

BESPRECHUNGEN

Lexikon der Flöte. Flöteninstrumente und ihre Baugeschichte – Spielpraxis – Komponisten und ihre Werke – Interpretieren. Hrsg. von András ADORJÁN und Lenz MEIEROTT. Laaber: Laaber-Verlag 2009. 912 S., Abb.

Mit dem *Lexikon der Flöte* legt der Laaber-Verlag das vierte Instrumenten-Lexikon vor und erweitert damit seine Serie von Musik-Lexika, zu der außerdem Bände zu Komponisten, zur Gesangsstimme, zum Orchester und zu den Schlaginstrumenten vorliegen bzw. vorbereitet werden, um eine weitere gewichtige Publikation. Wie seine Vorgänger ist auch das *Lexikon der Flöte* ein optisch anspruchsvolles und qualitativ hochwertiges Druckerzeugnis. Nicht weniger als 122 Autoren aus Wissenschaft und Praxis nehmen das Thema aus den verschiedensten Perspektiven in den Blick. Freilich war auch noch bei keinem der Vorgänger-Projekte das Feld so weit wie bei der Flöte, deren Bedeutung als Volksmusikinstrument in den verschiedenen Kulturen und in allen Epochen der Musikgeschichte derjenigen als Kunstmusikinstrument mindestens gleichrangig ist. In der Vielfalt der Typen, Materialien und Bauformen übertrifft die Flöte Klavier, Violine und selbst Orgel; aufgrund ihrer speziellen Klanglichkeit(en) und der unmittelbaren Entstehung ihres Tons aus dem menschlichen Atem kommen ihr oft kultische oder mythologisch gefärbte Bedeutungen zu. All diese Bereiche abzudecken und insbesondere musikethnologische Aspekte einzubeziehen, ist eine besondere Herausforderung dieses Lexikons. Hinzu kommt eine weitere Problematik: Auch wenn nahezu alle Komponisten auch für Flöte geschrieben haben, so sind die betreffenden Werke doch im jeweiligen Gesamtœuvre meist randständig. Und selbst wenn eigentliche Flötenkompositionen fehlen, kann das Instrument gleichwohl in bestimmten Stücken eine exzeptionelle Rolle spielen. Ein Beispiel dafür ist das *Cœuvr* Charles Ives', dem berechtigterweise ein Eintrag gewidmet ist.

Den angesprochenen Herausforderungen stellen sich die Herausgeber mit einem bemerkenswert vielschichtigen Konzept. Auch wenn der Schutzumschlag nur neuzeitlich-abendlän-

dische Instrumente zeigt, ist auch den Flöten-typen der Volkskulturen weltweit sowie der Ur- und Frühgeschichte ausgiebig Raum gewidmet – in entsprechenden Einzeleinträgen sowie durch den umfangreichen Artikel „Flöteninstrumente“, der sich in eine „Systematik“ sowie zwei Unterabschnitte zur „Ur- und Frühgeschichte“ und zu „Flöteninstrumenten in den Kulturen“ gliedert und in diesem letzten Teil musikethnologische Aspekte in den Vordergrund stellt. Dem seit dem *Lexikon der Violine* erprobten Konzept folgend, gibt es ein durch zahlreiche Querverweise geknüpft dichtetes Netz an Komponistenartikeln sowie Einträgen zu Gattungen, zu Fachtermini und zu berühmten Einzelwerken. Hochinteressant sind die zahlreichen Beiträge zu Flötisten sowie zu Flötenbauern. Ein expliziter Praxisbezug wird in Artikeln wie dem hervorragenden zur „Haltung“ (eine wichtige Neuerung gegenüber dem Violinen-Lexikon), zu „Atemstütze“, „Zwerchfell“ oder zur „Suzuki-Methode“ greifbar. Umfangreiche Artikel, z. B. der ebenfalls hochinformative zur „Bearbeitung“, sind durch Zwischenüberschriften komfortabel gegliedert. Gerade durch solche Beiträge, etwa auch denjenigen zur „Orchesterbesetzung“, offenbaren sich immer wieder auch spezielle Aspekte soziologischer oder ökonomischer Art.

Es ist angesichts dessen erstaunlich, an wie vielen Stellen sich das Lexikon unvermutet schwer tut mit dem Fokus auf seinen Gegenstand. Im Eintrag „Konzert“ etwa steht der Diskussion der Gattung anhand von flötenspezifischen Beispielen eine ausgedehnte Betrachtung zur Veranstaltungsform und ihrer historischen Entwicklung voran, die man ebenso gut andernorts nachlesen könnte. Der Artikel „Basso continuo“ könnte unverändert in jedem Konversationslexikon stehen. Unter „Probispiel“ werden in drei von vier Textspalten alle möglichen allgemeinen Aspekte referiert, auch hier wäre die Beschränkung auf den Schlussteil und die zwei Spalten umfassende Zusammenstellung von Orchesterstellen ausreichend gewesen. Besonders augenfällig ist das Problem jedoch bei den Komponistenartikeln. Die Flöte als Gegenstand besonderen kompositori-

schen Ausdrucks darzustellen, die Frage spezieller klanglicher Möglichkeiten und damit einhergehender Konnotationen facettenreich zu beleuchten, die Rolle der Flöte für bestimmte Epochen (z. B. für die Neue Musik) auszuloten – all diese Möglichkeiten werden in vielen Fällen vertan, weil Komponisten vorgestellt werden, ohne dass ihr Schaffen für die Flöte eingehend behandelt wird, mitunter sogar, ohne dass es überhaupt thematisiert wird. Im Eintrag zu Hans Werner Henze fällt zum Thema Flöte kein Wort; bei Johann Friedrich Fasch, Gilbert Amy, Richard Rodney Bennett, Maximilian Friedrich Freiherr von Droste-Hülshoff oder Paul Amra (der, so erfährt man, bei über 300 Kompositionen „an die 20 Werke für Flöte“ verfasste) erfährt man über den Rang der Werke innerhalb der Flötenliteratur, über musikalische Besonderheiten usw. nichts. Bei Telemann sind Biografie und allgemeine Bedeutung ausführlich dargestellt (ein Verweis auf einschlägige Nachschlagewerke wäre hier sinnvoller gewesen); erst am Ende des Artikels kommt Telemanns Bedeutung für die Flöte in sehr knapper Form zur Sprache. Auch in anderen Personenartikeln, etwa dem zu Johann Adolf Hasse, wird den biografischen Abschnitten ein übertriebener großer Raum eingeräumt. Der Eintrag zu Prokofjew widmet sich dagegen in der Art eines Werkartikels ohne jegliche allgemeinen Vorbemerkungen der D-Dur-Sonate für Flöte und Klavier, der einzigen Flötenkomposition des Meisters. Vorbildlich sind die Beiträge zu Beethoven, Mozart, Carl Philipp Emanuel Bach oder Schubert. Hier hätte eine einheitliche Richtlinie gut getan; auch wäre der Verlag als lektorierende Instanz in der Pflicht gewesen. Mit welchem Ziel „zusammenfassende Darstellungen zu Geschichte und Bauweise der anderen wichtigen Holzblasinstrumente Oboe, Klarinette und Fagott“ (Vorwort, S. 9) hinzugenommen sind, bleibt unerläutert und wird auch aus den Einträgen nicht ersichtlich: Beziehungen der genannten Instrumente zur Flöte, seien sie klanglicher, besetzungspraktischer, musiksoziologischer oder welcher Art auch immer, werden kaum hergestellt (was freilich nichts über die Qualität der Einträge aussagen soll; sie sind ausgesprochen lesenswert, insbesondere der Fagott-Artikel). Dass Oboe und Klarinette um 1800 die Flöte aus dem Orchester zu verdrängen begannen, erfährt man z. B. im

Artikel „Orchesterbesetzung“. Zu fragen ist in dem Zusammenhang, warum der Bereich Orgel konsequent ausgespart bleibt, obwohl doch die spezifische Klanglichkeit der Flöte zu eigenen Registern bei diesem Instrument geführt hat (vgl. die zahlreichen Einträge zum Thema im *Lexikon der Orgel*, Laaber 2007).

Die angesprochenen Punkte ändern nichts daran, dass das Lexikon insgesamt eine Bereicherung für jedes Bücherregal darstellt und sich wunderbar nicht nur zum konkreten Nachschlagen, sondern auch zum Schmökern eignet. Eine umfangreiche und sinnvoll gegliederte Auswahlbibliografie, Übersichten über Flötengesellschaften und wichtige Internetadressen sowie ein Personenregister runden das Werk ab. Ein Genuss der besonderen Art ist der farbige Abbildungsteil, bei dem allerdings auf erläuternde Legenden verzichtet wurde. (Oktober 2010) Hansjörg Drauschke

DAVID FALLOWS: *Josquin. Turnhout: Brepols Publishers / Centre d'Études supérieures de la Renaissance 2009. XV, 522 S., Abb., Nbsp.*

Jedes Buch, das sich mit Josquin Desprez beschäftigt, darf der Aufmerksamkeit weiterer Kreise der Renaissanceforschung sicher sein. Zumal nach den die biographischen Koordinaten revolutionierenden Entdeckungen von Lora Matthews und Paul Merkley in den 90er Jahren des vergangenen Jahrhunderts schien ein hierauf aufbauender Versuch der zusammenfassenden Darstellung der verfügbaren Erkenntnisse zu Leben und Werk Josquins' überfällig. Dass das vorliegende Buch das Ergebnis langjähriger Beschäftigung mit dem Gegenstand ist, merkt der Leser an jeder Stelle. Die souveräne Zusammenfassung des Forschungsstandes versteht sich bei einem Autor vom Range David Fallows' von selbst. Dem Kenner der Materie wird jedoch auch nicht entgehen, dass vor allem jene Literatur ausgewählt und im Haupttext diskutiert wird, die die Thesen des Autors zu unterstützen scheint, wohingegen abweichende Erkenntnisse bzw. Meinungen oft nur einer Erwähnung in der Fußnote gewürdigt werden. Symptomatisch in dieser Hinsicht ist etwa ein Eintrag im Register beim Namen von Joshua Rifkin (dem das Buch gewidmet ist): „my disagreements with him“. Erfreulich ist

in jedem Falle, dass Fallows auch die deutschsprachige Literatur zur Kenntnis genommen hat; ein keineswegs mehr selbstverständlicher Umstand in der angelsächsischen Forschungsliteratur, der nicht selten zu Verzerrungen und Ungereimtheiten in der Erfassung und Diskussion des Forschungsstandes führt. Die Detailkenntnis des Autors ist imponierend, wenn sie ihn leider auch oft zu einem Plauderton, der nicht an jeder Stelle für den Gang der Argumentation Wichtiges von Marginalien zu separieren vermag, verleitet hat. Wenig überraschend liegt bei Fallows, dem Autor von bis heute maßgeblichen Arbeiten zu Dufay, der Fokus vieler Argumentationsketten und stilistischer Herleitungen auf dem Versuch, den Stil Josquins' aus dem der Werke seiner Vorgänger herzuleiten. So sind beispielsweise im Zusammenhang mit *Illibata Dei Virgo nutrix* die Hinweise auf Dufay und Busnoys erhellend, zeigen aber zugleich die Grenzen eines Vorgehens auf, das eine Methode zu nennen man zögern darf: Alles andere als die Tatsache, dass Josquins stilistische Entwicklung ihren Ausgangspunkt von seinen Vorgängern genommen hat, wäre eine Überraschung. Wenn somit der Erkenntniswert solch generalisierender Aussagen gering bleibt, bieten diese doch den Anlass, Fallstudien anzuregen, die strengeren erkenntnistheoretischen Ansprüchen zu genügen im Stande sind. Im Übrigen findet sich der in diesem Kontext angebrachte Hinweis auf Johannes Regis und die möglichen Konsequenzen für eine frühere Datierung von *Illibata* bereits in Helmuth Ostoffs zweibändiger Josquin-Monographie aus den Jahren 1962 und 1965, die in vielen Fragen, welche etwa die Authentizität einzelner Werke betreffen, überholt sein mag, aber noch immer lesenswert ist und ein Standardwerk genannt zu werden verdient. So greift auch Fallows etwa in der Frage der Rekonstruktion des Kontextes für die berühmte Chanson *Mille regretz* nahezu in allen Punkten die Argumentation von Osthoff auf, der für eine Verortung des Werkes im Kontext der Hofkultur Margaretes von Österreich bzw. ihres Neffen Karl eingetreten war.

Eine Schwachstelle der Monographie Fallows' ist die nahezu vollständige Ausklammerung der Rezeption Josquins im 16. Jahrhundert. Ein Lieblingsgegenstand der Josquin-Forschung in den vergangenen Jahrzehnten war

und ist die Frage der Authentizität bzw. Nicht-authentizität von unter Josquins Namen überlieferten Werken. Fallows versucht den Fallstricken – etwa den oft auf stilistischen Kriterien beruhenden Zirkelschlüssen – dieser auch im Zusammenhang mit der erfreulicherweise dem baldigen Abschluss entgegenstehenden *New Josquin Edition* geführten Diskussion dadurch zu entgehen, dass er sämtliche Werke aus seiner Darstellung ausklammert, die „in any way open to doubt“ (S. 100), nicht ohne etwa im Falle von *Misericordias Domini* eine Ausnahme zu machen. Aller Aufwand an Scharfsinn und sprachlicher Gewandtheit vermag denn auch nicht darüber hinweg zu täuschen, dass die sachliche Basis für die oft steilen Thesen nicht in allen Fällen wirklich tragfähig ist. Keineswegs sei das Anregende und deshalb zugleich Berechtigte und Notwendige auch gewagter Thesen in Abrede gestellt; methodisch problematisch werden diese jedoch, wenn sie nicht für sich stehen gelassen werden, sondern die Basis für weitere Mutmaßungen bilden. So bewundernswert die kombinatorische Gedankenscharfe von Fallows' Argumentation ist: Allein der engere Kreis der Josquin-Forschung besitzt die Möglichkeit, diese auch wissenschaftlich zu diskutieren, was eben ja auch und vor allem heißt, sie hinsichtlich ihrer Falsifizierbarkeit zu überprüfen. Dagegen besteht die nicht zu unterschätzende Gefahr, dass breitere Leserschichten das Buch unkritisch beim Wort nehmen. Hier wäre eine größere Zurückhaltung seitens des Autors wünschenswert gewesen. Ebenso entsteht hieraus ein größeres Defizit hinsichtlich der Besprechung größerer Werkgruppen; wer sich über die – in vielen Fällen gar nicht so unwahrscheinliche Autorschaft – ein Bild machen möchte, bleibt nach wie vor auf die Monographie Ostoffs oder den *Josquin Companion* aus dem Jahre 2000 angewiesen. In den teilweise recht ausführlichen musiktheoretisierenden Analysen – etwa im Falle der *Missa Hercules Dux Ferrariae* oder der *Missa La sol fa re mi* – klingt einerseits eine gewisse Skepsis gegenüber konkreten Anlass- und Adressatenbezügen an; andererseits wird dem Gedanken der ästhetischen Autonomie der Vorrang zuerkannt. Dies äußert sich auch darin, dass Fragen hinsichtlich semantischer Konnotationen Fallows nur am Rande zu interessieren scheinen.

