

---

## BESP RECHUNGEN

---

PIA ERNSTBRUNNER: *Der Musiktraktat des Engelbert von Admont (ca. 1250–1331). Tutzing: Hans Schneider 1998. 416 S., Abb. (Musica Mediaevalis Europae Occidentalis. Band 2.)*

Der Traktat *De Musica* des Benediktiners Engelbert von Admont wird in Allgemeinen Darstellungen meist als ein Beispiel für Konservatismus betrachtet. Der Grund dafür ist, dass es sich um eine derjenigen Schriften des Spätmittelalters handelt, welche sich ausschließlich mit der Einstimmigkeit beschäftigen. Engelberts Name wird in der Regel seit der von Gerbert herausgegebenen Veröffentlichung des Traktates für die Theorie der „*distinctio-nes*“ als erwähnenswert gehalten. Dass man heute eher von „Traditionsgebundenheit“ in Bezug auf mittelalterliche Musikschriften spricht, weist nicht nur auf eine Historisierung des Theoretischen hin, sondern auch auf den Versuch, diese Tradition zu rekonstruieren.

Die Arbeit von Pia Ernsbrunner, die auf einer Dissertation der Universität Wien fußt, bietet eine kritische Ausgabe und einen umfangreichen Kommentar – mit einer sehr nützlichen, detaillierten Gliederung des Textes –, in dem sie den Traktat zusammenfasst und dessen theoretische Stränge im Kontext der mittelalterlichen Musiktheorie diskutiert.

Der erste Teil umfasst außer einer sehr gut dokumentierten Biographie und einer akkuraten Besprechung des Forschungsstandes eine kritische Diskussion der Überlieferungsgeschichte. Die einzige bekannte Quelle bleibt heute der Cod. 397 der Stiftsbibliothek Admont, so dass der Verfasserin – nach einer Ablehnung von zwei Textzeugen, deren Verbindung mit Engelbert vermutet wurde – nur die Aufgabe übrigbleibt, das Unikat kodikologisch zu beschreiben und die Probleme von Gerberts Ausgabe zu erläutern.

Den zweiten Teil bildet ein ausführlicher Kommentar zum Traktat. Eine der ersten Fragen, die die Autorin zu beantworten versucht, ist die Zweckbestimmung der Schrift. Aus text-internen Elementen schließt sie seine Verwendung für die *pueri* aus und vermutet, „Engelbert habe mit seinem Traktat nicht nur privaten Lerneifrigen selbst eine Grundlage zum

Musikstudium in die Hand geben wollen“ (S. 64). Die Antwort hätte aber bereits im Prolog gefunden werden können, wo Engelbert mit den für das Mittelalter typischen Topoi über diejenigen klagt, die nur die praktischen Elemente der Musik lernen, ohne sich aber mit der Wissenschaft der Musik zu beschäftigen. Der Autor bezieht sich hier vermutlich also auf Mönche, die ohne Kenntnis der Elementarlehre die Solmisation beherrschten und sie in ihrer alltäglichen Praxis anwandten. Hinter Engelberts Traktat steckt somit das Ziel, die alte pythagoreische Tradition der „*musica speculativa*“ in einer sonst praktisch orientierten Musikausbildung wiederherzustellen. So gliedert sich die Schrift in vier getrennte Traktate: Die ersten zwei sind spekulativen, die anderen praktischen Charakters. Im ersten werden die Töne, im zweiten die Intervalle, im dritten die Solmisation und das System der Tetrachorde, im vierten die Tonarten besprochen. Der Kommentar beschränkt sich nicht auf eine immanente Textanalyse, sondern rekonstruiert auf exemplarische Weise die Autorentradition, an die sich Engelbert in Zitaten und Paraphrasen anlehnt. Auffallend findet die Verfasserin die häufige Verwendung von Aristoteles-Werken. Und aristotelisch orientiert – durch den Einfluss von Thomas von Aquin – scheint für die Autorin die musikalische Ästhetik, welche die „Distinktionenlehre“ voraussetzt.

Der dritte Teil der Arbeit umfasst die kritische Ausgabe des Traktates, wobei sich die Autorin angesichts der Quellenlage nur auf einige Emendationen beschränkt. Dabei bietet sie eine beachtliche Anzahl von identifizierten Imitationen und Zitaten im Apparat.

Ein sehr ausführliches Register der im Traktat vorkommenden Begriffe und Namen macht aus dieser verdienstvollen Ausgabe auch ein sehr nützliches Nachschlagewerk, selbst wenn man sich ein Register auch für den reichhaltigen Kommentar der Verfasserin gewünscht hätte.

(Januar 1999)

Michele Calella

SEBASTIAN KLOTZ: „*Music with her silver sound*“. *Kommunikationsformen im Goldenen Zeitalter der englischen Musik*. Kassel u. a.: Bärenreiter 1998. 329 S., Abb., Notenbeisp. (Musiksoziologie. Band 4.)

Klotz' Buch beeindruckt als etwas anderes, als der Titel vermuten lässt, nämlich als eine umfassende rhetorik- und kulturtheoretische poetologische Studie, stets auf Madrigal und Ayre bezogen und unter umfassender Nutzung zeitgenössischer Traktate. Klotz' zentrales Ziel ist eine Poetik dieser Gattungen, bezogen auch auf die ausübenden Musiker und die sozialen Umbrüche um 1600, die Möglichkeit der Vermarktung von Musik, und unter Infragestellung der herkömmlichen für das englische Repertoire entwickelten rhetorischen Kontextualisierung von Musik, etwa mit Betonung auf der Feststellung, dass Figuren zwar gewisse Begriffe erhöhen, aber dies auf eine bildhafte, nicht eine allegorische Weise. Klotz betont das Abbröckeln der Akzeptanz tradierter Figurenrhetorik in Großbritannien unmittelbar nach 1600, hieraus entwickelte sich eine „anti-rhetorical revolution“ (Robin Headlam Wells), zum Teil wohl auch bedingt durch den Wertewandel in der Rhetoriklehre im 16. Jahrhundert und resultierend in der verstärkten Betonung der überredenden „persuasio“ und damit einer Abkopplung der Figurenlehre von jeglichem Wahrheitsbezug. Dieser theoretische Überblick, insbesondere mit dem Exkurs zur Situation im Spätmittelalter, ist fraglos hochwillkommen und ein wichtiger Beitrag zur Musiktheorie der Renaissance. Die Gesichtspunkte, die für Klotz' analytische Betrachtungen von besonderer Bedeutung sind, finden sich endlich kumulativ am Ende des zweiten Kapitels (S. 132) – ohne jedweden Verweis im Inhaltsverzeichnis oder sonstwo.

Klotz versucht die neuesten Forschungstendenzen exemplarisch zu nutzen; die von ihm abgelehnte angewandte Rhetorik, musikalische Formeln und Floskeln nutzend, bleibt weitgehend unberücksichtigt, da ihm andere Analysemethoden sowie die Feststellung allgemein menschlicher Eigenheiten, mit besonderer Berücksichtigung der Partizipanten des musikalischen Ereignisses, wichtiger sind. Allerdings scheinen Klotz' Äußerungen zu diesen musiksoziologischen Bereichen – abgesehen vom zweiten, historisch geprägten Kapitel –

vielfach eher aufgepfropft als wirklich mit Überzeugung zur Disposition gestellt. (Klotz versucht sehr achtbar, dieses Manko in seinem Abschlusskapitel aufzufangen.) Diese an Tim Carters Diskussionen von 1988 aufbauende Position formuliert er wie folgt: „In den abschließenden Passagen der oben geleisteten Analysen (...) war es äußerst schwierig, nicht in die Terminologie zurückzufallen, die von einer organischen Werkidee, der persönlichen Stilentwicklung des Komponisten und einer aufweisbaren Gattungsgeschichte ausgeht und das einzelne Werk wie auch diese Zusammenhänge im Allgemeinen hermeneutisch and idiographisch kontrollieren and erschöpfen möchte. Insofern ist diese Betrachtungsform unmittelbar mit dem analytischen Vokabular verschwistert, gegen dessen unkritischen Gebrauch sich Carter und Everist wenden. Hinter diesem Vokabular steht offensichtlich das neuzeitliche and unterschwellig wirkende Bedürfnis, im Werk den Willen des Komponisten zu identifizieren and ihm eine Meisterschaft zu bescheinigen, die auf die Meisterschaft des Analysierenden zurückstrahlt and seiner Anstrengung die nötige Anerkennung verleiht. Auch wenn oben von dem ‚Arbeitsniveau‘ die Rede ist, auf dem sich Weelkes and Wilbye bewegen, ist hiermit im Grunde eine Würdigung dieser Art verbunden, die auf ein Werturteil zielt“ (S. 185). Mit seiner Kritik am „Kunstwollen“ (Alois Riegl) wird eine in der Kunstgeschichte bereits seit langem laufende Diskussion in die Musikwissenschaft hereingetragen, die die derzeitige Abkehr von einer Konzeptualisierung der Musikwissenschaft selbst als einer Wissenschaft musikalischer Meisterwerke aufgreift, mit einer Zuwendung zu einer eher ‚wertfreien‘ Betrachtungsmethode, wie sie auf dem Mainzer Kongress der Gesellschaft für Musikforschung 1997 diskutiert wurde.

Überhaupt nutzt Klotz weitreichend seine Kenntnisse aus der Literatur-, Kultur- und Rhetorik-Theorie – einzig die Rhetorik der bildnerischen Künste bleibt vergleichsweise unberücksichtigt, was insbesondere im Zusammenhang mit dem pathetischen Ayre zu weitgehend falschen Schlüssen führt (offenbar ist Klotz die Ästhetik der Melancholie in den bildnerischen Künsten der Renaissance unbekannt).

Das letzte Kapitel stellt vergleichend fest,

dass sich „das Madrigal, das epigrammatische sowie das pathetische Ayre als Gattungstypen [erweisen], die unterschiedliche Projektionsmöglichkeiten und Anknüpfungspunkte für Sozialbezüge bieten. Die Konkurrenz und Koexistenz der Gattungen signalisiert das Bedürfnis, deren verschiedene kommunikative Entwürfe auszuprobieren und handhaben zu lernen“ (S. 23–24). Hier zeigt sich besonders intensiv die Uneinheitlichkeit von Klotz' Argumentation – nicht nur stilistisch, sondern zum Teil auch methodisch.

Bei allen Verdiensten um die Nutzung von Methoden und Konzepten der Poetik-, Rhetorik- und Literaturtheorie stört doch besonders das Ignorieren der bereits voll ausgearbeiteten Techniken der Kunstgeschichte, von Erwin Panofskys klassischer, oft schon wieder in Frage gestellter, aber selten konsequent angewandter Trinitas von Ikonologie, Ikonographie und Formen- und Strukturanalyse (erstmalig artikuliert bereits 1932/57), die eine miteinander verknüpfte Einheit der Schichten Formen/Strukturen-impliz(er)te Bedeutung-Bedeutung im historisch-sozio-kulturell-ästhetischen Kontext ergeben, die ohne Schwierigkeiten der Musikwissenschaft viel nutzen könnte und gelegentlich auch angewandt wird.

Zahlreiche Kleinigkeiten erfahren etwas unkorrekte oder falsch betonte Darbietung (etwa die immense Bedeutung, die Dowlands *Second Booke of Songes* mit einer Auflage von 1000 Exemplaren erlangte, oder dass sich zahllose Werke einer starren Kategorisierung in Klotz' Sinn sperren, gar nicht zu sprechen von dem Untertitel des Buches selbst), aber das mindert nicht die Wichtigkeit von Klotz' Arbeit an sich. Der ambitionierte Spagat zwischen musiktheoretischer Arbeit, methodologischer Arbeit und musiksoziologischer Untersuchung ist aber Klotz, bei allem bedeutsamen Bemühen, nicht geglückt.

(Januar 1999)

Jürgen Schaarwächter

REINHOLD HAMMERSTEIN: *Die Stimme aus der anderen Welt. Über die Darstellung des Numinosen in der Oper von Monteverdi bis Mozart. Tutzing: Hans Schneider 1998. VI, 216 S., Notenbeisp.*

Der Verfasser geht sofort in medias res: Er beginnt seine Ausführungen mit einem „unver-

geßlichen Höhepunkt der gesamten Opernliteratur“, nämlich mit der Kirnhofszenen von Mozarts *Don Giovanni*, wo mitten in das frivole Geplapper zwischen Don Giovanni und Leporello die Stimme des Komturs ertönt, begleitet von den Posaunen – ein Einbruch des „ganz Anderen, des Jenseitig-Außermenschlichen in die irdische Welt des Hier und Jetzt“. Damit ist zwar der nicht gerade geläufige Begriff des Numinosen (indirekt) erfasst, eine klare Definition scheint aber angebracht. (Das lateinische Wort „numen“ bedeutet göttlicher Wille, Walten der Gottheit. Davon hat der Theologe Rudolf Otto in seiner oft aufgelegten Schrift *Das Heilige* [1917] den Begriff des Numinosen abgeleitet, womit das von der Gottheit ausgehende, zugleich erschreckende und anziehende Heilige gemeint ist.)

Hammerstein versucht von den Orakelformulierungen Mozarts aus eine sozusagen rückwärtsgerichtete Genealogie des Orakelhaften sowie verwandter Erscheinungsformen des Numinosen (Prophezeiung, Traumgesicht, Auftreten von Dämonen und Geistern, vor allem von Verstorbenen) darzustellen. „Orakel“ und „Ombra“ (Schatten) vereinigen sich dabei häufig in einem zur Tradition gewordenen Szenentyp.

Zur Epiphanie des Göttlichen gehören in älteren Kulturen entsprechende Klangphänomene, Merkmale des erschreckend Numinosen wie Heulen des Windes, Blitz und Donner, tosendes Wasser, Hundegebell usw. Diese finden sich im Alten Testament ebenso wie in mittelalterlichen Höllenschilderungen (Dante), in geistlichen Spielen und (ikonisiert) auch in der bildenden Kunst. Sie sind eine „primäre Grundsicht des Numinosen“, quer durch Epochen und Kulturen im Menschen eingelagert als archetypische Gegebenheit und Erinnerung.

Eine wichtige Rolle spielt das Orakel in Dichtung und Tragödie der Antike, also im außermusikalischen Bereich. Erst seit dem 16. Jahrhundert entwickelt die Musik numinose Thematik im Sinne der Tonmalerei, d. h. sie entwickelt vokale und instrumentale Ausdrucks- und Gestaltungsmittel für das Numinose bzw. Orakelhafte. Das Instrument, das hierfür zentrale Bedeutung gewinnt, ist die Posaune. Im italienischen Theater der Renaissance erhalten die Musikinstrumente, so be-

sonders in den Florentiner Intermedien, zunehmend semantische Qualität, ein epochaler Vorgang, weiterentwickelt bis zur romantischen Instrumentation. Die Instrumente treten in den Dienst bestimmter Bereiche (Szenen, Personen, Orte).

Die Hauptkapitel der Arbeit, zusammengefasst unter „Die Konsolidierung des topischen Feldes von Ombra und Orakel“, sind dem Numinosen, d. h. den „numinosen Inseln“ im Handlungsverlauf zahlreicher Opern gewidmet. Beispiele in Partitur und Kommentar geben Einblick in Kontinuität und Wandlung ihrer Gestaltung. Auf die italienische Oper folgt die französische, einen abschließenden Höhepunkt bilden Christoph Willibald Gluck und Wolfgang Amadeus Mozart.

Die numinosen Inseln sind deutlich abgegrenzt gegenüber der Handlung durch kontrastierende Topoi, alte wie neu hinzugewonnene: getragenes Melos in Moll und tiefer Lage, Einsatz gesonderter Instrumentengruppen (Blechbläser), syllabische Rezitation, später abgelöst durch Secco- und Accompagnato-Rezitativ. Laut Hammerstein gibt es keine „Ombra-Arie“; Da-Capo-Form und affektives Melos widersprechen der affektlosen Ombra-Sphäre.

In den einzelnen Kapiteln setzt der Autor bei der Handlung bzw. bei der szenischen Situation an, wo die Stimme aus der anderen Welt das Wort ergreift. Nach Claudio Monteverdis *Orfeo* folgen Kommentare zu Werken von Alessandro Scarlatti, Apostolo Zeno und Pietro Metastasio; Georg Friedrich Händel schließt hier an. Als besonders „witzige Orakelparodie“ gilt Giambattista Pergolesis *La serva padrona*.

Im Laufe der Entwicklung zeigt sich die Oper seria weniger „ombra- und orakelfreudig“. Erst im Zusammenhang mit der Tragédie lyrique gewinnen numinose Inhalte wieder an Bedeutung, verbunden mit einem Rückgriff auf die bewährten Topoi (Jommelli, Traetta). Die Tragédie lyrique lebt geradezu vom Mythischen und Irrationalen. Götter, Geister, Schreckenspersonen der Unterwelt erscheinen mit geräuschvollem Aufwand – die Bühnenmaschinerie kommt bei Jean-Baptiste Lully voll zum Einsatz. Demgegenüber spielt die Musik bei Jean-Philippe Rameau eine weitaus größere Rolle. In Glucks Opern treten Orakelszenen auf, welche – im Rahmen der Reformoper – die Frage nach dem Anteil von traditioneller Topik

und Innovation auslösen. Bedeutsam ist Glucks (Wieder-)einführung der Posaunen. Mozart realisiert im *Idomeneo* erstmalig ein richtiges Orakel, das ihm zum „stark reflektierten Problem“ wird (vier Fassungen!). Großartigste Gestaltung erfährt das Numinose im *Don Giovanni*, bestimmt von der Orakeltopik, neu formuliert in „bestürzender Gegenwärtigkeit“. Auch die *Zauberflöte* enthält Orakeltopik, den Gattungsrahmen des Singspiels sprengend. Nach Mozart schwindet das Interesse am Numinosen in der Oper. Eines der letzten Beispiele enthält Gioacchino Rossinis *Moses in Ägypten*. Franz Schubert bringt das Orakeltopos in die Gattung Lied ein (*Der Tod und das Mädchen*).

Hammersteins Schrift beschränkt sich nicht auf die Analyse numinoser Szenen. Vielmehr sind diese eingebunden in eine Vielfalt entwicklungsgeschichtlicher Details, was den Wert der Arbeit wesentlich mitbestimmt. Diese ist Zeugnis profunder Kenntnisse und deren wissenschaftlich korrekter Darstellung; und als solches entsprechend einzustufen.  
(Juni 1999) Adolf Fecker

PETER SCHLEUNING: *Die Sprache der Natur. Natur in der Musik des 18. Jahrhunderts. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 1998. IX, 230 S., Notenbeisp.*

Was verstand man im 18. Jahrhundert unter dem vielgebrauchten (und missbrauchten) Begriff „Natur“? Und welchen Niederschlag fand das Neben-, Mit- und Gegeneinander der verschiedenen Positionen im Musikschaffen dieses Jahrhunderts zwischen Barock und Klassik? Vor dem Hintergrund der Aufklärung entfaltete sich ein facettenreiches Geistes- und Kulturleben, das die musikalische Produktion entscheidend prägte. Darstellung und Kommentierung der zukunftssträchtigen Vorgänge sind Inhalt der außerordentlich gründlichen und kenntnisreichen Abhandlung Schleunings. Die intensive Beschäftigung mit einzelnen chronologisch geordneten Musikwerken bewegt sich auf einer breiten Grundlage philosophischer und musiktheoretischer Äußerungen aus zeitgenössischer Sicht, ergänzt durch Beiträge aus unserer Zeit. Ziel des Buches ist, die „Ursprünge der (im 18. Jahrhundert) neuerlichen Naturbegeisterung, ja Naturvergötterung und der

Skepsis ihr gegenüber aufzusuchen und deutlich zu machen“, wobei soziale Bezüge neben Verbindungen zu anderen Künsten und Wissensgebieten eine gewichtige Rolle spielen.

Mit der „Entdeckung der Natur“ beginnend führt der Verfasser über die „Nachahmung der Natur“ zum „Aufbruch in eine andere Natur“. Die Transformation des metaphysischen in den ästhetischen Naturbegriff gilt als einer der bedeutendsten kulturgeschichtlichen Vorgänge im 18. Jahrhundert. Dieses ist als Übergangszeitalter zu werten: Der Naturnachahmung in der Musik tritt ein neues Ausdrucksprinzip gegenüber; erst in der Romantik kommt die Entwicklung zum Stillstand.

Schon zu Beginn des 18. Jahrhunderts greift ein neues Naturbild Raum. Die Entdeckung der Bergwelt, ihrer Schönheit und ihrer Bedrohung, leitet hin zu Gefühls- und Denkkategorien des Erhabenen: Staunen, Ehrfurcht, Schrecken, Demut. Die Hinwendung zur erhabenen Natur war zugleich Aufforderung, Unordnung und chaotisch Erscheinendes, bisher ausgeklammert, als „schreckliche Schönheit“ gestalterisch zu bewältigen. So gelangt auch die Kehrseite des ländlichen Lebens, die Sorgen und Mühen des Bauern ins Blickfeld (Telemann; Bachs *Bauernkantate*; Rameaus Bühnenwerke). Die Darstellung „aufgewühlter Natur“ sind Zentralbeispiele des erhabenen Erschauerns in der Musik; damit gleichzeitig eine Absage an das kantable Ideal des galanten Stils, der Extreme verbietet. Erweitert wird das Naturbild durch Einbeziehung des Exotischen in Ballett und Oper (*Montezuma* von Carl H. Graun).

Im Sinne der Aufklärung wendet sich der Mensch von seiner Rolle als Diener der Natur ab; er glaubt sich zum Beherrscher der Natur berufen. Die Göttin Vernunft begründet den entscheidenden Umschwung im Menschen- und Weltbild der Neuzeit. Johann Matthesons Devise „Natur ist Freiheit“ fordert zu Neuem auf. Originales, nicht Übernommenes gilt es zu schaffen: ein gewaltiger Sprung in die Zukunft! Auf dem Gebiet der Musik erteilt neben dem galanten (Rokoko) der empfindsame Stil der „totden Notenkünstelei“, dem (angeblich) schwülstigen und unnatürlichen Konstruktivismus des Barock eine Absage; desgleichen der (musikalische) Sturm und Drang, Erbe und Gegenspieler der genannten. Vom Prinzip der Einfachheit, Fasslichkeit und Allgemeinver-

ständlichkeit führt der Weg zu ungehemmter Entfaltung im „Traumland grenzenloser Willkür“. An Stelle der Einheit des Affekts im Barock tritt angenehme Mannigfaltigkeit, im Sturm und Drang gesteigert bis zu den Brüchen und Gefühlsstürzen der Geniezeit. Jedoch: Beide Stilprinzipien stehen sich nicht alternativ gegenüber; Affektwechsel und Gefühlsausbruch entwickeln sich ergänzend neben der einfachen, natürlichen Melodie (Carl Ph. E. Bach).

Damit stehen zwei Positionen zur Diskussion, der Widerspruch zwischen einem „vernünftigen Standpunkt und der Emanzipation der Hörsensationen, also der Freiheit der Sinne“. Ob Vernunft oder Sinne das Geschmacksurteil leiten, ist ein altes Problem. Johann Mattheson, damals bedeutendster Musikschriftsteller, hat sich zeitlebens bemüht, das Ideal von Einfachheit und harmonischer Schönheit mit der Forderung nach Naturnachahmung in Deckung zu bringen. (Bekannt ist sein Angriff auf J. S. Bach, dessen „platte“ Tonmalerei er verabscheute. Viel später hat sich Beethoven gegen solche Unterstellung verwahrt: „Mehr Ausdruck der Empfindung ...“). Nachgeahmt werden soll nicht Sicht- und Hörbares, sondern die „innermenschliche Gefühlsantwort“ auf äußere Erscheinungen, d. h. die dadurch ausgelösten Affekte. Mattheson scheitert an der Unmöglichkeit, die Sinne über bestimmende Regeln herrschen zu lassen, andererseits aber den Komponisten zu untersagen, sich an dem, was begeistern und besonders erregen könnte, zu orientieren. Unerwähnt bleibt Matthesons Bemühung, die Struktur der natürlichen (Wort-) Sprache auf die Musik zu übertragen, um der so gewonnenen Klangrede zu semantischer Eindeutigkeit zu verhelfen; ein Versuch, dem die Divergenz beider Medien im Wege steht.

Die „Pastorale“, vom Autor als Topos eingestuft, bildet die Achse, die das musikalisch so vielseitige Geschehen überschaubar macht. Anhand instruktiver Beispiele stellt Schleuning die Wandlungen der semantischen Funktion dar, denen die Pastorale parallel zu ihrer ursprünglichen Bedeutung unterworfen war. Von der antiken Bukolik inspiriertes Urbild sorgloser Idylle in friedlicher Natur, in der Welt der Hirten und Schafe, ist die Pastorale eindeutig gekennzeichnet: F-Dur, 6/8-Takt, anspruchsloses Melos in Terz-Sext-Parallelen, Orgelpunkt. Zunächst als „reine“ Hirtenmusik (bei

Monteverdi, Caccini u. a.), dann, in Anlehnung an das Siciliano, tritt sie als Stilmodell auf, das Jahrhunderte weiterwirkt. Zwei Versionen bleiben als traditionelle Muster erhalten: eine „glatte“ im Wiegenlied- und eine „punktierte“ im Sicilianorhythmus (♩♩♩♩). Bereits bei J. S. Bach spalten sich einzelne Elemente ab, z. B. wo im Text vom „guten Hirten“ die Rede ist. (Schleuning spricht sogar von „4/4-Takt-Pastoralen“, wenn Merkmale der Pastoralen in dieser Taktart auftreten!?) Im Zuge der geistigen Evolution gelangt der semantische Aspekt der Pastoralen mehr und mehr zur Auflösung, vom Autor als Umpolung bezeichnet. Gleichzeitig aber verbleibt sie noch „munter“ über Jahrzehnte hinweg als „Natur-Topos-Pastorale“ in Oper und Instrumentalmusik in Gebrauch. Davon ausgehend bemüht sich der Autor um eine eindeutige Zuweisung der beiden Versionen: den glatten Typ zur geistlichen, den punktierten Typ zur weltlichen Sphäre. Anders wieder sollen die Textinhalte entscheiden; gegenüber der ersten, ruhigen Version die punktierte als Ausdruck bewegter Aktivität. Dem Rezensenten scheint die Unterscheidung zwischen ikonischer (realer), dem Hirtenanz nahestehender, und symbolischer (irrealer) Wertung zumindest diskutabel. (In Beethovens *Missa solemnis* ist weder im „Benedictus“ noch in den 6/8-Teilen des „Agnus“ ein einziges Achtel mit Punkt zu finden.)

Christoph Willibald Gluck will die Natur nicht nachahmen, sondern verschönern. Der „Humanitätston“ seiner Melodik nähert sich Winckelmanns „edler Einfalt und stiller Größe“. Allerdings verbleibt die Pastorale im Bereich des Idylls; für Gluck widersprachen heldische Gefühle ihrem Wesen. In Mozarts *Don Giovanni* sieht Schleuning die Pastorale u. a. als Symbol einer „falschen Idylle“, eines „verlogenen Arkadien“. Im Laufe der Transformation bewegen sich solche „Nicht-Pastoralen“ (!) von einer naiven zu einer reflektierten, ja kritischen Verwendung tradierter Topoi (hierzu auch: schneller Wechsel von pastoralen und unpastoralen Gedanken, „Spiel“ mit pastoralen Elementen bei Bachs Söhnen und Mozart).

Vor und während der französischen Revolution übernimmt der pastorale Topos weitere Funktionen. Bei André-E.-M. Grétry wird er zur fast „leitmotivischen Freiheitsfanfare“. Die punktierte Fassung vertritt die Naturverbun-

denheit der breiten Masse, die glatte Fassung die Freiheitsidee: tradierte Form steht hymnischer Überhöhung gegenüber. Bei Etienne N. Méhul zielt erstere auf (oppositionelle) Unruhe, sie wird in Ironie, in Zynismus uminterpretiert. Außerhalb der Bühne finden sich Hunderte von Liedern im 6/8-Takt, wo neben dem höchsten Wesen, der Vernunft, und den Idealen der Revolution auch die Natur, d.h. ihre Wiederherstellung im Sinne einer Rückkehr zum Ursprung gepriesen werden. Die Sprengkraft solcher Lieder ging Hand in Hand mit der Emanzipation des Bürgertums und der Absage an den Absolutismus.

Im letzten Kapitel, wenig schmeichelhaft „Der Bürger richtet sich ein: Ein bemoostes Thema“ betitelt, ist Joseph Haydn an der Reihe, insbesondere seine *Schöpfung*. Diese und die *Jahreszeiten* stehen unter dem Zeichen der Volkstümlichkeit. Ländlichkeit und idyllische Naturverehrung setzt Schleuning als ideale musikalische Begleitung in Parallele zur bürgerlichen Freizeitkultur (Spaziergang, Sommerfrische). Pastoralen verschiedenster Prägung dienen dem bukolischen Charakter beider Werke. Schiller, der in der *Schöpfung* einen „charakterlosen Mischmasch“ sah, ist zugleich (ungewollt) ihr Verteidiger: „Jener Stand der Unschuld, der nicht bloß vor dem Anfange der Kultur existierte“, sondern den die Kultur „als ihr letztes Ziel beabsichtigt“ kommt Haydns Intentionen doch sehr nahe. Allgemein: Volkstümlichkeit, d. h. Vorstellung von ursprünglicher Einfachheit, ist – auf dem Hintergrund der folgenreichen Bemühungen Johann G. Herders um das Volkslied – zentrales Wirkungselement auch in der Wiener Klassik! Van Swieten kommt als Textdichter schlecht weg. Dem Satz Martin Sterns „Am Schluß (der *Schöpfung*) empfängt das erotische Element eine sakrale Weihe“ stellt Schleuning entgegen, es handle sich hier um einen „gottgesegneten Hymnus auf die Erniedrigung der Frau“; sie ist „nur ein Teil der Natur, die Beschränktheit in Person“. Dies ist Polemik aus der Sicht heute bereits fraglich gewordener Emanzipation – schade!

