird.

Lobenswert ist die Präsentation von Manuskript-Blättern als Faksimile-Anhang aus den Sammlungen der Verleger sowie aus finnischen Archiven in Helsinki und Turku. Beispielsweise in der *Zweiten Symphonie* belegen sie eine von der endgültigen Fassung abweichende Metrik des Beginns (mit dem zweiten Schlag des 6/4-Taktes) und geben wichtige Hinweise auf die Artikulation der Sostenuto-Geste. Andere Faksimile-Beispiele zeigen wiederum, wie schwierig es im Detail ist, die Phrasierungs- und Bindebögen von Sibelius zu interpretieren, bzw. wie raffiniert und originell er agogische Zeichen (auch Crescendo- und Decrescendo-Pfeile) zu setzen weiß. Primär aus seinen Orchesterpartituren kennt man die so genannten doppelten Bögen, die das Faksimile-Blatt zum Lied „En blomma stod vid vägen“ op. 57 Nr. 2 (Ser. VIII, Bd. 3, S. 181) im Klaviersatz mehrfach illustriert (s. linke Hand). Andere Faksimile-Abbildungen veranschaulichen wiederum die Rolle des wichtigsten Kopisten Ernst Röllig und die „Korrekturarbeit“ von Julia A. Burt (W. Hansen Verlag), die den Herausgebern einige Kopfschmerzen verursacht haben mag.

Für den Fachmann sind Faksimile-Blätter der Schlüssel zur Akzeptanz der Entscheidungen der Herausgeber und insofern der Schlüssel zu den wissenschaftlichen Editionen überhaupt, so dass sie in künftigen Bänden des „JSW“ auf keinen Fall sparsamer, sondern möglichst noch zahlreicher abgedruckt werden sollten. Sie ersetzen zwar nicht das eingehende Studium der Autographen, aber sie regen wichtige Fragen an, die man sich als Forscher oder Interpret auch bei der Arbeit am zerbrechlichen Original stellen würde – davon abgesehen, dass sie die Lösungen der Herausgeber durch Illustrationen unterstützen. Der Abonnent einer kritischen Ausgabe dürfte bereit sein, für gute Reproduktionen von vergänglichen Autographen sogar einige Euros extra auszugeben.

Nachdem die Universitätsbibliothek in Helsinki 1982 im Rahmen einer Schenkung der Erben ein Fundament an mehr oder minder eindeutig identifizierbaren Skizzen und Vorarbeiten von Sibelius erhielt und nachdem Erik Tawaststjerna mit dem fünften Band sein biographisch-hermeneutisches Projekt 1993 abschließen konnte (die verbesserte Ausgabe, hrsg. von Gitta Henning, erschien 1997 in Schwedisch), begann in der Sibelius-Forschung eine neue Ära. Die CD-Produktion von Aufnahmen sämtlicher Kompositionen und Bearbeitungen (BIS, Stockholm) gehört zu den vielen zentralen Maßnahmen mit dem gemeinsamen Ziel aller Beteiligten, eine solide Grundlage für neue Interpretationen dieser eigenwilligen aber wertvollen Musik zu schaffen. Von großer Bedeutung ist die Gesamtausgabe selbst sowie das neue Werkverzeichnis, das nun wohl auf die letzten Korrekturen wartet. Dass es bis heute keine auch nur im Ansatz vollständige oder systematische Ausgabe der Briefe, geschweige denn der Tagebücher, von Jean Sibelius gibt, lässt vermuten, dass im Laufe des 21. Jahrhunderts mit der Revision oder zumindest Modifizierung des Sibelius-Bildes gerechnet werden kann.

(Januar 2001)

Tomi Mäkelä

Eingegangene Schriften

ROBERT ABELS: Ferruccio Busonis Suche nach einem eigenen Stil. Seine Auseinandersetzung mit der Moderne (1889–1907). Mainz: Are Edition 2000. 377 S., Notenbeisp. (Studien zur Musikwissenschaft. Band 4.)

KEVIN ALLEN: August Jaeger: Portrait of Nimrod. A Life in Letters and Other Writings. Alderhot u. a.: Ashgate 2000. XI, 318 S., Abb.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kantaten. Band 41: Varia: Kantaten, Quodlibet, Einzelsätze, Bearbeitungen. Hrsg. Von Andreas GLÖCKNER. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. XIII, 237 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I. Band 41: Varia: Kantaten, Quodlibet, Einzelsätze, Bearbeitungen. Kritischer Bericht. Mit einem Bericht über J. S. Bach irrtümlich zugeschriebene Kantaten von Andreas GLÖCKNER. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. 145 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kantaten. Band 3.1: Kantaten zum 2. und 3. Weihnachtstag. Gesamtdredaktion: Klaus HOFMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. XII, 192 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I. Band 3.1: Kantaten zum 2. und 3. Weihnachtstag. Kritischer Bericht. Gesamtdredaktion: Klaus HOFMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. 192 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kantaten. Band 3.2: Kantaten zum Sonntag nach Weihnachten. Hrsg. von Klaus HOFMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. XII, 102 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I. Band 3.2: Kantaten zum Sonntag nach Weihnachten. Kritischer Bericht von Klaus HOFMANN. Kassel: Bärenreiter 2000. 94 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V: Klavier- und Lautenwerke. Band 9.2: Sechs kleine Präludien BWV 933–938. Einzeln überlieferte Klavierwerke I. Hrsg. von Uwe WOLF. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. XII, 187 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V. Band 9.2: Sechs kleine Präludien. Einzeln überlieferte Klavierwerke I. Kritischer Bericht von Uwe WOLF. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. 366 S.