Nicht unerwähnt bleiben darf die schöne buchtechnische Ausstattung, die den hohen Preis gerechtfertigt erscheinen lässt und gerade in Zeiten des überteuerten Billigbuches ein wohlthuendes Lesevergnügen zu bereiten im Stande ist. Die Vollständigkeit anstrebende, aber nicht immer erzielende Bibliographie ist für alle am Thema Interessierten gewiss von großem Nutzen, ebenso wie die in Anhang A und B mitgeteilten Dokumente bzw. Verweise auf Josquin.

(Juli 2010)

Michael Zywiets

MICHAEL MAUL: *Barockoper in Leipzig (1693–1720)*. 2 Bände. Freiburg i. Br.: Rombach 2009. 1.184 S., Abb., Nbsp. (Rombach Wissenschaften. Reihe Voces. Band 12/1 und 2.)

Forschungen zur städtischen Opernkultur im nord- und mitteldeutschen Raum um 1700 verbanden sich bisher in allererster Linie mit Hamburg. Für andere Spielstätten war der weitgehende Verlust zumindest musikalischer Materialien zu konstatieren. Das galt auch für die Leipziger Oper. Von der Musikwissenschaft wurde sie daher frühzeitig aufgegeben, das erst in jüngerer Zeit aufgekommene Interesse seitens der Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaft an der deutschen Barockoper hatte sich Leipzig bisher nicht zugewandt. Mit Michael Mauls fulminanter Monografie hat sich nun das Bild für diese erste und wichtigste städtische Oper Mitteldeutschlands – die aus zeitgenössischer Sicht mindestens auf Augenhöhe mit ihrer berühmten Hamburger Schwester stand – grundsätzlich gewandelt. Die Leipziger Operngeschichte wird hier in all ihren Facetten auf einen Schlag ausgebreitet. Was für das Haus am Hamburger Gänsemarkt durch zahlreiche Publikationen über Jahrzehnte hinweg erarbeitet ist – Musik-, Institutions- und Sozialgeschichte, Repertoirekatalog, Studien zu den Sängern, Dokumentensammlung usw. –, das alles enthält Mauls Buch in einem umfangreichen Text- und einem schmaleren, kompakten Katalogband (844 und 340 S.), umfassend und auf höchstem wissenschaftlichen wie darstellerischen Niveau. Die dem Werk zugrunde liegende Freiburger Promotion erhielt 2007 den Gerhart-Baumann-Preis für interdisziplinäre Literaturwissenschaft.

Das von Maul gesichtete Material ist nahezu unüberschaubar: Libretti, Ariensammlungen, Akten, Rechnungsbücher, zeitgenössische Literatur, Tagespresse, Briefe und vieles mehr, aus dem sich als faszinierendes Puzzle nichts weniger als das Bild einer Leipziger (um nicht zu sagen: mitteldeutschen) Kultur- und Sozialgeschichte Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts ergibt, in deren Brennpunkt das Opernunternehmen steht. In einem ersten Teil wird die Quellensituation für Libretti und Musikalien vorgestellt. Bereits hier wird klar, dass Mauls Ansatz gleichsam notgedrungen dazu führt, die Betrachtungen über den engeren Umkreis der Oper und auch über Leipzig hinaus auszuweiten – ein Umstand, der durch den gesamten Textteil hindurch immer wieder zu ausgedehnten Exkursen führt. Weifenfels, Hamburg, Naumburg oder Darmstadt werden als Spielstätten ebenso thematisiert wie die städtische Kultur außerhalb der Oper, das geistliche Schaffen von Komponisten (dazu weiter unten) und vieles mehr. Keine Spur, die nicht verfolgt, keine Vermutung oder auch Spekulation, die nicht zumindest angesprochen und auf ihre Berechtigung hin abgeklopft wird. Maul ‚referiert‘ dabei seine Ergebnisse nicht, er lässt den Leser vielmehr an deren Zustandekommen intensiv teilnehmen, ein Verfahren, das auf der Studie aufbauenden Forschungen sehr zugute kommen wird und außerdem den Nachvollzug der oft sehr komplexen Zusammenhänge und Folgerungen spürbar erleichtert.

Mauls Quellenstudien fördern u. a. einen reichen musikalischen Schatz zutage: Statt ungefähr einem Dutzend bisher bekannter Leipziger Opernarien sind es nun etwa 300, die sich bestimmten Werken zuordnen lassen. Komponisten wie Johann David Heinichen, Melchior Hoffmann oder Telemann werden so in ihren kompositorischen Anfängen greifbar. Darüber hinaus eröffnen sich Möglichkeiten zu grundsätzlichen Überlegungen zur Stilentwicklung vor allem in der ersten Dekade des 18. Jahrhunderts, zu Überlieferungssträngen, Schreibern, Papieren, Übermittlungswegen von Musikalien usw.; Mauls ausführliche Diskussionen solcher Sachverhalte sind ebenso erschöpfend wie sie anregend für die weiterführende Forschung sein dürften. Zu den besonders glücklichen Ergebnissen zählt die Zuweisung von 40 Nummern aus einer in Frankfurt/M. aufbewahrten

Sammelhandschrift zu Telemanns Leipziger *Germanicus* (wobei darin Kompositionen aus zwei Fassungen, 1704 und 1710, vereinigt sind) – bisher wurden diese Stücke für Hamburg in Anspruch genommen und Gottfried Grünewald zugeschrieben. Eine von Maul besorgte Ausgabe erschien 2010 (vgl. die Rezension in diesem Heft, S. 301 ff.).

An das Quellenkapitel schließt sich eine Geschichte des Unternehmens an, deren großes Verdienst – neben der ausführlichen Darstellung des Opernbetriebs, der das Unternehmen prägenden Familienstrukturen und -streitigkeiten, der Sängerpolitik und der (stets prekären) Finanzlage – die Darstellung der engen Verzahnung mit der städtisch-bürgerlichen und aristokratischen Kultur Leipzigs und seinem Umfeld ist. Deutlich wird hier vor allem die Rolle der Leipziger Studentenschaft: Das innovative Potenzial dieser dichtenden und komponierenden jungen Intellektuellen wurde durch die Oper in beachtlichem Maße freigesetzt. Die musikalische und textliche Eigenart mancher Leipziger Bühnenwerke, ihr mitunter ‚experimenteller‘ Charakter (exemplarisch Heinichens vollständig überlieferte *Lybische Talestris*, Leipzig 1709; Libretto: Georg Christian Lehms auf der Basis von Heinrich Anselm von Ziegler und Kliphausen, wie Maul zeigt; S. 408 ff.) erklären sich offenbar wesentlich aus diesem Umstand; sie stellen einen deutlichen qualitativen Unterschied etwa zur Hamburger Bühne dar. Die Bedeutung von Leipzigs Oper als Ausbildungsort – auch für den Dresdner Hof (vgl. S. 207f.) – wird hier explizit greifbar; sie ist für das Verständnis der stilistischen Entwicklung auch von Komponisten wie Fasch oder Graupner von immenser Bedeutung. Leipzigs Stellung als Ausgangspunkt vieler großer Karrieren – auch vielleicht ‚nur‘ als Ort erster entscheidender Prägungen: Mauls Buch liefert erstmals umfangreiches Material für eine tatsächliche Einschätzung und für eine stilistische Bestimmung dieses Ortes.

Von größtem Wert gerade auch für diesen letztgenannten Aspekt sind die den abschließenden Teil des Textbandes ausmachenden „Einzelstudien“. Zahlreiche mitgeteilte Notenbeispiele, begleitet von Mauls fundierten analytischen Ausführungen, lassen die Qualität der Leipziger Werke plastisch werden. Wesentlich ist auch hier, dass der Autor sich bei Wei-

tem nicht auf die überlieferten und eindeutig zuweisbaren Musikalien beschränkt, sondern weit ausholt, um weiterführende Fragestellungen und Diskussionsfelder auszuloten. Exemplarisch sei auf die Überlegungen zu geistlichen wie weltlichen Kantaten als Quellen zu Melchior Hoffmanns Operschaffen hingewiesen (S. 529–577 zu den geistlichen Stücken). In einer beeindruckenden Engführung der von Gottfried Ephraim Scheibel 1721 in den *Zufälligen Gedancken von der Kirchen-Music* geäußerten Ansichten zur Parodie mit Dokumenten, die das Phänomen aus praktischer Sicht und für die Leipziger Neukirche thematisieren, weiterhin mit Quellendiskussionen und einer Schreiber-Identifizierung, mit Textuntersuchung und nicht zuletzt musikalischer Analyse gelingt Maul eine plausible Argumentation dafür, dass sich in überlieferten geistlichen Kantaten Hoffmanns Arien ausmachen lassen, die (auch) seinen Opern zuzuordnen sind. Die Bedeutung der virtuos herausgearbeiteten Ergebnisse liegt dabei gar nicht so sehr in der Verortung einzelner konkreter Sätze Hoffmanns als vielmehr in der grundsätzlichen Diskussion einer Möglichkeit, auf deren Basis sich weiter forschen ließe – musik- und sozialgeschichtlich, hinsichtlich ästhetischer Vorstellungen und hinsichtlich deren Umsetzung in der Praxis. Gerade in solchen Grenzgebieten des Nachweisbaren offenbart Mauls Arbeit immer wieder verblüffende Einsichten und Ansätze.

Es ist Mauls großes Verdienst, stets den Überblick zu wahren und den Leser sicher durch die Materialfülle des Buches zu führen. Ein dichtes Netz an Querverweisen hilft dabei; vor allem aber ist es die Kunst des ‚Moderators‘ Maul, die die Lektüre neben allem Erkenntnisgewinn auch noch zu einer ausgesprochenen Freude macht. Diese Freude bleibt beim Arbeiten mit dem Katalogband ungebrochen: Das hervorragende Opernverzeichnis (es enthält zu den 74 nachweisbaren Leipziger Opern Angaben zur Aufführung, zu Librettisten und Komponisten, Besetzungslisten sowie Angaben zu den Librettodrucken und zu den musikalischen Quellen mit Notencipits; Querverweise auf den Textband ermöglichen das rasche Nachlesen an entsprechender Stelle), eine chronologische Spielplanübersicht, eine Biogrammsammlung der ermittelten Leipziger Opernsänger, eine Dokumentensammlung und noch einiges

mehr bieten ein Kompendium an Wissen von größtem Wert. Angesichts der Bedeutung Leipzigs als eines zentralen Knotens im kulturellen Netzwerk vor allem Mittel- und Norddeutschlands dürfte in Zukunft kaum ein Forscher, der sich mit Musik-, Literatur-, Medien- oder Sozialgeschichte dieser Region um 1700 beschäftigt, ohne die Arbeit Mauls auskommen. (Oktober 2010) Hansjörg Drauschke

Bachs Passionen, Oratorien und Motetten. Hrsg. von Reinmar EMANS und Sven HIEMKE. Laaber: Laaber-Verlag 2009. 506 S., Abb., Nbsp., Werkverzeichnis. (Das Bach-Handbuch. Band 3.)

Bach und kein Ende. Im Schumann- und Chopin-Jahr 2010 können kleinere Jubiläen wie der 325. Geburtstag Johann Sebastian Bachs leicht untergehen. Allerdings sind verlegerische Großprojekte wie das auf sieben Bände angelegte Bach-Handbuch bei Laaber anscheinend nicht auf bestimmte Erscheinungsdaten fixiert. Ein Handbuch zu den Passionen, Oratorien und Motetten wird immer seinen festen Käuferkreis haben. Wenn dann auch noch der ‚Vorgänger‘ in der Reihe, Siebert Rampes beispielhafte Studie zu den Orgel- und Klavierwerken, die Messlatte sehr hoch gelegt hat (vgl. *Die Musikforschung* 3/09, S. 286 ff.), dann greift man schon mit einiger Erwartung zu dem vorliegenden Band.

Dabei ist die Ausgangslage, in der sich das Autorenteam um die Herausgeber Reinmar Emans und Sven Hiemke befindet, eine ganz andere. Rampe konnte – gestützt auf die sozusagen druckfrischen Forschungsergebnisse der gerade fertig gestellten *Neuen Bach-Ausgabe* – Analyse und Stilkritik praktisch auf das Gesamtwerk für Tasteninstrumente anwenden und so wirklich wesentliche Neuerkenntnisse, vor allem zur Chronologie der Werke, vorlegen. Emans und Hiemke sind da in einer weit weniger komfortablen Situation: Der Werkbestand ist seit Langem intensiver Gegenstand der Forschung; grundsätzliche, folgenreiche Neuerkenntnisse gibt es nicht. Die Diskussionen kreisen zumeist um Detailfragen der Datierung, Besetzung oder des inneren Aufbaus und sind oft nur einem kleinen Kreis von Spezialisten vorbehalten (und von diesem nachzuziehen).

Im Vorwort wird versucht, das Beste daraus zu machen und den Aufbau des Buches (und mit ihm die Wichtigkeit der einzelnen Kapitel) sinnfällig zu erklären. Dabei wird offenbar ein Mittelweg zwischen historischer und systematischer Darstellung angestrebt. Am Anfang stehen zwei umfangreiche Aufsätze zu „Oratoriumstraditionen“ (Susanne Schaal-Gotthardt) sowie zur „Poesie des Leides“ in den Passionen (Burkhard Meischein). Sollte Meischeins Beitrag als vertiefte Einführung ins Thema gedacht gewesen sein, so wäre dieses Ziel nicht erreicht worden, denn er entpuppt sich vielmehr als tiefgehende Einzelstudie, die bereits einiges von dem enthält, was der Leser in den eigentlichen Werkbetrachtungen erwartet hätte. Diese liefert dann Konrad Klerk zur *Johannes- und Matthäus-Passion*, auf 69 Seiten. Zuvor erläutert Annette Oppermann die Quellenlage. Es folgen ein geringfügig überarbeiteter Wiederabdruck von Klaus Hofmanns Überlegungen zur Tonarten-Ordnung der Johannes-Passion aus *Musik und Kirche* 61 (1991) sowie ein Kapitel zur Rezeption, wiederum von Burkhard Meischein. Nach diesem Muster (Kontext – Quellenlage – Werkbetrachtungen – Rezeption) werden im Folgenden auch die Oratorien, Motetten, Choräle und Lieder besprochen, bisweilen ergänzt durch weiterführende Überlegungen, etwa zu „Bachs Musik im Spiegel zeitgenössischer Theorien“, ebenfalls von Susanne Schaal-Gotthardt. Weitere beteiligte Autoren sind Tobias Janz, Thomas Frenzel, Sven Hiemke und Gustav A. Krieg.