Zuletzt untersucht der Autor die Natursymbolik in Sinfonik und Klaviermusik. Zum bis heute ungelösten Rätsel der *Mondschein-Sonate* Beethovens heißt es da: „Man will es nicht lösen, man will den schönen Mythos vom

beseelten Blick in den Mond behalten und sich auf der Gartenbank der Trivialromantik nicht stören lassen.“ (Vielleicht bleibt das Rätsel ungelöst, weil man es nicht lösen kann? Die letzten und tiefsten Bereiche des Schaffenden wird man bei aller Gedankenschärfe nie aufdecken – und das ist gut so!).

Das Buch Schleunings ist nicht nur interessant, sondern höchst anregend. Flüssig geschrieben – bei wohlthuender Vermeidung unnötiger Fremdwörter – fordert es förmlich zur Diskussion heraus. Durch die Bindung an die Pastorale verbleibt das Ganze im Rahmen musikgeschichtlicher Realität und verliert sich nicht im Gewirr kaum überschaubarer Vielfalt. Auch der Mut zur Hypothese ist lobenswert. Mit Recht schreibt der Autor, „daß dies in der Wissenschaft erlaubt, ja notwendig ist, um neuwertige Ziele zu zeigen und deren Plausibilität nahelegen“. Schleunings Abhandlung über ein sehr schwieriges Thema ist eine beachtliche Leistung, die nur empfohlen werden kann.

(Oktober 1998)

Adolf Fecker

LAWRENCE KRAMER: *Franz Schubert: Sexuality, Subjectivity, Song. Cambridge: Cambridge University Press 1998. XII, 183 S., Notenbeisp.*

Der Autor gehört zu den wenigen, die versuchen, postmoderne Theorien auf die Musikwissenschaft zu übertragen. Schon in *Classical Music and Postmodern Knowledge* (1995) beschreibt er die menschliche Identität als ein kulturelles und weniger „natürliches“ Konstrukt, das mentalitäts- und sozialgeschichtlichen Wandlungsprozessen unterliegt. Akzeptiert man diese Prämisse, bietet Schuberts Liedproduktion ein faszinierendes Feld, um neue Lesarten zu erhalten. Im 18. Jahrhundert stellt sich das bürgerliche Subjekt nicht mehr innerhalb eines Netzes sozialer Beziehungen dar, sondern bekommt eine private Innerlichkeit zugesprochen. Parallel dazu werden soziale und psychische Zwänge und Normen entwickelt, die das weibliche und männliche „Ich“ regulieren und einengen. In dieser Zeit des Umbruchs schrieb Schubert seine Lieder. Lawrence Kramer fasst sie daher als Beispiele für eine kulturelle Praxis auf, weniger als autonome Kunstwerke. Oft genug wurde Schuberts

Musik als Reaktion auf die politische Repression interpretiert, oder man sah seine Protagonisten (den Müller, den Wanderer) als romantische Archetypen. Kramer gibt Schubert sein kritisches und utopisches Potenzial zurück. Er setzt Schuberts Identität als brüchig voraus und interpretiert die Lieder als Auseinandersetzung mit den zeitspezifischen Wandlungen des männlichen Ichs.

In den ersten Kapiteln erläutert Kramer die drei Ebenen der Subjektivität, die bei der Liedanalyse eine Rolle spielen: die des Komponisten, des Texters und des Sängers. Kramer zufolge wollte sich Schubert von der Aggressivität, der ödipalen Konkurrenz und der emotionalen Isolierung befreien, die die Männerrolle ihm auferlegte. So wurden „weibliche“ Bilder erzeugt, mit denen sich der männliche Zuhörer identifizieren konnte. Im vierten Kapitel behauptet er, dass Schubert „die Dinge anders sah und hörte“ (S. 93). Ob Schubert tatsächlich homosexuell war, ist ihm nebensächlich. Kramer will statt dessen anhand des Liedes *Ganymed* beweisen, dass Schuberts Auseinandersetzung mit dem homosexuellen Begehren auch als ein Protest gegen die Entwicklung der bürgerlich-männlichen Identität gelesen werden kann.

Kapitel 5 stellt den Liederzyklus *Die schöne Müllerin* in den Mittelpunkt, wobei Kramer den Protagonisten als jemanden sieht, der vergeblich versucht, sich der damaligen Norm für männliches Verhalten anzupassen, bzw. – am Schluss des Zyklus – sich einer Überanpassung unterzieht. Das Schlusskapitel, das in seiner provokant fragmentarischen Form mehr Fragen als Antworten bietet, vergleicht den „Doppelgänger“ mit dem *Es-Dur-Klaviertrio*, bei dem das Hauptthema des langsamen Satzes mehrfach im Finale auftaucht. Die zwanghafte Wiederholung wird als Imperativ einer verletzten Männlichkeit interpretiert.

Charles Rosen kritisierte Kramer einmal, seine Methode der Dekodierung würde nicht mit dem Hörerlebnis übereinstimmen, sondern sei zu stark theoretisch bestimmt und dadurch spekulativ. Dies mag auf einige seiner frühen Analysen zutreffen; inzwischen jedoch haben die Analysen an Tiefe und Überlegung gewonnen. Dennoch sind gelegentlich Zweifel angebracht, beispielsweise wenn der ausgestreckte Hals des Mädchens in dem Lied „Ei-

fersucht und Stolz“ aus dem Müllerin-Zyklus mit einem „mocking (verhöhnenden) phallus“ gleichgesetzt wird (den „droll dotted rhythm in the voice“ konnte ich übrigens nicht entdecken). Kramer nimmt die Kritik an seinem Ansatz vorweg, wenn er konzediert, dass Musik immer als rein ästhetisches Produkt betrachtet werden kann. Er fügt aber hinzu: „Ich finde Musik viel interessanter, wenn soziale und psychische Belange einbezogen werden“ (S. 92). Für die Studie spricht, dass ein neuer Ansatz konsequent durchgeführt wird, und die Ergebnisse sich wohltuend von herkömmlichen Analysemethoden abheben. Man könnte von einem lebendigen Stück „Männerforschung“ im positiven Sinn sprechen, da Kramer die männliche Identität als historisch konstruiert begreift und wiederholt kritisch hinterfragt. Man sollte seine Analysen in die universitäre Lehre einbeziehen, denn lebhaft-kontroverse Diskussionen wären ihnen sicher.

(April 1999)

Eva Rieger

*FRIEDRICH WIECK: „Clavier und Gesang“ und andere musikpädagogische Schriften. Kommentiert hrsg. von Tomi MÄKELÄ und Christoph KAMMERTÖNS. Hamburg: von Bockel Verlag 1998. 238 S., Notenbeisp.*

Eine Neuausgabe von Friedrich Wiecks *Clavier und Gesang* von 1853 ist seit langem überfällig, und man kann die Herausgeber beglückwünschen, dass sie diese Lücke endlich schließen. Schon seit 1830 plante Wieck eine Zusammenfassung seiner Methoden und Lehrerfahrungen, wie aus Briefen hervorgeht. Warum er sie erste Ende der 1840er-Jahre verfasste, ist bislang unklar. Wieck „schrieb für einfache Musikliebhaber, für die Eltern musizierender Kinder sowie für Musikliebhaber und Kollegen. Denselben Zielen folgen auch wir in unseren Anmerkungen“ (S. 9), teilen die Herausgeber mit. Das ist zwar sympathisch, bleibt aber doch Illusion. Dazu ist die originelle, oft unterhaltsam polternde Prosa Wiecks, aus der man die ästhetischen Grundkonzepte erst herausfiltern muss, viel zu weit von unseren Lesegewohnheiten entfernt. Wiecks Darstellung steht in der Tradition satirischer Musikkerrromane. Mit einer Mischung aus Polemik und einer guten Portion Humor sind kleine Genre-Skizzen entworfen, in denen er als

„Das [= der alte Schulmeister], Clavierlehrer (sehr grob)“ selber auftritt und am Beispiel üblicher Fehler und falscher Gewohnheiten seine Methode demonstriert. Leider haben die Herausgeber die vielen Sperrungen Wiecks im Text eliminiert. Doch gehören sie unbedingt zum Ausdruck seines Temperaments dazu. (Der ohnehin recht unübersichtliche Satzspiegel wäre kaum weiter verschandelt worden.)

Die künstlerischen Grundsätze Wiecks sind radikaler, als es auf den ersten Blick erscheint. Wer musizieren will, soll das entweder ernsthaft tun oder ganz sein lassen. Wieck lehnt es ab, „Zehnerlei in äußerster Mittelmäßigkeit“ zu betreiben, denn „mehrere Künste zugleich auszuüben lässt nun einmal unsere kurze Lebensspanne nicht zu“ (S. 59). Dass er den Anspruch derartiger Professionalität dabei ausschließlich an „junge Damen“ richtet, wäre eine eigene Studie wert! Klavierspiel und Gesang gehören für Wieck zusammen, da hier „die Basis der feinsten und vollendetsten musikalischen Darstellung“ (S. 26 f.) liegt. Diese Ästhetik ist nicht ausschließlich rückwärts gewandt, auch wenn Wieck damit an das Gesanglichkeitsideal älterer Klavierschulen anschließt. Und sie gilt nicht nur für zeitgenössische Werke von Robert Schumann und Fryderyk Chopin, sondern auch für Johann Sebastian Bach und Ludwig van Beethoven oder Claude Debussy und Maurice Ravel. Als „musikalisches“ Klavierspiel fasziniert und überzeugt sie auch heute noch, wenn wir historische Einspielungen (etwa von Clara Haskil oder den Clara Schumann-Schülerinnen Fanny Davis und Ilona Eibenschütz) den technisch oft geschleckteren, musikalisch aber ereignisärmeren Neuinterpretationen vorziehen.

Wiecks Schriften ermöglichen nun ganz konkret einen Einblick, durch welche technischen Voraussetzungen dieses „musikalische“ Spiel funktioniert, zum Beispiel durch vollkommene Bewegungsfreiheit und Unabhängigkeit der Finger, diverse Anschlagskulturen und differenzierten Pedalgebrauch. Zur Besonderheit von Wiecks Methode gehört sein spezifischer ganzheitlicher didaktischer Ansatz, nämlich einmal Körpergefühl und Tastsinn zu kultivieren und dazu gleichzeitig das Kind mit Rücksicht auf sein Auffassungsvermögen behutsam zu einem größeren Musikverständnis zu führen, indem es in seinem musikalischen

Erfahrungsbereich abgeholt wird. Außerdem soll die Erfindung eigener kleiner Übungen zur Motivation und Stärkung von Kompetenz und Eigenverantwortlichkeit des klavierspielenden Kindes dienen. In diesem Sinne verstand Wieck sich als „Psychologe“.

Über die „Rehabilitation“ (S. 7) Wiecks als böser Schwiegervater hinaus, bietet das Buch Einblicke in die Klavierästhetik des 19. Jahrhunderts, die das Wissen über Musikpraxis und Kunstverständnis erheblich erweitern. Die zahlreichen Anmerkungen sind im Allgemeinen sehr hilfreich. (Leider bleibt ein Teil der Notenbeispiele unleserlich.) Zwar ließe sich manche Einschätzung auch anders interpretieren. Doch konnten die Herausgeber kaum auf Vorarbeiten zurückgreifen, da (mit Ausnahme der Ansätze von Claudia de Vries, *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann*, Schumann-Forschungen Bd. 5, 1996, und Cathleen Köckritz, *Ausgewählte Aspekte der Klavierausbildung Friedrich Wiecks*, in: *Schumann-Studien* 6, 1997) eine wissenschaftliche Auseinandersetzung bisher fehlt. So zählt im Ergebnis vor allem die Pioniertat, diese Quelle überhaupt wieder einer breiteren Leserschaft zugänglich gemacht zu haben.

(Mai 1999)

Janina Klassen

ULRIKE TESKE-PELLERBERG: *Die Klaviermusik von Gioacchino Rossini. Tutzing: Hans Schneider 1998. 283 S., Notenbeisp. (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 27.)*

Von den 103 Klavierstücken, die Rossini während seines letzten Lebensjahrzehnts in Paris schrieb, hat die deutsche Musikwissenschaft bisher kaum Notiz genommen. Ulrike Teske-Spellerberg hat daher den begrüßenswerten Versuch unternommen, diese in fünf Kapiteln systematisch zu „erläutern und interpretieren“ (S. 11).

Die ersten drei Kapitel fokussieren das Thema historisch. Der Leser erhält zunächst einen kursorischen Überblick über die Geschichte Frankreichs zwischen der Julirevolution und dem Ende des zweiten Kaiserreichs. Die Perspektive konzentriert sich im zweiten Kapitel auf das „Musikleben in Frankreich“ mit Schwerpunkt auf Klaviermusik (u. a. Virtuositentum), Klavierbau und Paris als Konzertstadt und deren Salons. Vor diesem Hintergrund

präsentiert die Autorin im dritten Kapitel Rossinis Biographie: seinen Rückzug von der Opernbühne, die Kompositionen nach 1829, das „zweite“ Leben in Paris von 1855 bis 1868 und seine dort veranstalteten musikalischen Soireen.

Warum – so kann man sich fragen – werden hinsichtlich des biographischen Abrisses zum einen Marginalia thematisiert, so das schiefe Bild von Rossini als „heiterem Bonvivant“, Rossinis Festschreibung der Koloraturen, das Phänomen der Selbstentlehnung, sein Leben zwischen 1806 und 1855 andererseits mit ganzen 23 Zeilen „nacherzählt“? Lektüre zu Rossinis politischer Einstellung (Martina Grempler, *Rossini e la patria*, Kassel 1996) hätte eine undifferenzierte und zu kurz greifende Einschätzung von Rossinis politischer Haltung vielleicht vermeiden können. Aussagen wie „Die Ereignisse in Bologna 1848 und 1850 und seine unglückliche Verstrickung (sic!) in das Revolutionsgeschehen hatten Rossini sehr verbittert.“ (S. 62) oder „Obwohl Anhänger Garibaldis, blieb seine Haltung zum Erfolg der italienischen Einigung sehr kritisch.“ (ebd.) idealisieren Rossinis ambivalentes, z. T. opportunistisches Verhalten. Bernd-Rüdiger Kerns Studie (*NZfM* 1992) zu Rossinis Verhandlungen mit Frankreich, Franz Hermann Frankens Erkenntnisse zum Krankheitsbild (Baden-Baden 1979) und der für die Pariser Jahre grundlegenden Ausstellungskatalog *Rossini à Paris* (Paris 1992) von Jean-Marie Bruson hätten gewiss zu einem differenzierteren Bild von Rossinis letztem Lebensjahrzehnt führen können, welches neue Perspektiven eröffnet über das schon durch Radiciotti, Weinstock, Osborne etc. Bekannte hinaus.

Ulrike Teske-Spellerberg geht bei ihrer Interpretation des Klavierwerks im zentralen vierten Kapitel der Arbeit nicht über den Forschungsstand vor allem der italienischen Beiträge zum Thema hinaus. Mit einigen Studien zur Klaviermusik Rossinis hat sie sich anscheinend nicht befasst, z. B. mit denen von Paolo Petazzi (Pesaro 1970), Sharon Miller Momany (Memphis 1990) und Paola Pennisi (Bologna 1993). Nach einem Überblick über sämtliche Klavieralben und Einzelstücke, einer Beschreibung der Autographen und Ausführungen zum Datierungsproblem (die vor allem Philip Gossetts Studie von 1980 resümieren),

folgt ihre Darstellung und Interpretation der Klavierstücke. Eine der Hauptthesen der Arbeit ist, dass Rossini mit den Titeln der Alben V bis VIII in ironischer Weise seine Biographie kommentiert hätte; die Autorin argumentiert wie folgt (S. 102): „*Album de chaumière – Album de château*. Das erste mag für Rossinis recht ärmliche Herkunft, vielleicht auch für den kleinbürgerlichen Charakter der Provinzstadt Pesaro stehen. Im Gegensatz hierzu unterstreicht das *Album de château* die gesicherte bürgerliche Existenz, die sich der erfolgreiche Opernkomponist schaffen konnte und die es ihm ermöglicht hat, sich vom Operngeschäft zurückzuziehen.“ Diese Deutung ist wenig plausibel, zumal die „gesicherte bürgerliche Existenz“ des Aufsteigers Rossini mit dem „Schloss“ als Emblem des Adels nichts miteinander gemein haben. Auch das Bemühen, die Titel der Stücke innerhalb eines Albums dieser biographischen Lesart einzuverleiben, wirkt erzwungen.

Dem methodischen Ansatz der Arbeit ist zuzuschreiben, dass keine überzeugende Gesamtinterpretation zustande kommt. „Humor und Komik in den Klavierstücken“ können aufgrund der Aufbereitung veralteten Forschungsmaterials nur unzureichend definiert und auf Rossinis Musik bezogen werden. So fehlt eine Auseinandersetzung mit Michael Stilles grundlegender Frankfurter Dissertation über die *Möglichkeiten des Komischen in der Musik* von 1990. Da beide Begriffe gegen Ironie, Parodie und Karikatur phänomenologisch nicht scharf abgegrenzt werden, interpretiert die Autorin z. B. die Persiflage auf die Zukunftsmusik im *Spécimen de l'avenir* und die Ironisierung von Virtuosenattituden in *Mon prélude hygiénique du matin* fälschlich als Formen von „Humor und Komik“. Die Fixierung auf diese Begriffe vernachlässigt die kritische Komponente beim ironischen Spiel mit der Hörerwartung durch Übertreibung monotoner Kompositionstechniken im *Thème naïf et variations idem* oder der ihrem Titel widersprechenden *Valse lugubre*. Die mangelhafte Übersetzung der Überschrift mit „Schauerlicher Walzer“ anstatt „Trauerwalzer“ verleitet hier wie in anderen Fällen zu Fehlinterpretationen (*Melodie candide* ist weniger eine „treuherzige“ als eine „Reine Melodie“, so „rein“, wie Voltaires *Candide*; vgl. S. 79–84).

Die Analyse der „formalen Gestaltung“ führt nicht zu tieferen Einsichten in die Ästhetik von Rossinis Spätwerk. Welche Tänze (Walzer, Polka, Mazurka, Cancan etc.) Rossini in den mehrteiligen Reihungsformen verwendet, dass er sich in einigen Stücken an das Szene-Arie-Modell oder an die Form der Overtüre anlehnt, in anderen wiederum auf kontrapunktische Formen und die Variation zurückgreift, wird anhand zahlreicher Beispiele erläutert. Welche Signifikanz haben aber diese Feststellungen? Auch einige Charakteristika der Rossinischen Melodik, Rhythmik und Satztechnik (kantable Melodik, reiche Ornamentik, Repetitionstechnik, prononcierte rhythmische Gestaltung, transparenter Klaviersatz, Sprungbasstechnik, Doppelgrifftechnik, Virtuosität) sind erst die Voraussetzung für einen ästhetischen Diskurs. Die „Einzelwerkanalysen“ von fünf Stücken (5. Kapitel) sind nicht aus den vorigen Kapiteln entwickelt, wirken unorganisch angefügt und demonstrieren bereits erörterte Phänomene.

Obwohl die Autorin an Paolo Petazzis bemerkenswerter Vorarbeit hätte anknüpfen können, werden greifbare, zentrale kompositionsästhetische Phänomene nicht eigens zum Gegenstand gemacht: musikalische Karikatur, Kritik an bloßem Virtuositentum, an Programmmusik, sentimentaler Romantik und Salonmusik, heterogene Techniken, antithetische Brüche, provozierende Monotonie oder Reduktionstechniken. Hervorragende analytische Ansätze der Arbeit, z. B. die fundierte Analyse von Rossinis Parodie kontrapunktischer Techniken, führen nicht zu einer umfassenden Interpretation von Rossinis Alterswerk. Sie bleiben gleichsam isolierte Gedanken, die sich – analog dem sprunghaften, durch kurze Abschnitte fragmentarisierten Schriftbild – nicht zum Ganzen zusammenfügen.

(Juni 1998)

Ralf Rohmann

PETER HAWIG: *Jacques Offenbach. Facetten zu Leben und Werk*. Köln: Christoph Dohr 1999. 311 S., *Notenbeisp.*, *Abb.*, *Bibliographie*, *Register*. (Beiträge zur *Offenbach-Forschung*. Band 2.)

Als den Kölner Synagogenkantors-Sohn die revolutionären Umtriebe des Jahres 1848 vorübergehend aus Paris zurück in die Heimat-

stadt trieben, floss ihm Deutsch-Patriotisches aus der Notenfeder. Im Krieg 1870/71 galt dann aber sein ganzer Patriotismus seiner französischen Wahlheimat, der er seinen Erfolg dankte. Peter Hartwig überschreibt diesen (rheinischen? jüdischen?) Zwispalt seiner Biografie in Abwandlung des Luther-Spruchs: „Hier stehe ich – ich kann auch anders.“

Um über sein Leben und Werk Gültiges aussagen zu können, genügt dem Autor nicht ein Überblick über sein erschlossenes und unerschlossenes Werk: Zumindesst die Kenntnis seiner wechselvollen Rezeption gehöre dazu und die Ästhetik der Zeit, das „Umfeld“ der Zeitgenossen von Luigi Cherubini, Gioacchino Rossini und Friedrich von Flotow bis zu Albert Lortzing und Léo Delibes, Vorgänger wie André Ernest Grétry, Daniel François Esprit Auber und Adolphe Charles Adam nicht zu vergessen. Zur Kenntnis seiner Zeit gehört ihm die ihrer Literatur, Dramatik, Malerei und Geschichte, speziell der französischen. Viele dieser die Arbeit von Jahren bezeugenden Essays erwachsen aus Aktivitäten für das Offenbach-Festival Bad Ems, das als Perle des Rheinland-Pfälzischen Kultursommers das Opus seines berühmten Kurgastes und „composers in residence“ immer wieder in vielfältigen Facetten präsentiert.

Für sich lesenswert wäre das Kapitel über Offenbachs Wahl-Landesherrn Napoléon III. – wer weiß in Deutschland schon, dass er (wie Mussolini) als Sozialist begann, die Margarine einführte und den Staat Rumänien ermöglichte oder dass seine Kapitulation in Sédan ein Akt vernünftiger Humanität gegenüber seinen Truppen war? Sein Regime hat Offenbach nicht nur in seinen *Bouffes Parisiens* karikiert, sondern er war ihm existenziell verbunden bis zur Strukturidentität von jenem „Pariser Leben“, in dem „niemand das war, was er darstellte“, mit der Dramaturgie seiner „Offenbachiaden“, die und deren Unterschied zu Oper und Operette Peter Hawig einer umsichtigen Definition unterzieht. Offenbachs „Landesmutter“ Kaiserin Eugénie soll selbst diesen Vergleich angestellt haben.

Unerwartete theologische Gedanken begegnen einem: etwa dass die Vorstellung vom Paradies in Gartenform seltsamerweise aus der Religion eines Nomadenvolks erwuchs. Nomade war Offenbach gewissermaßen zwischen

zwei oder, rechnet man die jüdische mit, drei Kulturen, und auf das Paradies, als dessen Gleichnis bei ihm Paris als „Ville lumière“ begegnet, war er in seinen Melodien immer wieder aus – der „Mozart der Champs Elysées“ (wie ihn Gioacchino Rossini bezeichnete) brachte seinem Salzburger Vorgänger eine fast religiöse Verehrung entgegen und fand im Übrigen die Vorbilder seiner Kunst mehr in der Opéra comique des 18. Jahrhunderts – eine Nostalgie, die er allerdings mit der allgemeinen Ästhetik des Zweiten Kaiserreichs teilte.

Mit Leoš Janáček hat er gemeinsam, dass er ungeachtet seiner zeitbewegenden Leistung seinen Künstlerweg nicht als Musikdramatiker begonnen hatte: Als virtuosen Salonlöwen auf dem Violoncello verglich man ihn in Jugendjahren mit Franz Liszt; sentimentale, doch bewusst einfache Romanzen wiesen auf Höhepunkte späterer nostalgischer Erfindung. Mit E. T. A. Hoffmanns Figuren verglich ihn die Nachwelt, lange ehe er sich selbst dessen Erzählungen komponierend zuwandte. Kompositionstechnisch blieb er mehr oder minder ein instinktsicherer, mit seiner Fantasie die Professionellen überraschender Autodidakt.

Ein eigenes Kapitel widmet Hawig den uner-müdlichen Offenbach-Interpretationen von Karl Kraus im Österreich der 1920er- und 30er-Jahre, über die Georg Knepler als damaliger Klavierbegleiter sein Zeitzeugnis abgab (*Karl Kraus liest Offenbach*. Berlin: Henschel 1984).

Schlimm ist der Überlieferungs- und Erhaltungszustand des offenbachschen Werkes: Vieles ist verloren, wurde gedankenlos vernichtet und von Erben in alle Winde zerstreut. Eine kritische Gesamtausgabe, zu der in Ems ein Forschungsinstitut gegründet wurde, liegt in weiter Ferne; noch nicht einmal die Verwahrungs-orte aller Quellen (auch Privatsammlungen, Theater- und Rundfunkarchive) konnten bislang umfassend ermittelt werden. Authentische Texte anstelle unzuständiger Bearbeitungen aufzuspüren, sind Zensurakten der k. u. k. Polizeibehörden manchmal ein unerwarteter Fundort.

(Mai 1999)

Detlef Gojowy

*Die Symphonien Bruckners. Entstehung, Deutung, Wirkung. Mit einem Geleitwort von Lorin*

MAAZEL. *Im Auftrag des Bayerischen Rundfunks hrsg. von Renate ULM. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag/München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1998. 255 S., Abb.*

Ein Buch, in dem 13 Autoren sich mit „Entstehung, Deutung, Wirkung“ von zehn der insgesamt elf Sinfonien Anton Bruckners befassen, entzieht sich der knappen Würdigung. Skeptisch macht der sparsame Stil der Werkbetrachtungen, und hier auf den ersten Blick das Fehlen von Notenbeispielen. Leider wird diese deiktische Absenz nur selten durch sprachliche Geschliffenheit kompensiert. Ein passionierter Musikliebhaber – und an ein solches Publikum richtet sich doch wohl der Band – wird ob des gehäuften musikanalytischen Fachjargons weiterblättern. Ein Fachmann wird die hier vorherrschende Beschränkung auf fraglos feststellbare als Beschränktheit empfinden, die geistigen Besitz vorgaukelt, ohne die Probleme, die dessen Erwerbung, die Unsicherheiten, mit welchen auch eine aktuelle Einschätzung behaftet ist, kurz: das „Spannende“ dieser Musik auf den Begriff zu bringen. Mit befriedigtem Kopfnicken wird der arglose Leser immer wieder einer der wenigen durchgängigen gedanklichen Linien akklamieren: „Hanslicks [...] Antipathie bezüglich Bruckner“ (S. 187). Diese wird vorwiegend aus der Perspektive Bruckners und der mit ihm „siegreichen“ Nachwelt dargestellt. Hier ist letzten Endes ein Rückfall hinter Friedrich Blumes abwägende Nachdenklichkeit (*MGG* 2, 1952, Sp. 352 f.) zu konstatieren. Immerhin werden andere, neuere Sichtweisen (etwa jene zu Bruckners Religiosität oder zum Thema „Bruckner, der Sozialaufsteiger“) ausdrücklich rezipiert. Freilich ist insgesamt dem vorliegenden Band durch solche marginalen Bemerkungen, wie gesagt, nicht gerecht zu werden. Denn immerhin wird offenkundig, dass hier das überreiche Material, das die aktive Bruckner-Forschung in den letzten Jahrzehnten aufbereitet hat, extensiv rezipiert wurde. Nur: Wenn allzu viel nunmehr leicht zu beschaffende Originalzitate den Text überwuchern, drängt sich der Verdacht auf, dass die Authentizität der „Primärquelle“ als Interpretationsersatz fungiert, dass manch altertümliche Sprachwendung die Brisanz des Inhalts abmildert. Merkwürdigerweise fällt der unpräzise, leichte Tonfall, in dem Christine Fischer ihre Kommentare zu insge-

samt zwölf Bruckner-Porträts verfasste, gerade durch den hier nicht erwarteten gedanklichen Überschuss angenehm aus dem Rahmen, obwohl ihre Texte ausgiebig auf den großen Fundus der Bruckner-Anekdoten zurückgreifen. Der Band in seiner Gesamtheit illustriert wieder einmal das alte Problem origineller, adäquater und seriöser Vermittlung von Facherkenntnissen. Wer jedoch Lektüre zum Einstieg in die vielschichtige Materie „Bruckner“ benötigt, wird gewiss etwas für sich finden.

(August 1999)

Thomas Röder

CHRISTA BRÜSTLE: *Anton Bruckner und die Nachwelt. Zur Rezeptionsgeschichte des Komponisten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung 1998. 391 S., Abb., Notenbeisp.*

„Die gewöhnliche Überlieferung des Werkes ist ein Verfallsprozess, der schon mit der Veröffentlichung begann.“ Dass diese von Georg Feder 1987 formulierte unverfängliche Maxime einem ideologischen Verfallsprozess ausgesetzt werden kann, zeigt Christa Brüstle in der oben beschriebenen Studie, die 1996 als Dissertation an der FU Berlin angenommen wurde. In der Tat gründierte den „Streit um den echten Bruckner“, also um einen Bruckner ohne Verfallsprozess, ein komplexes Gemisch aus wissenschaftlichem Erkenntnisinteresse und begeistertem Dienst am Werk, aber auch aus persönlicher Ranküne und politischem Opportunismus: Bruckner wurde spätestens nach 1933 zur Staatsangelegenheit. All diese Aspekte sind aufeinander zu beziehen; Bekanntes aus der diesbezüglichen älteren Literatur ist ohne die Informationen, welche die Autorin, aus erster Hand schöpfend, beibringt, nicht gänzlich zu verstehen. Warum die Kontroverse zwischen Alfred Orel (vgl. dessen Ausführungen in der *Deutschen Musikkultur* 1, 1936/37) und Robert Haas um den Stellenwert der Erstdruckausgaben sich zugunsten des letzteren entschied (Haas war ein „fanatisch“ strikter Verfechter der „Originalfassungen“), ist nicht allein mit der Plausibilität des eingangs zitierten philologischen Dogmas zu begründen, sondern eben auch mit der politischen Konstellation. Die Verstrickung von Haas in einem „Reinigungskonzept“, das schließlich über die bloße Textkritik hinaus ging, war bis heute nicht unbe-

kannt (es ist vor allem an dessen Editionen der *Zweiten* und *Achten Symphonie* zu denken). Das Ausmaß seiner Verblendung, das Brüstles Darlegungen – weitgehend sine ira et studio – erkennen lassen, macht jedoch erschrecken, und mehr noch vielleicht die unabweisbare Folgerung, dass sich das Problem „Erstdruck- oder Originalfassung“ nicht in einem „Abklärungsprozess“ erledigt hat (so, die communis opinio artikulierend, Winfried Kirsch 1981), sondern dass die Akteure nach 1945 schwiegen und die ideologischen Prämissen dieser Philologie zur „richtigen“ Richtung hin modifizierten. Im zweiten der um diesen Zentralteil gruppierten Kapitel, zum Thema „Bruckner-Gesellschaft“, ermittelt die Autorin übrigens überraschenderweise erheblichen philologischen Nachholbedarf bei der scheinbar problemlosen, von vorne herein (fast) „originalen“ Ausgabe der *Siebten Symphonie*.

Die geistigen Bedingungen, die zu dieser besonderen Art von Textkritik führten, aber auch zu einigen bis in unsere Tage gepflegten bekannten Stereotypen, werden von der Autorin in einem etwas knapp, aber doch ausreichend dimensionierten Eingangskapitel beschrieben, in dem es um die „Stationen der Bruckner-Interpretation bis 1930“ geht. Es gelingt ihr, die Voraussetzungen der anspruchsvollen und wirkungsmächtigen Abhandlungen von August Halm und Ernst Kurth zu bestimmen – unter anderem das Pädagogisch-Protestantische bei jenem, das an Schopenhauer orientierte Metaphysisch-Psychologische bei diesem. Darüber hinaus schreckt sie vor der Darstellung der komplizierten Gemengelage nicht zurück, als die sich die national, aber auch religiös-weltanschaulich gefärbte und nach 1919 zunehmend aggressiv rückwärtsgewandte Vereinnahmung des oberösterreichischen Symphonikers ansehen lässt („Deutsche Musik aus Österreich“). All diese Ideen fanden ihren Weg in die Welt, in „Gemeinden“, zu „Vorkämpfern“, und so nahm die Autorin schließlich auch die unumgängliche Bürde auf sich, Vereinsgeschichte(n) nachzuzeichnen und den Motiven und Handlungen führender Personen der Bruckner-„Bewegung“ auf die Spur zu kommen.

Die methodisch einleuchtende Abrundung, das Schlusskapitel, in dem es um das „Echo“ geht, welches all diese Vorgänge im englischsprachigen Raum erzeugt hatten, weist auf

zahlreiche Forschungslücken: verdienstvoll, zugleich auf sympathische Weise fragmentarisch.

Auch wenn sich der Text zuweilen nicht ganz flüssig lesen lässt (wer vermag auch beispielsweise komplexe Urheberrechtsprobleme elegant darzustellen?), bleibt die Lektüre allein vom Gegenstand, von der Fülle des Zusammengetragenen, und nicht zuletzt von der Zumutung, etliche Punkte des gängigen Bruckner-, aber auch Philologie-Verständnisses zu überdenken, in Spannung gehalten.

(April 1999)

Thomas Röder

*JING-MAO YANG: Das „Grieg-Motiv“. Zur Erkenntnis von Personalstil und musikalischem Denken Edvard Griegs. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1998. VIII, 227 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 202.)*

Seit etwa zehn Jahren öffnet sich die Grieg-Forschung einer europäischen Dimension, die nicht nur die Musik des Norwegers, sondern gerade die des Kosmopoliten Edvard Grieg zu erkennen sucht. Schon aus diesem Grunde ist die Dissertation Jing-Mao Yangs zu begrüßen. Abgesehen von den grundlegenden Dissertationen Kurt von Fischers (Bern 1938) und den ungedruckten Walter Bauers und Konrad Göllners liegt mit dieser Arbeit erst die dritte deutschsprachige, nach 1945 erschienene Dissertation zur Musik Griegs vor. Während Joachim Reisaus sich in seiner Leipziger Dissertation Griegs Studienzeit in Leipzig widmete (1988) und Klaus Henning Oelmanns *Versuch einer Orientierung* (Kassel 1992) den einer globalen Grieg-Studie darstellt, nutzt Yang das sogenannte Grieg-Motiv als roten Faden. Dieses dreitönige Motiv, das den Quartraum mit oder ohne Leitton durchläuft, ist eine – so der Verfasser – in der Musikgeschichte außergewöhnliche Erscheinung. Denn es ist fraglich, „ob sich auch nur ein einziger weiterer Komponist benennen lassen kann, in dessen Musik sich ein derart grundlegendes und allgegenwärtiges Motiv fände“ (S. 5).

In der vorliegenden Studie wird Yang von der Überzeugung geleitet, dass sich Griegs Stil in den Parametern Melodik, Harmonik und architektonische Form auf den Hauptnenner des Grieg-Motivs zurückführen lässt. Denn dieses verkörpert einerseits ein charakteristisches

melodisches Kennzeichen der norwegischen Folklore. Andererseits beinhaltet es in seiner Variabilität entweder das harmonische Phänomen des abspringenden Leittones oder verleiht der Harmonik durch den ausbleibenden Leitton eine modale Färbung. Auf diese Weise wird eine Brücke zwischen den kontrastierenden Polen traditioneller Folklore und avancierter romantischer Harmonik geschlagen. Dementsprechend gliedert Yang die Arbeit in drei Großkapitel über Melodik, Harmonik und Form.

Quer durch Griegs Œuvre wird anhand einer Fülle von Beispielen die Melodik in drei Grundkonturen gebündelt, so dass anhand dreier Tabellen ein „Wörterverzeichnis“ (S. 81–83) gewonnen wird. Dieses fungiert als „Grundstock“ (S. 84) für die weiteren Untersuchungen. In den harmonischen Analysen ist der Verfasser zu Recht darauf bedacht, Spannungsfelder zwischen traditionell folkloristischen, motivisch und rhythmisch scheinbar monotonen Strukturen und kontrastierenden chromatischen Fortschreitungen bzw. latenten Skalenbewegungen aufzuzeigen. Auch hier gilt das Interesse einer Systematik, die verschiedene kompositorische Strukturen zu katalogisieren sucht. Für formale Fragen wird das Kammermusikwerk betrachtet. Anhand des Vergleichs von „festgelegten Verfahren des Hauptthemas“ (S. 176–185) führt er die einzelnen Werke auf zwei Konzepte zurück. Die Gemeinsamkeit besteht darin, zyklischen Zusammenhalt anhand motivischer Verbindungen einerseits zum Haupt-, andererseits zum Seitenthema der Kopfsätze festzustellen. Der Unterschied liegt in der jeweiligen Zuordnung.

Die zum Teil neuen, zum Teil schon bekannten Ergebnisse werden überschattet von sprachlichen Mängeln und einer sehr lückenhaften, wissenschaftlichen Ansprüchen kaum genügende Literaturliste, die allein vier Aufsatzsammlungen der 1990er-Jahre sowie die eingangs genannten zwei neueren Dissertationen gänzlich ignoriert. Das gesamte norwegische Forschungsspektrum bleibt aufgrund vermutlich fehlender Sprachkenntnisse unberücksichtigt – dabei sollte eine Studie, die sich in einem wesentlichen Punkt mit Stilfragen norwegischer Folklore beschäftigt, die einschlägigen norwegischen Quellen und Studien kennen, auswerten und weiterführen. Wohl auch des-

halb fehlt ein Bericht zur aktuellen Forschungslage.

Ein Ansatz, der nicht musikalische Werke in den Vordergrund stellt, sondern Werkauschnitte vergleicht und systematisiert, ist in seinen Möglichkeiten sehr begrenzt. Zwar wird Griegs Personalstil anhand der über 200 Notenbeispiele in seinen Grundzügen deutlich. Trotz gründlicher Analysen liegt die Schwäche in der Tendenz, nicht die Musik in ihrer Komplexität zu erklären, sondern sie durch Vereinfachung, Vereinheitlichung und Schematisierung einer bloßen Rubrizierung zu unterziehen. Insgesamt sind die Ergebnisse Resultate einer veralteten, in den 1920er bis 1950er-Jahren gängigen stilkritischen Methode.

(Oktober 1998)

Axel Bruch

*Zur deutschen Orgelmusik des 19. Jahrhunderts.* Hrsg. von Hermann J. BUSCH und Michael HEINEMANN. Sinzig: Studio 1998. 230 S., Notenbeisp. (Studien zur Orgelmusik. Band 1.)

Neun Autoren behandeln in 23 Beiträgen einen Themenkreis, der mittlerweile schon geradezu modisch geworden ist: Für die Orgelmusik des 19. Jahrhunderts eine Lanze zu brechen, war vor dreißig Jahren ein kühnes Unterfangen, heute ist es das nicht mehr. Gleichwohl sind im biografischen und werkanalytischen Detail noch Lücken zu schließen; die Herausgeber (selber mit acht bzw. sieben Beiträgen vertreten) wissen auch darum und betonen, dass noch manch anderer Name außer den hier gewürdigten „mehr als eine cursorische Erwähnung verdient“ hätte. Es bleibt also noch einiges zu tun. Neben älteren Artikeln (Busch über Rheinbergers Klangvorstellungen) findet sich auch erfreulich Neues, wie etwa die Würdigungen von M. G. Fischer, F. W. Kühmstedt, F. W. Markulli und L. Thiele (allesamt von M. Heinemann), ferner die von A. F. Hesse, C. Piutti und J. Chr. H. Rinck (H. J. Busch) oder die Studien über A. G. Ritter (A. M. Gurgel), M. G. Fischer (R. Schäfertöns) oder J. G. Schneider (A. Sieling). Endlich wird auch eingehender untersucht, was die Gottesdienste beider Konfessionen von der Orgel erwarteten: J. Heinrich beschreibt die liturgischen Aspekte der evangelischen, H. Haselböck die der katholischen Kirche.

Es bedarf sicher noch einiger Grundsatzüberlegungen, ehe man bei all diesen Fragen von der apogetischen Attitüde ganz wegwinkt und der – im Vergleich mit der „großen Musik“ fast immer kleineren, oft epigonalen – Orgelmusik mit dem ihr zukommenden Sonderstatus gerecht wird. Hilfreich könnte es dabei sein, die Portionierung in Jahrhunderte aufzugeben; die Zeit zwischen Bach und Mendelssohn weist viel eher sinnvolle Zusammenhänge auf als das 19. Jahrhundert, ähnlich die Ära von 1845 bis 1916 mit den Eckpfeilern Mendelssohn und Reger.

(Dezember 1998)

Martin Weyer

*DETLEF GOJOWY: Leoš Janáček in Zeugnissen und Erinnerungen. Chemnitz: Gudrun Schröder Verlag 2000. 168 S., zahlr. Abb.*

Wer Leoš Janáček als Komponisten verstehen möchte, tut gut daran, ihn als Sammler zu betrachten. Janáček ging den Weg, den auch Béla Bartók und Zoltán Kodály beschritten haben: zurück zum Volk und seiner Musik. Er sammelte auf ausgedehnten Reisen durch seine Heimat Volksmusikalisches in all seinen Ausprägungen, vom Tanz über die Texte bis hin zur Musik, ihren Rhythmen, Melodien und Instrumentationen. Aber Janáček war auch auf einem anderen Gebiet ein passionierter Sammler. Er hörte, notierte und sammelte Sprechmelodien. Diese musikalischen Miniaturen, oft nur kurz hingeworfene akustische Ereignisse – das Wort eines Vorübergehenden oder der Tonfall eines Redners, Tier- oder Naturlaute – faszinierten Janáček derart, dass er sie systematisch erfasste und zur Grundlage seiner Kompositionen machte. An die 3500 solcher Sprechmelodien soll er in seinem Leben notiert haben.

Wer Janáček als Komponisten verstehen möchte, sollte sich auf Janáčeks Sammelleidenschaft einlassen und selbst zum Sammler werden. Diesen Eindruck jedenfalls gewinnt man, wenn man die neue Biographie über den mährischen Komponisten von Detlef Gojowy liest. Hier ist ein Musikwissenschaftler zum Sammler geworden, der den Spuren vor Ort nachgeht, der aufzeichnet, was andere über Janáček sagen, denken (und schreiben), der seine Materialsammlung gleichsam als wertneutrales Rohmaterial präsentiert, ohne allzu

intensive interpretatorische Deformationen. Und vor allem: Gojowy sammelt ohne Rücksicht auf jene Grenzen, die der Kalte Krieg als Schneise auf der Landkarte und in den Köpfen hinterlassen hat, und die bis heute nachwirken (nicht zuletzt auch wegen der Sprachbarrieren). Dies macht das Buch zu einem wertvollen Fundus und zu einem wichtigen Bindeglied zwischen der Musikwissenschaft aus Ost und West.

Gojowys Biographie, die von Titel, Umfang und Aufbau her an die Reihe der Rowohlt-Bildmonographien denken lässt, gehört zu den wenigen Publikationen über Janáček, die einen sachlichen (jedoch nie unambitionierten!) Ton anschlagen – jenseits von hymnischer Verehrung oder bissiger Kritik. Da ist von Janáčeks schwierigem Charakter die Rede, und die Aussagen seiner Frau darüber werden ausführlich zitiert. Gojowys Standpunkt aber bleibt der eines Berichterstatters, nicht der eines Richters. Interessant auch, wie Gojowy Fakten zusammenträgt, die so manche Polemik gegen Janáček sachlich und ohne viel Aufhebens aus den Angeln heben, etwa den Vorwurf des Dilettantismus. An manchen Stellen, gerade bei ästhetischen Fragen, geht die Autorenbescheidenheit freilich so weit, dass man sich stärker eine eigene Position wünschen würde, zumal hinter jeder Zeile der versierte Kenner sichtbar wird. Das aber mag auch nicht Aufgabe einer quellenorientierten Biographie sein, und so bleibt zu hoffen, dass ein Buch von Gojowy über die Kompositionen von Janáček als Pendant zu dieser Biographie folgen wird.

(Juli 2000)

Melanie Unseld

*KORALJKA KOS: Dora Pejačević. Zagreb: Musicki Informativni Centar (Musikinformationszentrum) 1998. 223 S. kroatisch und englisch, mit Abbildungen, Facsimilia und Werkverzeichnis sowie einer CD mit einem Werkquerschnitt. Vertrieb: Vier Viertel Verlag Elena Ostleitner, Wien.*

Die Verfasserin, Humboldt-Stipendiatin, hatte bereits 1987 beim selben Informationszentrum eine deutschsprachige Biographie dieser kroatischen Komponistin vorgelegt: *Dora Pejačević. Leben und Werk*. 177 Seiten mit Werkverzeichnis und (umfangreichen) Notenbeispielen in der Reihe *Beiträge zur Geschichte*

der kroatischen Musik, die ihrerseits eine überarbeitete Fassung der 1982 bei der Jugoslawischen Akademie der Wissenschaften und Künste veröffentlichten Studie darstellte. Die nun auf kroatisch und englisch veröffentlichte, mit reichem Bildmaterial ausgestattete Version ist nicht einfach eine Übersetzung der deutschen, eher „wissenschaftlich“ gehaltenen Biographie, sondern deren Weiterentwicklung unter ausgreifender Darstellung von Lebensstationen und -dokumenten, die in prachtvollem Druck auch populären Ansprüchen genügen will. Namentlich die beigelegte CD mit Aufnahmen des Kroatischen Rundfunks gibt ein aufschlussreiches Hörbild von der Musik der 1885 in Budapest geborenen, 1923 in München verstorbenen, der deutschen Kultur auch durch Studien in Dresden nahe stehenden Klassikerin der kroatischen Moderne, die im Frank-Altman-Lexikon von 1936 noch in der ungarischen Form ihres Namens: Pejacsevich aufgeführt ist. Koraljka Kos ordnet diese dem „Jugendstil“ zu; ihre *Symphonie f-Moll* op. 41 aus den Jahren 1916–17 mit Berührungspunkten zu einem slawischen Lyrismus in Nähe zu Bedřich Smetana, aber auch zur ekstatischen Dramatik der Symphonik Alexander Skrjabin macht dies plausibel. Gräfin von Geburt und Tochter des Zivilgouverneurs der ungarischen Krone für Kroatien, hatte sie gesellschaftlichen Rückhalt, und so blieb ihr Schaffen zu Lebzeiten nicht unbeachtet. Dazu gehörten Vertonungen von Texten Rainer Maria Rilkes und Karl Kraus', mit denen sie in persönlicher Verbindung stand.

(Januar 1999)

Detlef Gojowy

*FERRUCCIO BUSONI: Briefe an Henri, Katharina und Egon Petri, mit Anmerkungen und einem Vorwort* hrsg. von Martina WEINDEL (= *Taschenbücher zur Musikwissenschaft* 129). Wilhelmshaven: Florian Noetzel GmbH 1999. 441 S., Notenbeisp., Abb.

*FERRUCCIO BUSONI: Briefwechsel mit Gottfried Galston, mit Anmerkungen und einem Vorwort* hrsg. von Martina WEINDEL (= *Taschenbücher zur Musikwissenschaft* 128). Wilhelmshaven: Florian Noetzel GmbH 1999. 176 S., Notenbeisp., Abb.

1886 trennte sich Ferruccio Busoni von seiner Familie und ließ sich, zum ersten Male auf

eigenen Füßen stehend, in Leipzig nieder. Hier hatte er Kontakt zu bedeutenden Musikern der jungen Generation und fand in Henri Petri, dem Konzertmeister des Gewandhausorchesters, einen väterlichen Freund, der in dieser Zeit auch die *Streichquartette* op. 19 und 26 uraufführte, 1897 das *Violinkonzert* op. 35a.

Busonis Briefe von September 1888–1890 sind ausführliche Berichte seiner Reise nach Helsinki, wo er seine erste Stelle als Klavierlehrer antrat, seiner finanziellen Situation und Unzufriedenheit mit den dortigen Musikzuständen, die ihn schließlich bewogen, am Rubinstein-Preis für Komposition teilzunehmen. Außerdem erhält der Leser Informationen über die Drucklegung des *Quartetts* op. 26 und seine spätere Beurteilung durch den Komponisten, in den Briefen von 1896/97 über Komposition und Uraufführung des *Violinkonzertes*. Von den insgesamt 40 Briefen an Petri und seine Frau sind zwar die 13 wichtigsten schon von Antony Beaumont veröffentlicht worden (F. Busoni, *Selected Letters*, London 1987), doch ins Englische übersetzt und z. T. gekürzt. Da besonders die umfangreichen Reisebriefe zu den „literarischsten“ gehören, die Busoni geschrieben hat, und einen unschätzbaren Einblick in Weltsicht und Persönlichkeit des jungen Komponisten bieten, ist es sehr zu begrüßen, dass sie nun im Original vorliegen.

Dieses gilt ebenfalls für die 314 Briefe, Postkarten und Telegramme an Egon, den Sohn des Ehepaars Petri, von denen Beaumont in seiner Ausgabe schon 109 Briefe ediert hatte. Egon war nicht nur Busonis Lieblingsschüler, sondern neben seiner Frau Gerda sein wichtigster Adressat; an beide richtete er besonders seine großen „Aufsätze“ in Briefform, die zwar sehr unpersönlich gehalten sind, aber eine enge Beziehung zum Briefpartner voraussetzen (20. September 1913). Hierzu gehören z. B. die Briefe über die angebliche „Tiefe“ der deutschen Kunst (6. September 1905), die Musikzustände in Italien (15. Mai 1912) oder Bach als Vorbild u. a. für Themenvariation (12. Juli 1910), ebenso kürzere Reflexionen, die sich an aktuelle Konzert- oder Lektüreerlebnisse anschließen. Die umfangreichste Gruppe bilden aber die „Werkstattbriefe“, in denen Busoni seinen „Eckermann“ (3. Mai 1913) über die Fertigstellung neuer Werke informiert, seine Pläne mitteilt oder gemeinsame Arbeitsprojekte

bespricht. Besonders viel erfährt der Leser über den Entstehungsprozess der Oper *Die Brautwahl* (Briefe von 1909–1912), weil sie zu den Werken gehört, deren Klavierauszug Petri anfertigte, und über das gemeinsame Projekt der Bach-Ausgabe, an dem auch noch Bruno Mugellini beteiligt war. Die bisher unveröffentlichten Briefe sind zwar zu einem großen Teil nur Vereinbarungen von Treffen oder Empfehlungsschreiben für Klavierschüler, doch findet man auch unter ihnen noch wichtige Passagen, z. B. über Busonis Naturverständnis (vom 4. März 1917, die Verwechslung der Begriffe „theatralisch“ und „dramatisch“ (vom 7. Juli 1911) oder das Ideal des Instrumentierens (vom 22. Mai 1911); gelegentlich wird Egon auch in kompositorischen Belangen um Rat gefragt oder Busoni bedankt sich für Kritik.

Während von den Petris keine Antwortbriefe erhalten sind, ist das zweite Buch ein echter Briefwechsel aus 54 Briefen Busonis und 62 Briefen Galstons, die von August 1903 bis 1924 reichen und bisher noch nicht veröffentlicht worden sind. Galston war zwar kein Schüler Busonis, doch gehörte er zu der Sorte von „denkenden“ Pianisten, die diesen als ihr Vorbild betrachteten und auch von ihm geschätzt wurden. Er veröffentlichte 1910 seine Erfahrungen mit fünf Konzertprogrammen, die Bach, Beethoven, Chopin, Liszt und Brahms gewidmet waren, in einem „Studienbuch“, das von Busoni rezensiert wurde. 1912 leitete er ein Angebot an Busoni weiter, die Zwischenaktmusik zur Münchener Uraufführung von Frank Wedekinds *Franziska* zu schreiben; dieses Angebot wird in mehreren Briefen diskutiert, doch gab Busoni die Arbeit aus verschiedenen Gründen (z. B. wegen der inhaltlichen Nähe zum geplanten *Doktor Faust*) nach wenigen Skizzen auf. Weitere wichtige Themen des Briefwechsels sind die Wirkung des Krieges auf die europäische Kultur (1919/20) und natürlich immer wieder Bücher – eine gemeinsame Leidenschaft, die 1923 zur Aufstellung einer Liste der „100 bevorzugtesten Bücher“ führte.

Die Herausgeberin, die sich schon in ihrer Dissertation als profunde Kennerin der Schriften und Briefe Busonis erwies, hat vorzügliche Arbeit geleistet. Die Vorworte und die „Bemerkungen zum Bestand der Quellen und zu ihrer Edition“ sind kurz, lassen aber keine Fragen offen. Sehr ausführlich ist dagegen der jeweilige

Anmerkungsteil, nicht zuletzt deshalb, weil stets Querverweise zu den veröffentlichten Schriften Busonis gezogen und auch weitere unveröffentlichte Briefe zitiert werden. Es ist zu hoffen, dass weitere Veröffentlichungen der Arbeitsstelle „Busoni-Editionen“ der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, am Musikwissenschaftlichen Seminar der Freien Universität Berlin folgen, damit sich das wachsende Interesse am Werk Busonis auf ein sicheres und umfangreiches Quellenmaterial stützen kann.

(Januar 2000)

Robert Abels

VINCENZO BORGHETTI/RICCARDO PECCI: *Il bacio della Sfinge. D'Annunzio, Pizzetti e „Fedra.“* Torino: EDT, Istituto Nazionale Tostiano 1998. XIV, 254 S.

Das Buch *Il bacio della Sfinge* von Vincenzo Borghetti und Riccardo Pecci ist, da kaum Literatur über italienische Opernkomponisten des frühen 20. Jahrhunderts existiert, sehr zu begrüßen. Dabei werden aber D'Annunzios andere Opern-Zusammenarbeiten, wie etwa Alberto Franchettis *La figlia di Iorio* und Pietro Mascagnis *Parisina*, in *Il bacio della Sfinge* nach längerer Betrachtung als vergleichsweise uninteressant beurteilt, während Italo Montemezzis *La nave* und, die erfolgreichste Adaptation, Riccardo Zandonais *Francesca da Rimini*, in nur kurzem Prozess abgehandelt werden. Tatsache ist jedoch, dass Ildebrando Pizzettis *Fedra* (1915), die auf das gleichnamige Schauspielstück D'Annunzios zurückgeht, bis zum heutigen Tag von den meisten, wenn nicht allen Opernhäusern vergessen bleibt. Dennoch vertreten die Autoren die Meinung, dass *Fedra* das einzige Opern-Unternehmen D'Annunzios ist, das des Begriffs „Literaturoper“, d. h. der *Raison d'être* des Buches, würdig ist. Diese These wird weiter untermauert durch Vergleiche von D'Annunzios Kunst mit der literarischen Richard Wagners wie auch mit dem Streben D'Annunzios und Pizzettis nach einem „dramma musicale latino“, wonach D'Annunzio sich vom Verismo etwa der *Cavalleria rusticana* würde abkehren können. Dagegen ist aber die Tatsache zu setzen, dass die einstige unbarmherzige Attacke D'Annunzios gegen Pietro Mascagni offensichtlich vielmehr durch

persönlichen Neid als durch ein künstlerisches Credo ausgelöst worden war.

Die persönliche Zusammenarbeit zwischen D'Annunzio und seinem „Ildebrando da Parma“ ist gewiss eine merkwürdige Angelegenheit. Der Dichter spürte ohne Zweifel, dass der kompositorische Stil Pizzettis – eine italienisierte Form des Sprechgesangs – wohl genügend im Hintergrund stehen würde, um sein eigenes literarisches Werk nicht durch die Identität des Komponisten zu überschatten, sondern der Text und die Musik würden sich eher komplementieren, etwa wie bei den griechischen Tragödien.

Basierend auf Quellen aus zweiter Hand, stellen die Autoren eine kurze Betrachtung der Entstehung von *Fedra* sowie auch zahlreiche Analysen der Musik vor. Ein Drittel des Buches gilt einer Wiedergabe des *Fedra*-Librettos. Da die einzelnen Kapitel in Form von Aufsätzen gestaltet sind, ist der Leser nicht gezwungen, nach chronologischer Folge vorzugehen und kann das Buch deshalb als eine Reihe von unabhängigen philosophischen Betrachtungen von D'Annunzios und Pizzettis Vorstellung eines Gesamtkunstwerks verstehen. Ein Sachregister wurde nicht vorgesehen.

(August 1998) Konrad Claude Dryden

MARTIN DEMMLER: *Komponisten des zwanzigsten Jahrhunderts*. Stuttgart: Reclam 1999. 544 S., Abb.

„Dieses Buch ist im Zusammenhang mit einer Sendereihe für den Sender Freies Berlin entstanden“ – so heißt es in der Einleitung zu der hier vorliegenden Sammlung von Essays über 83 Komponisten und zwei Komponistinnen des vergangenen Jahrhunderts. Gedacht für das breite Publikum, wird auf jeglichen ‚formalen Ballast‘, wie er für wissenschaftliche Publikationen unerlässlich wäre, verzichtet: Die wörtlichen Zitate sind nicht belegt, es gibt keinerlei Quellen- und Literaturhinweise für die einzelnen Komponisten, die Werklisten verzichten auf detaillierte Daten, womit leider sogar die Lied- und Operndichter ungenannt bleiben. Stattdessen wird jeder Komponistenpersönlichkeit eine ganze Seite für ein (übri-gens gut ausgewähltes) Foto samt groß und fett gedrucktem Einstiegszitat spendiert. Der heutige Trend bestätigt sich, bei dem mit dem

scheinbar unvermeidlichen Aufmacher für einen Gegenstand geworben und das (immerhin denkbare) Notenbild vom Porträtbild verdrängt wird.

Versetzt man sich in den normalen Besucher eines Abonnementskonzerts oder den interessierten CD-Konsumenten, dann wird man freilich zugestehen, dass die (alphabetisch nach Komponisten angeordneten) Essays gut geschrieben und durchaus informativ sind. Es werden sogar Akzente deutlich, die sich von gängigen Bewertungsmustern unterscheiden. So wird Benjamin Britten mehr Platz eingeräumt als John Cage und Witold Lutosławski mehr als Helmut Lachenmann. Werner Egk kommt nicht vor, dafür aber George Antheil. Osteuropa ist gut vertreten, Ostdeutschland (DDR) leider kaum (statt Arvo Pärt wären mir Rainer Bredemeier oder Georg Katzer oder Friedrich Goldmann oder Friedrich Schenker angemessener erschienen). Andererseits lässt sich von keinem der ausgewählten Komponisten sagen, dass er für das 20. Jahrhundert unwichtig gewesen wäre. Dass die Exilkomponisten nur schwach vertreten sind, hängt mit der Verdrängungsgeschichte in der Musikwissenschaft zusammen (Leni Alexander, Berthold Goldschmidt, Erich Itor Kahn, Ruth Schonthal, Matyas Seiber, Viktor Ullmann, Wladimir Vogel). Immerhin ist der gesamte Rahmen von 100 Jahren präzise ausgeschöpft: Der Älteste wurde 1854 (Leoš Janáček), die jüngste 1953 (Adriana Hölszky) geboren. Schön eigentlich, dass Gustav Mahler wie selbstverständlich dem 20. Jahrhundert zugerechnet wird, Hans Pfitzner dagegen nicht.

Mit dem Buch liegt ein Beispiel für angewandte Musikwissenschaft vor, dessen Informationsgehalt verlässlich und dessen Sichtweise auf 100 Jahre ‚neue‘ Musik interessant ist. Musikwissenschaftler (von den Studierenden bis zu den Lehrenden) werden aber sicherlich lieber zu dem Aktualität und Universalität verbürgenden Lexikon *Komponisten der Gegenwart* (Edition text+kritik) greifen.

(Juli 2000) Peter Petersen

*Der musikalische Futurismus*. Hrsg. von Dietrich KÄMPER. Laaber: Laaber-Verlag 1999. 271 S., Abb., Notenbeisp.