Darüber, was ein Handbuch ist, an welche Zielgruppe es sich wendet und was es leisten soll, wird man trefflich streiten können. Der Klappentext spricht von einem „spannenden Lesebuch und kompetenten Werkführer für alle Musikfreunde und Bach-Liebhaber“. Tatsächlich handelt es sich bei dem Buch um eine Sammlung von bisweilen hochspezialisierten Detailstudien. Selbst die eigentlichen Werkbetrachtungen sind schwere Kost und haben bei Weitem nicht jene Anschaulichkeit, mit der etwa ein Alfred Dürr in komplexe musikalische Sachverhalte einzuführen verstand. Auch scheinen die inneren Proportionen des Bandes ein wenig ins Rutschen geraten zu sein, wenn, wie erwähnt, die Betrachtungen zu den beiden Hauptwerken nur etwas mehr als ein Achtel des Gesamtvolumens ausmachen. Dafür

finden sich hier und da an unvermuteter Stelle Ausführungen, die wohl eher in die eigentlichen Werkbetrachtungen gehört hätten. Klaus Hofmanns Beitrag steht erkennbar an falscher Stelle – ungeachtet der Frage, ob der Wiederabdruck von der Sache her zwingend war oder nicht. Auch sonst hat man vieles schon einmal an anderer Stelle gelesen. Selbst die diffizile Fassungsproblematik der Johannes-Passion dürfte mittlerweile auch dem interessierten Laien weitgehend bekannt sein.

Es mag ungerecht sein, den vorliegenden Band immer wieder an Rampes Studie zur Orgel- und Klaviermusik zu messen. Da aber beide Bestandteile derselben Reihe sind, ist ein Vergleich wohl nicht gänzlich abwegig, und dieser macht deutlich, was dem vorliegenden Band fehlt: die klare Gliederung, eine durchgreifend ordnende Hand beim Aufeinanderbeziehen der Einzelbeiträge und ein einfühlsamer Blick auf den Leser, der sich kompetent, aber ggf. auch rasch über ein Werk oder auch nur einen Teil daraus informieren möchte. Ein größeres Augenmerk auf diese drei Punkte hätte den Handbuch-Charakter des vorliegenden Bandes sehr viel stärker herausstreichen können und damit die Lektüre angenehmer gemacht.

Am Schluss finden sich umfangreiche Register, an erster Stelle ein Verzeichnis der beteiligten Autoren; zu seiner Schande muss der Rezensent gestehen, dass ihm – trotz langjähriger beruflicher Verwurzelung in der Bach-Forschung – einige Namen unbekannt waren.

(Mai 2010) Ulrich Bartels

The Cambridge Handel Encyclopedia. Hrsg. von Annette LANDGRAF und David VICKERS. Cambridge u. a.: Cambridge University Press 2009. XXII, 836 S.

Das Rasonnieren über den Sinn und Unsinn von Sammelpublikationen, Handbüchern etc. einmal beiseite lassend, ist festzustellen, dass wir dem Händel-Jubiläumsjahr 2009 eine Reihe von Publikationen verdanken, die durchaus Lücken im Kenntnis- bzw. Forschungsstand geschlossen haben. Und a priori ist gegen die Sammlung der aktuell verfügbaren Informationen zu Händel z. B. in Gestalt einer Enzyklopädie nicht das Geringste einzuwenden. Dass die Darstellung des gesamten Wissens zu Händel eine – durchaus anregende – Illusion blei-

ben muss, ist eine triviale Einsicht, die zu erwähnen man sich scheuen würde, wenn selbige nicht immer wieder aus Gründen der Werbewirksamkeit neu erzeugt würde. Vergleichbares gilt für die Feststellung, dass Enzyklopädien nur in wenigen Fällen der Ort sein können, wo inhaltliche und methodische Neuansätze erkennbar werden. Im Vorwort zur vorliegenden *Cambridge Handel Encyclopedia* wird nicht ganz zutreffend damit geworben, dass „the present volume is the first ever compendium devoted to the composer“ (S. XVII). Ohne sich in detaillierte – meist erfolglos bleibende – Erörterungen der Chronologie einzulassen zu wollen, darf doch daran erinnert werden, dass die biographische Enzyklopädie von Hans Joachim Marx, *Händel und seine Zeitgenossen*, bereits 2008 (und nicht, wie in der „Select bibliography“ des vorliegenden Bandes falsch angegeben, 2009) erschienen ist, sie aber in der Tat thematisch – nicht dem Umfang und der Vollständigkeit nach – einen engeren Radius aufweist als die hier zu besprechende Enzyklopädie. Leider enthält diese keinerlei Hinweise auf die die Auswahl der Artikel leitenden Kriterien; angestrebte Vollständigkeit artet so leicht in eine gewisse Beliebigkeit aus, welche etwa die erwähnte Marx'sche Enzyklopädie geschickt vermeidet.

Die Artikel zu den Opern und Oratorien veranschaulichen, dass die Verknappung des Umfangs der Darstellung nicht immer ohne Folgen für den Inhalt bleiben kann. Symptomatisch ist in dieser Hinsicht, dass nahezu sämtliche Einträge zu den erwähnten Gattungen ohne jedes Eingehen auf die Musik auskommen. Bei einer derartigen Eingrenzung des Umfangs, wie sie dieser Textgattung bekanntlich inhärent ist, kann dies auch gar nicht anders sein, d. h. die Autoren, die in den allermeisten Fällen gute Arbeit geleistet haben, waren wohl nach der Darstellung von Entstehung, Aufführungsgeschichte, Inhalt etc. schon an das vorgegebene Limit gelangt.

Während die Textgattung Handbuch die Vermischung von Zusammenfassung des Forschungsstandes und eigenen Forschungsleistungen mit sich bringt, beschränkt sich das vorliegende Lexikon leider häufig auf das Referieren der einschlägigen Fakten. Dass auch dies nicht immer gelungen ist, belegen etwa die beiden dicht aufeinander folgenden Arti-

kel „Elbing“ und „Esther“. Schon Irmgard Leux („Über die verschollene Händel-Oper *Hermann von Balcke*. Ein Beitrag zur Elbinger Musikgeschichte“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 8, 1927) konnte glaubhaft machen, dass das *Pasticcio Hermann von Balcke* mit einiger Sicherheit nicht in Elbing aufgeführt wurde. Der Autor des Eintrags führt diesen Artikel aber nicht an, sondern stattdessen einen Aufsatz von Joseph Müller-Blattau, dem 1933 aus nationalistischen Motiven daran gelegen war, Händel nach Elbing reisen zu lassen und dort das *Pasticcio Hermann von Balcke* aufführen zu lassen (eine Annahme, für die es an dokumentarischer Evidenz mangelt). Unter dem Lemma „Hermann von Balcke“ wird dann zwar der Artikel von Leux genannt, aber auch hier ohne die Aufführung 1732 in Elbing an sich in Frage zu stellen. Der Artikel „Esther“ erwähnt mit keinem Wort die neuerdings von Reiner Kleinertz („Zum Problem der Entlehnungen bei Händel am Beispiel der *Brockes-Passion* und der ersten Fassung von *Esther*“, in: *Händel-Jahrbuch* 55, 2010) vorgetragenen Überlegungen zur Werkgenese. Der im selben Jahrgang des *Händel-Jahrbuches* enthaltene Beitrag von John Roberts wird hingegen im Literaturverzeichnis genannt. Sicher ist ein Lexikonartikel nicht der richtige Ort, um wissenschaftliche Kontroversen auszutragen, geschweige denn zu entscheiden. Von der Verpflichtung, abweichende Positionen zu benennen, entbindet aber auch nicht der begrenzte Umfang der Artikel: Ein Satz und die Nennung unter der Rubrik Literatur hätten hier sicherlich ausgereicht.

Der Artikel „Oratorio“, dem Gegenstand nach gewiss von nicht zu unterschätzender Bedeutung, begnügt sich mit der Aufzählung der Oratorien Händels in chronologischer Reihenfolge, ohne dass Fragen der Gattungskonventionen, der Dramaturgie etc. auch nur ansatzweise erörtert werden. Gerade wenn man berücksichtigt, dass jedes Oratorium einzeln besprochen wird, stellt sich die Frage nach dem Sinn einer derartigen Auflistung. Unzweifelhaft einen Gewinn bedeuten hingegen zahlreiche Einträge zu systematischen Stichwörtern (z. B. „Aria“, „Festivals“, „Instrumentation“, „Palazzi“), welche die schwere Kunst der konzisen Darstellung exemplarisch vorführen. Die zu Werbezwecken abgedruckten Lobeshymnen von bedeutenden Händelinterpreten der Gegen-

wart – haben diese das Manuskript des Bandes vorab gelesen? Oder wie konnten sie sich vor der Drucklegung ein Urteil bilden? – verraten viel über den imaginären Adressatenkreis der Enzyklopädie, die sich wohl in erster Linie an den Praktiker und/oder Händelliebhaber wendet, der sich nicht der mühevollen Lektüre längerer Texte unterziehen möchte und dem ein Buch pro Themengebiet als völlig ausreichend erscheint. Ob der vorliegende Band aber auch die Interessen und Wünsche des wissenden Musikers – wie er längst als Ziel der Musikausbildung gelten darf – erfüllt, erscheint (nicht zuletzt auch aufgrund des enorm hohen Preises) zumindest fraglich.

(Juli 2010)

Michael Zywiwicz

Beethoven's Tempest Sonata: Perspectives on Analysis and Performance. Hrsg. von Pieter BERGÉ. Leuven – Walpole, MA: Peeters 2009. IX, 341 S., Nbsp. (*Analysis in Context. Leuven Studies in Musicology. Band 2.*)

Pieter Bergé hat gemeinsam mit Jeroen D'hoë und William Caplin elf Auseinandersetzungen mit Beethovens Klaviersonate op. 31,2 zusammengestellt. Verschiedene Zugangsweisen zum gleichen Gegenstand sollen unterschiedliche Facetten ausleuchten. Zudem skizzieren die Beiträge analytisch informierte Aufführungsweisen: eine Anwendung der Analyse, die in den letzten Jahren immer breiteren Raum einnimmt, wenngleich viele praktische Musikerinnen und Musiker solchen Anregungen skeptisch gegenüberstehen. Im einleitenden Essay skizzieren Pieter Bergé und Jeroen D'hoë dieses Verhältnis von Analyse und Aufführung. Sie zeigen nicht nur verschiedene Motivbegriffe auf, sondern suchen den Ausgleich von präskriptiven und deskriptiven Ansätzen, indem sie sowohl Möglichkeiten zur klanglichen Umsetzung analytisch gefundener Strukturen vorschlagen als auch analytischen Implikationen von Einspielungen nachgehen. Folgerichtig schließt der Beitrag mit Bemerkungen zu einer Sprache der Analyse, die solche Dialoge fördert, indem sie sowohl die technische Abstraktion als auch die metaphorische Verbildlichung kennt. Der Zufall der alphabetischen Ordnung führt dazu, dass Scott Burnhams Beitrag an eben diesem Punkt ansetzt. Er untersucht, wie musikalische Strukturen außermusikalische

Wirkungen realisieren, und stellt Fragen, die Interpreten zum Nachdenken anregen sollen, ohne ihnen Vorschriften zu machen. Poundie Bursteins schenkerianischer Zugang betont die Möglichkeit verschiedener analytischer Lesarten der gleichen Musik und das reziproke Verhältnis von Aufführung und Analyse. Er stellt dies u. a. an der Wiedergewinnung der strukturellen Tonika in verschiedenen Takten des ersten Satzes dar. Der Aufsatz ist darüber hinaus eine hervorragende Einführung in die Stimmführungsanalyse, die ohne Polemik zahlreiche Missverständnisse korrigiert.

William Caplin bezieht sich auf die „formal functions“ der Musik der Klassik als Grundlage seiner Formenlehre. Die „Sturmsonate“ diskutiert er mit vielen Seitenblicken auf das klassische Repertoire und skizziert Folgerungen für die Ausführung, von denen er einschränkend betont, dass sie ausschließlich formale Funktionen ausdrücken, keine weiteren Ebenen des Satzes wie Motivik und Stimmführung. Eine grundlegend andere Stimme hört man in Kenneth Hamiltons Beitrag, der aus der Sicht eines Pianisten Aufführungstraditionen untersucht. Hamilton beschäftigt sich mit Berichten über Beethovens Spiel, mit Ausgaben, Aufnahmen und Instrumenten – der Aufsatz ist eine Fundgrube von historisch informierten Beobachtungen und Anregungen aus der Praxis. Robert Hattens Überlegungen zu „topics“, „tropes“ und „gestures“ beabsichtigen die „reconstruction of the composer's poetic *Idee*“ (S. 177). Praktische Umsetzungen seiner semiotischen Forschung sucht er mehr als die anderen Autoren in „orchestral hints“. Ein „horn trio“ oder „childlike innocence, projected by a light, almost fanciful distribution of the weight of the hand“ weisen auf Färbungen wie auch auf den Körper des Interpreten oder der Interpretin hin.

James Hepokoski geht von seiner „Sonata Theory“ aus. Sie sollte für das Verständnis seines Beitrags bekannt sein; die eingestreuten Bemerkungen reichen nicht aus, um zugleich mit der Anwendung auch die Methode zu erläutern. Der Aufsatz ergänzt aufführungspraktische Hinweise zur Theorie: Offenbar ist die Angliederung an das Korpus der „Sonata Theory“ im Allgemeinen intendiert, in deren „performative language“ (S. 207) solche Affinitäten latent angelegt seien. William Kinderman erforscht die

Temporelationen im ersten Satz. Er bettet sie in einen reichen Kontext ein, der sowohl ältere Kompositionen als auch Beethovens Skizzen – und damit Fragen zur Genese – umfasst und einen Ausblick auf das Rezitativ der neunten Symphonie eröffnet. Auch William Rothstein untersucht die Zeitorganisation, und auch er befragt (und textiert) die Rezitativpassagen, bevor er sich der Taktgruppengliederung widmet. Seine praktischen Folgerungen betreffen metrische Phänomene, die er durch Reduktionen für die Ausführung aufschließt. Douglass Seaton skizziert einen Zugang auf der Grundlage von Narrativitätstheorien. Den praktischen Nutzen erkennt er im integrativen Moment dieses Ansatzes, der analytische Einzelbeobachtungen verbindet. Steven Vande Moortele beschreibt schließlich am Beispiel der „Sturmsonate“ ein Stück Wissenschaftsgeschichte, indem er unterschiedliche Lesarten diverser Musiktheoretiker des 20. Jahrhunderts vorstellt: Hier zeigt sich, welch reiches Reservoir an Deutungen die Formenlehre ganz entgegen ihres manchmal dogmatischen Rufs hervorgebracht hat.

Bergé, D'hoë und Caplin präsentieren in ihrem vielschichtigen Band eine Fallstudie zum Pluralismus analytischer Ansätze einschließlich von Überlegungen zur klanglichen Umsetzung. Insofern ist das Buch sowohl eine multiperspektivische Auseinandersetzung mit der „Sturmsonate“ als auch eine Anthologie zu musiktheoretischen Ansätzen der Gegenwart mit einem Schwerpunkt zur Formtheorie. Doch liegen in der Vielschichtigkeit zwei Probleme. Da sich alle Beiträge auf den gleichen Gegenstand beziehen, ist es erstens schade, dass das Buch elf Solitäre vorstellt. Die Diskussionen müssen die Leserinnen und Leser selbst führen. Spannend wäre es gewesen, wenn die Autoren auf bisweilen drastische Deutungsunterschiede ihrer Kollegen hätten eingehen können oder wenn die Herausgeber die Diskussion in einem Nachwort geführt hätten. So wird diese Auseinandersetzung, die den Band als Einheit markiert hätte, nicht angestoßen und insofern erschwert, als man Konkordanzen mühsam suchen muss. Zweitens sind die Tonfälle recht verschieden; mitunter scheint der intendierte Leserkreis die Autoren veranlasst zu haben, gleichsam mit angezogener Handbremse zu schreiben. Trotz dieser kleinen Einwände haben die Herausgeber ein rundum lesens-

wertes Buch vorgelegt, das nicht zuletzt eine Einladung zur analytischen Interpretationsforschung darstellt.
(Juli 2010) Christoph Hust

RICHARD WAGNER: Sämtliche Briefe. Band 17: Briefe des Jahres 1865. Hrsg. von Martin DÜRRER. Redaktionelle Mitarbeit: Isabel KRAFT. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2009. 797 S.