So lobenswert es ist, dass die im Vergleich

mit den anderen Kulturwissenschaften nicht selten hinten anstehende Musikwissenschaft sich nun allmählich um Themen kümmert, die durchaus die ihrigen sind: Das Phänomen Futurismus, expliziter „der musikalische Futurismus“, hat die unter diesem Titel von Dietrich Kämper edierte Anthologie, die die Referate eines Symposiums von 1996 an der Universität zu Köln versammelt, immer noch nicht dem Gegenstand adäquat in den Griff bekommen. Die dreizehn verschiedenen musikbezogenen Beiträge, zwei weitere aus der Hand Wolfgang Schieders und Barbara Marx' erläutern (kunst-)historische, politische Prämissen des Futurismus, könnten in Gehalt und Gestalt nicht unterschiedlicher sein, d. h. sie sind ein Sammelsurium bekannter und weniger bekannter Aussagen zu dieser eigentlich nicht kritiklos anzueignenden Kunstrichtung, die ja in der italienischen Variante – die russische verhielt sich dazu konträr – neben manch Imposantem vor allem auch den Ersten Weltkrieg und die faschistische Inhumantät nicht unerheblich vorbereitet hat. Diesbezügliche Töne, der Dialektik des Phänomens seinen wahren historischen Platz einräumend, sind aber nur passim zu vernehmen. Deshalb sei hier und überhaupt ergänzend zur anzuzeigenden Publikation auf den 1976 erschienenen Band der *Grazer Studien zur Wertungsforschung* (hrsg. von Otto Kolleritsch) verwiesen und insbesondere auf den Aufsatz Heinz-Klaus Metzgers, der die offenkundige Barbarei des italienischen Futurismus freilegt. Das schlichte Bejubeln der berühmten „intonarumori“, deren Name ja weitaus bekannter als ihr Klang ist, und des Skandalösen sowie das stetige Konstatieren der Auflösung bürgerlicher Kunst, führt ja letztlich zu keinen neuen Erkenntnissen, wiewohl an dem Sammelband auch kein Weg vorbeiführt. Er ist bei allen Problemen, die er zweifellos besitzt und die die Leser ins Unwissend-Wissende entlassen, höchst wichtig, denn er artikuliert neben einzelnen neuen Aspekten die Desiderata künftiger Forschung: das Projekt einer geschlossenen Darstellung des musikalischen Futurismus in der Zugänglichmachung seiner Artefakte, nicht nur der verbalen, was zwar durch den von Wolfgang Asholt und Walter Fähnders zusammengestellten Band *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)* (Stuttgart

1995) in einer komparatistischen Ausgabe weitestgehend getan ist, sondern auch der musikalischen Produkte, die nur schwer zu konsultieren sind. Wenige Abbildungen allerdings reproduziert die Anthologie; diese aber weisen den musikalischen Futurismus als weniger fortschrittlich aus, als er allseits dargestellt wird. Die offizielle Musikwissenschaft, kaum zufällig stechen die Beiträge von Detlef Gojowy und Juan-Allende Blin in der Anthologie aufgrund ihres pragmatischeren und selbstkritischeren Ansatzes wegen hervor, aber hat – und das sei als an sich Löbliches wiederholt – sich endlich eines Themas angenommen, das längst überfällig war, und sie sollte sich auch endlich der anderen Themen vermehrt annehmen, in denen die Kunst- und Literaturwissenschaft schon Grundlegendes geleistet hat. Allerdings muss sie es kritischer und auch quellenbewusster tun als hier getan. Die Texte seien als positive Beispiele gewinnbringender Aneignung abschließend noch herausgestellt.

(März 2000)

Stefan Fricke

*STEFFEN FAHL: Tradition der Natürlichkeit. Zu Biographie, Lyrikvertonungen und Kammermusik des spätromantischen Klassizisten Robert Kahn. Sinzig: Studio 1998. 279 S., Notenbeisp. (Berliner Musik Studien. Band 15.)*

Umfangreiche Quellenstudien zu Leben und Werk Robert Kahns aus Berliner Beständen und Privatbesitz (Drucke, Manuskripte, Dokumente, entstanden zwischen 1880 und 1950) sind der Biographie und den Analysen des umfangreichen Buches zugrunde gelegt. Wertvolle Einblicke in das musikalische Leben der wilhelminischen und nachwilhelminischen Zeit verspricht sich Fahl im Besonderen aus der Beschäftigung mit einem „stärker traditionsgebundenen“ Komponisten, wobei er Zweifel anmeldet, ob eine „primär auf den kompositorischen Fortschrittsgedanken gerichtete Perspektive“ überhaupt musikhistorische Situationen angemessen beurteilen lässt.

Die biographische Dokumentation zeigt Robert Kahn als typischen Vertreter eines gehobenen Bürgertums, d. h. einer (damals) wohlhabenden und kultivierten Gesellschaftsschicht. Frühzeitig begann er seine musikalische Ausbildung in den Fächern Komposition und Kla-

vier, frühzeitig gelangte er zu öffentlicher Anerkennung als Liederkomponist und -begleiter, und bald auch zu hohen Ehren (Hochschulprofessor in Berlin, Mitglied der Akademie der Künste). Freundschaftlicher Umgang mit den Großen seiner Zeit (Johannes Brahms, Gerhart Hauptmann, Christian Morgenstern u. a.) prägen Kahn als Mensch und als Künstler. Pensioniert zog er sich aufs Land zurück. Seit 1933 ohne öffentliche Tätigkeit, komponiert er unverdrossen weiter, verlässt 1939 die Heimat und stirbt 1950 in England.

Fahl teilt seine Abhandlung in eine „Biographische Dokumentation“ und in den Hauptteil „Zur Stilistik des Werkes“ ein; letzteren wieder in Vokalmusik (Lieder, Chormusik) und Instrumentalmusik (Sonatenformen, Zyklen, Variation). Das Liedschaffen, die „eigentliche Domäne des Komponisten“ umfasst über 240 Sololieder und ist stark vom Volksliedideal bestimmt. Neben schlichter, leicht fasslicher Vertonung bevorzugter Liebeslyrik entstehen aber auch Kunstlieder mit „starker Verdunkelung des musikalischen Kolorits“, sowie Lieder, die sich „geistlichen Intentionen“ annähern. Die Deklamation ist überwiegend syllabisch, die Klavierbegleitung verrät den routinierten Pianisten.

Die Entwicklung des kahnschen Liedes fasst der Autor zunächst – im Rahmen der fünf Schaffensperioden – unter „Kontext und Rezeption“ und „Wahl der vertonten Gedichte“ zusammen (letztere stammen u. a. vom „Fixpunkt“ Goethe, von Schiller, Hebbel, Eichendorff, Mörike, Hauptmann, Morgenstern, Rückert). Nach wechselnden Kriterien bzw. nach Dichtern geordnet, folgen die minutiösen, z. T. langatmigen, durch knappe Notenbeispiele gestützten Beschreibungen der einzelnen Opera. Bezüge zu Vertonungen gleicher Texte durch Zeitgenossen (Hugo Wolf, Richard Strauss, Hans Pfitzner u. a.) werden lediglich erwähnt.

Die Instrumentalmusik erfährt ähnliche Kommentierung: Sie bestimmt ebenso anhaltend wie das Lied Kahns kompositorische Tätigkeit. Etwa 37 Werke verschiedener Gattung und Besetzung sind greifbar. Erst spät rückt reine Klaviermusik in den Mittelpunkt, darunter das *Tagebuch in Tönen* mit über 2000 Nummern! Das Orchester setzt der Komponist nur zur Begleitung von Klavier oder Chor ein: „Ich

war immer zu bescheiden, eine Sinfonie zu schreiben. Nach Beethoven ist das ja auch eigentlich unmöglich. Er hat ... das Letzte gesagt. Die Kammermusik und das Lied sind mein besonderes Feld.“

Kahns Kompositionsstil ist, in einer Zeit stürmischer Evolution, durchaus konventionell. Bemühungen, aus dem Bannkreis der Konvention auszubrechen, sind höchstens andeutungsweise gegeben. Man fragt sich, warum solch einem geistig und musikalisch gebildeten Künstler kaum daran gelegen war, aus der Musikliteratur seiner Umgebung, ihm wohlbekannt, Anregungen zu beziehen. Die Antwort dürfte in seinem Wesen und Herkommen liegen. „Ich habe nie aus einer Absicht auf andere Wirkung auszuüben geschrieben, sondern stets wie mir zumute war ... Ich habe nie bewußt nachgeahmt um zeitgemäß zu wirken.“ Kahn verstand sich nicht als Genie, verließ sich aber unbeirrt auf seine natürliche Begabung. („Das Können liegt von Natur aus in mir, von meinen Lehrern habe ich nichts gelernt“!) Zwar erkennt er die neuro-mantische Schule an, die moderne Musik (Zweite Wiener Schule) aber lehnt er ab: Sie kann vielleicht Interesse wecken, doch bestimmt keine Freude – sie ist keine „schöne Kunst“ mehr. Kahn hofft, dass man in späteren Zeiten erkennen wird, dass „der Mann ehrlich gewesen ist und den zeitgenössischen Mumpitz nicht mitgemacht hat“. Fahl sieht darin Kahns Reaktion auf die von ihm erlebte künstlerische Überspanntheit seiner Zeitgenossen, als „Componiervirtuosen“ verspottet. Wer damit gemeint ist, bleibt – außer einem brieflich zitierten „Kornöldchen“ (sic!) – unerwähnt.

Eine derart ichbewusste Haltung ist sicherlich einer der Gründe, dass Kahn im heutigen Musikleben so gut wie unbekannt ist (im Brockhaus-Riemann-Musiklexikon wird er nicht einmal erwähnt!). In der kurzen Zusammenfassung kommt Fahl zu dem Ergebnis, dass traditionell handwerkliche Kriterien die Grundlage einer Musik waren, „die der Bildung und dem Wesen des tätigen Bürgertums entsprach“. Zur Klärung der ungewöhnlichen Sachlage wären Vergleiche sehr hilfreich: Von Fall zu Fall würden zeitgenössische Vertonungen gleicher Texte, in vollständiger Wiedergabe den Vertonungen Kahns gegenübergestellt, dem Leser die Orientierung eher ermöglichen als nur verbale Interpretationen. (Ein einziges Beispiel von

fremder Hand sind zwei Takte aus einem Lied von Robert Franz.)

Fahls Bemühungen um Robert Kahn sind gewissenhaft und gründlich. Ob diese Bemühungen dem Komponisten und seinem vielfältigen Schaffen „auch heute zu einer angemessenen Würdigung“ verhelfen, sei dahingestellt. (Ein größeres Druckbild hätte sich der Leser gewünscht.)

(Oktober 1998)

Adolf Fecker

*PETER GRADENWITZ: Arnold Schönberg und seine Meisterschüler. Berlin 1925–1933. Mit einem Beitrag von Nuria Schoenberg-Nono. Wien: Paul Zsolnay 1998. 359 S.*

Arnold Schönberg hat seine Lehrtätigkeit, die sich über gut fünf Jahrzehnte erstreckte, oft ambivalent beurteilt: Zum einen war sie ein notwendiges Übel, das ihm zwar den Lebensunterhalt sicherte, ihn aber am Komponieren hinderte. Zum anderen war das Unterrichten eine Quelle neuer Einsichten, die ihn zum Nachdenken über die Zusammenhänge der Musik veranlasste (so betonte er im berühmten Vorwort der Harmonielehre, dass es vor allem auf das Suchen ankäme). In den frühen Wiener Jahren wie denen der amerikanischen Zeit konnte Schönberg kaum auf reiche Vorkenntnisse bei seinen Schülern rechnen. Folglich waren oft sehr elementare Dinge Gegenstand der Unterweisung. Während seiner Tätigkeit als Professor für Komposition an der Berliner Akademie der Künste, die er 1925 als Nachfolger Ferruccio Busonis antrat und bis zu seiner Vertreibung durch die Nazis 1933 bekleidete, hatte Schönberg es hingegen mit Meisterschülern zu tun, jüngeren Komponisten also, die zumindest die handwerkliche Seite bereits beherrschten.

Peter Gradenwitz hat nun einen ersten Versuch unternommen, die insgesamt 25, sämtlich zwischen 1890 und 1910 geborenen Meisterschüler zu porträtieren. Was Schönberg in seinem Aufsatz „The Blessing of the Dressing“ behauptet hatte, dass nämlich seine Schüler sich in ihrer stilistischen Ausrichtung außerordentlich voneinander unterschieden, wird in diesem Buch sehr anschaulich dargestellt. Komponisten wie Josef Zmigrod alias Allan Gray, der vor allem Unterhaltungsmusik schrieb, stehen neben solchen mit ‚ernsthafte-‘

Ambitionen wie Roberto Gerhard, Norbert von Hannenheim oder Winfried Zillig, Komponisten aus Amerika (Adolph Weiss, Marc Blitzstein) neben Studenten griechischer Herkunft (Nikos Skalkottas, Charilaos Perpessa).

Gradenwitz gliedert das Buch in zwei Teile. Nach einem systematischen Teil, in dem die Stationen von Schönbergs Lehrtätigkeit überblicksartig abgehandelt werden und eine Charakterisierung des Unterrichts vorgenommen wird, folgen jeweils ca. 5- bis 20-seitige Porträts der Schüler. Diese Porträts enthalten biographische Daten, die Wiedergabe von Berichten über Schönbergs Unterricht in der Meisterklasse sowie die Beschreibung von Kompositionen, meist allerdings solchen, die nicht während der Unterrichtszeit entstanden sind und auch nicht immer einen deutlichen Bezug zu Schönbergs Musikdenken aufweisen. Trotz der lebhaften Schilderung des Unterrichts, in dem man sich zwanglos in kleinen Gruppen mal mit der Analyse klassischer Werke, mal mit von den Schülern vorgelegten Kompositionen beschäftigte, wird nur selten dargelegt, was genau die Komponisten bei Schönberg lernten, und wie sich dieses Gelernte in ihrer Musik niederschlug (allein von Fried Walter wird ein im Unterricht skizziertes Stück mit Korrekturen Schönbergs – leider unkommentiert – abgedruckt). Angesichts der Quellenlage ist dies allerdings auch kein Wunder. Denn Gradenwitz kann – anders etwa als im Falle Alban Bergs – nur selten auf Dokumente des Unterrichts, also Mitschriften oder Kompositionen, die von Schönberg besprochen und begutachtet worden waren, zurückgreifen. Dafür zieht er neben bereits veröffentlichten Quellen auch Materialien aus Archiven und zum Teil recht entlegenen Nachlässen heran. Nicht zuletzt kann der Autor aus eigenen Erinnerungen schöpfen, da er eine Reihe der Schüler selbst kennen gelernt hatte. Ob man wirklich von einer Berliner Schule sprechen sollte – wie es jüngst Ludwig Holtmeier getan hat –, scheint zumindest aufgrund der Darlegungen Gradenwitz’ zweifelhaft (wenngleich auch der Autor sich dieser Etikettierung bedient). Seine Forschungsergebnisse werfen vielmehr die Frage auf, ob für die Zwischenkriegszeit nicht eher eine Koexistenz sehr unterschiedlicher stilistischer Richtungen anzunehmen ist. Für die Diskussion solcher Überlegungen wie auch etwa der Frage, welche Bedeu-

tung dem Unterricht Schönbergs innerhalb der musikalischen Biographie einzelner Schüler zukam, bietet das Buch einen guten Ausgangspunkt.

(April 1999)

Ullrich Scheideler

*KIWAH KIM: Studien zum musikpädagogischen Werk Paul Hindemiths. Frankfurt a.M. u. a.: Peter Lang 1998. 216 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 177.)*

Kiwha Kims Münchner Dissertation ist von einem Enthusiasmus getragen, der in der Hindemith-Literatur selten zu finden ist. Die koreanische Autorin betont: „Meine Untersuchung soll mit dazu beitragen, das Zerrbild zu korrigieren, das verschiedentlich von Hindemiths musikpädagogischem Werk gezeichnet worden ist“ (S. 14). Ihren deutschen Lesern, die gewiss eher mit der Kritik an Hindemith vertraut sind als mit seinen Vorstellungen und Ideen, gibt sie – übrigens in sehr gutem Deutsch – zu bedenken: „Diese Zustimmung für Hindemith im asiatischen Kulturkreis kontrastiert eigentümlich mit der kritischen Atmosphäre, die Hindemith und sein Werk in Deutschland umgibt. Vermutlich ist es die geographische und geistige Distanz, welche die in der Heimat herrschenden Fehldeutungen nicht bis Asien durchdringen ließ und dort, zusammen mit einer Offenheit für europäische Kulturleistungen, eine ungetrübte Wahrnehmung seines genialen Lebenswerkes ermöglicht“ (S. 145). Kiwha Kims Engagement entspricht durchaus ihren Fähigkeiten: Sie skizziert Hindemiths Musikauffassung und musikpädagogisches Wirken, beschreibt Entstehung und Faktor der pädagogisch motivierten Kompositionen, stellt die theoretischen Arbeiten vor und geht auf die Rezeption der Bemühungen Hindemiths ein. Sicherlich hätte diese Arbeit durch die Berücksichtigung neuer Publikationen oder unveröffentlichter, aber leicht zugänglicher Quellen (zum Beispiel das Hindemith gewidmete Projekt der „Oral History“ der Yale University) besser fundiert werden können; die Grundzüge der Entwicklung des Hindemithschen Musikdenkens lassen sich gewiss differenzierter darstellen; auch mag es fraglich sein, Werke wie die *Kanonische Sonatine* für zwei Flöten op. 31 Nr. 2, die *Klaviermusik* op. 37, die *Acht Stücke*

für Flöte solo, den *Ludus tonalis* oder den *Gesang an die Hoffnung* zu den „pädagogischen Kompositionen“ zu zählen – Kiwha Kim hat, nach Gerd Sannemüllers grundlegender Arbeit über den *Plöner Musiktag*, die Aufmerksamkeit auf ein weithin unbeachtetes Arbeitsgebiet des Komponisten zurückgelenkt.

(Januar 1999)

Giselher Schubert

*FRIEDRICH GEIGER: Die Drama-Oratorien von Wladimir Vogel, 1896–1984. Hamburg: von Bockel Verlag 1998. 328 S., Abb., Notenbeisp. (Musik im „Dritten Reich“ und im Exil. Band 5.)*

Mit Friedrich Geigers Dissertation liegt nun erstmals eine gründliche wissenschaftliche Auseinandersetzung mit einem Komponisten unseres Jahrhunderts vor, dessen Bedeutung bisher weitgehend unbeachtet blieb. In Anbetracht der Mühen, die solch bahnbrechende Arbeiten mit sich bringen, und der Lücken, die dabei gezwungenermaßen bleiben müssen, beeindruckt Geigers Untersuchung umso mehr, als sie gleich in dreifacher Hinsicht einen wesentlichen Beitrag zur Musikforschung liefert: Sie gibt nicht nur ein gut dokumentiertes Bild des Komponisten Wladimir Vogel, sondern diskutiert auch umfassend die für Vogel wichtige Gattung, das Drama-Oratorium. Darüber hinaus trägt sie ergänzend und innovativ zur musikwissenschaftlichen Exilforschung bei.

Im ersten Teil seiner dreiteiligen Arbeit zeigt Geiger anhand von Vogels Lebensstationen Russland, Berlin, dem Exil und der Schweiz den Einfluss beispielsweise Alexander Skrjabin, Ferruccio Busonis und Willi Reichs, der russischen Symbolisten oder der Arbeitermusikbewegung auf die Entwicklung von Vogels musikalischem Stil und seiner persönlichen Ästhetik, die als eine Ästhetik der Synthese bezeichnet werden könnte. Hierbei verdient insbesondere die Darstellung von Vogels politischem Engagement Erwähnung, da dieses für das Verständnis des Werks von erheblichem Belang ist, jedoch von Hans Oesch in seiner Vogel-Monographie (1967) nicht ausgeführt wurde.

Der zweite und dritte Teil behandelt dann Vogels Drama-Oratorien im Einzelnen und in ihrem musikhistorischen Kontext. Gerade an diesen Werken ist Vogels Personalstil besonders einleuchtend zu demonstrieren. Zudem

kommt der Frage der Gattung als solcher eine herausragende Bedeutung zu, da Vogel selbst das Drama-Oratorium als eine von ihm neu geschaffene Gattung bezeichnete.

Zunächst jedoch macht Geiger den Leser unabhängig von einer Gattungsdiskussion mit jedem der insgesamt sieben Drama-Oratorien Vogels bekannt, indem er ausführlich die Textvorlagen und deren Behandlung beschreibt, jeweils eine Aufstellung des Handlungsverlaufs anfügt und zuletzt anhand herausragender Aspekte, wie der formalen Anlage, dem Verhältnis von gesungenem und gesprochenem Text, der semantischen Verwendung musikalischer Mittel oder dem Gewebe leitmotivartiger Elemente, Vogels musikalische Interpretation der Handlung deutlich und mit zahlreichen Notenbeispielen anschaulich macht.

Danach fügt er die auffälligsten Merkmale der Werke zu einem Bild der Gattung Drama-Oratorium zusammen und setzt sie dann in Bezug zu verwandten musikalischen Gattungen und solchen des Sprechtheaters. Die sich daraus ergebenden Möglichkeiten der Abgrenzung bestätigen schlüssig Vogels Anspruch, mit dem Drama-Oratorium eine eigenständige Gattung begründet zu haben.

In den letzten Kapiteln wendet sich Geiger der Wirkungsgeschichte der Werke zu und rückt abschließend nochmals die Bedeutung der Exilsituation sowohl für den Komponisten als auch für die Gattung in den Mittelpunkt. Für die nach wie vor um sinnvolle Begriffsbestimmungen ringende Exilforschung dürfte ein Blick auf die hier angestellten Überlegungen zu einer Eingrenzung des Begriffs „Exilkomposition“ unumgänglich sein.

Obwohl sich Geiger auf Oesch und auf die von Walter Labhart 1977 herausgegebene Sammlung von Schriften Vogels sowie auf das von Mireille Geering erstellte Werkverzeichnis (1992) stützen konnte, stellt er dem Leser eine Fülle von bisher unbekanntem Material zur Verfügung. Zu verdanken ist dies zum Teil der Witwe des Komponisten, Idmarie Vogel, die ihr privates Archiv öffnete, sodass Friedrich Geiger vor allem Vogels Korrespondenz gesichtet und die bereits publizierten Schriften mit den Originalen verglichen werden konnten. Darüber hinaus bilden die im Anhang abgedruckten, bisher schwer zugänglichen Aufsätze aus Vogels Berliner Zeit und die

Mitteilungen aus Geigers eigener Korrespondenz mit Bekannten Vogels eine willkommene Ergänzung des Materials. Die Berichtigung zahlreicher Fehler und Ungenauigkeiten besonders im Werkverzeichnis zeugen von einer äußerst genauen und beharrlichen Arbeitsweise und die oft erhellenden Werkanalysen lassen keine Zweifel an Geigers Kompetenz. Kritisch anzumerken bleibt allein die wenig leserfreundliche Gestaltung des Verzeichnisses der Primärliteratur, das Vogels Kompositionen nicht separat aufführt, sondern in die chronologische Auflistung der Schriften einfügt. Dass sich die wertvolle Dissertation durch einen überaus angenehmen Sprachstil auszeichnet und besonders im zweiten Teil eine sympathische Sensibilität für den Gegenstand festzustellen ist, rundet den fachlichen Gehalt wirkungsvoll ab.

(Januar 1999)

Sara Imobersteg

*RÜDIGER BEHSCHNITT: „Die Zeit sind so wunderbarlich ...“. Karl Amadeus Hartmanns Oper „Simplicius Simplicissimus“. Hamburg: von Böckel Verlag 1998. 120 S., Notenbeisp. (Zwischen-Töne. Band 8.)*

Im Laufe eines halben Jahrhunderts, beginnend mit ihrer konzertanten Uraufführung am 2. April 1948 bis in die heutige Zeit, ist es der Oper *Simplicius Simplicissimus* von Karl Amadeus Hartmann gelungen – sei es in einer Ur- oder revidierten Zweitfassung (Mannheim 1957) –, eine ständige Präsenz in den deutschen Opernspielplänen zu erringen. Obwohl das Werk eine interessante Kommentierung in der Literatur, vorwiegend in Zeitschriften und Programmblättern wie auch in einigen Biographien und Einzelkomponisten-Monographien erfuhr, wird es erst jetzt, und zwar ein halbes Jahrhundert nach der Uraufführung, mit der Veröffentlichung von Rüdiger Behschnitt in einer eigenständigen Monographie dargestellt. Am Anfang dieser Untersuchung steht ein informativer Einleitungsaufsatz des Schriftleiters der Reihe *Zwischen-Töne*, Hanns Werner Heister, „1933, 1648, 1525, Hartmanns Gryphius-Kantate ‚Friede Anno ‘48‘ als Nachhall der Simplicius Oper“, wobei Hartmanns Stellung der inneren Emigration sowie als unerbittlicher Opponent der Ideologien und Maßnahmen der Naziherrschaft im Dritten Reich

mit historischen Analogien von Ereignissen und der Menschenvernichtung in den Bauernkriegen im 16. sowie während des Dreißigjährigen Krieges im 17. Jahrhundert beleuchtet wird.

An den Beginn seiner Untersuchung stellt Behschnitt eine Einführung seines Konzeptes einer „Politischen Musik“, darauf folgen die Betrachtung des Stoffes von Grimmelshausens Roman als Anklage sowie die Entstehungs- bzw. Werk- und Wirkungsgeschichte der Partitur Hartmanns.

Behschnitts Untersuchungen sind reich an interessanten Beobachtungen und Einsichten. Ein wichtiger Ausgangspunkt dazu ist die oft zitierte und weithin bekannte Entscheidung Hartmanns, ein Bekenntnis abzulegen, was der Komponist letztlich bei seiner Zusammenstellung der *Kleinen Schriften* auch verwirklichte. Die Geburtsstunde oder besser das Aufkeimen des Bekenntniskünstlers lag jedoch noch weiter zurück und verdeutlicht sich beispielsweise in der Textwahl und den Kompositionen der fünf kabarettistischen Stücke der Kammeroper *Wachsfigurenkabinett* sowie seinem frühen Chorwerk *Profane Messe* oder auch in den Kantaten nach Johannes Becher und Karl Marx.

Ein wichtiger Gesichtspunkt des Kapitels „Politische Musik“ sind die kurzen Untersuchungen Behschnitts zur Entwicklung der Kategorien ‚politisch‘ und ‚unpolitisch‘, wie sie im Unterkapitel „Kunst und Politik“ in Hartmanns *Kleinen Schriften* vorkommen. Nach Behschnitt bestand die Möglichkeit, dass sich eine bewusst autonome *l'art pour l'art* absoluter abstrakter Musik, bei der sich keine unmittelbare Konfrontation mit den Normen eines Faschismus offenbarte, auch affirmativ zum Faschismus durch ihre Proponenten falsch darstellen ließ. Ebenso problematisch war das Zurücktreten in Schweigen oder Anonymität, wobei dies nun einerseits als Opposition des Schweigens oder andererseits als Ausdruck einer „silent majority“ bewertet werden konnte.

Zur weiteren Erläuterung einer oppositionellen Musik weist Behschnitt auf Materialien, Medien und Methoden jener Kompositionen hin, die eine antifaschistische Opposition zum Ausdruck brachten, wobei er auf verschiedene Möglichkeiten – die drei verschiedenen Vorstellungen – ‚Negation‘, ‚rettende Kritik‘ und

‚Negation der Negation‘ eingeht. Seiner Auffassung nach bildet Negation „eine Gegenmusik zum Bestehenden, das durch Karikatur und Parodie verzerrt und gespiegelt wird. ‚Rettende Kritik‘ richtet sich bewusst auf die musikalische Tradition, die von den Nazis missbraucht wurde. Sie wird in einen neuen Zusammenhang gestellt und damit der Okkupation durch die Nazis entzogen. ‚Negation der Negation‘ schließlich verwendet gerade solche Mittel, die von der NS-Ideologie als ‚entartet‘ bekämpft werden wie z. B. Atonalität, Zwölftontechnik oder Elemente jüdischer Musik. Die Analyse wird zeigen, dass Hartmann sowohl den Aspekt der ‚rettenden Kritik‘ als auch der ‚Negation der Negation‘ in seine Musiksprache einbezieht.“

Zu den Materialien, Gestaltungsmitteln und Methoden, die Hartmann besonders nahe lagen, zählte zum Beispiel die bewusste Verwendung von Zitaten der Komponisten Igor Strawinsky, Béla Bartók, Sergej Prokofjew, Anton Webern – die unter den Normen der herrschenden nazistischen Ethik als „entartet“ galten – sowie Zitaten der jüdischen Volksmusik wie auch die Anwendung von Techniken, die mit Gestaltungsprozessen des Postexpressionismus kombinierbar waren.

Als ebenso wichtig erachtet Behschnitt verschiedene Medien zum Gestaltungsprozess innerhalb der Gesamtdramaturgie und Psychologie der Charakterisierung. Am Anfang stehen Typologien von Simplicius, dem Einsiedler, dem Landsknecht, dem Gouverneur. Als Typologie vertritt Simplicius den niedrigsten, unbedeutendsten und entbehrlichsten Rang in der gesellschaftlichen Hierarchie sowie beim Ständebaum genau wie der Zwerg im gleichnamigen Drama *Pär Lagerkvists*, oder in Bertold Brechts *Mutter Courage*. In der dramaturgischen Verschmelzung der Ereignisse der 30er-Jahre mit den Bauernkriegen erkennt Behschnitt die Verschärfung dieser Zustände. Ein weiterer Gesichtspunkt zur Erklärung dieser Oper ist eine Folge wie Teil 1 – eine Expositio der Gewalttäter, die Simplicius beobachtet und selbst erlebt; Teil 2 – eine alternative innere Emigration, Zurücktreten und Kontemplation, die dann Simplicius langsam zur Entscheidung, zum Einsatz erzwingt; Teil 3 – Simplicius, neu erwacht, gereift und entschlossen, wird zur Handlungsperson. Eine Ereignis-

und Bildungsfolge, die der Ästhetik des epischen Theaters entspricht. Zu weiteren dramaturgischen Mitteln aus dem epischen Theater gehören die Verwendung des Erzählers, des Sprechchores am Ende des ersten Teils sowie die Heterogenität der Musiknummern.