1865 war ein Jahr voller Dramatik in dem ohnehin nicht eintönigen Leben Richard Wagners. Ein Jahr zuvor war er von König Ludwig II. von Bayern nach München berufen worden. Doch im Dezember 1865 musste der Komponist aufgrund seiner Beteiligung an politischen Auseinandersetzungen die Stadt fluchtartig verlassen und zog in die Schweiz.

Mit fast 800 Seiten Umfang übertreffen die Briefe des Jahres 1865 alle vorangegangenen Bände, wobei der Anhang (Anmerkungen zu den einzelnen Briefen, Themenkommentare, Verzeichnisse und Register) fast die Hälfte des Bandes ausmacht. Die eher übersichtsartig gehaltenen Themenkommentare beziehen sich auf Wagners Reisen, die Presse, die Politik, seine künstlerischen Projekte und Arbeiten sowie auf die Uraufführung des *Tristan*. Die Geburt der Tochter Isolde am 10. April 1865, an dem pikanterweise auch die erste Orchesterprobe zur Uraufführung durch Hans von Bülow stattfand, wird weder von Wagner noch im Kommentar erwähnt, was dem Bestreben der Herausgeber entspricht, das Private im Hintergrund zu belassen. Dazu müsste man parallel das tagebuchartige *Braune Buch* lesen, das die emotionalen Turbulenzen Wagners zu Beginn seiner Beziehung mit Cosima enthält. Weil die Briefe des Komponisten an Cosima von Bülow vernichtet wurden, in denen er vermutlich genau berichtet hat, sind die Aufzeichnungen Ludwig II. über seine mit Wagner auf Schloss Hohenschwangau verlebte Woche im November 1865 erstmals vollständig abgedruckt und erläutert.

Die ausgezeichneten Erläuterungen zu den einzelnen Briefen glänzen durch genaueste Hinweise und Erklärungen. Und wieder einmal staunt man über die stilistische Variationsbreite der Wagner'schen Briefe, ob sie an den König gerichtet sind („holder Gönner“,

„hehrer Geliebter“) oder an die Bediente Verena Weidmann („nehmen Sie unten im blauen Kabinet eine rothe Fenstergardine“), ob sie sich um eine Wahrsagerin drehen, die Wagner tief beeindruckte (S. 497f.) oder um die nervliche Anspannung bis zur Uraufführung des *Tristan*. Der Band ist nicht nur eine wissenschaftlich erstrangige Quelle, sondern besitzt auch durchaus unterhaltenden Wert.
(September 2010) Eva Rieger

NICHOLAS VAZSONYI: Richard Wagner. Self-Promotion and the Making of a Brand. Cambridge: Cambridge University Press 2010. 222 S.

Während Hector Berlioz einmal schrieb: „Mein Leben ist ein Roman, der mich sehr interessiert“, hätte Wagner, nach Vazsonyi, wohl eher und zutreffender gesagt: „Mein Leben ist ein Drama, an dem ich schrieb.“ Begnügte man sich bislang damit, vom Mitteilungsdrang oder Selbstdarstellungsvermögen Wagners zu sprechen, so zeigt der Autor auf, dass dieser darüber hinaus nicht nur selber den Diskurs um seine eigene Person und sein Werk schuf, sondern ihn auch laufend kontrollierte und weiter entwickelte. Richard Wagner bezeichnete sein Musikwerk als etwas noch nie da Gewesenes und erfand sogar ein eigenes Vokabular, um es zu beschreiben. Vazsonyi analysiert in fünf Abschnitten verschiedene Facetten der Unternehmungen Wagners, die alle das Ziel hatten, für sich zu werben: die Schaffung seiner Person als Markenzeichen, Kommunikationsmanagement („public relations“), die Entwicklung einer Marke, die eigene Vermarktung innerhalb seines Musikwerks und die Etablierung eines globalen Netzwerks.

Ab 1840 produzierte Wagner ein Korpus an Texten, die den öffentlichen und intellektuellen Diskurs um sein Werk schüren sollten; sie waren „ein komplexes und verstörend verführerisches Amalgam von Haltungen, ästhetischer Theorie, gesellschaftlichen Kommentaren und Ideologie, eingewoben innerhalb einer farbigen und suggestiven autobiographischen Erzählung. [...] Die Art, wie er daran ging, seinen Erfolg zu generieren, ihn abzusichern und zu erhalten, war beispiellos und entsprach – vielleicht intuitiv – genau den Marktbedingungen, mit denen er sich anlegte“ (S. 9 und

10; Übersetzung E. R.). In diesen Texten formte er das Bild des deutschen Künstlers, der das Geld, den Markt und die industrielle Moderne gleichermaßen ablehnte, und sah sich als der Deutscheste unter den Deutschen, wobei sein Deutschtum die wahre Kunst – im Gegensatz zu profitorientierter Produktion von Musik – vertrat, also als moralisch überlegen zu gelten hatte. Vazsonyi sieht Wagners Aufsatz „Das Judentum in der Musik“ als einen integralen Bestandteil der Vermarktung seiner ästhetischen Theorie mit dem Ziel, durch die Biologisierung des Jüdischen dem Hauptkonkurrenten Meyerbeer den Boden zu entziehen.

Die Rückführung der sterblichen Überreste Webers nach Dresden 1844 wird vom Autor als eine Publicity-Kampagne dargestellt. Obwohl nicht feststeht, ob Wagner diese tatsächlich selbst organisierte, konstruierte er mit seiner Darstellung der Ereignisse in seinen Briefen, Erinnerungen und Schriften eine Brücke zwischen sich und Weber und schrieb sich in dessen Biographie ein. Ähnliches findet sich im Zusammenhang mit der Aufführung der neunten Symphonie Beethovens: Wagner platzierte zunächst anonym eine Serie von Anzeigen in einer Dresdener Zeitung und förderte damit die Nachfrage. Seine folgenden Programmnotizen verstärkten zusätzlich die Gemeinsamkeit zwischen sich und Beethoven: Mit dem Bezug auf dessen vokalen Schlusssatz verknüpfte er die Symphonie mit dem Wagner'schen Musikdrama.

Während Vazsonyis Analyse der *Meistersinger von Nürnberg* nachvollziehbar zeigt, wie sich Wagner in die Rolle des legitimen Nachfolgers der Alten Meister imaginierte, könnte man sich über die Schlüsse, die der Autor aus *Tristan und Isolde* zieht, streiten. Die Musik verspreche Authentizität der Erfahrung (orgasmischer Ekstase) auf einer künstlerischen Ebene; damit nehme sie eine Konsumkultur voraus, die – durch die Verlagerung von der sexuellen in die ästhetische Sphäre – körperliche Lust beim Konsum verspreche.

„Kauft deutsch – kauft Wagner!“ Die Bayreuther Festspiele waren – so der Autor – das Gefäß, in das der Komponist „alle disparaten Elemente seiner Marketing-Aktivitäten der vorangegangenen drei Jahrzehnte gießen konnte“ (S. 171). Ihre Einzigartigkeit haben sie bis heute bewahrt. Die Richard-Wagner-Vereine ver-

traten eine ideologische Mission, die als Synonym des Wagnerismus bis heute weiterlebt. Obwohl sich der Komponist von ihr zu distanzieren trachtete, verfolgte er doch aufmerksam die Entwicklung eines globalen Netzwerkes und unterstützte es sogar. Vazsonyi kritisiert die Neigung vieler Autoren, diese Marketingtaktik zu ignorieren und die Interpretation von Wagners Leben aus dessen Perspektive kritiklos zu übernehmen. Es gelingt dem Autor mit seiner kritischen Analyse des Phänomens Wagner wie auch von Teilen der affirmativen Wagnerforschung selbst, mit umfassender Kenntnis der Musik und der Texte Wagners, einen neuen Blick auf diesen zu eröffnen. Und das will angesichts der angehäuften Wagner-Literatur etwas heißen.

(Juli 2010)

Eva Rieger

„Sang an Aegir“. *Nordische Mythen um 1900*. Hrsg. von Katja SCHULZ und Florian HEESCH. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2009. 391 S., Abb., Nbsp. (Edda-Rezeption. Band 1.)

Äußerlich ansprechend wirkt der im Rahmen eines DFG-Projekts entstandene Band durch die ungewöhnlich hochwertigen, bibliophil realisierten Farbabbildungen zu nordisch-mythologischen Elementen in Werbung und Propaganda. Die Studien von Jennifer Baden über nordische Mythen in der Schule, von Katja Schulz über August Strindberg, die Ausführungen von David Ashurst zu *Edda* im viktorianischen Kontext (im englischen Original), ebenso die Arbeiten von Matthias Teichert über Götzen bei Nietzsche, von Sarah Lütje zum Thema Buchgestaltung und von Julia Zernack zu Werbung und Propaganda können hier nicht gebührend berücksichtigt werden. Der interdisziplinär angelegte Band widmet sich jedoch auch vier primär musikalischen Schwerpunkten, die von der Aegir-Komposition durch Wilhelm II. von 1894 (Julia Zernack und Florian Heesch) über nordische Mythen in deutschen Oratorien (Linda Maria Koldau) und schwedischen Nationalopern um 1900 (Florian Heesch) bis hin zu Richard Wagner (Rüdiger Jacobs und Ulrike Kienzle) reichen. Was Forschungsgegenstände betrifft, die hier nicht zur Sprache kommen, vertrösten die Herausgeber die Leser auf die Fortsetzung der *Edda*-Reihe.

Eine Frage, die wiederholt tangiert wird, gilt der Originalität nordischer Mythen. Wenn mit der Frage eine Stellenwertdebatte einhergeht, ist das in erster Linie die Schuld offensiv pronordischer Autoren, allen voran Wilhelm II., welche die humanistische Bildung gerne durch moderne Nordlandkunde ersetzt hätten. Wird beispielsweise in Wilhelm Stenhammars Oper *Tirfing* (1898) oder in Wagners *Ring* die Gestalt einer kriegerischen Frau thematisiert, mag ein skeptischer Leser fragen, ob die weit verbreitete These von der spezifisch nordischen Qualität solcher Frauen mit Blick auf Diana u. a. doch noch überprüft werden sollte. Schließlich ist die herausragende Rolle starker Frauen in der nordischen Gesellschaft weit über ABBA hinaus ein Mythos des 20. Jahrhunderts. Auch könnte die mit Blick auf die Götterdämmerung à la Wagner wichtige Qualität des Weltuntergangs in der nordischen Mythologie (und dementsprechend in der nordischen Literatur der Strindberg'schen Moderne) zum Teil mit der Apokalypse zu tun haben. Dass Aegir mit Poseidon und Neptun zusammenhängt, wird von den Autoren zugegeben.

Auch wenn gerade Nietzsche und Wagner (aber auch Jean Sibelius, Ernst Josephson und viele andere) durch ihr Schaffen an die Notwendigkeit eines komparatistischen Blickwinkels erinnern und das häufige Nebeneinander der antiken und nordischen Mythologie als Thema geradezu personifizieren, besteht die Qualität der Forschung über ein Sujet wie die nordischen Mythen um 1900 allerdings noch eher in sorgfältigen Text- und Fallanalysen. Im vorliegenden Band sticht die skandinavistische Kompetenz der Autoren und Herausgeber hervor. Quellennachweise sind (soweit es der Rezensent beurteilen kann) korrekt formuliert, altskandinavische Sprachen sorgfältig übertragen und Übersetzungen mit Liebe und Verstand ausgeführt. Manifest wird dies etwa dann, wenn Ulrike Kienzle ihre musikanalytisch fundierte Analyse der Verwandlungen der Brünnhilde-Gestalt mit Blick auf nordische Vorbilder in der aktualisierten Form ihres Beitrags für die Anthologie *Alles ist nach seiner Art* von 2001 präsentiert. Zusammen mit Rüdiger Jacobs' Aufsatz zu nordischen Mythen bei Wagner (an sich kein neues Thema, aber gut ausgearbeitet) macht Kienzles Beitrag aus dem Buch einen sicher oft zitierten Titel in

der im Vergleich zu musikwissenschaftlichen Nordeuropastudien deutlich populärer Wagner-Forschung. Skandinavische Wissenschaft wird in diesem Band nicht stillschweigend zur Kenntnis genommen, sondern gebührend ausgearbeitet.

Florian Heesch's wichtiger Beitrag zu Wilhelm Stenhammars Oper und zu anderen schwedischen Versuchen, nach 1890 eine „Nationaloper“ zu komponieren, regt indirekt die Frage an, wie eine solche zu definieren wäre. Wie und wieso „wurde“ Wilhelm Peterson-Bergers *Arnljot* 1910 eine Nationaloper, während Stenhammars *Tirfing* oder andere Versuche der neunziger Jahre noch „scheiterten“? Warum sind Ivar Hallströms *Hertig Magnus och sjöjungfrun* (1867) und *Den bergtagna* (1874) – obwohl beide in schwedisch, zu einem regional-spezifischen Sujet und Tonfall komponiert (im markanten Unterschied zu Opern von Uttini, Kraus, Naumann, Vogler und Hæffner) – keine Nationalopern? Hat *Arnljot* diesen Status immer noch und in welchen Kreisen? Könnte *Tirfing* nie mehr eine „Nationaloper“ werden? Im Gegensatz zum Genre der Nationalhymne scheint es schwierig, die Funktion Nationaloper im wissenschaftlichen Diskurs zu isolieren, ohne ein enges historisches Gerüst aufzustellen. Sehr wichtig ist es allerdings, zu untersuchen, unter welchen Bedingungen in den nordischen Ländern um 1900 an der Idee einer Nationaloper gearbeitet wurde. Themen dieser Art gehörten freilich gar nicht unbedingt in ein Buch über die *Edda*-Rezeption.

(August 2010)

Tomi Mäkelä

Transkription und Fassung in der Musik des 20. Jahrhunderts. Beiträge des Kolloquiums in der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, vom 5. bis 6. März 2004. Hrsg. von Gabriele BUSCHMEIER, Ulrich KONRAD und Albrecht RIETHMÜLLER. Mainz: Akademie der Wissenschaften und der Literatur / Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2008. 210 S., Abb.

Der Band versammelt Beiträge eines Mainzer Kolloquiums des Ausschusses für musikwissenschaftliche Editionen der deutschen Akademien der Wissenschaften aus dem Jahre 2004. Er tut das, das sei vorweg gesagt, mit einer redaktionellen Nachlässigkeit, die bei einem philologischen Fragen gewidmeten Band erstaunt

und angesichts der Qualität der Beiträge wohl nicht nur den Rezensenten verärgert. Die äußere Form der Beiträge (Anmerkungen, bibliographische Nachweise) ist nicht vereinheitlicht, Versehen (S. 28, Anm. 41: der vollständige Titelnachweis von James Pritchett, *The Music of John Cage*, Cambridge u. a. 1994 fehlt), Irrtümer (S. 109, Anm. 26: Berg, Schönberg und Webern bearbeiteten Werke von Johann Strauß, nicht umgekehrt) und dysfunktionale Reste der Vortragsfassung (S. 50, zweiter Absatz) wurden übersehen, Textteile stehen am falschen Ort (S. 88, letzter Absatz). Dass darüber hinaus eine sich auf den gesamten Band beziehende Einleitung fehlt – es gibt lediglich ein kurzes, allgemeines Vorwort von Albrecht Riethmüller und eine den ersten vier Aufsätzen des Bandes geltende Einleitung von Ulrich Konrad – trägt nicht zur Kohärenz des Buches bei.

Dabei verdiente es Aufmerksamkeit: Es handelt u. a. von den Veränderungen des Werk- und des Textbegriffs in der Musik ab 1950 und von den Konsequenzen, die in editorischer und philologischer Hinsicht daraus erwachsen. Diese Veränderungen zeichnet beispielsweise Dörte Schmidt in ihrem Beitrag anhand der verschiedenen Fassungen von John Cages *4'33''* nach und kommt dabei neben einem beredten Plädoyer für die Historisierung des Cage'schen Denkens und Komponierens zu einer Differenzierung des Verhältnisses von Text und Performativität (nicht nur) bei diesem Komponisten. Prinzipielle Überlegungen aus medientheoretischer Sicht bringt der Beitrag von Ludwig Jäger, indem er den gerade für die Musik höchst anregenden Gedanken entfaltet, dass Transkription „ein grundlegendes sinninszenierendes Verfahren der kulturellen Semantik“ (S. 122) darstellt. Ohne Transkription kein Sinn – auch und gerade nicht innerhalb der „autochthonen Semantiken“ der Künste: So ließe sich mit Jäger sagen. Was das im Einzelnen bedeuten kann – für den Status von musikalischen Fassungen, Transkriptionen oder Werk-Texten generell –, das bleibt einstweilen leider weitgehend unerörtert: Kein Beitrag greift diese Anregungen auf.

Den letzten Teil des Bandes bilden einige Fallstudien aus der editorischen Praxis, die sich weniger dem Themenfeld Transkription als vielmehr dem der Fassungen widmen: Ulrich Krämer präsentiert Schwierigkeiten und deren Lösungen bei der Edition von Arnold Schön-

bergs *Gurreliedern* im Rahmen der Schönberg-Gesamtausgabe; Regina Busch skizziert einige Probleme, die auf die Herausgeber von Alban Bergs und Anton Weberns Orchesterstücke warten; Giselher Schubert gibt einen Überblick über die Fassungen von Kurt Weills Oper *Mahagonny* und deren Geltung, und Wolfgang Rathert schließlich zeigt am Beispiel von Charles Ives' *Concord Sonata* die Grenzen von historisch-kritischen Ausgaben auf: Sie enden in ihrer herkömmlichen Gestalt dort, wo der ihnen immanente Werkbegriff ins Leere geht. (August 2010) Markus Böggemann

ARMIN H. KUTSCHER: *Das Unbegreifliche als hörbares Ereignis. Neue Musik in der römisch-katholischen Kirche*. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2009. 286 S.

Wie kann das zwischen römisch-katholischer Kirche und zeitgenössisch-avantgardistischer Musik weitgehend zerrissene Band wieder zusammengefügt werden? Dieser Frage widmet sich die von der Katholisch-Theologischen Fakultät der Eberhard-Karls-Universität Tübingen angenommene Dissertation von Armin H. Kutscher. Insbesondere geht es dem studierten Orchestermusiker und Theologen, der heute als Trainer in der Unternehmensberatung tätig ist, um die Frage, wie nach dem Zerfall der „musikalisch-tonalen Grammatik“ im 20. Jahrhundert der daraus entstandene „Freiraum“ im Falle der geistlichen Musik gefüllt werden könne. Ausdrücklich geht es in dem Buch nicht darum, „aus einer theologischen Perspektive heraus Postulate für die geistliche Musik zu entwerfen“. Vielmehr soll gezeigt werden, „wie die theologischen Postulate, die an die Musik herangetragen werden, ins kompositorische Werk gesetzt werden können“ (S. 12). Diese theologischen Postulate werden allerdings nicht näher benannt. Stattdessen wird mit Theodor W. Adorno ein für den Autor zentraler „Gesprächspartner für die Auseinandersetzung mit Neuer Musik“ (S. 159) ins Feld geführt, aus dessen musikästhetischem und philosophischem Werk konkrete kompositorische Kriterien für die geistliche Musik generiert werden sollen.

Den Weg dahin beschreitet der Autor in drei Kapiteln, zwei historischen und einem philosophisch-ästhetischen. In „Neue Musik – ein einführender Überblick“ geht es kenntnisreich

und genau, wenn auch mit wenig Bezug zur klingenden Musik, um eine zusammenfassende Darstellung der Begriffsgeschichte der Neuen Musik sowie um einen Überblick über die wichtigsten musikalischen Strömungen des 20. Jahrhunderts. Dabei spielt Kirchenmusik allerdings keine Rolle. Insgesamt wird ein Bild weltlichen postmodernen Komponierens als Vorbild entworfen, dem sich „eine heute mögliche geistliche Musik angstfrei und kompetent stellen“ müsste (S. 69). Dem wird nun im folgenden Kapitel „Das Miteinander von Musik und Kirche“ vor allem eine Geschichte amtskirchlicher Verlautbarungen zu kompositionstechnischen Neuerungen in der Kirchenmusik seit der Notre-Dame-Schule bis hin zum Zweiten Vatikanischen Konzil gegenübergestellt. Dabei handelt es sich im Grunde eher um die Darstellung eines „Gegeneinanders“ beider Bereiche. Sie verdeutlicht vor allem, dass zeitgenössische musikalische Errungenschaften von der Kirchenführung allezeit zu wenig gewürdigt worden seien und dass es den zuständigen Autoritäten zumeist weniger um theologische und musiktheoretische Fragen ging. Beide Kapitel über Neue Musik und Kirchenmusikgeschichte bringen im Prinzip nichts Neues, sondern stellen fußnotenreich bisherige Erkenntnisse und gängige Thesen ausführlich dar.

Mit dem abschließenden Kapitel „Ästhetisch-kompositorische Kriterien geistlicher Musik ausgehend von Adorno“ (S. 159–259) soll nun die Brücke zwischen beiden Bereichen geschlagen werden. Es ist in zwei Abteilungen aufgeteilt. Dabei werden zunächst Adornos philosophische und musikalische Schriften ausführlich und, trotz der teilweise sperrigen Materie, gut verständlich referiert. Anschließend werden – nach einer ergebnislosen Diskussion der Frage, was geistliche Musik eigentlich sei – in „Drei Miniaturen“ mithilfe von Adornos Analysen der Musik Alban Bergs Kriterien für die musikalische Gestalt heutiger geistlicher Musik entworfen. Zusammengefasst geht es dabei um dreierlei: (1) um die Erfahrbarmachung des Transzendenten durch die in sich stimmige materiale Konstruktion einer autonomen Musik, die „alles zweckmäßige oder subjektive an Intention ausschließen muss“ (S. 247), (2) um die musikalische Berücksichtigung des mit der Moderne einhergehenden „Bruchs“ mit der Tradition, der der gebrauchsmusikalischen

Funktionalisierung und der falschen Positivität des widerspruchslosen Systems widerspricht und mit dem „Bruch als Prinzip und Formgesetz“ nach Adorno allein noch „Einheit, Sinn und Wahrheit“ ermögliche (S. 248), und (3) um die Gewinnung einer „destruktiv-generativen Ästhetik“, die einerseits als Auflösungs-, andererseits als gestalterzeugende Bewegung sich im Sinne Bergs zum Beispiel in der Atomisierung des Klanges bzw. dem Übergang ins „Nichts“ als konsequente Aufweichung verfestigter Gestalten zeigt (S. 254). Für das Komponieren geistlicher Musik gelte, dass es der Gefahr affirmativen Sprechens entgehen muss. Als Folge ergibt sich für Kutscher daraus einerseits die Forderung nach dem Verstummen der „Material-Innovations-Moderne“, andererseits nach einem Widerruf jeglicher Verfestigung oder ästhetischer Selbstsetzung in der Komposition selbst. Für diesen „Weg ins Verstummen über die ‚Zer-Setzung‘ oder in die konzentrierte Stille“ (S. 258) wird schließlich der Komponist Hans Zender als Kronzeuge aufgerufen. Ein mit 27 Seiten und über 500 Titeln etwas überdimensioniert erscheinendes Literaturverzeichnis beschließt die Arbeit.

Die Untersuchung weist vor allem mit der Frage danach, inwiefern ausgerechnet Adorno „als Anwalt der geistlichen Musik aufgerufen“ werden kann, „wengleich er diese ablehnt“ (S. 242), ein Grundproblem auf, das nicht befriedigend gelöst und wohl überhaupt nur angegangen werden kann, wenn man sich Adornos spezifische Dialektik und Offenheit der Begriffe zu eigen macht. Ohne dass hier im Einzelnen auf die Inkompatibilität von Adorno'scher Philosophie (mit ihrem zum Materialismus tendierenden Menschenbild und ihrer Ablehnung jeglichen Offenbarungsglaubens) und einer letztlich auf Überlieferung fußenden katholischen Theologie (sofern sie mehr sein will als eine Definition eines irgendwie unbestimmbaren „Rests“) eingegangen werden könnte, bleibt nach der Lektüre eine grundsätzliche Frage offen: Inwiefern kann sich geistliche Musik dem Anspruch auf künstlerische Autonomie im Sinne Adornos (als säkularisierte und von jeglicher Theologie emanzipierte) nähern, ohne ihren Begriff zu verlieren? Da der Autor die „römisch-katholische Kirche“ im Untertitel der Arbeit führt, muss diese Frage erlaubt sein. Kurz, in dem Buch wird versucht, unvereinbare

Dinge miteinander zu verbinden. Der dennoch erzielte Kompromiss wird mit dem Verzicht auf eine Präzisierung des Begriffs „Kirchenmusik“ erkaufte. So erweist sich insbesondere die mangelnde begriffliche Unterscheidung zwischen „Kirchenmusik“ und „geistlicher Musik“ sowie eine genauere Definition derjenigen „theologischen Postulate, die an die Musik herangetragen werden“ und denen der Autor konsequent aus dem Weg geht, als fraglich. Wenn es ihm um katholische Kirchenmusik als liturgische Musik geht, die letztlich immer auch in der Vertonung vorfindlicher Texte besteht, bleibt dann die Frage nach der Funktion der Musik an liturgischem Ort nicht unüberwindbar vorhanden? Wenn es ihm allgemein um eine geistliche Musik im Raum der Kirche geht, die grundlegende Fragen des religiösen Glaubens zur Sprache bringt, bleibt so der Bezug zum römisch-katholischen Bekenntnis nicht irgendwie virulent? Hier wäre es vielleicht ehrlicher gewesen, von vornherein das an die Musik herangetragene eigene Bild von Glaube, Gott, Kirche und Liturgie offenzulegen. Da es dem Autor um den ästhetischen Entwurf einer geistlichen Musik der Postmoderne geht, stellt sich die Frage, inwiefern diese mit den von Adorno hergeleiteten Kriterien noch eine konfessionell gebundene sein kann oder letztlich gerade so sehr „geistlich“ ist, wie trivialerweise jede Form von Musik, die irgendwie über sich hinausweist. Bei Kutscher schlägt die angeblich „gegenseitige Angewiesenheit von Neuer Musik und Kirche“ (S. 69) jedenfalls ziemlich einseitig aus. (Oktober 2010) Johannes Laas

Webern, 21. Hrsg. von Dominik SCHWEIGER und Nikolaus URBANEK. Wien u. a.: Böhlau Verlag 2009. 392 S., Nbsp., Abb. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 8.)

Die hier publizierten Vorträge gehen auf ein Symposium des Komponistenforum Mittersill im September 2009 zurück und bieten – so die Herausgeber im Vorwort – einen „panoramaartigen Überblick über die gegenwärtige Webern-Forschung“ (S. 9). Der Band gliedert sich in Aufsätze einerseits über das Werk des Komponisten und sein unmittelbares Umfeld („Weberns Bilder“), andererseits über historische und zeitgenössische Sichtweisen („Bilder Weberns“). Den Abschluss bildet ein Gespräch

zwischen Reinhard Kapp mit dem Komponisten Christian Ofenbauer und Symposiumsteilnehmern sowie eine von Julia Bungardt sorgfältig recherchierte Bibliographie zur Webern-Forschung seit 1995, als Fortsetzung der letzten aktuellen Bibliographie von Neil Boynton (Cambridge 1996).

In seiner Einführung referiert Dominik Schweiger die in der wissenschaftlichen Rezeption kursierenden Webern-Bilder, daraus resultierende Widersprüche und eingleisige Deutungen. Durch konsequente Dekonstruktion öffnet er das Feld für neue Fragen und Interpretationen. Dass zu enge Perspektiven manchmal in einer Sackgasse münden können, zeigt sich im vorliegenden Band bei Jerry M. Cain, der recht umfänglich Tonkonstellationen nach den Prinzipien der *set theory* analysiert. Die Konzentration auf Entwürfe zu Karl-Kraus-Vertonungen wird dabei lediglich in der isoliert wirkenden Einleitung thematisiert – für die Kernaussagen bleiben die Implikationen solchen Materials ohne Bedeutung.

Im Ganzen bietet die Sammlung eine Fülle innovativer Ansätze. Profund gestaltet Federico Celestini die auf seiner Habilitationsschrift zum „Grotesken in der Musik“ (Stuttgart 2006) basierende Untersuchung zu Gestik und Klanggestalt in Weberns Orchesterstück op. 6 Nr. 2. Auf die in diesem Aufsatz bereits angesprochene Bedeutung Gustav Mahlers für Webern beziehen sich auch Julian Johnsons Überlegungen zu formalen „Schwellen“ („Thresholds“), die der Autor in den Werken von der frühen atonalen Phase bis zur späten Kantate als Momente des musikalischen Innehaltens und der Vorausschau deutet. Neil Boynton setzt den streng werkanalytischen Ansatz fort: Im Studium der Skizzen gewinnt er neue Erkenntnisse zur formalen Gestalt der Variationen op. 27. Andreas Vejvar und Monika Hennemann erweitern den Betrachtungsraum von der Musikanalyse auf Weberns Weltanschauung, ersterer durch eine kritische Lektüre jener Schriften, die Weberns von christlicher Mystik geprägtes Weltverständnis begründen (u. a. Wille, Häcker, Böhme). Dankbar dürfte sich die Webern-Forschung für die standgenaue Transkription des bisher nur in Auszügen bekannten Schauspiels „Tot“ zeigen. Hennemanns Aufsatz liefert erste Deutungsansätze und verweist auf Querverbindungen zu zeitgleich entstandener Musik. Auf

eine ausführliche Beschäftigung mit diesem wichtigen Zeugnis der Weltsicht Weberns ist zu hoffen. Im abschließenden Beitrag zu „Weberns Bildern“ fragt Regina Busch nach Einflüssen älterer Musik und Möglichkeiten, deren Spuren im Werk des Komponisten zu verfolgen. Aussagen zu Johann Sebastian Bach werden in Zusammenhang mit dessen Musik wie auch mit Weberns eigenem Schaffen gebracht. Das facettenreiche Thema, welches im begrenzten Rahmen nur angedeutet werden kann, verdiente unbedingt, weiter verfolgt zu werden.