Den größten Teil der Monographie beansprucht die kombinierte dramaturgische und musikalische Analyse der Oper. Die einzelnen Teile dieser Analyse bestehen aus Kapiteln, welche die Ouvertüre, Introdution mit erstem Teil, Zwischenspiel sowie die zweiten und dritten Teile und den Schluss behandeln. Die besondere Bedeutung, die Hartmann dem ethischen Stand dieses Werkes zuschrieb, dient als wichtiger Ausgangspunkt für Behschnitts Methodologie zur Untersuchung und Betrachtung des Inhaltes sowie des Kompositionsprozesses. Diesen Aspekt erläutert Behschnitt im Laufe seiner Analysen der Ouvertüre und der nachfolgenden angeschlossenen Szenen der Oper. Diesen Satz bewertet Behschnitt als einen ethischen Knotenpunkt der Oper. Er beschreibt und unterstreicht das ‚Hartmann-Thema‘, den Konflikt zwischen Gewalt und entstehender Gegengewalt und erklärt die Quellen der verschiedenen Zitate.

Diese angedeutete quellenreiche Dramaturgie wird im ersten Teil weitergeführt, wenn Behschnitt die Rolle des Erzählers, die kontrastreiche Charakterisierung des Simplicius und der Landsknechte, die Erscheinung des Ständebauers, die Beschreibung von ‚Simplicius‘ Traumvisionen davon und die durch einen Sprechchor erläuterten Gewalttaten abhandelt.

Von großer Bedeutung ist Behschnitts Deutung des eingefügten Instrumentalzwischenspiels im zweiten Teil in der späteren Fassung der Partitur. Hier handelte es sich um einen elftaktigen Satz, spiegelsymmetrisch gebaut, melodisch sowie rhythmisch. Diese Takte stellen den Wendepunkt der Oper sowie im Charakter des Simplicius selbst dar. Die besondere Bedeutung der Hartmann-Thematik sowie des Zitats erreichte eine noch stärkere Betonung beim Zwischenspiel, das Hartmann erst 1956/57 zur Vorbereitung der revidierten Fassung der Oper verfasste.

Behschnitts Monographie bietet eine gründliche und an Einsichten reiche Untersuchung mit einer gut ausgeglichenen Erfassung der

Dramaturgie sowie der Einzelheiten und Einheiten des Verlaufs der Partitur. Sicherlich wäre eine umfangreichere Heranziehung der Perspektiven aus den Grimmelshausen- und Exilforschungen eine vorteilhafte Bereicherung seiner Darstellung gewesen, besonders im Lichte der Problematik der inneren Emigration sowie des Gesamtœuvres Hartmanns. Doch auf Grund seiner klar konzipierten Methodologie und seiner subtilen Behandlung vieler Details und Aspekte hat Behschnitt einen bedeutenden und sehr wertvollen Beitrag zur Musikforschung der Holocaust-Zeit geleistet. (Dezember 1999) Andrew D. McCredie

STEFAN DREES: *Architektur und Fragment. Studien zu späten Kompositionen Luigi Nonos. Saarbrücken: Pfau-Verlag 1998. 375 S., Notenbeisp.*

Ausgangspunkt dieser Arbeit ist die kritische Auseinandersetzung mit der bekannten These, das Streichquartett *Fragmente-Stille. An Diotima* sei als radikale Wende im Schaffen Nonos anzusehen: kompositionstechnisch im Sinne einer „Fragmentierung der formalen Architektur“, politisch-weltanschaulich im Sinne einer „Wende zur Innerlichkeit“. Zu Recht widerspricht Drees dieser Auffassung und betont das Moment der Kontinuität. Seine Versuche, die Merkmale dieser Kontinuität zu beschreiben, kreisen um die Begriffe „Reduktion“, „Fragmentierung der Form“ und Abkehr von „diskursiver Logik“. Aus den damit bezeichneten Entwicklungen im Spätwerk Nonos resultiert ein potentieller Konflikt zwischen den beiden zentralen Begriffen, die der Titel der Dissertation gleichsam antithetisch benennt: „Architektur“ und „Fragment“. Ziel der Untersuchungen von Drees ist jedoch der Nachweis, dass Nono nach wie vor – trotz des scheinbar gegenteiligen Höreindrucks – auf eine großformale Gesamtdisposition zielt: auf eine „Architektur des Fragments“.

Leitfaden der Analyse des Kompositionsprozesses von *A Carlo Scarpa* ist der im Titel dieses Werkes gegebene Hinweis auf die „infiniti possibili“ des Architekten und Nono-Freundes. Die Möglichkeit, im Archivio Luigi Nono Einblick in die Skizzen und Entwürfe zu nehmen, erlaubt Drees eine präzise Rekonstruktion der einzelnen Arbeitsphasen des

Komponisten. Selten war ein so minutiös genauer Blick in die Werkstatt möglich wie im Falle dieser „In memoriam“-Komposition, die unmittelbar nach der venezianischen Uraufführung des *Prometeo* entstand. Auch wenn sich die Kommentare zu *A Carlo Scarpa* streckenweise wie eine Dokumentation zur Werkgenese lesen, gelingt doch immer wieder der Blick in tiefere gedankliche Zusammenhänge wie z. B. die Frage nach dem Trauermarsch-Charakter sowie nach der musikalischen Chiffrierung der Biographie des Freundes – bis hin zu jener langgehaltenen Schlussfermate, die dem Tod seine „Endgültigkeit“ nimmt.

Auch in den Untersuchungen zu *La lontananza nostalgica utopica futura* erweist sich der Zugang zu den Skizzen und Revisionen im venezianischen Archiv als nutzbringend. Es ist faszinierend, wie Drees die allmähliche Entstehung des Werktitels dokumentieren und damit über Nonos Werkidee genaueren Aufschluss geben kann. Die zeitliche und gedankliche Nähe zu den *Caminantes*-Kompositionen Nonos weist auch *La lontananza* als ein Werk des Suchens, des Experimentierens aus; die Komposition thematisiert geradezu den „Prozess der Suche“. Dabei ist es eine streckenweise sehr mühsame Lektüre, der sich der Leser zu unterziehen hat, wenn er etwa die mit größter Akribie aufgelisteten Unterschiede zwischen Fragmentfassung, Aufführungsrevisionen und veröffentlichter Fassung nachvollziehen will. Entschädigung bietet die sich anschließende Diskussion über die Bezugnahme Nonos auf historische Materialfragmente, die Intertextualität konstituieren. Hier ergeben sich deutliche Berührungspunkte mit der nur wenige Jahre zuvor entstandenen Arbeit von Lydia Jeschke über *Prometeo*. Aus dieser Perspektive verweist der Untertitel *Madrigale per più „caminantes“*, der die Komposition in den Kontext der *Caminantes*-Werkreihe stellt, auf ein „Wandern zwischen den Zeiten“ (Kropfinger) – nicht ohne Zusammenhang mit der Geschichtsphilosophie Walter Benjamins, die bereits Nonos (und Cacciaris) Konzeption des *Prometeo* entscheidend geprägt hatte.

Dass Nono in *Hay que caminar soñando* die Werkidee von *La lontananza* noch einmal aufgreift, wird anhand einer vergleichenden Analyse beider Kompositionen überzeugend nachgewiesen. In diesem letzten Werk Nonos hebt

Drees die selbstreferentiellen Bezüge besonders hervor. Sie entstehen durch Rückbezug auf die (seit dem Streichquartett verwendete) „scala enigmatica“ und auf Fragmente aus *La lontananza*. Von Interesse ist in diesem Abschnitt weniger die buchhalterische Auflistung früherer Fülle von „anspielungsreicher Wiederverwendung“ als vielmehr der kluge Hinweis auf die Dialektik von Werkidentität und werkübergreifender Zyklusbildung, die gerade im Spätwerk Nonos große Wirkung entfaltet. Kann der Begriff der „offenen Form“ auf Nonos späte Kompositionen angewandt werden? Sicher nicht im Sinne einer Verweigerung großformaler Zusammenhänge. Gegen Metzgers These von der Disparatheit der einzelnen Formteile, die als „Bruchstücke“ autonom seien, hält Drees entschieden an einem formalen Gesamtkonzept Nonos fest, das unabdingbare Voraussetzung für die spätere Fragmentierung ist. Eine größere Anzahl z. T. sehr umfangreicher Anhänge rundet das Bild einer Arbeit, die durch Gründlichkeit und hohes wissenschaftliches Niveau besticht und der Nono-Forschung neue Maßstäbe setzt.

(November 1999)

Dietrich Kämper

ROBERT NEMECEK: *Untersuchungen zum frühen Klavierschaffen von Pierre Boulez*. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1998. 206 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung, Band 200.)

Die chronologische Darstellung von Boulez' kompositorischem Werdegang bis 1945 lässt anhand des Quellenmaterials der Paul Sacher Stiftung in Basel vier Hauptaspekte greifbar werden: erstens die Adaption herkömmlicher Materialgrundlagen des Kontrapunkts, der Harmonik sowie der Zwölftontechnik, zweitens die Adaption herkömmlicher Formen in unterschiedlichen Stilen und aus unterschiedlichen Epochen von der Gregorianik bis zum Neoklassizismus, drittens die Entfunktionalisierung herkömmlicher Materialgrundlagen durch flexible Materialtransformation, und viertens die Entkontextualisierung herkömmlicher Formen durch vielfältige Formsynthese. Die Adaption herkömmlicher Materialgrundlagen und Formen zeigt sich neben Boulez' Aufzeichnungen seiner Harmonie- und Kontrapunktübungen schon früh in Bezeichnungen und Satzarten seiner ersten Komposi-

tionen als *Psalmodie, Fuge, Toccata, Thème et variations, Prélude* oder *Berceuse*; sie setzt sich fort in späteren Werken wie *Répons* (erste Version 1981), „in dem auf die Form der responsorialen Psalmodie Bezug genommen wird“ (S. 17). Intensive Berührungen mit der Neuen Musik ergeben sich zunächst im Umfeld der vor allem im französischen Kulturraum rezipierten bitonalen, polytonalen oder atonalen Werke unter anderem von Debussy, Milhaud, Honegger oder Strawinsky aus den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Die Entfunktionalisierung herkömmlicher Materialgrundlagen durch Materialtransformation zeigt sich bei Boulez unter anderem in der Weiterentwicklung schon existierender Verfahrensweisen, etwa der Parallelverschiebung von Akkorden ungeachtet einer Leiterzugehörigkeit. Gegenüber einer Fortschreitung zwischen leiterbezogenen Akkorden mit verschiedenem Intervallaufbau, wie sie vor allem in funktionaler Harmonik ein Pulsieren zwischen Spannung und Entspannung ermöglicht, lässt Parallelverschiebung Akkorde nebeneinander gleichwertig, an nicht nur eine oder an keine Leiter gebunden und daher in ihrer Aufeinanderfolge flexibel erscheinen (S. 27, 54, 67). Vertikal entspricht dem eine gleichberechtigte Einbeziehung aller Umkehrungsformen und Transpositionen, gerade auch bei fünf-, sechs- oder siebentönigen Akkorden und ihren Teilknoten, die in ihrem Intervallaufbau über den tonalitätsstiftenden Rahmen der Oktave und einer sie unterteilenden Leiter hinausgehen (S. 64–99). Ferner werden unterschiedliche Leitern bzw. Modi simultan verwendet (S. 22–30). Auf melodischer und rhythmischer Ebene wird die herkömmliche taktororientierte Motivik und Metrik überschritten durch flexible Kombination und Variation von Melodie- und Rhythmuszellen zu Gebilden unterschiedlicher Intervallstruktur und Dauer (S. 38, 100–122). Formsynthesen ergeben sich etwa in der Verknüpfung aus *cantus firmus*, Variation und Sonate (S. 62 f.). Die Dialektik zwischen Adaption und Synthese, zwischen Vielfalt und einer sie integrierenden Materialgrundlage, erklärt schließlich Boulez' großes Interesse an der Zwölftontechnik (S. 50). Als Ergebnis dieser Dialektik werden die 1945 entstandenen *Douze Notations pour piano* als sein erstes offizielles Werk eingehender beschrieben (S. 126–

198). Ihr „Zyklus markiert ein Ende und zugleich einen Anfang, insofern in ihm unter dem Banner der Zwölftontechnik eine abschließende Synthese aller bis dahin verwendeten kompositionstechnischen und stilistischen Elemente vorgenommen wird ...“ (S. 131).

Nemeceks Untersuchung lenkt den Blick auf frühe und entscheidende Phasen einer kompositorischen Entwicklung, die schließlich in eine der größten Umwälzungen der europäischen Musikgeschichte mündet. Auch wegen der zahlreichen, zugleich aber einprägsam eingegrenzten Notenbeispiele aus Übertragungen der Skizzen Boulez' und ihrer zusätzlichen Beleuchtung durch eine kenntnisreich und umsichtig einbezogene Sekundärliteratur sind die vier genannten Aspekte zur Adaption und Synthese immer wieder gut belegbar. Sie erhalten gegenüber der Chronologie das weitaus größere Gewicht, weswegen einer ihnen auch systematisch entsprechenden Kapiteluntergliederung der Vorzug hätte gegeben werden können, und zwar mit dem Ziel, noch mehr ihren Zusammenhang aufzuweisen und zu thematisieren. Eine solche Systematik rückte ein spezifisches Problem des modernen Komponierens, welches bei Nemecek zwar mehrfach anklingt, aber selten anhand der vielen Untersuchungsergebnisse reflektiert wird, stärker als leitenden Aspekt seiner Quellenforschung ins Zentrum. Denn in allen der beschriebenen Verfahrensweisen ist immer wieder Boulez' Interesse an einer kompositorischen Verfügungsgewalt deutlich, die in der Adaption von Tradition zugleich deren Entfunktionalisierung und Enthistorisierung in Form einer neuartigen Material- und Formsynthese zum Ziel hat. Beispielsweise ist die flexible Parallelverschiebung von Akkorden zwar schon seit Ende des 19. Jahrhunderts und im frühen 20. Jahrhundert vorbereitet durch eine erweiterte und zum Teil bitonal oder polytonal entfunktionalisierte Harmonik auf der Grundlage verschiedener Modi. Aber sie ist dort eines neben mehreren Merkmalen, das Boulez nun herausgreift, und es ist daher der hier (und auch bei anderen Komponisten der Moderne) mögliche Einwand des Eklektizismus im Vertrauen auf den weithin anerkannten und bei Boulez fraglos vorausgesetzten Wert des Originalitätsstrebens (S. 48) nicht sofort beisei-

te zu schieben, sondern vielmehr genauer zu fragen, warum er Traditionen aufgreift und transformiert, ferner, welche ihm hierfür besonders geeignet scheinen, und schließlich, worin der Gehalt seiner Verfahrensweise liegt. Denn vermutlich thematisiert gerade sie die spezifische Problematik eines Komponierens in der Moderne, welches zwischen einem zuvor nicht gekannten Ausmaß an verfügbarer früherer Musik und einem Originalitäts- und Innovationsanspruch eine Dialektik zu schaffen sucht. Nemeceks Untersuchung, deren Übersichtlichkeit bei nicht zu großem Umfang ansonsten begrüßenswert ist, hätte unter einem solchen zusätzlich leitenden Aspekt noch eine Vertiefung als Lohn für ihre Mühe verdient.

(Februar 1999)

Albrecht von Massow

*LUIGI VERDI: Organizzazione delle altezze nello spazio temperato. Treviso: Associazione Ensemble 900* 1998. 382 S., Notenbeisp., Tabellen. (Diastema Analisi 4.)

„Il problema centrale della musica è l'antitesi fra il continuo e il discontinuo ...“, beginnt der Autor – Komponist und Musikwissenschaftler an der traditionsreichen Accademia Filarmonica di Bologna – die „conclusionone“ zu seinen Darlegungen, die man als einen umfassenden Versuch verstehen kann, ein Gradnetz der Kontinuität über all die disparaten kompositorischen Erscheinungen und theoretischen Konzepte zu werfen, die im Freiraum des temperierten Systems seit Ferruccio Busoni den Aufbruch in „neue, unerhörte Klangwelten“ (nach der Formulierung des immer wieder zitierten Nikolaj Roslavec) unternahmen. Gewöhnlich begegnen sie uns als Einzelercheinungen in Einzeldarstellungen – hier wird gewissermaßen versucht, ihren gemeinsamen Nenner zu finden und sie gemäß einer „teoria generale“ im Zusammenhang zu betrachten.

Das beginnt, wie nicht anders zu erwarten, mit der Analyse möglicher Oktavunterteilungen, daraus resultierender Skalen und ihren Transpositionsmöglichkeiten. (Erinnert sei, dass auch der Begriff „dodecafonie“, wie ihn Verdis Landsmann Domenico Alaleona 1911 in der *Rivista musicale italiana* erstmals aufbrachte, zunächst nichts anderes meinte als eine unter anderen möglichen Aufteilungen

der Oktave, bevor er zur Bezeichnung eines Kompositionsverfahrens wurde.) Neben Ivan Vyšnegradskij (Wyschnegradsky), Joseph Schillinger, Nikolaj Obuchov, George Perle, Joseph Matthias Hauer, Olivier Messiaen, Roberto Gerhard und Herbert Eimert sind François Fétyis und auch Hindemith mit seiner Tonsatzlehre berücksichtigt.

Ein zweites Kapitel klassifiziert „Lineamenti di tecnica combinatoria“ mit Blicken auf Hermann Schröders Theorie der „Symmetrischen Umkehrung“ (1902). Ernst Kreneks Weiterentwicklung der Zwölftontechnik und Heinrich Simbrigers Theorien der komplementären Harmonik, ein drittes: „Alcune applicazioni pratiche“ präsentiert unter Aspekten des „Primatismuo“ bei Giuseppe Savagnone u. a. Kompositionen des Autors. – „Cenni storici“ (Historische Signale) verfolgt Verdi von Busonis 113 Tonarten an über die „Tropen“ von Hauer, die Theorie der „echelonnements“ bei Edmond Costère, amerikanische Konzepte bei Bernhard Ziehn (der Busoni inspirierte) und Milton Babbitt (seltsamerweise fehlt Otto Luening!), die an Hauer knüpfende Tongruppentheorie von Alois Piños, die „Klangzentren“ bei Skrjabin, wie sie Zofia Lissa analysierte, und die russischen Zwölfton-Wurzeln bei Golyscheff, Obuchov, Vyšnegradskij und Roslavec. Kapitel V, „Classificazioni degli insieme“ versucht ihre Synopse.

Kapitel VI untersucht die symmetrischen Skalen in der Musik des 20. Jahrhunderts. Neben Alaleona kommen romantische Vorformen bei Liszt, Debussy und Nikolaj Rimskij-Korsakov sowie die Modi begrenzter Transponierbarkeit bei Messiaen in den Blick, die „Gravitationstheorie“ bei Boleslav Javorskij und ihre Konsequenzen bei seinem Schüler Sergej Protopopov und vielen weiteren Russen: Theorien begründeten auch Schillinger und Nicolas Slonimsky. Hieran knüpft ein Ausblick auf zyklische mikrotonale Systeme sowie alterierte Skalen bei Vito Frazzi und Dallapiccola, aber auch in voraufgehender Musikgeschichte seit Bach. Einen „modo ottonico“ analysiert Verdi bei Skrjabin, symmetrische Skalen ferner bei Bartók, Stravinskij, Josip Štolcer-Slavenski und schließlich bei Schönberg. Ob es (analog dazu) eine Reversion des musikalischen Zeitverlaufs geben könne, bildet u. a. am Beispiel von Bachs *Musikalischem Opfer* einen

Schlussgedanken dieses kühnen und notwendigen Syntheserversuchs.

(Januar 1999)

Detlef Gojowy

*Illustrierte Geschichte der Oper.* Hrsg. von Roger PARKER. Aus dem Englischen von Ute BECKER, Dieter FUCHS und Dorothee GÖBEL. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 1998. XII, 604 S., Abb.

Roger Parker nennt in seinem Vorwort die wesentlichen Zielsetzungen dieser Operngeschichte: Einerseits greift sie die die neueren Paradigmen der Opernforschung auf (d. h. die kulturgeschichtlichen und kulturanthropologischen Fragestellungen im Gegensatz zum Formalismus einer Gattungsgeschichte) und andererseits richtet sie sich an eine breite Leserschaft, d. h. sie ist verständlich geschrieben und orientiert sich hinsichtlich des Umfangs der einzelnen historisch-chronologischen Kapitel am derzeitigen Repertoire, was bedeutet, dass der Schwerpunkt auf der Darstellung des 19. Jahrhunderts liegt. Zudem soll die Bebilderung mehr als eine Illustrierung sein und „idealerweise eine Art paralleler Operngeschichte anbieten“ (S. XII). Dieses Programm ist in den einzelnen Beiträgen und der umfangreichen Kommentierung der Illustrationen überzeugend ausgestaltet worden. (Zur Bebilderung ist allerdings anzumerken, dass die Abbildungen auf S. 55 und S. 66 weder eine Aufführung von Lottis *Teofane* in Dresden wiedergeben noch die Dresdener Orchesterbesetzung von 1719. Die Zeichnung ist nicht vor 1729 entstanden.)

Die Darstellung der einzelnen Epochen ist von ausgewiesenen Fachleuten verfasst worden: Tim Carter (17. Jahrhundert), Thomas Baumann (18. Jahrhundert), David Charlton (19. Jahrhundert: Frankreich), William Ashbrook (19. Jahrhundert: Italien), Barry Millington (19. Jahrhundert: Deutschland), John Tyrell (russische, tschechische, polnische und ungarische Oper bis 1900), Paul Griffiths (20. Jahrhundert), Roger Savage (Inszenierung von Opern), William Ashbrook (Opernsänger), John Rosselli (Oper als gesellschaftliches Phänomen). Mary Ann Smart steuert eine Chronologie mit den wichtigsten Opern-Uraufführungen bei. Da die ursprünglichen Hinweise zur

weiterführenden Literatur fast nur englischsprachige Titel enthielten (was nicht nur durch die Zielgruppe sondern auch sachlich gerechtfertigt war), wurde die deutsche Ausgabe um einige Hinweise zu deutschsprachiger Literatur ergänzt. Das Buch enthält außerdem ein Register der Personennamen und Opern.

Wie immer bei solch umfassenden Werken, kann man Details diskutieren, weil einerseits die Autoren ihr je eigenes Geschichtsbild der Operngeschichte (und nicht der Musikgeschichte der Oper) entwerfen, was bekanntlich, wenn das Geschichtsbild hinreichend begründet ist, das Kennzeichen guter Historiker ist, und sie andererseits natürlich trotz des Umfangs des Bandes aus Platzgründen zusammenfassen und generalisieren müssen. Wenn etwa Tim Carters Kapitel über das 17. Jahrhundert etwas theatralisch mit dem Satz endet „Die Opernbühne war reif für Reformen“ (S. 51) fragt man sich, ob dieser petrifizierte Topos historiographisch noch taugt, ist doch die Operngeschichte von Anfang an eine Geschichte der ‚Reformen‘ oder besser der fortwährenden Transformation. Und wenn Thomas Baumanns erste Überschrift im Kapitel über die ernste Oper im 18. Jahrhundert lautet „Die Opera seria im Zeitalter Metastasios“ drängt sich der Verdacht auf, dass hier etliche Jahre am Anfang und Ende des 18. Jahrhunderts unterschlagen werden (was allerdings, wie sich herausstellt, nicht der Fall ist).

Wer Operngeschichte schreibt, muss sich an dem, was gewesen ist, orientieren und kann nicht die Perspektive und Vorlieben der Nachgeborenen einnehmen. Das führt zu einigen bemerkenswerten Verschiebungen gegenüber herkömmlichen Darstellungen, in denen häufig unhinterfragt davon ausgegangen wird, dass die heute geschätzten Komponisten auch die bedeutendsten Komponisten ihrer Zeit waren. So spielt Georg Friedrich Händel in Baumanns Darstellung eine eher untergeordnete Rolle, weil seine Opern auf dem Kontinent kaum bekannt waren und schon in den dreißiger Jahren auch in London als veraltet galten – ganz im Gegensatz zu den europaweit geschätzten Opern Johann Adolf Hasses. Entsprechend dieser historischen Vorgehensweise ist auch Gaetano Donizetti in William Ashbrooks Darstellung der italienischen Oper im 19. Jahrhundert erheblich mehr Raum gewidmet als

Vincenzo Bellini (nämlich fast genauso viel wie Giuseppe Verdi). David Charlton demonstriert in seinem Kapitel über die französische Oper des 19. Jahrhunderts souverän, wie man den gerade in Frankreich eminent wichtigen politischen und sozialen Kontext ebenso in eine auf Werke konzentrierte Darstellung miteinbeziehen kann (oder besser muss) wie Fragen der literarischen Tradition und der Textgestaltung.

Ein Kapitel über das „Inszenieren von Opern“ muss in einer kulturgeschichtlich orientierten Operngeschichte einen zentralen Platz einnehmen, da die Musik einer Oper eben nur ein Teil der Aufführung ist und sich zunehmend die Erkenntnis durchsetzt, dass der Komponist nur eine der am Zustandekommen einer Oper beteiligten Personen war. Roger Savage gelingt es anhand zentraler Beispiele die Probleme und Prämissen der Inszenierungspraxis von Gagliano bis Glass schlaglichtartig, aber detailliert zu beleuchten (wobei er mit etlichen alten Vorurteilen aufräumt). Ähnlich informativ ist William Ashbrooks Kapitel über die Sänger (zu den oben erwähnten diskussionswürdigen Details zählt allerdings die Frage, ob Gilbert Duprez tatsächlich der erste Tenor war, der das hohe C mit Bruststimme sang, wie Ashbrook auf S. 483 meint, denn bereits Giovanni Battista Rubini war in der Lage mindestens das hohe B mit Bruststimme zu singen). John Rosselli beschreibt in seiner üblichen souveränen Art die Oper als gesellschaftliches Phänomen – von der Sitzordnung bis zur Einführung wassergespülter Toiletten in den Opernhäusern.

Diese *Illustrierte Geschichte der Oper* ist ein grundlegendes Werk für die Oper als kulturgeschichtliches und theatergeschichtliches Ereignis. Wer freilich musikalisch formanalytische Hinweise sucht, wird das Buch wenig schätzen, denn diese spielen kaum eine Rolle. Hinweise zur Form oder zum Klangbild finden sich zwar immer wieder, doch sind sie in die Gesamtdarstellung integriert. Auch insofern wird der Band dem Anspruch gerecht, jenen Paradigmen der Opernforschung zu folgen, die sich international in den letzten Jahren unter Aufnahme von Anregungen aus geisteswissenschaftlichen Nachbardisziplinen etabliert haben. Die traditionelle, an musikalischen Formen ausgerichtete und kontextvergessene Gattungsgeschichte

der Oper wird es in Zukunft schwer haben, ihre Existenz zu rechtfertigen.  
(Juni 1999)

Michael Walter

*Kammermusikführer*. Hrsg. von Ingeborg ALLIHN. Stuttgart-Weimar: J. B. Metzler/Kassel: Bärenreiter 1998. XXVII, 706 S., Notenbeisp.

Nach dem vor einigen Jahren vollständig renovierten Reclam-Pocket, das mit seinen knappen Artikeln nur einen allerersten Zugang bietet, und dem vielfarbigen, durchaus gewichtigen Handbuch aus dem Harenberg-Verlag, in dem die zahlreichen Werkbesprechungen auch Hinweise zu Entstehung und Rezeption einschließen, erscheint nun bei Metzler/Bärenreiter ein weiterer umfangreicher Kammermusikführer mit eigener, überzeugender Konzeption. Denn statt einer kaum übersehbaren Zahl kleinerer Artikel (in denen sich gerne Allgemeines wiederholt und Individuelles kaum deutlich wird), werden neben einer Kurzbiographie der Komponisten, einer vollständigen Übersicht über das jeweilige kammermusikalische Schaffen und einem kontextbezogenen, das Œuvre charakterisierenden Essay nur wenige Werke exemplarisch besprochen. Diese Konzeption geht zurück auf das ebenfalls von Ingeborg Allihn in Angriff genommene *Konzertbuch Kammermusik*, von dem 1988 nur ein erster Band (A–G) im VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig erschien – eine rar gewordene, nicht nur als Informationsquelle zur zeitgenössischen osteuropäischen Musik wertvolle Publikation. Für Irritationen sorgt allerdings im vorliegenden Kammermusikführer die Entscheidung, erst mit der „Wiener Klassik“ (lediglich vertreten durch Haydn, Mozart, Beethoven und Dittersdorf) zu beginnen – nur in den „Hinweisen zur Benutzung“ erscheint (versehentlich?) der Terminus „Triosonate“ (S. VI). Spiegelt sich hierin etwa die aufführungspraktische Aufteilung des Repertoires wider? Auch die weitere Gewichtung wirft Probleme auf. Natürlich muss sich die Auswahl an der „Präsenz der Komponisten und ihrer Kammermusik im heutigen Musikleben“ orientieren; dankbar vermerkt man aber darüber hinaus aber auch die Aufnahme zahlreicher in Vergessenheit geratener Werke (des 19. Jahrhunderts), auch fand (offensichtlich als programmatische Vorgabe) die zeitgenössische

Musik ausgiebig Berücksichtigung, obwohl sich manches Werk wohl erst noch durchzusetzen hat. Auf der Strecke blieben allerdings zahlreiche Komponisten, die die Arbeit an ihrem kammermusikalischen Œuvre in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aufnahmen, wie etwa Apostel, Busoni, Butting, Casella, Dessau, Goldschmidt, A. Haba, Holmboe, Malipiero, Toch und Viktor Ullmann, dessen *Streichquartett* zu den herausragendsten Gattungsbeiträgen jener Zeit zu zählen ist.