Den zweiten Teil der Publikation eröffnet Nikolaus Urbanek mit Gedanken zu Theodor W. Adornos Webern-Bild, dessen scheinbare Inkohärenzen er als sich stetig aktualisierende Näherungsversuche versteht. In der Auseinandersetzung mit Adornos Haltung zur Avantgarde der 1950er Jahre entwickelt Urbanek darüber hinaus Ideen zu einer Gesamtperspektive auf Weberns Schaffen, die hergebrachte Sichtweisen zur strukturellen Unterscheidung zwischen atonalem und zwölftönigem Werk ins Wanken bringt.

Konzentriert auf die (amerikanische) *set theory* unter Berücksichtigung einiger europäischer Beiträge gewährt Allen Forte eine kritische Übersicht über die Webern-Analyse seit den 1940er Jahren. Catherine Nolan zeichnet in ihrem kurzen, aber anregenden Artikel den Weg von einem wesentlich durch Positionen der Avantgarde beeinflussten Webern-Bild der 1950er Jahre zu einer allmählichen Öffnung für die ganzheitliche Betrachtung des Komponisten. Über die in Europa kaum bekannte, dabei überaus lebendige Auseinandersetzung mit Anton Webern in Südamerika berichtet Manuel Sosa. Sein frappierend einfaches Fazit zu dessen Popularität unter zeitgenössischen Komponisten lässt sich ohne Weiteres auch auf Europa übertragen: „[Webern] constituted not only the most approachable point of reference but also the most tangible point of departure for the progressive and perhaps desperate search of South American composers.“ (S. 315). Am Ende stehen Jörn Peter Hiekels teilweise auf E-Mail-Korrespondenzen beruhende Beispiele zum Webern-Bild jüngerer Musikschaffender. Die Zusammenschau ist zweifelsohne interessant, oft auch amüsant zu lesen, wenngleich manche Aussagen vor allem der Selbstdarstellung zu dienen scheinen. Für die meisten der

Befragten hat die rein technische Faktur von Weberns Musik an Bedeutung verloren, wenngleich bestimmte Stücke, das musikalische Ethos oder auch eine spezifische Herangehensweise an kompositorische Probleme relevant bleiben. Diese Haltung bestätigt auch Christian Ofenbauer im abschließend transkribierten Gespräch, wenngleich er einen konkreten Einfluss Weberns auf sein Schaffen bestreitet, da er sich kompositorisch mit gänzlich „andere[n] Probleme[n]“ (S. 339) konfrontiert sieht.

Die vorliegende Publikation wäre allein schon aufgrund der aktualisierten Bibliographie sowie der derzeit einzig greifbaren Veröffentlichung des Bühnenstücks „Tot“ unentbehrlich. Darüber hinaus vermitteln die Beiträge ein lebendiges Bild der heutigen wie teilweise auch der historischen Webern-Forschung sowie neue Aspekte zum Schaffen des Komponisten. Einer weiten Verbreitung sollte nichts entgegenstehen.

(Juni 2010)

Eike Feß

MICHAEL CRUMP: Martinů and the Symphony. London: Toccata Press 2010. 512 S., Nbsp. (Symphonic Studies No. 3.)

Bohuslav Martinůs Orchesterwerke erschweren einen analytischen Zugriff gleich in mehrfacher Hinsicht: Die große Zahl an Kompositionen lässt einen Überblick über das Œuvre ebenso zur Herausforderung werden wie die stilistischen Veränderungen, die Martinůs Tonsprache während fünf Jahrzehnten durchlief. Auch ist einer Auseinandersetzung mit dem Instrumentalschaffen nicht gerade förderlich, dass man zusätzlich die für das 20. Jahrhundert weit verbreitete Problematik bewältigen muss, überhaupt erst adäquate analytische Kriterien zu formulieren. Michael Crumps Leistung, die nicht hoch genug eingeschätzt werden kann, besteht nun darin, in seiner umfangreichen und sorgfältig ausgestatteten Monographie diese Herausforderung mit der erforderlichen Genauigkeit angenommen zu haben. Darauf zielend, grundsätzliche Parameter von Martinůs instrumentalem Komponieren herauszuarbeiten, fokussieren seine Beschreibungen hauptsächlich das zweifellos zentrale Korpus der sechs Sinfonien, die zwischen 1942 und 1953 allesamt im amerikanischen Exil entstanden sind. Diese Gewichtung birgt den Vorteil,

dass sich ein klarer Gattungszusammenhang voraussetzen lässt – abgesehen von der explizit als „Fantaisies Symphoniques“ überschriebenen sechsten sind die erste bis fünfte als Sinfonien betitelt. Zudem erleichtern die in rascher Folge komponierten Werke und der damit beschriebene relativ enge Zeitraum (von 1942 bis 1946 jährlich eine Sinfonie, die letzte entstand nach einer mehrjährigen Pause 1951–1953) die Vergleichbarkeit, auf deren Grundlage es kompositionstechnische und ästhetische Charakteristika herauszuarbeiten gilt. Crump bettet seine analytische Betrachtung der Sinfonien darüber hinaus in den Kontext von Martinůs gesamtem Orchesterschaffen ein, von den kaum bekannten ‚autodidaktischen‘ Jugendwerken seiner Prager Zeit über die Orchesterkompositionen der Pariser Jahre bis zu denjenigen, die in der Pause zwischen der fünften und sechsten Sinfonie entstanden sind (*Memorial to Lidice* bis *Intermezzo*), und den instrumentalen Spätwerken wie *Les Fresques de Piero della Francesca* oder *Les Paraboles*.

Die Monographie ist insofern übersichtlich gegliedert, als der Aufbau die chronologische Entstehung der Werke wiedergibt und die einzelnen Kompositionen ebenso wie die analytischen Kriterien „Melodic Style“, „Harmonic Style“ und „Texture and Orchestration“ in separaten Unterkapiteln behandelt werden. Dank dieser Dramaturgie lässt sich der Band problemlos als Handbuch zu Martinůs Orchesterwerk verwenden, was angesichts der Fülle von Kompositionen einen beachtlichen Vorteil darstellt, umso mehr, als der von Crump beklagte Mangel an analytischen Auseinandersetzungen mit Martinůs instrumentalem Schaffen keineswegs als rhetorische Floskel abgetan werden kann, sondern tatsächlich beim Wort zu nehmen ist (S. 101): „There have been few attempts made to delve beneath the surface of this music to see what lies there.“ Dieser Umstand hat zur Folge, dass Crump kaum auf Vorarbeiten aufbauen kann, sondern seine Argumentation gleichsam auf freiem Feld errichten muss. In diesem Bewusstsein setzt der Autor bei seinen Analysen konsequent auf einen „point-to-point‘ style“ (S. 11), der den lesenden Nachvollzug erleichtern soll, zugleich aber zur Langatmigkeit neigt und die übergreifenden Zusammenhänge ob der Vielzahl an chronologisch abgewanderten Details immer wieder vermissen

lässt. Weniger wäre wohl mehr gewesen; nur schreibt Crump mit der schieren Menge seiner akribischen Betrachtungen gegen jene Kritiker an, die dem produktiven Komponisten mangelnde Sorgfalt und Reflexion unterstellen: „I would like to put matters into perspective and demonstrate the unfairness, even the irrelevance, of these criticisms“ (S. 462). Indem sich Crump jedoch *ex negativo* auf Martinůs Kritiker einlässt, die er bezeichnenderweise in der Anonymität des Internets ortet (S. 461), wird er selbst zum Kritiker – und genau darin liegt das methodische Problem seiner Herangehensweise.

Crump zielt darauf, die Logik der musikalischen Faktur unter Beweis zu stellen (was im Geiste ‚absoluter Musik‘ automatisch einer Nobilitierung gleichkommt), weshalb er sich Martinůs Orchesterwerk weitgehend ahistorisch nähert. Fruchtbringend ist der Ansatz insofern, als sich tatsächlich übergreifende melodische, harmonische und formale Parameter herausarbeiten lassen, die dem regelmäßig bemühten Klischee vom naiven Komponisten diametral entgegenstehen. So erweist sich hauptsächlich der systematische Blick auf die Fortspinnungstechniken und die Verarbeitung motivischer Zellen als erhellend, die zweifellos zum Kernbestand von Martinůs Tonsprache gehören und einen analytischen Zugang gerade zur Sinfonik eröffnen (S. 101–126). Es ist keine geringe Leistung, dass Crump damit das Klischee vom unreflektierten Martinů ein für alle Mal vom Tisch fegt. Allerdings vergibt er die Chance einer Kontextualisierung, die das Œuvre über den bloßen Kritiker-Dualismus (gute und schlechte Musik) hinaus auf eine ästhetische Grundlage gestellt und in einen historischen Horizont eingeordnet hätte. Stattdessen gebärdet sich Crump selbst als Kritiker, wenn er etwa *Half-Time* von 1924 den Status als „masterpiece“ wegen zu großer Strawinsky-Nähe abspricht (S. 59), ohne auch nur ansatzweise über die ästhetische Tragweite der Partitur für das neue kompositorische Selbstverständnis des nach Paris übergesiedelten Musikers nachzudenken: Das historische ‚Warum?‘ bleibt außen vor. Damit fehlt für Crumps Analyse-Ansatz ein Regulativ außerhalb der Autorinstanz selbst, ein Defizit, das sich auch mit seiner unverkennbaren Vorsicht und den kaum je deutenden Beschreibungen nicht richtig be-

heben lässt. Entsprechend gehört das wissenschaftlich wenig befriedigende „I feel“ zu den häufigsten Formulierungen des Buches. Crump unterscheidet sich methodisch zwar nicht grundsätzlich von der älteren, immer wieder in persönlichen Vorlieben gipfelnden Literatur zu Martinus Instrumentalwerk. Da sein ‚Gefühl‘ jedoch durch eine ungewöhnlich profunde Kenntnis von Martinus Satztechnik und des umfangreichen Orchesterwerks gestützt wird, stellt die Monographie dennoch einen erheblichen Gewinn dar.

(Dezember 2010)

Ivana Rentsch

ERNST KRENEK – Briefwechsel mit der Universal Edition (1921–1941). Hrsg. von Claudia MAURER ZENCK unter Mitarbeit von Rainer NONNENMANN. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2010. Teil I und II, 997 S., Abb.

Einerseits ist es eine elektrisierende Nachricht: Aus dem Archiv der Wiener Universal Edition hat ein weiterer Briefwechsel mit einer Zentralfigur der musikalischen Moderne den Weg ans Licht allgemeiner Zugänglichkeit gefunden. Die Korrespondenz zwischen Ernst Krenek und seinem Verlag erstreckt sich in der hier edierten Form vom Vertragsabschluss mit dem noch nicht volljährigen Komponisten bis zu ihrem einstweiligen Verstummen infolge des Kriegseintritts der USA. Der Zeitraum umgreift mithin den fulminanten Beginn von Kreneks Karriere ebenso wie den Sensationserfolg von *Jonny spielt auf*, die dezidierte Wendung zum (auch musikalischen) Österreicherturn Ende der 1920er, Anfang der 1930er Jahre ebenso wie weitere ästhetische und kompositionstechnische Umorientierungen, die für den Komponisten nicht selten krisenhafte Formen annahmen. Und er umfasst markante äußere Umbrüche und Veränderungen der Lebenssituation Kreneks, von der bohémienhaften, durch den Mäzen Werner Reinhart finanzierten Existenz der frühen Jahre über die Zusammenarbeit mit Paul Bekker am Kasseler Theater und die Rückkehr nach Wien bis zum Exil in den USA.

Welch ein Panorama, sollte man meinen. Doch im Briefwechsel findet sich davon bloß Schattenhaftes, Spuren der Ereignisse nur, soweit sie aufs Geschäftliche durchschlagen. Das ist das Dilemma der vorliegenden Publikation:

Sie stammt aus der Herzkammer der musikalischen Moderne, ohne doch etwas von der Bewegtheit und den Tendenzen der Zeit, von den individuellen Anliegen und künstlerischen Fragen der Beteiligten zu spiegeln. Vielmehr dominiert die wasserfeste Freundlichkeit des geschäftsmäßigen Umgangstons, und es ist gerade Krenek, der daran festhält: Auf die offene Freundschaftsbekundung Hans W. Heinsheimers, seines hauptsächlichen Briefpartners bei der Universal Edition, reagiert er genauso unverbindlich wie auf dessen eindringliches Schreiben von 1936, sich angesichts wegbrechender Aufführungszahlen doch mehr als Bühnenschriftsteller zu profilieren (S. 601f. und S. 789–792). Die persönliche Reserviertheit Kreneks lässt hier wie andernorts viele mögliche Themen und Intensitätsgrade des Gedankenaustausches unausgelotet bleiben. Und auch die politischen und privaten Ereignisse finden kaum Eingang: Von der Machtübernahme Hitlers (dessen Name nur in den Anmerkungen fällt) ist in den Briefen ebenso wenig die Rede wie von Kreneks Privatleben – allfällige Urlaubsgrüße ausgenommen. Ein Gegenstand aber fehlt ganz und gar: Kreneks Musik. Seine Abneigung gegen deren Versprachlichung immerhin kommt einmal, anlässlich der Kritik eines ihm gewidmeten Aufsatzes, deutlich zum Ausdruck (S. 213 f.).

Dieser generelle Mangel an Welthaltigkeit tritt im Vergleich mit der Korrespondenz zwischen der Universal Edition und Kreneks Kollegen Kurt Weill (Kurt Weill: *Briefwechsel mit der Universal Edition*, ausgewählt und hrsg. von Nils Grosch, Stuttgart/Weimar 2002) noch sehr viel stärker hervor: Dort hat man sich auch über das Geschäftliche hinaus viel zu sagen. Hält man nun beide Briefwechsel nebeneinander, dann ergibt sich eine interessante Asymmetrie: Was bei der Korrespondenz zwischen Weill und der Universal Edition als Ausschlusskriterium bei der Auswahl der abzurückenden Briefe galt – ihre überwiegende oder ausschließliche Befassung mit verlagstechnischen, finanziellen oder organisatorischen Fragen –, das wird hier, im Vorwort der Herausgeberin, gerade als der besondere Quellenwert herausgestellt (S. 15 f.). Nun ist die Erhellung solcher verlagstechnischer Abläufe wohl interessant, sie ist aber kein zentrales Thema der Krenek-Forschung. Warum also diese Edition?