Die nahezu durchweg auf hohem Niveau stehenden Artikel der insgesamt 75 Autoren widmen sich erfrischenderweise nicht immer rein formalen Fragen oder repetieren tradierte Meinungen. Sie setzten dadurch aber auch einen stets mitdenkenden Leser voraus. Die unterschiedlich dicht gestreuten Notenbeispiele erläutern mitunter wichtige Fingerzeige des Textes. Dass bei einer derart umfangreichen Publikation auch kleinere Versehen zu verzeichnen sind und einige Formulierungen der redigierenden Hand entgingen, trübt nicht den überzeugenden Gesamteindruck des Werkes: die Entstehung von Schönbergs *Streichquartett* op. 10 wird einmal mit 1907/08 ein anderes Mal mit 1908/09 angegeben (S. 539 und 542), in der Werkliste zu Schuberts umfangreichem Schaffen fehlt der *Klaviertriosatz* D 28 (1812), Louis Spohr entwickelte sich in seiner Kasseler Zeit „zum Spätromantiker“ (S. 601); hier fehlt zudem ein Hinweis auf das signifikante Desinteresse der Zeitgenossen an seinen letzten Kompositionen.

(Juli 1999)

Michael Kube

*Die Heilkraft der Musik. Eine Einführung in die Musiktherapie.* Hrsg. von Werner KRAUS. München: Verlag C.H. Beck 1998. 246 S. (Beck'sche Reihe 1260.)

Eine der vielen populärwissenschaftlichen Gesamtdarstellungen der Musiktherapie, diesmal aus der Sicht der berufsbegleitenden Weiterbildung Musiktherapie am Freien Musikzentrum München. Wie häufig bei derartigen Werken sind Titel und Kapitelüberschriften irreführend: Musik soll nicht als „Medikament“ missverstanden werden, weil eine Heilung nicht von der Musik, sondern den beteiligten Menschen ausgeht, die sich (unter anderem)

musikalischer Mittel bedienen. In diesem Sinne enthält der Hauptteil des Buches unter der Fragestellung „Wer braucht Musiktherapie?“ 13 Fallbeispiele, die jeweils für ein prototypisches Leiden, ein prototypisches musiktherapeutisches Verfahren und eine prototypische Interaktion zwischen einem Therapeuten und einem Patienten stehen. Jeder Fall wird von einer Fachfrau oder einem Fachmann geschildert und soll im Wesentlichen für sich selbst sprechen. Umfassendere Begründungs- oder Systemzusammenhänge werden kaum erwähnt, die großen Systeme der Musiktherapie sind kein Kriterium für die geschilderten Fälle. Im Grundlagen-Kapitel von Monika Nöcker-Ribaupierre wird zwar pragmatisch unterteilt in Musik-Medizin, Funktionelle Musik, Rezeptive und Aktive Musiktherapie. Die beiden letzten werden – auffallend selektiv – weiter unterteilt in Regulative Musiktherapie, Kathymes Bilderleben und Guided Imagery and Music bzw. in Orff-, anthroposophische, schöpferische (nach Nordoff/Robbins) Musiktherapie und Musikpsychotherapie. In den Fallbeispielen jedoch verschwimmen die Grenzen, herrscht weitgehend die Evidenz und steht der jeweils geschilderte Erfolg als Gütekriterium.

Betrachtet man die in den letzten Jahren erschienenen Werke über Musiktherapie (u. a. von Smeijsters 1994, van Deest 1994, Schroeder 1995), so zeichnet sich das vorliegende durch eine gewisse Nüchternheit, durch einen „integrativen“ Ansatz, durch evidente Praxisnähe und Klarheit sowie durch Allgemeinverständlichkeit und Voraussetzungslosigkeit aus. Von einem bezüglich Zielpublikum vergleichbaren Werk, dem *Lexikon Musiktherapie* von Hans-Helmut Decker-Voigt u. a. (1996 bei Hogrefe erschienen), unterscheidet sich das vorliegende Buch durch ein homogeneres Konzept. Es ist zwar (noch) kein Lehrbuch der Münchner Schule, aber doch deren Credo und zugleich ein kleines Nachschlagewerk für alle, die wissen möchten, ob für ein bestimmtes Leiden (vom schreienden Baby bis zur Sterbehilfe, von der magersüchtigen Tochter zum Drogenabhängigen) Musiktherapie indiziert ist. Es ist aber auch kein Versuch, Heterogenes durch Neuropsychologie und Musikimmanenz „integrativ“ zu begründen (wie bei van Deest), oder eine strenge Darstellung ent-

lang außermusikalischer Psychotherapie-Systeme.

Unter dem Aspekt der Musikforschung ist das Buch als eine Fallstudiensammlung mit systematisierender Einleitung einzustufen, deren Auswertung fehlt. Die historischen oder philosophischen Exkurse über Musik an und für sich sollten Musikwissenschaftler am besten überschlagen, wenn sie sich nicht allzu sehr ärgern wollen.

(August 1999)

Wolfgang Martin Stroh

ULRICH KAISER: *Gehörbildung. Satzlehre, Improvisation, Höranalyse. Ein Lehrgang mit historischen Beispielen. Kassel u. a.: Bärenreiter 1998. Grundkurs: XVIII, 239 S., Aufbaukurs: XV, S. 242–476 + CD. (Bärenreiter Studienbücher Musik. Band 10 und 11.)*

Das erste sehr umfangreiche Opus eines jungen Musiktheorieprofessors – ein Volltreffer! Gehörbildung wird weithin von den übrigen Ausbildungsfächern abgetrennt unterrichtet mit dem Schwerpunkt Musikdiktat. Hier aber sind nun alle Türen geöffnet zu Musikgeschichte, Satz- und Formenlehre. Die 1400 originalen Musikbeispiele (keine selbstgezimerten Übungen) haben eine große historische Bandbreite. Immer jeweils angebrachte ausführliche Erklärungen, die der Fachmann überspringen darf. Tactus und Takt bei den ersten Rhythmus-Übungen, bei den ersten Tonreihen sogleich authentisch und plagal, phrygisch, Geschichte der schwarzen Tasten, deren Namen in verschiedenen Sprachen. Größere Besetzungen zugleich geordnet und kommentiert als geschichtlicher Wandel vom 17. bis zum 20. Jahrhundert. Bei Tanzrhythmen sogleich ein kleines Tanzlexikon von Pavane bis ChaChaCha. Beim mehrstimmigen Satz Information anhand von Beispielen über Fauxbourdon, sämtliche Sequenzmöglichkeiten und Vorhaltbildungen.

Musikdiktate, natürlich. Daneben aber die verschiedensten Arten von Aufgaben, und dabei eine Fülle hinreißender Aufgabenerfindungen, die den Lernenden durch ihre Lebendigkeit animieren: Selbstunterricht ganz am Anfang: Einen Ton anschlagen. Er sei 3 einer Durskala, 4 in Moll, 5 in Dorisch ... Überlagerte Rhythmen werden von zweien im Duett geklatscht oder von einem gleichzeitig getreten, geklatscht und gesungen. Bachs latente

Mehrstimmigkeit gesungen von zweien, die zuvor ausarbeiten, wem welche Töne gehören; einige wohl auch beiden? Klangfolgen sollen von einem melodisch zerlegt gesungen werden; von welchem zu welchem Ton steigt man dabei am besten um? Mehrere Lösungen finden! Kanons nicht nur zu zweit singen sondern auch improvisierend erfinden. (Intensives Auf-den-anderen-Hören also beim Singen!) Beim Diktat gelegentlich Notation erst nach dem letzten Vorspielen, Gedächtnisschulung! Instrumentation (jedem Band liegt eine CD bei) und Form wird, mehrfach hörend mit unterschiedlich gerichteter Aufmerksamkeit, in Diagramme eingetragen. Bei Werken neuer Musik die zunächst wohl überraschende aber schnell überzeugende Empfehlung, Gehörtes als Klangskizze auf dem Klavier nachzuimprovisieren, um das jeweils Wesentliche zu erfassen (das hier ja nicht diese große Septime und jener Fünfklang ist).

Klug, lesenswert auch im Aufbaukurs; der Beitrag von Hartmut Fladt zur Formbildung, mit 70 Seiten allerdings etwas zu umfangreich und in etlichen ausführlichen Tabellen (z. B. Systematik formbildender Kadenzten) fast bemüht, eine Extraktformenlehre einzubauen.

Clemens Kühns im selben Verlage 1983 erschienene und erfolgreiche knappe *Gehörbildung im Selbststudium* wird durch Kaisers Werk nicht überflüssig schon wegen ihrer Konzentration auf das Selbststudium. Mancher kaiserschen Aufgabenerfindung hat Kühn aber schon den Weg geöffnet. Kaisers großes Verdienst ist im Untertitel seines Werks benannt. Satzlehre, Improvisation, Höranalyse, und Höranalyse ist eben mehr als bloßes tumbes Nachschreiben. Gehörbildung als Weg zum Musikverstehen. Mögen viele Benutzer ihn gehen, lernende und lehrende!

(Januar 1999)

Diether de la Motte

CLEMENS KÜHN: *Kompositionsgeschichte in kommentierten Beispielen. Kassel u. a.: Bärenreiter 1998. 373 S. (Bärenreiter Studienbücher Musik. Band 9.)*

Zwei wesentliche Unterschiede zur *Geschichte der Musik in Beispielen* von Arnold Schering (1931): Schering führt bis etwa 1775 (Gluck, früher Haydn und Mozart), Kühn dage-

gen bis zu erst vor wenigen Jahren entstandenen Werken. Vor allem aber: Schering bezieht Schritt für Schritt durch die Jahre alle Gattungen ein. So folgt auf eine Orgeltoccata von Merulo eine Sinfonia von Banchieri, ein Deutsches Lied von Hassler, zwei Intradan und dann eine Paduane von Haussmann. Kühn geht dagegen zweimal durch die Zeit mit unterschiedlichen Scheinwerfereinstellungen. Die 50 Seiten „Wandlungen der Sprache“ springen von neu zu neu, lassen die jeweiligen Entfaltungen also aus. Hier die zwei ersten und zwei letzten der sieben Blickpunkte: Von Ein- zur Mehrstimmigkeit (900). Ars nova (1320) ... Ohne tonales Zentrum (1910). Neuer Ausdruck (1975). Die folgenden 130 Seiten stellen die „Epochalen Gattungen“ vor, im Kapitel Renaissance also z. B. „Messe, Motette, Lied“. – „Motette gleich Motette?“ – „Die Welt des Madrigals“. Erstaunen darüber, dass hier Romantik das letzte Kapitel ist und sein letzter Blickpunkt die Symphonische Dichtung? Nein, denn auf welche Gattungen sollte man die folgenden zur Individualität strebenden Jahrzehnte fixieren?

Nun aber, überraschend und alsbald faszinierend, folgen noch zwei nicht musikgeschichtlich angeordnete Kapitel, in denen sich Tonsatz, Formenlehre, Musikgeschichte und Partiturliteratur u. a. m. mischen: 50 Seiten Satzstrukturen und 100 Seiten Sprechweisen. Und diese beiden Kapitel haben ihre eigenen Beispiele, verweisen aber immer wieder auch auf in den übrigen Kapiteln vorgestellte Werke, die nun über weite Zeitabstände hinweg neue Zusammenhänge erkennen lassen. Dafür zwei Beispiele: Im Abschnitt „Reduktion“ des Kapitels „Satzstrukturen“ wird bei Materialreduktion auf Bartók, Josquin und Purcell hingewiesen! Und im Kapitel „Sprechweisen“ werden im Abschnitt „Geschlossen und offen“ (was ist jeweils gefestigt, was offen?) ein Klavierlied von Alban Berg und ... ein Sanctus von Ockeghem (melodisch keine greifbaren Gestalten, aber deutliche Gliederung durch Platzierung und Ziel der Klauseln) vorgestellt. Abschließend wird noch auf 30 Seiten Alte „Neue Musik“ und Neue „Alte Musik“ ins Bewusstsein gerufen.

Welches Fachgebiet also studiert wird, wenn beim chromatischen Quartgang, dem Lamentobass eines Duetts von Pergolesi verwiesen wird auf Beispiele anderer Kapitel von Frescobaldi,

Schütz, Bach, Mozart, Schubert, Liszt und Ligeti? Alle Fachgebiete zugleich!

Erfrischend immer wieder die Ansprache und Aufforderung zur Mitarbeit des Lesers. So stellt Kühn beim 1. Satz des *Streichquartetts* op. 33,1 von Haydn vor seiner abschließenden Frage alle Argumente zusammen, welches denn nun erstes, welches zweites Thema sei. Bei einer Chanson von Binchois wird die „Beschränkung auf wenige Klänge“ mitgeteilt, der Leser aber aufgefordert, zum Bleistift zu greifen: „Was kommt überhaupt vor?“ Und sogar dies: Frank Michael Beyers quasi improvisatorischer Umgang mit Josquins *Missa la sol fa re mi* analysiert Kühn mit der abschließenden Aufforderung an den Leser, sich selbst animieren zu lassen, selbst eigene Versionen zu entwerfen.

Für mich hat dieses so reiche, lebendige, spannende und zur ständigen Mitarbeit stimulierende Buch nur einen Fehler (Frescobaldis *Canzon* S. 187 hat doch zwei *Soggetti!*) und hinterlässt nur eine Bitte für die zweite Auflage: Der Pianist hat eben nur zwei Hände, könnte man bei Debussy neben den Klavierbeispielen nicht eine Partiturseite aus *La Mer* hineinzaubern?

(Februar 1999)

Diether de la Motte

EKKEHARD KREFT: *Harmonische Prozesse im Wandel der Epochen* (3. Teil). *Das 20. Jahrhundert*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1999. 396 S., *Notenbeisp.* (Beiträge zur europäischen Musikgeschichte. Band 1.)

Auch dieser dritte Teil ist geprägt von umfassender Musik- und Musikliteraturkenntnis Krefts, der auf alle Bücher verweist, in denen das jeweils Behandelte ausführlicher dargestellt ist, der es sich leisten kann, kompetente Kollegen (Stuckenschmidt, Metzger, Dibelius, Gojowy ...) ausführlich zu zitieren ohne sich dadurch selbst in die zweite Reihe zu schieben, der sehr viele und deshalb natürlich notwendigerweise äußerst kurze Klangfolgen, Reihenstrukturen und Werkauschnitte vorstellt und in jeweils angemessener Weise analysiert.

Gut, dass mit Wolf, Bruckner, Liszt, Debussy, Ravel, Strauss, Dukas und Puccini begonnen wird, den Wegbereitern also, denn um Wege, um Prozesse „permanenter Weiterentwicklung“ geht es Kreft ja, um „Tendenzen innerhalb eines historischen Kontinuums“. Darstel-

len (Titel: Harmonische Prozesse!) möchte er doch das „permanente Bestreben, auf der Basis bekannter Elemente bis zu dahin ungenutzten Entwicklungsstufen vorzustoßen“.

Das aber muss ja nun im 20. Jahrhundert zu der Katastrophe führen, dass von 368 Textseiten nur 60, also ein Sechstel, der Musik nach 1945 gewidmet sind: Sprünge gibt es ja hier, Unerwartetes, Schockierendes, gänzlich Neues. Kein Platz in Krefts Buch also für Stockhausen und Boulez, kein Wort über Cage, Grafische Notation, Minimal Music, totalen Serialismus, Alea. Eine Zeile über Nono. Stockhausens *Klavierstück XI* (1957) mit seinem „der Spieler schaut absichtslos ...“ und sein *Fresco* von 1969 (Musik ohne Noten!) fügen sich nicht in sein Konzept, das sich für die Zeit nach 1945 auf „das Erbe der Dodekaphonie 1949–66“ konzentriert; nichts also auch über wichtige und je originelle Werke der letzten 30 Jahre von Lachenmann, Rihm, K. und N. A. Huber, Reimann, Pintscher. Was als „Harmonische Prozesse“ dargestellt werden konnte, ist in diesem Band kompetent und lesenswert. Nur darf man den Leser doch nicht durch Verschweigen glauben lassen, dass auch in den letzten 50 Jahren alles „schrittweise permanente Weiterentwicklung“ gewesen sei. (Mai 1999) Diether de la Motte

PAMELA M. POTTER: *Most German of the Arts. Musicology and society from the Weimar Republic to the end of Hitler's Reich. New Haven-London: Yale University Press 1998. 364 S.*

Dass die deutsche Musikwissenschaft in den Nazijahren eine unrühmliche bis jämmerliche Rolle gespielt hat, ist bekannt: Dass es noch nach einem halben Jahrhundert einer Amerikanerin überlassen blieb, für eine systematische Grundlegung der fälligen Rechenschaft zu sorgen, macht die Sache noch schlimmer. Bei Pamela Potters gründlich recherchiertem Buch drücken die mit dem Thema verbundenen Fragen so schwer, dass eine Rezension im vorgegebenen Rahmen ebenso wenig möglich ist wie ein Referat der wichtigsten Ergebnisse. Viel eher als die Verfasserin hätten wir immerfort neu zu bedenken, zu welchen Urteilen Unbetroffene befugt sind, auf welche Weise po-

litische Torheit und profitable Anpasserei ununterscheidbar werden konnten, ob es neben üblen Gründen für das lange Schweigen nicht auch halbwegs verständliche, wenn auch kaum entschuldbare gebe etc. Dass das zwischen 1933 und 1945 Geschehene sich nun nicht mehr trennen lässt von seiner Verdrängung, stellt auch eine Chance dar: Klug abwägende Nachforschungen können schwerlich als hilflos verspätete Denunziationen erscheinen, wenn sie zu klären helfen, inwieweit die Defizite der Musikwissenschaft der zwölf Jahre mit denen der Jahrzehnte danach zusammenhängen – etwa als Missverhältnis zwischen solider historischer Detailforschung und Editionsarbeit und einem eher kläglichem Niveau bei grundsätzlichen, geschichtstheoretischen, ästhetischen, philosophischen Fragen. Derlei schleppt eine Disziplin nicht ohne Schaden jahrzehntelang mit sich herum. Im chauvinistisch unterlegten Weiheton, auf den sich vor 1945 fast alle verstanden, wird ebensoviel verdrängt wie in dem Arbeitsdruck, der nach 1945 die MGG, eine wissenschaftliche Großtat, hervortrieb, oder auch in der schönen Objektivität, in der z. B. ebendort mitgeteilt wird, dass Alfred Einstein „im Jahre 1933 ... Deutschland ... verließ“ und „1939 ... seinen ständigen Wohnsitz in die USA ... verlegte“. Hätten wir, wenn Viktor Ullmann artikelwürdig gewesen wäre, die Auskunft zu gewärtigen gehabt, dass er seinen Wohnsitz nach Theresienstadt verlegte?

Dass man zu Beginn der fünfziger Jahre anlässlich Hans Joachim Mosers Buch über die *Musik der deutschen Stämme* sich von dem Verfasser als einem Unverbesserlichen empört distanzieren konnte, war als exkulpierendes Ablenkungsmanöver ebenso willkommen wie etwa auf dem Bonner Kongress 1970 die Abwehr erklärtermaßen marxistischer Fragestellungen. Folgerungen, die nach den Arbeiten von Joseph Wulf oder Fred Prieberg anstanden, wurden nicht gezogen, seminaristische Bemühungen oder die Dissertation von Gerhard Splitt blieben vereinzelt. Wenn es nun plötzlich – man denke an die Untersuchungen von Willem de Vries oder Michael Kater – von allen Seiten kommt und der Eifer der Autoren diese zu ärgerlich überscharften Urteilen verleitet, sind nicht nur sie selbst, sondern die mangelnde Kontinuität der Auseinandersetzung verantwortlich. Dass pure Fakten sich wie Denunzia-

tionen ausnehmen, kann man nicht beanstanden, solange man für die Vereinzelung sorgt.

Abgesehen davon, dass Pamela Potter sich in Bezug auf die Wirksamkeit der Emigranten in den USA jene national bezogene Gesichtspunkte unkritisch zu Eigen macht, welche sie in Bezug auf die den Nazis in die Arme laufende Wissenschaft gescheit und kritisch handhabt, bleibt es ihr großes Verdienst, eine Grundlegung und historische Systematisierung versucht zu haben. Den angedeuteten Fragestellungen hat sie sich tunlichst ferngehalten, sie konnte darauf vertrauen, dass das Material sie von sich aus stellt. Systematisch orientiert, schreibt sie über geschichtliche, – hier trifft das geschmähete Worte – „ideologische“ Hintergründe, über Institutionen, über Funktion und Stellung der Musikwissenschaft. Selbstverständlich kann und will sie an Namen nicht vorbei, meidet aber Individualporträts und moralische Urteile. Dass ihr das, entgegen der einer Nichtdeutschen möglichen Unbefangenheit, nicht leicht fiel, ehrt sie. Uns sollte es noch schwerer fallen – was zu nichts weniger taugen darf als zum Dispens in dem Versuch, dem Verdrängen und Beschweigen auf halbwegs gerechte und ehrenwerte Weise ein Ende zu machen. Dazu gehört ebenso, dass wir Mosers Anerbieten, jeweils kurz vor oder nach Besetzung angrenzender Länder über deren letzten Endes gewiss germanisch geprägte Musik zu schreiben, oder Joseph Müller-Blattaus im Blick auf Wilibald Gurlitts Lehrstuhl hartnäckig wiederholte Hinweise auf dessen „jüdische Versipfung“ so widerwärtig und unentschuldig nennen, wie sie sind; dazu gehört auch, dass wir in Friedrich Blumes Vortrag bzw. Artikel über *Musik und Rasse* nicht nur die Nähe zum Nazi-Jargon wahrnehmen, sondern auch, was daran listig und gewagt, als Sicherung von Freiräumen durch verbale Zugeständnisse konzipiert war; oder, dass wir die Verführungen für den ehrgeizigen, hochbegabten Jungstar Heinrich Besseler richtig werten, der sich u. a. qua Parteilichkeit dafür schadlos hielt, dass das akademische Establishment ihm in Heidelberg den Zutritt in den inneren Kreis der ordentlichen Professoren verwehrte. Die Verquickung nüchternen Rechenschaft mit Wertungen bei endgültig eingeschränkter Kompetenz wird die Geschichte unendlich machen. Wer sich daran ärgert, dass die Akten nicht geschlossen werden

können, sollte sich zunächst vor Augen halten, dass und weshalb man sie so spät öffnet. Pamela Potters Buch leistet da eine solide fundierte Hilfestellung. Der fällige Dank ist hierfür ebenso nachdrücklich wie beklommen.

(April 1999)

Peter Gülke

*musica instrumentalis*. Zeitschrift für Organologie. Ausgabe 1. Hrsg. von G. Ulrich GROSSMANN. Redaktion: Frank P. BÄR. Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums 1998. 164 S., Abb., Notenbeisp.

Es handelt sich um eine neue Spezial-Zeitschrift (ist es Zufall, dass der Titel identisch ist mit dem der Dissertation von Ellen Hickmann, Baden-Baden 1971, der gegenwärtigen Vorsitzenden der Arbeitsgruppe „Instrumentenkunde“ in der Gesellschaft für Musikforschung?). Dabei scheint man zu spüren, dass man diese Neugründung angesichts der englischsprachigen Journale *The Galpin Society Journal* (GSJ) und *Journal of the American Musical Instrument Society* (JAMIS) rechtfertigen muss: „Wenn im anglophonen Teil der Welt [...] Zeitschriften [...] zur Verfügung stehen, erscheint es doch annehmbar, dass im deutschsprachigen Teil eine einzige Zeitschrift sich als lebensfähig erweisen wird“ (S. 15, s. auch Einleitung). Deutsche Abschottung hatten wir bereits in der NS-Zeit, und man kann kaum behaupten, dass die deutsche Musikwissenschaft davon inhaltlich profitiert hätte. Sich angesichts der „Globalisierung“ auf eine nationale Position zurückzuziehen zeugt wohl nicht gerade von Voraussicht, und man sollte sich der Tatsache bewusst sein, dass man vom Rest der Welt nicht wahrgenommen wird.

Sieben von 13 Beiträgen sind rein beschreibend bzw. aufzählend ohne weiterführende Kommentare, z. B. über die deutsche Entwicklung der Organologie nach dem Krieg (J. H. van der Meer); über „Begrifflichkeit und Funktionalität“ von Musikinstrumenten (E. Hickmann); Erstellung von Musikinstrumenten-Erfassungen, Vorstellung von Aktivitäten in der Schweiz (drei Artikel), Bibliographien usw. – Themen, die z. T. eher in „Hausmitteilungen“ oder „Newsletters“ gehören denn in ein Journal. Zwei Einzeldarstellungen sind nützlich als Quellen (Sabine Katharina Klaus über den Klavierbauer Johann Matthäus Schmahl und

Enrico Weller über die Innungen der Blasinstrumentenmacher im Vogtland). Ein Artikel ist ausgezeichnet (Rainer Weber über Säulenblockflöten), da gedanklich anregend und technologisch zukunftsweisend. Zwei Beiträge sind gar wissenschaftlich dubios: über die Herstellung einer steinzeitlichen Knochenflöte (Wulf Hein; kein Originalbeitrag), was wohl eher in Bereiche der Museumspädagogik gehört, sowie über die Anfänge von Lagenstimmungen von Instrumentenfamilien (Frank P. Bär), für dessen Kritik der Rahmen dieser Rezension nicht ausreicht.

Es lohnt sich, dieses Buch einer anderen Publikation des GNM gegenüberzustellen: *Der „Schöne“ Klang* (Nürnberg 1996, rezensiert in *Mf* 51, 1998, S. 145 f.). Die Thematik „Nürnberg & Japan“ enthielt in ihrer fröhlichen Chaotik eine Fülle anregender Gedanken und neu entdeckter Fakten; sie besaß Farbe und Glanz. Die Aufmachung von *musica instrumentalis* dagegen ist gleichzeitig präventiv und glanzlos, das Layout unpraktisch, da man Fußnoten, die links und rechts am Rand platziert sind, suchen muss, die Bildzuordnung ohne ersichtlichen Sinn – auch keinen ästhetischen, denn reich bebilderte Seiten wechseln sich ab mit Folgen von Seiten ohne Bild – zuweilen sechs Seiten von der Bezugsstelle entfernt. Anscheinend sind nicht einmal Sonderzeichen möglich; z.B. wird „ÿ“ durch „ye“ ersetzt (durch Fußnoten kenntlich gemacht).

Recherchen sind ungenau; allein an zwei Stellen (S. 138, 158) wird die zweite Auflage des Buches von Olga Adelman über die Alemannische Schule (Berlin 1997) fälschlich angegeben als „Archaischer Geigenbau“ (der Wegfall des Epithetons ist im Buch begründet; da ich Mitautorin bin, darf ich anmerken, dass mein Vorname mit zwei n geschrieben wird.) Außerdem trifft es nicht zu, dass es nur ehemals möglich war, organologische Beiträge im Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung/Berlin unterzubringen (S. 14). Vielmehr gibt es einen konstanten Faktor von ca. 10%; er ist nach dem Ausscheiden von Dagmar Droysen-Reber sogar leicht gestiegen (1968–1984: 8 Beiträge von 81; 1985–1997: 11 Beiträge von 82).

Es fehlen vollkommen – was der ersten Nummer einer solchen Zeitschrift wohl angestanden hätte – wissenschaftsphilosophische Auseinan-

dersetzungen, in denen man die Misere der Instrumentenkunde bei Namen genannt hätte. Die Emigration von Curt Sachs in die USA hat hier zu einem Niveauabfall der gerade entstandenen Disziplin geführt, während in den USA ein Aufschwung zu verzeichnen war (dem Werk z. B. einer Sybil Marcuse ist hierzulande nichts Gleichwertiges entgegenzusetzen). Diese Situation konnte solange verschleiert werden, wie es darum ging, die durch den Krieg dezimierten Sammlungen quantitativ aufzubereiten, was zur Hauptdomäne von Instrumentenkundlern wurde. Aber was im Jahr 1950 gut und richtig war, muss im Jahr 2000 nicht sinnvoll sein. Heute sind gerade die Sammlungsleiter oft durch eine überbordende Bürokratie (= „Management“) und Unterricht doppelt belastet, und man merkt der Themenwahl der entsprechenden Autoren an, dass sie viel zu wenig zu regelmäßiger wissenschaftlicher Arbeit kommen. Es scheint mir kein Zufall, dass der gehaltvollste Artikel von einem freien Instrumentenmacher und -restaurator stammt. Anstatt Gedanken zu formulieren über Sinn und Zweck der Organologie, die über das Erstellen von Katalogen und Systematiken hinausgehen, und sich der Tatsache zu stellen, dass viele Einzelmonographien, die von Instrumentenkundlern hätten geleistet werden müssen, nunmehr von Laien übernommen worden sind (die sich dabei nur allzu oft tatsächlich ‚übernehmen‘), wird in eingefahrenen Spuren gelaufen. Als wissenschaftlich weiterführende Publikation ist *musica instrumentalis* zu seicht, für ein Buch, das man auf dem Salontischchen auslegt, jedoch zu wenig unterhaltsam. Damit ist der Instrumentenkunde ein Bärendienst erwiesen worden. Präsenz ist nicht alles – sie muss auch mit Inhalt gefüllt sein, und ich rate dringend, das Konzept zu überdenken.

(Juli 1999)

Annette Otterstedt

HEINER GEMBRIS: *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung. Augsburg: Dr. Bernd Wißner 1998. 482 S., Abb. (Reihe Wissner Lehrbuch. Band 1 und Forum Musikpädagogik. Band 20.)*

Kaum ein Begriff ist in musikpädagogischer Literatur häufiger Gegenstand von Diskussionen gewesen als derjenige der Musikalität bzw.

der musikalischen Begabung. Dennoch gibt es in der deutschsprachigen Fachliteratur nur wenige Werke, die einen umfassenden Überblick über die zahlreichen entwicklungspsychologischen Untersuchungen zu produktiven und rezeptiven Fähigkeiten sowie über Versuche zur Definition und Messung von Musikalität geben. Zudem sind entsprechende Arbeiten, z. B. die Rosamund Shuter-Dysons (*Psychologie musikalischen Verhaltens*, Mainz 1982), infolge neuer Forschungsergebnisse inzwischen nicht mehr auf einem aktuellen Stand und berücksichtigen nicht oder kaum unmittelbar angrenzende Gebiete z. B. der Persönlichkeits- und Kreativitätsforschung. Diese Lücke zu schließen ist Ziel des vorliegenden Buches. Und es wird aufgrund der wirklich umfassenden Behandlung des Themas dem Anspruch eines Lehrbuches gerecht. In 21 Kapiteln werden dem Leser einerseits die Geschichte der musikalischen Begabungsforschung, der historische Wandel des Musikalitätsbegriffes und die dementsprechend vielfältigen Ansätze zur Messung musikalischer Fähigkeiten vermittelt, andererseits erhält er einen Überblick über den gegenwärtigen Stand der Forschung, wobei auch die Entwicklung des Musikhörens und Musizierens im Erwachsenenalter (Kap. 16 und 17), die Entwicklung kompositorischer Kreativität (Kap. 19) und das Instrumentalspiel von professionellen Musikern und Laien (Kap. 19 und 20) Berücksichtigung finden. Hierin spiegelt sich der gegenwärtige Trend der musikbezogenen Entwicklungspsychologie wider, den Umgang mit Musik als lebenslange Entwicklung aufzufassen und hierbei gerade den hohen Altersstufen eine besondere Beachtung zu schenken.

Gembris versteht es in hervorragender Weise, unterschiedliche Sichtweisen des Musikalitätsbegriffes zu veranschaulichen und argumentativ zu untermauern, ohne dabei einen eigenen Standpunkt aufzugeben. Dieser ist durch eine starke Skepsis gegenüber Musikalitäts-tests gekennzeichnet. Während es sich nach landläufigen „Alltagstheorien“ (S. 22) bei Musikalität um eine Eigenschaft handelt, die eine Person entweder besitzt oder nicht – wobei die Vorstellung der Vererbbarkeit häufig implizit enthalten ist – macht Gembris wiederholt klar, dass es sich bei dem Begriff um ein gedankliches Konstrukt handelt: „Mit der historischen

Entwicklung der Musik und ihrer kulturellen Differenzierung verändert sich auch das, was wir unter Musikalität verstehen, nämlich jene Fähigkeiten, die zum Produzieren und Rezipieren der jeweiligen Musik notwendig sind. Historisch-kultureller Wandel in der Musik ist verbunden mit historisch-kulturellem Wandel in musikalischen Kompetenzen und Fähigkeiten“ (S. 86). „Musikalität ist kein dichotomes Merkmal, das vorhanden ist oder nicht. Musikalität kommt in vielen Ausprägungsgraden und Abstufungen vor“ (S. 108). Den eigentlich konsequenten Schritt, die Vermeidung des Begriffes Musikalität bzw. musikalische Begabung und die ausschließliche Verwendung weniger stark vorbelasteter Begriffe wie z. B. ‚musikalische Fähigkeiten‘, vollzieht Gembris allerdings nicht. An den standardisierten Musikalitätstests kritisiert Gembris vor allem, dass sie nur rezeptive Fähigkeiten testen und in der Regel nur punktuell vorgenommen werden, so dass situativ bedingte Leistungsschwankungen nicht angemessen berücksichtigt werden (S. 126). Bei aller Kritik hält er aber solche Tests zumindest im Rahmen entwicklungspsychologischer Forschung für sinnvoll (S. 128). Die Kritik Gembris‘ an dem Begabungsbegriff ist vor dem Hintergrund der Ergebnisse der Expertiseforschung zu sehen, denen ein eigenes Kapitel (9) gewidmet ist. Nicht ein angeborenes Talent ist diesen Ergebnissen zufolge die Basis für außergewöhnliche Leistungen z. B. im Instrumentalspiel, sondern vielmehr extensives und intensives Üben über einen langen Zeitraum (S. 159). Allerdings sieht Gembris auch bei diesem Ansatz bisher nicht hinreichend geklärte Fragen, etwa der Motivation zu einem solchen ungewöhnlichen Übungsaufwand oder dessen unterschiedliche Effektivität.

Die vielen Einzelergebnisse insbesondere auch zur Entwicklung des Musikhörens und Musizierens im Erwachsenenalter fasst Gembris in einem Ausblick (Kap. 21) so zusammen, dass sich das aus der Intelligenzforschung stammende Konzept der Violdimensionalität und Multidirektionalität auch auf die unter ‚Musikalität‘ zusammengefassten Fähigkeiten anwenden lasse. Es gebe keine geradlinige Entwicklung hin zu immer höher entwickelten Fähigkeiten und größerer Leistungsfähigkeit, vielmehr müsse Entwicklung grundsätzlich als

„dynamisches Wechselspiel zwischen Gewinn und Verlust begriffen“ werden (S. 431). Ein Personen- und Sachregister helfen dem Leser, sich in der Informationsfülle, die Gembris' Buch bereitstellt, zurechtzufinden. Ein umfangreiches Literaturverzeichnis ermöglicht ein tiefergehendes Studium der angesprochenen Problemstellungen.

(Januar 1999)

Wolfgang Auhagen

*HELEN MYERS: Music of Hindu Trinidad. Songs from the India Diaspora. Chicago-London: The University of Chicago Press 1998. XXXII, 510 S., Abb., Notenbeisp., mit CD. (Chicago Studies in Ethnomusicology.)*

Das Photo auf dem Buchumschlag hält den Blick des Lesers für einen Augenblick gefangen: Der Kopf der Frau ist vom Stoff ihres Kleides bedeckt, vom Gesicht sind nur Nase, Mund und Kinn zu sehen. Sie hält etwas in der Hand, vielleicht ist es ein Kassettenrekorder ... Auf S. 410 ist das Photo, dessen (seitenverkehrter) Ausschnitt das Titelbild ist, vollständig abgebildet. „Bhojpuri village women of Banpurwa, U.P., listening to wedding songs from Felicity, 1986“, so heißt es in der Bildunterschrift. Die Stimmung des wahren Kontextes gibt der Ausschnitt auf dem Buchumschlag indessen kaum preis: Drei Frauen sitzen zusammen, sie wirken entspannt, aber konzentriert und ganz bei der Sache. Lächelnde Gesichter. Die Photographin scheint sie nicht zu stören ... Das Photo ist nicht nur Titelbild, sondern auch Schlüsselbild zum Buch von Helen Myers. Sie besuchte Felicity auf Trinidad das erste Mal 1974, dann wieder 1975, 1977, 1985 und 1990. Sie blieb jedes Mal mehrere Monate. Zwischen 1986 und 1992 unternahm sie insgesamt acht Forschungsreisen nach Nordost-Indien, um die Dörfer der Großväter ihrer Trinidad-indischen Freunde zu besuchen. Bei diesen Gelegenheiten spielte sie den Indern in Indien wiederholt die Lieder der Inder von Felicity-Trinidad vor.

Kapitel 1 beginnt mit einem Gespräch zwischen Helen Myers und ihren Söhnen Adam und Sean. „Why Felicity?“, fragt Sean. „I love Felicity. I loved it before I arrived there – because of the name. Felicity. Happiness.“ (S. 3). Selten wird die Frage nach der Motivation

einer über 20-jährigen Forschungsarbeit so offenherzig beantwortet wie hier. Üblicherweise geben wir unserer Motivation einen seriöseren Namen. Aber Helen Myers schreibt in der ihr eigenen packenden Art, wie immer mit großem Engagement. Sie ist keine Autorin, die sich hinter ihrem Text versteckt, im Gegenteil, sie (die sich selbst „a storyteller“ nennt) ist gegenwärtig von der ersten bis zur letzten Seite.

Das Buch ist trotzdem (oder gerade deshalb) eine wissenschaftliche Studie von höchstem Rang. Nach einer historischen Einführung folgt unter der Überschrift „Roots“ die Diskussion einiger anthropologischer Modelle und Theorien, die im Hinblick auf die Studie wichtig sind: Konsensualismus, Pluralismus, Akkulturation, Synkretismus, Reinterpretation und Konstruktivismus. In neunzehn schlicht aneinandergereihten Kapiteln wird ein Porträt des musikalischen Lebens von Felicity gezeichnet. Es reicht von Liedern, die einen festen Platz im Zyklus der Jahreszeiten und Feste haben, wie chautal und kajari, über die Hochzeitslieder des Bhojpuri-Repertoires byah ke git und das tassa-Trommeln bis zu bhajan und Filmmusik seit den späten 1930er-Jahren. Seit über hundert Jahren ist Indien die Quelle neuer Ideen für die Musik in Felicity. Von 1845 bis 1917 kamen jährlich tausende von Arbeitern von Indien nach Trinidad. Die neuen Siedler brachten neue Lieder aus der Heimat mit. Filmmusik und Kassettenindustrie eroberten den karibischen Markt in den dreißiger Jahren, seit den 1960er-Jahren wird, neben den leichten klassischen Genres wie ghazal und thumri, auch die klassische nordindische Musik in Trinidad praktiziert (S. 401). „This process of musical revitalization, rejuvenation, and revival is the great fascination of musical history in Felicity“ (S. 400). Dies hat entscheidende Konsequenzen für unser Verständnis solcher Prozesse und damit auch für die musikethnologischen Forschungen im allgemeinen. Wir müssen Begriffe und Modelle haben, die den unterschiedlichen Realitäten gerecht werden. Denn der Wandel in Felicity ist nicht etwa unbewusst oder unbeabsichtigt, sondern, so das Ergebnis dieser Studie, gewollt und vorsätzlich. Er entpuppt sich zugleich als eine enorme vitale und kreative Kraft. Dass neben dieser Realität noch andere vermutet werden, zeigt die (von Myers als „intuition“ bezeichnete) Schluss-

folgerung: „India remains forever India, but Trinidad is of the New World.“ (S. 413).  
(Dezember 1999) Regine Allgayer-Kaufmann

*Ethnologische, Historische und Systematische Musikwissenschaft. Festschrift für Oskár Elschek zum 65. Geburtstag.* Hrsg. von Franz FÖDERMAYR und Ladislav BURLAS. Bratislava: Institut für Musikwissenschaft der Slowakischen Akademie der Wissenschaften/ASCO art & science 1998. 448 S., Abb., Notenbeisp.

Die umfangreiche Festschrift hat einen anspruchsvollen Titel. 1885 projizierte Guido Adler das System einer Musikwissenschaft, die zweigeteilt war, nämlich in einen historischen und einen systematischen Teil. Für die seinerzeit als „Musikologie“ bezeichnete Vergleichende Musikwissenschaft oder Musikethnologie war dies ein epochemachender Entwurf, konnte sie doch in diese Verankerung im System den geschichtlichen Moment ihres Anfangs setzen. Die Dreiteilung in eine Ethnologische, Historische und Systematische Musikwissenschaft ist dagegen weniger eine Projektion in die Zukunft als vielmehr die Festschreibung des Status Quo. Gefragt sind heute Spezialisten, nicht Generalisten. Die Spezialisierung des Wissenschaftlers und damit die Aufsplitterung des Gesamtfachs Musikwissenschaft führt aber nicht zu einem Mehr an Kompetenz, sie gefährdet auch in zunehmendem Maße die Integrität der Disziplin, behindert und verhindert schließlich den Diskurs, zumal Persönlichkeiten wie Oskár Elschek die große Ausnahme sind. Vielleicht hat er in diesem Sinne an den Plural „Musikwissenschaften“ gedacht, um den Ausgangspunkt umzupolen: Anstelle eines vermeintlich gemeinsamen Begriffs von Musikwissenschaft tritt jetzt die Differenz. Differenzen sind so wichtig wie Gemeinsamkeiten, wenn das Angebot zu Dialog und gegenseitigem Verstehen ernst gemeint ist.

In der Festschrift steht die Ethnologische Musikwissenschaft in der Mitte zwischen Systematischer und Historischer. Dies ist nicht allein mit dem wissenschaftlichen Interesse und dem wissenschaftlichen Werk des Jubilars erklärt, sondern liegt in der Natur der Sache. Schließlich ist aus der Tatsache, dass der Forschungsgegenstand der Ethnologischen Musikwissenschaft die außereuropäische Mu-

sik ist (unter Einschluss der europäischen Volksmusik) keine Differenz zu gewinnen, und zwar weder zur Historischen noch zur Systematischen Musikwissenschaft. Die Beiträge im Einzelnen bezeugen es. Wer expressis verbis unter dem Thema „Von ... bis“ und „Vom ... zum“ schreibt, wie Margaret J. Kartomi („From *krongkong* to *dangdut*“, S. 145–166), Artur Simon („Von *calung tarawangsa* bis *goong ajeng*“, S. 167–192) und Brigitte Bachmann-Geiser („Vom Lock- zum Rock-instrument“, S. 227–245), beobachtet Prozesse und Verläufe, und kommt daher ohne historisches Denken nicht aus. Albrecht Schneider („Klanganalysen bei Aerophonen der Volksmusik“, S. 51–80) untersucht Einschwingvorgänge und Spektren im quasi-stationären Klang der russischen Oboe *rozok*, der bretonischen *bombarde* und der ägyptischen *zumara*. Corneliu Dan Georgescu („Computer Simulation as Research Method“, S. 81–114) berichtet von einem Computerprogramm zur Simulation von Improvisationen. Er hat seine Untersuchung an der rumänischen *bucium*-Musik und dem arabischen *taksim* im *maqam bayati* durchgeführt. Beide genannten Arbeiten fanden in der Festschrift ihren Platz unter der Rubrik: „Systematische Musikwissenschaft“, wären aber zugleich aufgrund ihres Bezugs zu ‚nicht-westlicher‘ oder ‚nicht-klassischer‘ Musik auch der „Musikethnologie“ zuzurechnen gewesen. Ohne jeden Zweifel aber sind sie komparatistisch angelegt. Die „Vergleichende Musikwissenschaft“ aber wird in Deutschland bis heute – ob zu Recht oder nicht sei einmal dahingestellt – synonym zur „Musikethnologie“ verstanden.

Die Beiträge im Einzelnen widerlegen das System, dem sie unterstehen, indem – wie oben angedeutet – wieder und wieder die Grenzen zwischen den Teildisziplinen überschritten werden, so dass schließlich zur Diskussion steht, wie sich die Musikwissenschaft abgrenzen will gegenüber anderen Disziplinen. Es sieht so aus, als sei die Musikwissenschaft umgeben von Nachbardisziplinen, ja mehr noch, als sei sie die interdisziplinärste aller Disziplinen. Das große Spektrum der Themen zeigt, wie weit Horizont, Kompetenz, aber auch Begeisterung und Interessen eines Musikwissenschaftlers reichen müssen: Von der kühnen Idee einer Musikprognostik, deren Rolle darin

bestünde, „die Zukunft der Musik auf der Basis der Vergangenheit und der Gegenwart zu untersuchen und vorherzusagen“ (Peter Sidlik, S.24) über den völlig in Vergessenheit geratenen Schenker-Schüler Zuckerkanl (Wolfgang Suppan, „Viktor Zuckerkanls *Homo Musicus*, S. 25–36) zu einer Reihe von Beiträgen mit slowakischer Thematik, die in enger Beziehung zur Forschungstätigkeit Oskár Elscheks stehen (Bernhard Garaj, Eva Krekovicova u. a.).

Die Lektüre ist anregend und fesselnd, nicht zuletzt durch die große Vielfalt der Themen. In ihnen steckt Zünd- und Diskussionsstoff für künftige Symposien, Kolloquien und Gespräche aller Art. Es fällt auf, dass der Festband nicht etwa mit einem Sach- sondern mit einem 10-seitigen Personenregister schließt. Es reicht von „Penti Aalto“ bis „J. Zudel“. Die Musikwissenschaft hat eben – wie jede andere Wissenschaft auch – viele (menschliche) Gesichter. (November 1999) Regine Allgayer-Kaufmann

MARIO CAPUANA: *Mottetti concertati a due, tre, quattro e cinque voci. Opera terza. Venezia, Alessandro Vincenti M.DC.XLIX. A cura di Livio GIRGENTI. Firenze: Leo S. Olschki Editore 1998. XVII, 141 S. (Musiche Rinascimentali Siciliane XVIII.)*

Von der altherwürdigen sizilianischen Stadt Noto ist nach einem verheerenden Erdbeben im Jahre 1693 nur ein riesiger Steinhaufen übrig geblieben ... und eine Anzahl musikalischer Kompositionen, darunter die konzertierenden Motetten des ehemaligen Dom- und Senatskapellmeisters Mario Capuana aus dem Jahre 1649. Einige Kilometer entfernt von der total zerstörten Stadt ist dann Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts eine neue Stadt Noto erbaut worden, das „Barockjuwel Siziliens“, das heute freilich ebenfalls dem Untergang geweiht ist, sofern nicht umfangreiche Renovierungsarbeiten die bauliche Substanz zu retten vermögen. Angesichts solcher säkularen Untergänge architektonischer Kunstwerke verblüfft die Überlebenskraft der immateriellen Musik. Capuanas 20 *Mottetti concertati* liegen nunmehr in einer von Livio Girgenti vorbildlich besorgten Edition vor und harren ihrer sich sicherlich lohnenden Aufführung.

Obgleich nur zwei von Capuanas zweistimmigen Motetten mit je zwei obligaten Violinen

ausgestattet sind, verblüfft eine prinzipielle stilistische Verwandtschaft der *Mottetti concertati* des sizilianischen Meisters mit den *Symphoniae Sacrae I* von Heinrich Schütz. Nicht so sehr, dass beide Sammlungen je 20 Kompositionen umfassen und in Venedig erschienen sind, die schützsche 1629 und die von Capuana posthum 1749, auch nicht, dass die lateinischen Texte beider Bände den Psalmen, dem Hohenlied und Passagen des Neuen Testaments entnommen sind, ist dabei von Gewicht, sondern auffällige Gemeinsamkeiten der formalen Strukturierung der Stücke, der manieristischen Dissonanzbehandlung sowie die dramatisierende Gestaltung im Sinne der zeitgenössischen Oper. Nicht nur Claudio Monteverdi, mehr noch Alessandro Grandi scheinen sowohl für Schütz als auch für Capuana die stilbildenden Autoritäten gewesen zu sein.

Bei aller zu konstatierenden Freizügigkeit der Dissonanzbehandlung im Sinne der „Seconda Prattica“, wie z. B. die Septparallelen auf die Worte „moriatur in Christo“ in T. 57 von „O dulcis nomen Jesu“, möchte ich doch fragen, ob es sich bei den häufig anzutreffenden „Reibungen von Sekundparallelen in den Kadenzformeln durch Übereinanderschichtung der antizipierten Tonika mit dem retardierten Leitton“ (Sp. Xb) tatsächlich um eine „Erkennungsmarke des Stils Capuanas“ handelt, wie Girgenti dies annimmt, oder nicht um eine vereinfachende Notationskonvention, die aufführungspraktisch durch ein späteres Eintreten der antizipierten Finalis in eine reguläre Kadenz zu verändern ist.

Man kann den Bandherausgeber Livio Girgenti und den Reihenherausgeber Paolo Emilio Carapezza zu diesem überaus gelungenen 18. Band der *Musiche Rinascimentali Siciliane* beglückwünschen: „Die Musik hat die Steine überdauert!“

(Juli 2000) Siegfried Schmalzriedt

DIETRICH BUXTEHUDE: *Neue Ausgabe sämtlicher Freien Orgelwerke. Hrsg. von Christoph ALBRECHT. Kassel u. a.: Bärenreiter 1994–1998. Band 1: XV, 73 S., Band 2: 73 S., Band 3: IV, 84 S., Band 4: VII, 89 S., Band 5: III, 83 S.*

Buxtehude und kein Ende: Oder gibt es überraschende Quellenfunde, die eine neue Ausga-

be sämtlicher Orgelwerke rechtfertigen? Es gibt sie nicht, dieser „Wunschraum der Buxtehudeforschung ist bis heute nicht in Erfüllung gegangen“ (Albrecht). Mithin kann der Wert dieser Ausgabe nur in der subjektiven, im Falle Albrechts von hohem künstlerischen Rang des Praktikers geschärfte Sichtweise und Interpretation der Quellen liegen. Es entstand eine Ausgabe, die zwar nicht ganz das leistet, was eine unter primär wissenschaftlicher Zielsetzung veranstaltete Neuausgabe leisten würde, die andererseits aber mehr bietet, als der Praktiker bisher hatte. Das Vorwort (Band 1) ist unbedingt lesenswert und reflektiert auch die Geschichte und den Stand der Forschung, indem es sich mit Spitta, Keller, Hedar, Viderö, Beckmann und Snyder (wir vermissen Belotti) auseinandersetzt. (Dass Albrecht mit dem Placet Beckmanns dessen Quellensigel übernahm, um Konfusionen zu vermeiden, berührt besonders sympathisch; Beckmanns vierbändige Ausgabe, eine überarbeitete Neuauflage der vor mehr als 25 Jahren ersten, erschien ja parallel von 1995 bis 1997 bei Breitkopf!) Die freien Orgelwerke werden in drei Bänden nach Tonarten geordnet vorgelegt (Bd. 1: C, c, D, d; Bd. 2: E, e, F, fis, G; Bd. 3: G, g, A, a, B) Werke mit und ohne Pedalgebrauch stehen auf diese Weise beieinander. Das ist schon deshalb sinnvoll, weil die Grenzen zwischen beiden nicht klar zu ziehen sind. An fragwürdigen, offenbar korruptierten Stellen scheut sich der Herausgeber nicht, seine (recht überzeugenden) Lösungen als Fußnote zur Kenntnis zu geben; dass er im Falle gleichrangiger, aber voneinander abweichender Vorlagen (z. B. *Präludium* g-Moll BuxWV 149) die zweite Quelle im Anhang bringt und somit dem Benutzer überlässt, zu wählen, was ihm einleuchtet, ist ebenfalls vernünftig und besser, als mit rigorosem „So ist es!“ eine einzige Lesart zu präsentieren. (Für Insider: Bei BuxWV 149 handelt es sich nicht um die Frage Sextolen oder Triolen, sondern um die Pedaltöne G-G (B!)-c-d-es-c-d). Alles in allem ist auch Albrechts Ausgabe nicht das letzte Wort in Sachen Buxtehude (will es auch nicht sein), wohl aber ein gerade für den Praktiker (fünf nicht zu dicke Bände in gut lesbarem Satz) sehr nützlicher Versuch, durch das Gestrüpp der Überlieferung einen gangbaren Weg zu bahnen.

(Dezember 1999)

Martin Weyer

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Musikalische Werke. Supplement. Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke. Telemann-Werkverzeichnis (TWV). Instrumentalwerke. Band 3.* Hrsg. von Martin RUHNKE. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999, XIV, 282 S.

Die Telemann-Forschung hat Grund zur Freude: Der dritte und letzte Band des Verzeichnisses der Instrumentalwerke mit der Abteilung 5, Orchestermusik, ist erschienen. Die Zeit leidiger Provisorien ist vorbei; die Bezugnahme auf Teilverzeichnisse – von Hans Graesers ungedruckter Dissertation über Telemanns Kammermusik (1924) bis hin zu Adolf Hoffmanns Orchestersuiten-Monographie (1969) und Siegfried Kross' Arbeit über die Instrumentalkonzerte (1969) –, all dies Behelfsmäßige des Benennens eines Telemann-Werkes hat ein Ende. Das gesamte Instrumentalwerk Telemanns wird mit diesem dreibändigen Verzeichnis erschlossen – und zwar mustergültig: Die thematischen Incipits erscheinen in Klaviernotation auf zwei Systemen, jedes Werk ist nach Gattung, Tonart und Besetzung charakterisiert, Quellen und Ausgaben sind genau bezeichnet, hinzu kommen Informationen insbesondere zur Datierung von Quellen und zu thematischen Korrespondenzen mit anderen Werken Telemanns. Was die Instrumentalwerke betrifft, so befindet sich die Telemann-Forschung damit endlich in jener glücklichen Lage, die für die Bach-Forschung seit dem Erscheinen des *Bach-Werke-Verzeichnisses* von Wolfgang Schmieder 1950 eine ebenso angenehme wie nützliche Selbstverständlichkeit ist.

Günter Fleischhauer hat den 1984 erschienenen 1. Band des TWV 1990 in *Mf* 43, S. 279f., besprochen und Vorgeschichte und Konzeption des Verzeichnisses beschrieben, ich selbst habe den 2. Band 1993 in *Mf* 46, S. 324f., rezensiert und als „Pionierleistung“ gewürdigt. Der 3. Band ist nichts weniger als dies: Auf 250 Seiten verzeichnet er 114 Konzerte für 1–4 Soloinstrumente mit Orchester (TWV 51–54) und 137 Ouverturesuiten (TWV 55). Hinzu kommen sechs Seiten mit „Ergänzungen und Korrekturen zu Band 1 und 2“, ein Gesamtregister der Instrumentalwerke Telemanns nach Gattungen und Besetzungen und ein Verzeichnis der Originaldrucke von Telemanns Instrumentalwerken.

Auch der 3. Band kann im Ganzen nur als wohlgelungen bezeichnet werden; Einwände ergeben sich meist nur zu Details. So fragt man sich, warum das *Blockflötenkonzert* in F-Dur TWV 51: F 1 ausführlich mit thematischen Incipits, Quellen- und Ausgabennachweisen repräsentiert ist, während die Querflötenfassung desselben Werkes in D-Dur unter der Nummer Anh. 51: D nur erwähnt und der Benutzer im Übrigen von hier aus auf 51: F 1 verwiesen wird: Ist die Blockflötenfassung demnach das Original und die Querflötenfassung eine Bearbeitung – und woraus ergibt sich gegebenenfalls die Priorität? Bei der Tonartgruppe g-Moll der Solokonzerte (S. 35) vermisst man einen Hinweis auf das *Concerto di Camera* 43: g 3. Im Übrigen sind Defizite am ehesten auf dem unübersichtlichen Gebiet der Telemann-Edition unter der Rubrik *Ausgaben* zu verzeichnen. Dass dabei kein Band der Telemann-Ausgabe *Musikalische Werke* übergangen ist, versteht sich von selbst, doch überrascht, dass nicht regelmäßig auch die daraus hervorgegangenen Einzelausgaben des Bärenreiter-Verlags verzeichnet sind. Zu dem Konzert TWV 51: Es 1 ist die Ausgabe von Kurt Meier, Winterthur 1998 (Amadeus-Verlag), nachzutragen, zu TWV 54: Es 1 aus der *Musique de Table* die unter 55: B 1 erwähnte Eulenburg-Taschenpartitur Nr. 879 (Walter Bergmann), zu der *Orchestersuite* TWV 55: f 1 die Stimmenausgabe von Franz Josef Giesbert im Pfauen-Verlag, Wiesbaden 1955 (außerdem in Bd. 2 unter TWV Anh. 50:6 eine weitere Ausgabe der *Chaconne* dieser Suite von Frans Brüggen, Schott-London 1971). Zu der wohl bekanntesten Orchestersuite Telemanns, derjenigen mit konzertierender Blockflöte in a-Moll, TWV 55: a 2, sind neben den von Ruhnke erwähnten Editionen noch ein Klavierauszug von Edgar Hunt, veröffentlicht bei Schott-London 1971, und eine Faksimile-Ausgabe der Darmstädter Handschrift, herausgegeben im Eigenverlag von Mark A. Meadow, Basel o. J., anzuführen, außerdem als wirklich wichtige kritische Ausgabe diejenige von Hans Bergmann (*Suite a-Moll für Blockflöte, zwei Violinen, Viola und Generalbaß*, Hänssler-Verlag, Neuhausen-Stuttgart 1986, neu aufgelegt 1995 im Carus-Verlag, Stuttgart), die erstmals beim Trio von *Les Plaisirs* und beim *Passepied II* die in der Darmstädter Quelle mit Zuweisung an die Violinen im Bassschlüssel notierte Unter-

stimme korrekt als Streicher-Bassetttchen eine Oktave höher in Violinlage statt als Basso continuo wiedergibt (Ruhnkes Incipits wären entsprechend zu korrigieren; zu ergänzen wäre außerdem das Incipit des Trios der *Polonoise*). Die Ausgabe von Jean-Claude Veilhan bei Alphonse Leduc, Paris, umfasst über die von Ruhnke verzeichnete Viola-Stimme hinaus laut Verlagswerbung „parties séparées et partition“; die mir vorliegende Blockflötenstimme trägt die Jahreszahl 1975, die zugehörige Partitur ist 1979 gedruckt und enthält im Anhang ein vollständiges Faksimile der Darmstädter Quelle.

Beim *Register der Instrumentalwerke* wäre zu S. 274 anzumerken, dass die im Druck von 1730/31 „unvollständig erhaltenen“ Blockflöten-Sonatinen in c-Moll und a-Moll TWV 41: c 2 und 41: a 4 in vollständiger Form in einer anonymen Handschrift der Sächsischen Landesbibliothek Dresden in Einrichtung für Violine und Generalbass überliefert sind (Hs. 2–R–8.41/42; Ausgabe: 2 *Sonatinen*, hrsg. von Nikolaus Delius, Schott-Mainz 1996).

Ein wenig unklar bleibt, was sich bei Ruhnkes Besetzungsangaben hinter der Bezeichnung „Streicher“ verbirgt. Gelegentlich wird die Streicherbesetzung des Orchesterparts genau angegeben, z. B. beim Konzert TWV 51: G 7: „2 Violinen oder Violetten“, oder bei der Suite TWV 55: D 16: „2 Violinen, 2 Violon“ (jeweils plus Basso continuo), so dass man anzunehmen geneigt ist, dass die Angabe „Streicher“ den Normalfall der Besetzung mit 2 Violinen und Viola (plus Basso continuo) bezeichne. Doch dem widerspricht eine Reihe von Fällen, in denen das Stichwort „Streicher“ andere Besetzungskombinationen abdeckt, nämlich teils 2 Violinen ohne Viola (TWV 51: A 5, 51: B 2), teils aber auch Violine und Viola (TWV 52: a 1) oder Violine und 2 Violon (TWV 52: e 3, 54: B 2). Hier wären für eine künftige Neuauflage des Verzeichnisses genauere Angaben zu wünschen.