Wie lauten die Fragen, auf die sie antwortet? Welche Fragen innerhalb ihres Themenfeldes wirft sie neu auf? Die angestammten Orte, darüber detailliert aufzuklären, inhaltliche Motivationen darzulegen und Zusammenhänge zu knüpfen, bilden die Einleitung und der Kommentar. Sie sind im vorliegenden Fall recht schlank gehalten, wohl aus – nachvollziehbaren – pragmatischen Gründen. Ein solcher Pragmatismus deckte sich jedenfalls mit einigen zentralen editorischen Entscheidungen: So handelt es sich nicht um eine vollständige, sondern um eine Auswahlausgabe. Fortgelassen (aber durchaus nachgewiesen) wurden „Schreiben, die ausschließlich über finanzielle Transaktionen wie z. B. Steuerzahlungen informierten“ (S. 21), ebenso einzelne Briefbeilagen (vgl. S. 786, Anm. 1). Verzichtet wurde auch auf einen detaillierten textkritischen Apparat; zwar wird das Wichtigste zu Fundorten, Beschaffenheit und zu quellenspezifischen Paratexten (Briefköpfe, Anmerkungen etc.) in der Einleitung mitgeteilt, die Wiedergabe z. B. der Absenderadressen wäre aber gerade für den Nachvollzug von Kreneks häufigen Ortswechsellern (paradigmatisch: sein Bewegungsradius innerhalb Europas unter Auslassung Deutschlands zwischen März und August 1938) aufschlussreich. Die Kommentare schließlich neigen gelegentlich zum Übereifer (z. B. S. 874, Anm. 2, oder auch die Anmerkung zu Brief Nr. 947 vom 1. Juni 1932, wo die dort ausgesprochene Vermutung im Widerspruch zum Brieftext steht) und zu freien Mutmaßungen (S. 582, 795); hingegen hätte man sich Verweise auf Sekundärliteratur noch häufiger gewünscht (z. B. S. 170, Anm. 2, S. 221, Anm. 1).

Aber das sind letztlich Petitesse, die sich allemal leichter kritisieren als in der Arbeit vermeiden lassen. Und es ist nicht das geringste Verdienst dieser Publikation, daran zu erinnern, wie viel ungehobenes Quellenmaterial zur Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts noch im Archiv der Universal Edition lagert.

(August 2010) Markus Böggemann

Der Komponist als Erzähler. Narrativität in Dmitri Schostakowitschs Instrumentalmusik. Hrsg. von Melanie UNSELD und Stefan WEISS. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2008. 253 S., Abb., Nbsp. (Ligaturen. Musikwissenschaft-

liches Jahrbuch der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Band 2.)

„Über die (Un-)Möglichkeit des Umgangs mit ‚erzählender Musik‘“ betiteln die beiden Herausgeber ihr Vorwort zur vorliegenden Veröffentlichung – eine Zusammenfassung der Beiträge zu einer im November 2006 an der Hochschule für Musik und Theater Hannover veranstalteten Tagung – und benennen damit das Dilemma, das in sämtlichen Beiträgen anklingt; geht es hier doch um das Problem, wie sich die „narrative“ Haltung von Schostakowitschs Instrumentalmusik analytisch fassen und gegebenenfalls auf zeitgeschichtliche Rahmendaten zurückspiegeln lässt, ohne dabei der Naivität gängiger Analogieschlüsse im Sinn einer „Musik als klingende Biografie“ zu folgen. Dahinter steht jedoch, der Vorstellung von Narrativität als „transmediales kognitives Schema“ (Werner Wolf, zit. nach S. 12) folgend, eine weitaus ambitioniertere Fragestellung, die den Band auch für Leser jenseits der Schostakowitsch-Forschung interessant machen dürften, nämlich jene nach der sinnvollen Vereinigung unterschiedlicher hermeneutischer Zugangsweisen mit dem Ziel, der Vielfalt eines musikalischen Kunstwerks möglichst gerecht zu werden, ohne den Blick darauf allzu sehr einzuzengen.

Die einzelnen Vorträge des Symposiums werden in drei Teilen zusammengefasst, die sich diesem Problemkreis aus unterschiedlichen Blickwinkeln heraus annehmen: Der erste Teil diskutiert anhand von sechs Beiträgen die Grundfragen einer narratologischen Herangehensweise an Instrumentalmusik im Allgemeinen sowie an Schostakowitschs entsprechende Kompositionen im Besonderen. Hier werden zunächst grundlegende Fragen des narratologischen Konzepts und seiner Anwendbarkeit auf die Instrumentalmusik diskutiert: Während Werner Wolf mit Bezug auf die theoretischen Grundlagen aus literaturwissenschaftlich-narratologischer Perspektive (und ergänzt um eine umfassende Bibliografie zum Thema) eine konzentrierte Einführung in die unterschiedlichen Facetten der Problemstellung gibt, skizziert Dorothea Redepenning die Fragestellungen eines narratologischen Ansatzes aus musikhistorischer Sicht mit Blick auf den komplexen Zusammenhang zwischen Zeitgeschichte und Instrumentalmusik in der Sowjetunion. Was in

der Gegenüberstellung dieser eröffnenden Aufsätze bereits deutlich wird, dass sich nämlich die aus der Literaturwissenschaft stammenden narratologischen Verfahren nicht eins zu eins auf Musik übertragen lassen und es zudem einer sorgfältigen Begründung entsprechender Interpretationsansätze bedarf, zeigt sich in der Folge auch an den übrigen Beiträgen: Stefan Weiss richtet seinen Blick auf die Reprise von Schostakowitschs Sonatensätzen, die aus narratologischer Sicht einen besonders heiklen Punkt der Formgebung markieren, und beleuchtet sie anhand unterschiedlicher Problemlösungen, wobei er „eine besondere Form musikalischer Schlüssigkeit oder Stimmigkeit“ (S. 82) herausarbeitet. Demgegenüber wendet sich Amrei Flechsig dem für Schostakowitschs Musik grundlegenden Bereich des Grotesken zu und deckt dessen narratives Potenzial auf, indem sie die Verfremdung von Aspekten der musikalischen Harmonik und Formenlehre als kompositorischen Ansatzpunkt für die Entfaltung von Narrativität deutet. Ein Aufsatz von Inna Klause stellt kritisch dar, welche Bedeutung die Narrativität in der Schostakowitsch-Rezeption einnimmt und wie stark das Reden über bestimmte Werke sowie von den historisch-biografischen Fakten die Auseinandersetzung mit der Musik beeinflusst, ohne dass dadurch tatsächlich auf die kompositorischen Intentionen geschlossen werden kann. Katrin Eggers hinterfragt schließlich in einem der substanziellsten Beiträge des Bandes generell die Tragfähigkeit des Narrativitäts-Konzepts im Zusammenhang mit dem Verstehen von Musik und den verbalen Diskursen über sie.

Damit sind zentrale Aspekte benannt, die in den weiteren Texten immer wieder – teilweise auch durchaus widersprüchlich – aufgegriffen werden. So wendet sich der zweite Teil des Bandes vier konkreten Fallstudien zu, die sich mit der zweiten Sinfonie als „absoluter Musik“ (Svetlana Savenko), mit den narrativen Strukturen der vierten Sinfonie (Pauline Fairclough), mit den immanenten Erzählstrukturen der Musik zu Lew Arnstams Filmbiografie *Soja* (Anja Tippner) sowie mit der Begründung für den kompositorischen Neuanfang in Schostakowitschs neuntem Streichquartett (Sarah Reichhardt) befassen. Der kurze dritte Teil unternimmt schließlich, die „Notwendigkeit interdisziplinären Denkens und Handelns“

(S. 13) betonend, ein „Close Reading“ des siebten Streichquartetts, um so – mit den Worten von Melanie Unsel – den Weg einer „Rückbesinnung auf den Notentext und auf Fragen der Aufführung bzw. der Werkinterpretation“ (S. 204) zu beschreiten: Was während der Tagung in der pointierten Konfrontation dreier möglicher Lesarten – der von Kadja Grönke vertretenen Position einer methodisch reflektierten Analyse narrativer Momente, dem von Lorenz Luyken unternommenen Versuch, das Werk aus der Perspektive von Eduard Hanslick und Nelson Goodman zu lesen, sowie dem als Gegeneinander heterogener Meinungen formulierten Disput von Clemens Kühn – mit einer musikalischen Interpretation durch das Nomos-Quartett stattfand, ist in gedruckter Form zwar naturgemäß auf den Wortlaut der vorgelegten Überlegungen beschränkt; dennoch zeichnen sich in den kurzen Beiträgen Möglichkeiten und Produktivität einer vermittelnden, sowohl die Praxis als auch unterschiedliche theoretische Deutungszugänge einbeziehenden Annäherungsweise an Kunstwerke ab, die sich ähnlich oder in entsprechend abgewandelter Form auch für Schaffenszusammenhänge jenseits von Schostakowitschs Œuvre weiterentwickeln lässt. Und darin liegt vielleicht der größte Gewinn dieses bei aller Disparität der einzelnen Beiträge sehr lesenswerten Bandes.

(Oktober 2010)

Stefan Drees

KLAUS LANG: Celibidache und Furtwängler. Der große philharmonische Konflikt in der Berliner Nachkriegszeit. Augsburg: Wißner-Verlag 2010. 416 S., Abb. (Celibidachiana II. Dokumente und Zeugnisse. Band 2.)

„Furtwängler ... was no anti-Semite – or at least not more as every non-Jew. And he is certainly a better musician than all these Toscaninis, Ormandis, Kussevitzkis and the whole rest. And ... he loves music.“ (Arnold Schönberg, „Stile herrschen, Gedanken siegen“, 1946.) Bei Wilhelm Furtwängler (1886–1954) greifen Autoren hoher musikalischer Kompetenz zu Superlativen. Etwa Peter Gülke, wenn er über diesen „rätselhaftesten“ aller Dirigenten schreibt (*MGG, Personenteil*), oder, abseits wissenschaftlicher Prosa und aus volkstümlicherer und feuilletonistischer, gleichwohl erfahrungs-

gesättigter Perspektive, Joachim Kaiser. Noch vor kurzem nannte Kaiser Furtwängler den bedeutendsten Dirigenten, ja den „bedeutendsten Musikinterpreten“ überhaupt. Zum Glück müssen wir keine „Bedeutendsten“ festlegen. Doch darf dem Namen Gewicht gegeben werden in einer Zeit, in der schon viele Studierende der Musik und der Musikwissenschaft nicht mehr wissen, wer der Komponist und Dirigent Wilhelm Furtwängler war, während im angelsächsischen Raum das renommierte Musikmagazin *The Gramophone* etwa im Februar 2005, Furtwängler auf der Titelseite abbildete. Text: „The greatest conductor of all?“

Der um einiges jüngere Sergiu Celibidache (1912–1996) hatte in Bukarest und Paris Mathematisches, vor allem aber, in Berlin, Komposition bei Heinz Tiessen, Klavier und Dirigieren bei Walther Gmeindl studiert, ehe er mit dem *Berliner Philharmonischen Orchester* zwischen 1945 und 1954 über vierhundert Konzerte geben konnte und zumindest bei französischer und russischer Musik als bedeutender Dirigent Europas galt (im Artikel „Dirigenten“ der 1. Auflage der *MGG* erscheint Celibidache als „der genialische“).

Erweitert um die Erstpublikation der Briefe Celibidaches wird nun der teilweise pragmatische, zeitweilig warme, jedenfalls menschlich engagierte Briefwechsel zwischen beiden Komponisten von Klaus Lang in erweiterter zweiter Auflage vorgelegt. Lang kommentiert den schriftlichen Dialog der beiden Musiker flott, mitunter fast umgangssprachlich, aber recht spannend und im Großen gut strukturiert. Zudem enthält der Band einige Dutzend Abbildungen und ausdrucksstarke Photographien und ist durch mehrere Register und Zeittafeln gut benutzbar.

Aus einem Gespräch, das Lang 1985 mit Furtwänglers Witwe Elisabeth geführt hat, erfährt der Leser, wie Furtwängler Karajan und Celibidache musikalisch einschätzte: „ganz verschieden“ – zugunsten Celibidaches! Dieser jedoch pflegte sich um 1950 abfällig über ältere Orchestermusiker des berühmtesten Berliner Orchesters zu äußern. Dass nicht nur Musiker, sondern auch Komponisten schon damals vor seiner Verurteilung nicht sicher waren, erfährt man unmissverständlich („Poulenc ist ein Dreck“, S. 114). Heikle Sachverhalte werden von Klaus Lang angenehm nüchtern prä-

sentiert. So gelingt eine klare und zugleich bemerkenswert sachliche Darstellung des in der Tat schwierigen und schwer zu fassenden Charakters Celibidaches. Bedeutender noch als die Details in den Briefen Furtwänglers – und den nun mit reichhaltigen Kommentaren erstveröffentlichten Briefen Celibidaches an jenen – dürfte der ästhetische Ort sein, auf den die Leser hier aufmerksam werden können, nicht zuletzt durch das Protokoll eines höchst lebendigen Interviews, das der 62jährige Celibidache gegeben hat. Celibidache ist eloquent, prägnant, fesselnd zu lesen und hochinteressant – etwa zum grundsätzlichen, systematisch beleuchteten Verhältnis von Notation (Partitur) und Musik.

Zwar geht der Band II,2 der *Celibidachiana* nicht auf alle Eigenschaften ein, die die beiden überaus verantwortungsbewussten – und auf hohem Niveau glühend rationalitätskritischen, Rationalität überflügelnden – Dirigenten teilen, doch kommt ihm das Verdienst zu, facettenreiches Material zu bieten, ohne welches man die deutsche Orchesterkultur der Nachkriegsjahre nicht hinreichend verstünde. Langs Publikation ruft darüber hinaus in Erinnerung, dass Celibidache – in Ablehnung intellektueller Dialektik, zugleich in Kenntnis zahlreicher Paradoxa der neuen Physik und beeinflusst von fernöstlichem Gedankengut – eine Fülle symphonischer Aufführungen realisiert hat, welche Konzertsaal-Ovationen zur Folge hatten: Beifall für Celibidache konnte zwanzig, dreißig Minuten dauern.

In einflussreichen Kreisen wurde der Name des vor allem als Schallplattenverweigerer Bekannten seit Anfang der 1950er Jahre tendenziell getilgt – infolge der verbalen Beleidigungen, zu denen er sich immer wieder hatte hinreißen lassen, wenn er über den in seinen Augen ganz falschen und verblendeten Musikbetrieb herzog – mutig, couragiert, gnadenlos, vor laufenden Mikrofonen ehrlicher als manche berechnender taktierende Kollegen – *παρα δόξαν*?