Zweifellos wird sich mit der Zeit noch manches an Berichtigungen und Ergänzungen einstellen. Man fragt sich beispielsweise, ob sich hinter dem fragmentarischen (übrigens auch stilistisch auffälligen) *Konzert* TWV 52: F 2 nicht eigentlich eine Triosonate verbirgt oder hinter der angeblichen *Orchestersuite* TWV 55: C 1, deren drei obere Stimmen nicht unter

*d'* hinabreichen, eine Quartettkomposition mit drei Holzbläsern. Und sicherlich ist auch nicht alles, was unter Telemanns Flagge segelt, wirklich von Telemann (vgl. z. B. meine Bemerkungen zu dem Konzert TWV 51: Es 1 in *Tibia* 24, 1999, S. 490). Hier bleibt für die künftige Forschung noch manches zu tun. Der Verfasser des Telemann-Verzeichnisses hat sich zu Recht von solchen Einzelproblemen nicht aufhalten lassen und das Ziel einer Gesamtschau nicht aus den Augen verloren. In den drei seit 1984 erschienenen Bänden hat er – laut Vorwort – sage und schreibe 1147 Instrumentalwerke Telemanns verzeichnet. Welch eine Leistung und Welch ein Impuls für die Wissenschaft! Martin Ruhnke gilt unser Glückwunsch und Dank.

(Mai 2000)

Klaus Hofmann

GEORGE FRIDERIC HANDEL: *Messiah*. Full Score. Edited by Clifford BARTLETT. Oxford-New York: Oxford University Press 1998. XII, 309 S.

Im Jahre 1998 fügte Oxford University Press der bereits großen Zahl an *Messiah*-Editionen eine weitere hinzu. Den Angaben des Herausgebers Clifford Bartlett zufolge könnte man sie wohl am ehesten als praktische Ausgabe mit wissenschaftlichem, jedoch nicht akademischem Anspruch bezeichnen. Aber gerade diese Intention führt oft zu teils unbefriedigenden, teils irritierenden Kompromisslösungen, bei denen der Wissenschaftler durch fehlende Detailbetrachtungen enttäuscht, der Praktiker durch sperrige Präsentationsformen abgeschreckt wird.

Als ein Beispiel dafür soll die Behandlung der Umarbeitungen und Alternativstücke Händels dienen. Bartlett vereint zwar alle für den *Messiah* relevanten Versionen einzelner Nummern in seiner Edition, teilweise sogar bisher Unveröffentlichtes, doch ordnet er sie in Klavierauszug und Partitur unterschiedlich, nämlich im Appendix bzw. im fortlaufenden Text. Dabei erscheint in der Partitur jeweils das Stück zuerst, das der heute hauptsächlich aufgeführten Mischfassung entspricht (z. B. bei der Arie „But who may abide“ die Version für Alt von 1750), dann alle Alternativfassungen in chronologischer Reihenfolge, aber ohne Angabe der Aufführungsdaten. Gerade hier wäre es in-

teressant gewesen zu wissen, wann Händel welches Stück verwandt hat.

Diese Problematik ist leider typisch für die ganze Edition: Wirklich gute Ansätze bleiben auf halbem Wege stecken; mit einem durchaus vertretbaren zusätzlichen Arbeitsaufwand hätten sich problemlos verbesserte Lösungen realisieren lassen.

Auch optisch-notatorisch bzw. editorisch-handwerklich ist dieser *Messiah* wenig ansprechend: Der durchgehende Kleinstich der Oboensysteme hätte mit einem Generalvermerk im Vorwort vermieden werden können, die Systemgrößen- und Systemabstandsunterschiede zwischen Chor- und Solostücken (besonders gedrängt geraten ist das „Halleluja“) sind einfach irritierend. Unverständlich der gewählte Weg der Darstellung von Verzierungen und Appoggiaturen: Es werden einfach Buchstaben über die entsprechende Stelle geschrieben (z. B. in der Arie „But thou didst not leave“ T. 6: *e-d-c-b*), was nicht nur befremdlich wirkt und der unmittelbaren Umsetzbarkeit im Wege steht, sondern auch noch fehleranfällig ist (im zitierten Beispiel etwa wäre *cis* richtig). Vollends fragwürdig wird diese Vorgehensweise bei Appoggiaturen, bei denen die zusätzliche Note völlig problemlos in Kleinstich in den Notentext einzusetzen wäre. Größtes Manko der Notation dieser Edition ist jedoch die durchgehende instrumentale Balkung der Vokalstimmen; ohne Rücksicht auf unterliegende Silben werden Halb- und Ganztaktgruppen zusammengebalkt. Vom Herausgeber als „current practice“ bezeichnet, stellt diese zutiefst unästhetische Präsentationsform lediglich ein meiner Meinung nach falsches Zugeständnis an EDV-gestützte Notation dar; gerade bei einer Edition für den Praktiker ist eine, zugegeben zeitaufwendigere, am Gesangstext orientierte Balkung unabdingbar.

Ohne die ausgeführten Mängel könnte man den Oxford University *Messiah* als solide bezeichnen; so jedoch erscheint er, zumindest handwerklich, leider nur mittelmäßig.

(Januar 2000)

Artie Heinrich

WILLIAM SHIELD: *Rosina*. Edited by John DRUMMOND. London: Stainer and Bell 1998. XXXV, 136 S. (*Musica Britannica LXXII.*)

Beim Blättern in *The New Grove*, 17. Band,

bleibt der Blick bei dem auf S. 254 reproduzierten schönen Titelblatt von William Shields (1748–1829) vierter Oper *Rosina* haften. In dem dazugehörigen Artikel weist Roger Fiske auf den außergewöhnlichen Umstand hin, dass *Rosina* die einzige Oper des Komponisten ist, von der (handschriftliche) Orchesterstimmen existieren. Im Vorwort der vorliegenden Edition bestätigt dies John Drummond mit der Feststellung, dass dieses Werk die einzige englische Oper dieser Zeit ist, deren Orchesterstimmen noch erhalten sind. Die übrige Quellenlage sowie die Einmaligkeit des Stimmensatzes, „der offenbar 1832 nach einer Originalquelle kopiert wurde“, ermöglichen diese Neuausgabe, „die uns einen einzigartigen Einblick in die Welt der Oper in London am Höhepunkt der Pastoraltradition des achtzehnten Jahrhunderts gewährt“ (S. XIX). Trotz des italienischen Einflusses zeigt die englische Oper im 18. Jahrhundert eine flexible eigenständige Entwicklung, was sich nicht nur in der Präferenz landessprachlicher Libretti niederschlägt.

Doch man muss sich nicht an der Einmaligkeit des Stimmensatzes (British Library) festbeißen, um diese gelungene Edition zu rechtfertigen – das Notenbild zeigt Shield als Schöpfer origineller und wirkungsvoller vokaler Linien, die für bestimmte Musiker (favourite actor-singers, S. XXV) maßgeschneidert sind. Es ist diese melodische Kunst, gekoppelt mit seiner effektvollen Orchestrierung und bestimmten folkloristischen Elementen, die Shields Kompositionsstil kennzeichnet, der nur wenige italienische Einflüsse aufweist. Von besonderem Interesse ist die Continuostimme, die sich als vollständig ausformulierter Klaviersatz zeigt. Der Klavierpart arrangiert sich mit seiner eigenständigen Gestaltung wichtiger musikalischer Effekte gut mit den anderen Stimmen. Möglicherweise kam in Covent Garden, wo diese Oper ihre erfolgreichen Spielzeiten erlebte, ein Pianoforte als Continuoinstrument zum Einsatz (S. XXXIII).

Mit *Rosina* wird nicht nur ein landessprachlicher Text vertont, sondern es erklingen auch immer wieder populäre Melodien, die sich in ihrer charmannten Einfachheit gleich beim ersten Hören mitpfeifen lassen; als auffälligstes Beispiel ist hier am Ende der Ouvertüre eine Melodie zu nennen (mit der

Spielanweisung für die Oboen, Fagotte und Hörner, „to imitate the bagpipe“), die unter dem Titel *Auld lang shine* (bei uns unter dem Titel *Nehmt Abschied, Brüder, ungewiss*) gut bekannt ist. Als Pastoraloper ist sie, genau genommen, ein „play with songs“ (S. XXIV), in dem die Dialoge gesprochen werden, was von den Akteuren mehr als nur das musikalische Ausfüllen ihrer Rolle verlangt.

Die Textdichterin heißt Frances Brooke, eine erfolgreiche Romanschrijfstellerin (knappe biographische Informationen zur Dichterin und zum Komponisten lassen sich auf den Seiten XXII und XXIII nachlesen). *Rosina* war ihr erstes Opernlibretto. Die Grundlage bildet die biblische Geschichte von Ruth, die durch die Verlagerung in den ländlichen Norden Englands und zusätzliche Rollen und Nebengeschichten aktualisiert und erweitert wird. So entsteht ein Stoff, der von Drummond als „guter Sittenspiegel der englischen Gesellschaft des ausgehenden 18. Jahrhunderts“ (S. XIX) bezeichnet wird. Dieser sozialhistorische Aspekt wird durch den Umstand ergänzt, dass *Rosina* mit ihren 70 Aufführungen in den ersten beiden Spielzeiten als erfolgreiches und hervorragendes Beispiel der damals in London populären Gattung der Dialog- und Pastoraloper zu bezeichnen ist.

(Juni 1999)

Johannes Ring

*Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie X: Supplement. Werkgruppe 30: Studien, Skizzen, Entwürfe, Fragmente, Varia. Band 3: Skizzen. Vorgelegt von Ulrich KONRAD. Kassel u. a.: Bärenreiter 1998. 69 S., 98 S.*

Mit Band 3 des Supplements liegt eine Edition eigener Art vor, außerhalb des gewohnten Editionskonzepts und ganz unvergleichbar zu anderen Bänden der *NMA* wie auch der *AMA*, die den behandelten Quellenkomplex, soweit sie ihn überhaupt kannte, unberücksichtigt gelassen hat. Ulrich Konrad ediert erstmals umfassend Mozarts Skizzen. Von den Fragmenten und Entwürfen unterscheidet er sie primär durch die Schriftform: durch eine private Skizzenschrift, die auf fremde Leser keine Rücksicht nimmt und die Mozart sich nur selber zugemutet hat.

Der Komplex wird dem Benutzer in drei Teilen erschlossen: Faksimile, Übertragung (unter

Wahrung aller Schreibeigentümlichkeiten) und Kommentar. Eine laufende Nummer erlaubt jeweils die rasche Zusammenführung der getrennten Bereiche. Der Band ist mit hoher Sorgfalt produziert. Das gilt für die inhaltliche Arbeit, aber auch die ästhetische Gestaltung des Notenbilds, die aufwendige Herstellung im Mehrfarbendruck und eine Verlässlichkeit im Korrekturlesen: Der einzige, harmlose Druckfehler, den ich fand, betrifft Nr. 80, wo die Angaben *recto* und *verso* beim Übertragungsblatt zu tauschen sind (schiefer zur Verzweiflung hat mich allerdings das Register auf der Suche nach KV 414 gebracht: man verirrt sich hier in einem Labyrinth von K<sup>3</sup>- und K<sup>6</sup>-Nummern, ohne fündig zu werden, weil KV 3850 im Haupteintrag fehlt). Die Loseblatt-Form – Alptraum aller Bibliothekare – wird auch auf kritischen Widerspruch stoßen. Dem Thema ist sie gleichwohl angemessen; fürs Arbeiten an einzelnen Fragen hat sie sogar Vorzüge.

Die Aufgabe brachte es mit sich, dass der Editor es immer wieder mit schwer lesbaren oder nahezu unleserlichen Passagen zu tun hatte. Was sich dennoch letztlich eruieren ließ, habe ich staunend zur Kenntnis genommen. Die Entzifferung fordert freilich eine Vertiefung nicht nur in die Schrift, sondern in jede einzelne Komposition. Allein die Schlüssel-Ermittlung bedarf in vielen Fällen eines beträchtlichen Aufwands. Ohne ständige gegenseitige Kontrolle von graphischem Zeichen und musikalischer Bedeutung, ja ihre wechselweise Inspiration, wären Ergebnisse nicht möglich (Vorwort, S. XIVb). Was der Editor hier geleistet hat, stellt einen Musterfall philologischer Arbeit dar: nicht mehr und nicht weniger als das Konstituieren eines Textes.

Technisch sind die Probleme glänzend gelöst, so wenn es um die Trennung verschiedener Teile geht, weil Mozart beispielsweise in die freigeblichenen Vokalsysteme eines Kyriefragments die Auflösung zweier Rätselkanons eingetragen hat (Nr. 7 *verso*). Nur bedingt überzeugend sind allerdings die Entscheidungen bei Taktstrichen, weil der Druck nur Systemlänge oder Durchziehen erlaubt, Mozart hingegen viele Zwischengrößen kennt (bei der Übertragung hätte ich mich, auch im Bedenken der Geschichte des Zeichens, häufiger zum Durchziehen entschieden, in jedem Fall bei Nr. 91).

Nach einem Jahr Erfahrung mit Konrads Edition, wobei ich in zwei Fällen die Gelegenheit hatte, auch die originale Handschrift heranzuziehen, muss ich wiederholen, was schon mein erster Eindruck war. Die Entzifferungsleistung ist schlechthin imposant. Das zeigt sich auch im Vergleich mit schon edierten Skizzen: Konrad bietet immer wieder bessere, oder zumindest plausiblere Versionen. Die Zahl der Fälle, bei denen ich ihm nicht folgen konnte, ist gering:

Nr. 1/5, letzte Note Alt: *e*<sup>1</sup> statt *f*<sup>1</sup>.

Nr. 7: Bei den Hörnern hat die durch Ausriss beschädigte Stimmungsangabe vollständig „in la sol re“ geheißen (vgl. KV 189); T. 2 findet sich im System der Hörner ein späterer, unerwähnt gebliebener Noteneintrag; auf ihn könnte sich das ominöse *As* im Bass beziehen, das sich beim besten Willen nicht als Korrekturschicht ins Kyrie einarbeiten lässt und von Konrad mit begründetem Fragezeichen versehen ist.

Nr. 17/1, T. 10: Bogen über den ersten drei Noten; T. 26: Schlussvorhalt zunächst nur 1 Viertel; T. 31: „endofor“ scheint mir fraglich (besser *menoforte*?).

Nr. 17/3, T. 5: Bass letztes Viertel *c* (gemeint aber sicher *d*).

Nr. 31, 1. Zeile T. 9: # vor *d*<sup>2</sup> gestrichen.

Nr. 32/2, T. 4: letztes Viertel *h*<sup>1</sup> abwärts gestellt; T. 18: letztes Achtel linke Hand *ais*<sup>1</sup> (in beiden Fällen war die sonst – T. 33, 37, 43 – zu Recht korrigierte Lesung von *NMA V/15:3*, S. 201, besser).

Nr. 34/3, T. 6: das *segno*-Kürzel steht in allen drei Stimmen um einen Takt zu früh.

Nr. 38: Bei der Überschrift zu einer Fuge liest Konrad „in 4<sup>ta</sup>“. Der Einsatzabstand der antwortenden Stimme beträgt allerdings eine Quint. Ich lese: *à 4<sup>tro</sup>* [voci].

Nr. 51/2: vor dem abschließenden *g* (Editionsbericht S. 28) lese ich in Übereinstimmung mit einer Konvention für die Schlussilbe von Strophen einen Taktstrich.

Nr. 57: Bei der langsamen Einleitung dieses Bläser-Klavierquintetts in *B* wird 6 Takte vor Schluss der dominante Zielklang *F* erreicht, danach in zweitaktigem Abstand repetiert. Das Klavier ist mit Einwürfen beteiligt, die Mozart nur mit einem Kringel andeutet. Konrad möchte hier die Figur von T. 28 nochmals einsetzen; sie ist aber auf einen Quartsextakkord bezogen, der sich mit der Dominan-

te nicht verträgt; es kann sich nur um eine Anlehnung an die Figur handeln, nicht um eine tongetrene Wiederholung. Beim Sortieren des Nachlasses wurde das Fragment als „schön“ apostrophiert; Konrad weist den Eintrag Nissen zu, den absolut gleichen Schriftzug bei Nr. 75 hingegen Stadler.

Nr. 59: bei KV 482 sind die ergänzten Instrumentenangaben zu korrigieren; über den Hörnern steht Klar. 2, unter ihnen Fig. 1, dann Fig. 2 (Trompeten und Pauken sind auf einem eigenen Blatt notiert).

Nr. 62, verso, Zeile 7: eckige Klammer beim Schlüssel zu streichen; der Violinschlüssel ist von Mozart notiert.

Nr. 70: Konrad hat Ludwig Finschers Instrumentenangabe „Oboe“ übernommen; die Notierung im obersten System deutet aber darauf, dass das instrumentale Echo im Briefduett des *Figaro* zunächst den Geigen zugeordnet war.

Nr. 72: bei der Durchführungsskizze zum Finale des Streichquartetts KV 464 lese ich für die erste Fassung von V. 1 in T. 2 die letzten drei Achtel als  $e^2$ - $fis^2$ - $gis^2$ ; T. 4 bleibt mir nichts, als die Lösung von Konrad zu bestätigen, doch unbefriedigt: wegen partieller Oktaven zwischen erster Geige und Bratsche.

Nr. 73/1: die drei Töne der Oberstimme gehören in ihrer anderen Tinte wahrscheinlich nicht zum übrigen Eintrag; jedenfalls geben sie im Violinschlüssel keinen Sinn; eine Einbeziehung wäre nur im Altschlüssel denkbar.

Nr. 77/2, T. 4: erstes Achtel zunächst  $e^1$ .

Nr. 82/1, T. 2: die Worte „tu“ und „sei“ gehören zur jeweils vorangegangenen Note.

Gemessen an der Fülle von Zeichen auf 98 Blättern sind diese Anmerkungen marginal. Denn umgekehrt hätte ich vieles ohne Konrads Anleitung nicht lesen können. Als Vorzug habe ich empfunden, dass die Übertragungen immer von der Gesamtheit einer Seite ausgehen. Wiedergegeben ist deshalb auch, was nicht zu den Skizzen gehört, aber auf einem Blatt steht, das Skizzen enthält. Auf diese Weise sind manch bekannte Satzausschnitte nochmals ediert, so das Menuett Nr. 20 aus KV 103 oder der Anfang des *Rondo* KV 269 für Violine und Orchester. Der Vergleich der Editionen war für mich verblüffend. Denn Konrads quellengetreue Wiedergabe führt keineswegs zu einem „schwierigeren“ Notentext. Und umgekehrt erleichtert die praxisorientierte Standardversion

das Lesen wenig oder gar nicht. Besonders erhellend ist hier das Nebeneinander bei einem Durchführungsabschnitt des *Es-Dur-Klavierkonzerts* KV 449 (NMA V/15:4, S. 17 f. und Konrad Nr. 51). Die neue Wiedergabe verbessert nicht nur alte Fehler, sie ist um vieles einsichtiger, was die Musik angeht (die technisch schwierigere erste Version der Klavierstimme entspricht übrigens dem, was Nannerl Mozart in ihren Part mit dem Vermerk „extra manieren“ eingetragen hat).

Eine solche Differenz macht deutlich, dass es sich bei Band 3 des Supplements um keinen Band wie jeden anderen handelt. Er zeigt eine Verschiebung im Textverständnis der Wissenschaft, wenn er dokumentiert, dass keineswegs allein wichtig ist, was dem Musikleben dient (obwohl sich die Praxis etlicher Skizzen bereits angenommen hat). Konrads Edition geht nicht vom modernen Leser aus, sondern vom Autor. Das ist langfristig, wenn die Wissenschaft ihre eigenen Fragen verfolgen, und nicht nur die ständig wechselnden Wünsche unterschiedlich qualifizierter Musiker befriedigen will, das sehr viel bessere, ja vielleicht das einzig glaubwürdige Konzept. Freilich fordert es den qualifizierten Leser, der mit Schlüsseln und vielerlei Partituranordnungen umgehen kann.

Seiner Zielsetzung nach ist der Band Konrads weniger einer der letzten der laufenden als der erste einer wieder neuen Ausgabe. Man könnte freilich, eingedenk der Worte von Ernst Hess aus dem Jahr 1967, auch sagen: er kehrt zu den Anfängen der NMA zurück. „War es ursprünglich die Absicht gewesen, den Text des Autographs bis in die Feinheiten der Schreibweise Mozarts wiederzugeben ..., so mußte es später *immer mehr* darauf ankommen, ein klares, den *modernsten* Regeln des Notenstichs weitgehend entsprechendes Notenbild zu gewinnen“ (Vorwort zu NMA VIII/19:1; Hervorhebungen nicht original). Was Konrad vorgelegt hat, widerspricht dem jüngeren Konzept. Nicht aber der „ursprünglichen Absicht“.

(November 1999) Manfred Hermann Schmid

*Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie X: Supplement, Werkgruppe 31: Nachträge, Band 2: Addenda zu Mozart. Die Dokumente seines Lebens. Neue Folge zusam-*

mengestellt von Cliff EISEN. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. XVII, 206 S.

Der 1993 angekündigte und im Herbst 1998 ausgelieferte Band ergänzt die Nachträge Eibls 1978 zu den Deutsch-Dokumenten von 1961. Er stellt eine Neufassung von Cliff Eisens *New Mozart Documents. A Supplement to O. E. Deutsch's Documentary Biography* von 1991 dar. Die Überarbeitung hat dem Buch spürbar gut getan. Die Dokumente sind jetzt in den Originalsprachen mitgeteilt, die Kommentierung erweitert. Dem Vorwort der Editionsleitung zufolge, die alle Quellen nochmals am Original überprüft hat, wurde „von prinzipiellen Erweiterungen abgesehen“. Das ist nur bedingt richtig. So sind alle 1993 bei einer Rezension im *Mozart-Jahrbuch* monierten Lücken geschlossen worden. Neu aufgenommen wurden auch wichtige neue Dokumente des Jahres 1791: aus den Wiener Hofkammer-Protokollen ein Pfändungsanspruch von Fürst Lichnowsky gegen Mozart, eine Nachricht aus der Brünner Zeitung zur Einweihung des Tempels der Loge „Zur gekrönten Hoffnung“ mit Erwähnung der Kantate KV 623, eine Wiener Todesanzeige für Mozart am 9. Dezember. Dass sich einstweilen andere Lücken aufgetan haben, wäre zumindest eines Hinweises wert gewesen, so der auf Harrisson James Wignalls Fund eines Dokuments für einen Turiner Opernplan Mozarts 1771 (*Mozart Studien* 7, 1997).

In einem Anhang sind Dokumente versammelt, die mit „Mozarts Leben“ nicht mehr unmittelbar zu tun haben, aber die Verbreitung seines Werks und Rufs bezeugen. Diese „Rezeptionsdokumente“ sind nach Ländern geordnet. Auffälligerweise fehlt ein Kapitel „Italien“. Deshalb fehlen Pressebelege aus Mailand (gefunden von Giacomo Fornari), es fehlt jede Erwähnung der Schrift des Rovereter Kaufmanns Giuseppe Antonio Bridi, der bei der Wiener Aufführung des *Idomeneo* mitgesungen und Mozart in seiner Heimatstadt ein Denkmal gesetzt hatte. Ansonsten ist der Band überaus sorgfältig redigiert und kompetent kommentiert (S. 21 muß es statt „Nemlich“ *Nemlichen* heißen, S. 101 scheint „Mogart“ ein Druckfehler, sei es der Quelle, sei es ihrer Edition). Warum bei S. 121 von einer Mitteilung des Notentextes abgesehen und auf die *New Documents* von 1991 verwiesen wird, vermag ich allerdings nicht einzusehen, schon gar

nicht, wenn für den Hinweis, daß am 17. Januar 1786 in London eine Sinfonie Mozarts aufgeführt wurde, die sich nicht näher identifizieren lässt, über eine Seite aufgewendet wird.

Das wichtige und nützliche Buch kann per definitionem nur eine Zwischenstation sein, Station auf dem Weg zu einem neuen Dokumentenband, der die Informationen zusammenführt und die allererste Arbeit von 1961 in der Art des Quellennachweises auf den Stand der beiden Ergänzungsbände bringt. (November 1999) Manfred Hermann Schmid

*HECTOR BERLIOZ: Prix de Rome Works.* Hrsg. von David GILBERT (= *Hector Berlioz. New Edition of the Complete Works* 6), Kassel 1998.

Für die Berlioz-Forschung gehört dieser Band zu den wohl wichtigsten der ganze Serie, stellt er doch endlich neben den beiden Rompreis-Fugen von 1826 und 1829 die Partitur der ersten Rompreis-Kantate von 1827 wieder her, die in der alten Gesamtausgabe nicht aufgenommen wurde. Dabei enthält diese Kantate so wichtige Themen wie den späteren *Chant du bonheur* und *La harpe éolienne – Souvenirs* aus dem *Monologue Retour à la vie* von 1832, dem späteren *Lélio*. Über die Bedeutung dieser Werke braucht hier nicht ausführlich gehandelt zu werden. Verwiesen sei nur auf die Abhandlungen von Wolfgang Dömling („En songeant au temps, à l'espace...“ Über einige Aspekte der Musik Hector Berlioz“, in: *AfMw* 23 [1976], S. 241–260; *Hector Berlioz und seine Zeit*, Laaber 1986), die die zukunftssträchtigen Konzeptionen dieser Stücke verdeutlichen, während Matthias Brzoska (*Die Idee des Gesamtkunstwerks in der Musiknovellistik der Julimonarchie* [=Thurnauer Schriften zum Musiktheater 14], Laaber 1995) die Grundlagen der harmonischen Kühnheiten dargelegt hat, während zuletzt Verf. („Encore!... Encore, et pour toujours!...“ Die Rolle der idée fixe in Hector Berlioz' *Lélio ou le Retour à la vie*“, in: *Festschrift Abert*, hrsg. v. Klaus Hortschanksy, Tutzing 1997, 75–94) die strukturellen Entwicklungen in den Selbstzitatzen herausgearbeitet hat. Diese Hinweise werden hier ausführlicher genannt, da der Herausgeber in bewährter Manier wieder nur die englischsprachige, primär auf die Quellensituation ausgerichtete Literatur für erwähnenswert hält (vgl. meine Kritik

an Bd. 25 der Ausgabe in: *Mf* 43 [1990], S. 373). Dank der in Anm. 2 genannten Vorarbeiten kann Herausgeber in seinem ausführlichen Vorwort sehr genau die historischen Umstände der Entstehung dieser Rompreis-Kantaten schildern. Der Text ist zuverlässig wiedergegeben, was angesichts der recht überschaubaren Quellenlage auch kein so großes Problem darstellen konnte. Einzig die letzte Kantate *Sardanapale*, die Berlioz 1830 schließlich den Preis einbrachte, ist nur fragmentarisch überliefert. Störend fällt bei der Behandlung der Gesangsstimme ins Auge, dass durchgehend die Balkensetzung in Vierteleinheiten erfolgte, während Berlioz in bewährter französischer Manier die Balken nur bei melismatischen Wendungen setzte, so dass die Versstruktur gegenüber der Taktmetrik immer im Vordergrund bleibt. Vgl. etwa auf S. 67 im Rezitativ der *Herminie* die Binnenzäsur in T. 60 „Tancrede est l'ennemi / de mon Dieu, de ma loi“, die hier ausnahmsweise stärker als die Taktbetonung ist, oder die weiteren Zäsuren am Beginn der T. 64 und 65. Das subtile Spiel mit Vers- und Taktmetrik kommt in Berlioz' Aufzeichnungsweise deutlicher zum Tragen, wie man sich durch das Faksimile auf S. 235 selbst überzeugen kann. Demgegenüber ist ein Vergleich der vorgegebenen Texte der Akademie mit den von Berlioz vertonten sehr aufschlussreich. Es bleibt zu hoffen, dass auch für *La mort d'Orphée* nach mehr als 170 Jahren das Urteil der Musiksektion der Académie des Beaux-Arts, es sei unaufführbar, widerlegt werden wird, wie es seit langem für die anderen Kantaten gilt, die mittlerweile ein fester Bestandteil des Konzertlebens geworden sind.  
(März 2000)

Christian Berger

## Eingegangene Schriften

Aktenzeichen „unerwünscht“. Dresdner Musikerschicksale und nationalsozialistische Judenverfolgung 1933–1945. Bearbeitet von Agata SCHINDLER. Mit einer Einleitung von Sylvia ROGGE-GAU. Dresden: Stiftung Sächsische Gedenkstätten zur Erinnerung an die Opfer politischer Gewaltherrschaft 1999. 158 S., Abb. (Lebenszeugnisse – Leidenswege. Heft 9.)

VINCENT ARLETTAZ: *Musica Ficta. Une histoire des sensibles du XIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*. Sprimont: Mardaga 2000. 526 S., Notenbeisp.

*Ars practica mensurabilis cantus secundum Iohannem de Muris. Die Recensio maior des sogenannten „Libellus practice cantus mensurabilis“*. Hrsg. von Christian BERKTOLD. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 1999. 128 S., Notenbeisp. (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission. Band 14.)

M. ELIZABETH C. BARTLET: *Etienne-Nicolas Méhul and Opera: Source and Archival Studies of Lyric Theatre during the French Revolution, Consulate and Empire*. Heilbronn: Musik-Edition Lucie Galland 1999. 2. Bände, 912 S., Notenbeisp. (*Études sur l'opéra française du XIX<sup>e</sup> siècle*. Volume IV.)

IRINA BENKOWSKI: *Die Harmonik in den Märchenopern N. A. Rimskij-Korsakovs*. St. Augustin: Gardez! Verlag 2000. 157 S., Notenbeisp. (Musikwissenschaft im Gardez! Band 1.)

JEAN-CHRISTOPHE BRANGER: *Manon de Jules Massenet ou le Crépuscule de l'opéra-comique*. Metz: Editions Serpenoise 1999. 505 S., Notenbeisp.

GUIDO BRINK: *Die Finalsätze in Mozarts Konzerten. Aspekte ihrer formalen Gestaltung und ihrer Funktion als Abschluß des Konzerts*. Kassel: Gustav Bosse Verlag 2000. 457 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 208.)

*Bruckner-Probleme. Internationales Kolloquium 7.–9. Oktober 1996 in Berlin*. Hrsg. von Albrecht RIETHMÜLLER. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1999. 277 S., Notenbeisp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XLV.)

HERBERT BRÜGGE: *Der Orgelbau im Tecklenburger Land*. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. 413 S., Abb.

*The Byrd Edition. Volume 9: Latin Motets II (from manuscript sources)*. Edited by Warwick EDWARDS. London: Stainer & Bell 2000. XIX, 202 S.