Langs Literaturhinweise lassen die 2. Auflage der *MGG* unberücksichtigt. Folgerichtig fehlt der Hinweis auf jüngere Arbeiten über Celibidache (z. B. *Musik & Ästhetik* Heft 15, 2000, *Sokrates-Studien* [Tübinger Phänomenologische Bibliothek] Bd. 7, 2008, und Thomas Kabischs Untersuchung in *Mf* 58, 2005, Heft 1). Ungenannt bleiben auch Dissertationen, die

sich Celibidaches geistiger Ausrichtung, an der Furtwängler ja zunächst großen Anteil hatte, gewidmet haben (Anna Quaranta an der Universität Bologna, Tom Zelle in Chicago). Diese – und mit ihr die musikphänomenologische Methode – sind im deutschen Universitätsraum weitgehend unbekannt. Doch eine historisch informierte (!) systematische Musikologie könnte unsere Welt – bis hin zur staatlichen Musikpädagogik – erheblich bereichern. Schon einmal, im Falle des genialischen Ernst Kurth, welchem sich zumindest Celibidache verpflichtet wusste, mussten Jahrzehnte vergehen, bis einige wenige Musikforscher zu einer Quelle zurückkehrten, welche den für sie Aufgeschlossenen nicht unbeträchtlich zu bereichern vermag.

(Oktober 2010)

Matthias Thiemel

HENRY PURCELL: *Purcell Society Edition. The Works of Henry Purcell. Volume 1: Three Occasional Odes.* Hrsg. von Bruce WOOD. London: Stainer & Bell 2008. XXIX, 152 S.

JOHN BLOW: *Venus and Adonis.* Hrsg. von Bruce WOOD. London: Stainer & Bell 2008. XXXV, 137 S. (*Purcell Society Edition. Companion Series. Volume 2.*)

WILLIAM CROFT: *Complete Chamber Music.* Hrsg. von H. Diack JOHNSTONE. London: Stainer & Bell 2009. XXXVII, 104 S. (*Musica Britannica LXXXVIII.*)

Die drei vorliegenden Bände mit englischer Musik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts sind nützliche Ergänzungen in der wachsenden Zahl kritischer Ausgaben, die sich mit den Werken Purcells und seiner Zeitgenossen auseinandersetzen. Zwei der vorliegenden Bände sind kürzlich von der Purcell Society veröffentlicht worden, einer als Teil der Purcell-Society-Gesamtausgabe, der andere innerhalb der 2007 begründeten *Purcell Society Edition Companion Series*. Die dritte Edition stellt Band 88 der lang etablierten Reihe *Musica Britannica* dar.

Bruce Woods Ausgabe von Purcells drei Oden *Celestial music did the gods inspire* (1689), *Of old, when heroes thought it base* (1690), und *Great Parent, hail!* (1693) formt Band 1 der von der Purcell Society betreuten 32bändigen Gesamtausgabe und führt Purcells drei Oden, in denen weder die Heilige Cäcilie noch das Königshaus im Zentrum stehen, zusammen. In

der ‚alten‘ Purcell-Society-Ausgabe waren diese drei Oden auf verschiedene Bände verteilt; *Of old when heroes thought it Base* bildete 1878 den Eröffnungsband der Purcell Society Edition, die anderen beiden Oden, *Celestial music* und *Great Parent, hail*, sind in Band 27 der Ausgabe von 1957 zu finden.

Die Purcell Society veröffentlicht seit 1971 (*King Arthur*, Band 26) nach und nach Bände in der neuen Purcell-Society-Ausgabe mit dem Ziel, eine Edition anzubieten, die aktuellen wissenschaftlichen Standards genügt. Manche der früheren Bände (z. B. *King Arthur*) nahmen die alte Purcell-Society-Edition zur Grundlage; die vorliegende Ausgabe der drei „Occasional Odes“ wurde hingegen – wie alle anderen Bände der letzten Jahre – vollständig neu erarbeitet. Woods Vorwort beschreibt nicht nur frühere Editionen der Oden, er bespricht auch die Aufführungskontexte der Werke und die allgemeine Problematik um Purcell-Quellen. Dazu gesellt sich eine ausführliche Auseinandersetzung mit der Aufführungspraxis in Purcells London, mit Referenzen zu Instrumentation, Sängern, Spielart der Streichinstrumente und Besetzung. Eine Erklärung dafür, warum eine Continuo-Aussetzung (die laut Bericht vom Herausgeber stammt) in einer wissenschaftlich-kritischen Ausgabe zu finden ist, wäre eine sinnvolle Ergänzung. Die Aussetzung ist sicher nützlich für Aufführende, die keine Generalbassziffern lesen können oder die Aussetzung für Probezwecke benötigen und macht diese Ausgabe für ein breiteres Publikum – Wissenschaftler, professionelle Musiker und Amateurmusiker – attraktiver. Wood bietet auch Informationen darüber, wie Verzierungen gespielt werden sollten, wovon auch Interpreten profitieren, besonders jene, die noch wenig Erfahrung mit englischer Musik des späten 17. Jahrhunderts haben.

Vor dem Hauptnotentext werden detailliert die Quellen für jede der drei Oden aufgelistet. Es wäre hier sicherlich sinnvoll gewesen, die vollständigen RISM-Sigel der einzelnen Manuskripte mit zu erwähnen, besonders im Fall weniger bekannter Bibliotheken wie der Tatton Park Library; stattdessen findet man hier nur die Namen der Bibliotheken. Das Gegenteil ist im kritischen Bericht zu sehen, in dem nur die RISM-Sigel genannt werden, ohne die vollständigen Bibliotheksnamen. Wer also nicht gerade

die RISM-Siegel auswendig kennt, muss zwischen der Quellenauflistung und dem Bericht hin- und herblättern. Vielleicht wäre es praktischer, wenn beide Teile am Ende des Bandes zusammen abgedruckt wären. Obwohl es nicht unbedingt nötig ist, die Ausmessungen und Papiertypen in einer Quellenliste mit anzugeben, hätte Wood dies in diesem Fall sehr leicht unterbringen können, da die Informationen in *Purcell Manuscripts*, hrsg. von Robert Shay und Robert Thompson (Cambridge 2000), einsehbar sind. Ein weiterer Vorzug der Edition sind sicherlich die zwei Faksimileseiten, von denen eine Purcells eigene Schrift abbildet und die zweite eine Kopie von Josiah Fish (zwischen 1730 und 1750). Der Notentext ist sauber, leicht zu verfolgen und lässt keine Detailfragen offen, was wiederum für Interpreten besonders von Vorteil ist.

John Blows Court Ode *Venus and Adonis* wurde zum ersten Mal ca. 1683 am königlichen Hof in London oder Windsor aufgeführt, eine Wiederaufnahme in einer überarbeiteten Fassung erfolgte am 17. April 1684 in Josias Priests „boarding-school“ in Chelsea; dies war der gleiche Ort, an dem Purcells *Dido and Aeneas* 1689 seine Premiere feierte. Nach Louis Grabu's *Albion and Albanius* (veröffentlicht 2007) ist dieser zweite Band der kürzlich etablierten *Purcell Society Edition Companion Series* eine sehr begrüßenswerte Ergänzung zur eher überschaubaren Zahl von kritischen Ausgaben der Werke von Purcells Zeitgenossen. Ein dritter Band der Serie, Giovanni Battista Draghis *From Harmony (A Song for St Cecilia's Day, 1687)* ist bereits in Vorbereitung – den Text dazu vertonte 1739 auch Händel.

Die Edition, ebenfalls von Bruce Wood herausgegeben, bietet ein ausführliches Vorwort zu *Venus and Adonis*, zunächst zur allgemeinen Geschichte der englischen Masque, die über die elisabethanische und jakobitische Zeit bis zur Regierungszeit von Henry VIII. zurückgeht. Die drei früheren Ausgaben der Masque von 1902, 1948 und 1984 (überarbeitet 1989) werden diskutiert, und es wird betont, dass die vorliegende Edition die erste sei, die die zwei verschiedenen Fassungen von Blows Masque zugleich berücksichtigt. Das Vorwort ist in acht Teile unterteilt und stellt eine wertvolle Informationsquelle für jeden dar, der das Werk aufführen möchte. Es enthält eine Einführung

zum Libretto (dessen Autorin kürzlich als Anne Kingsmill identifiziert worden ist) und zu den Problemen um die Datierung der Masques und den ersten Aufführungsort; Sänger und Musiker werden mit kurzen biographischen Zusammenfassungen erwähnt, außerdem werden Aufführungsbedingungen und -praxis besprochen. Der einzige Nachteil dieses fundierten und sehr informativen 15seitigen Vorworts ist, dass die verschiedenen Sektionen nur nummeriert sind – für alle, die auf das Vorwort zurückgreifen, um gezielt nach Informationen zu suchen, wären Überschriften wie „Sources“ oder „Versions“ hilfreich. Wie beim oben besprochenen Purcell-Band legt Wood auch hier eine detaillierte und praktische Liste der Quellen vor; allerdings müssen die gleichen *Desiderata* (RISM-Siegel, Papiertypen und Partiturausmessungen) vermerkt werden. Die vier Faksimileseiten sind ebenfalls nützlich, insbesondere die zweite, die die Originalversion zusammen mit der überarbeiteten Version zeigt.

Vor dem Notentext ist der komplette Libretto-Text abgedruckt, wobei die unterschiedlichen Lesarten der verschiedenen Libretto- und Notenquellen vermerkt sind. Eine der interessantesten Eigenschaften dieser Ausgabe ist das Arrangement des Notentextes – Wood bietet beide Fassungen des Werkes an, die erste Fassung auf der linken Seite, die zweite Fassung auf der rechten. Durch diese ungewöhnliche Methode, den Notentext zu präsentieren, wird diese Ausgabe zu einer ausgezeichneten Ressource für Wissenschaftler und Studierende, die die zwei Fassungen vergleichen möchten und ist auch sicherlich für Dirigenten bei der Planung einer Aufführung sehr hilfreich. Es ist sehr leicht zu sehen, wo die zwei Fassungen deutlich voneinander abweichen (z. B. in der Ouvertüre), jedoch sind auch Nummern dabei, in denen die zwei Fassungen kaum voneinander zu unterscheiden sind; z. B. auf S. 66 f. beschränken sich die Differenzen auf punktierte statt nicht punktierte Rhythmen und Verzierungen. Ein Nachteil von Woods Methode ist, dass er es vermeidet, die Fassungen kritisch zu unterscheiden; die Entscheidung für eine der beiden Fassungen bleibt den Musikern oder Forschern überlassen. Ein weiterer Nachteil ist, dass die Ausgabe nicht für Aufführungen geeignet ist (man kann dann nur jede zweite Seite spielen). Allerdings bietet der Verlag die einzelnen Fas-

sungen in zwei weiteren Bänden an. Eine alternative Methode wäre gewesen, die Partitur von Anfang an in zwei Bänden zu veröffentlichen. Dadurch würde man als Wissenschaftler und Musiker einen Band weniger benötigen, und man könnte bei Interesse die zwei Fassungen zum Vergleichen einfach nebeneinanderlegen. Die vorliegende Ausgabe ist jedoch dank des genauen Notentextes und des informativen Vorworts für alle zu empfehlen, die an englischer Musik des späten 17. Jahrhunderts interessiert sind.

John Blows Nachfolger als Master of the Children of the Chapel Royal sowie als Organist an Westminster Abbey war nach seinem Tod 1708 William Croft, der unter Blow als Chorknabe studiert hatte. Croft ist heute hauptsächlich für seine Kirchenmusik bekannt und war, wie Harry Johnstone gezeigt hat, einer der wichtigsten Komponisten, die eine Brücke zwischen der Musik der englischen Restaurationszeit mit Komponisten wie Purcell und der Musik des 18. Jahrhunderts mit Komponisten wie Händel schlugen. Überraschenderweise ist dies der erste Band der erfolgreichen *Musica-Britannica*-Reihe, der sich mit Croft beschäftigt, und es kann nur positiv gesehen werden, dass die Herausgabe eines zweiten Bandes mit seiner Instrumentalmusik, Canticles und Anthems angekündigt ist.

Harry Johnstones Band beinhaltet insgesamt 15 Sonaten: drei für Violine und Basso continuo, sechs für zwei Blockflöten, vier für zwei Violinen und Basso continuo und zwei Sonaten in „7 parts“. Wie Johnstone korrekt vermerkt, sind die drei Sonaten für Violine von besonderer Wichtigkeit, da sie zu den ersten solcher Werke gehören, die 1700 von einem Engländer veröffentlicht wurden. Johnstone, der auch General Editor der Reihe ist, hat mehrere Bände selbst veröffentlicht, und der vorliegende Band wird dem sehr hohen Standard der Reihe gerecht. Die Ausgabe enthält eine allgemeine Einleitung zu den verschiedenen Sonaten, eine Untersuchung der Quellen und eine ausführliche Beschreibung seiner Vorgehensweise als Herausgeber sowie mehrere Faksimiles der frühesten gedruckten Ausgaben und einige Autograph-Seiten. Der Notentext ist, wie bei den meisten *Musica-Britannica*-Bänden, ideal für Wissenschaftler, Studierende und Interpreten: An Stellen, an denen Generalbassziffern in den

Quellen fehlen, wurden sie in eckigen Klammern eingetragen, und sie sind generell an die heutigen Standards angepasst. Der kritische Bericht bietet ebenfalls Informationen darüber, wie Johnstone die Partitur an manchen Stellen „säuberte“, wie z. B. in Takt 30 des Ostinatobasses im dritten Satz „Largo“ der ersten Sonate für Violine und Continuo, wo er es für notwendig hielt, den Bass zu verändern, um einen merkwürdigen Zusammenklang mit der Violinpartie zu vermeiden.

Alle drei Bände sind für Studierende, Wissenschaftler und Bibliotheken gleichermaßen sehr empfehlenswert.

(November 2010)

Matthew Gardner

JOHANN SIGISMUND KUSSER: Adonis. Hrsg. von Samantha OWENS. Middleton, Wisconsin: A-R Editions 2009. LXVI, 280 S. (Recent Researches in the Music of the Baroque Era. Band 154.)

Von 1698 bis 1704 übte mit Johann Sigismund Kusser (1660–1727) eine der schillerndsten und zugleich rätselhaftesten Musikerpersönlichkeiten um 1700 das Kapellmeisteramt am Stuttgarter Hof aus. Für das Verschmelzen italienischer, französischer und deutscher Stilelemente zu einer an den deutschen Höfen unterschiedlich ausgeprägten vermischten Musiksprache, die anfangs des 18. Jahrhunderts dann erstmals „exportfähig“ wird – exemplarisch mit dem Schaffen Händels in Italien und vor allem in London – ist Kusser einer der wichtigen Pioniere. Dafür sind neben dem eigenen kompositorischen Schaffen die Aufführungen zahlreicher Werke seiner Zeitgenossen, mit denen er den Horizont an bekannten Werken und Stilen deutlich erweiterte, von größter Bedeutung.

Angesichts seines Wirkens an so bedeutenden deutschen Opernspielstätten wie Braunschweig, Hamburg und Stuttgart ist die Menge der bisher bekannten Opernkompositionen schmerzlich gering: Nur zwei zeitgenössische Sammelbände mit Arien aus der Braunschweiger *Ariadne* (1692) und dem Hamburger *Erindo* (1694) sowie wenige Arien aus der Braunschweiger *Julia* (1690) in einer Handschrift haben sich von den in neueren Werkverzeichnissen aufgeführten 14 Bühnenwerken Kussers erhalten. Der nun von Samantha Owens vor-

gelegte Stuttgarter *Adonis* ist damit in zweierlei Hinsicht sensationell: Das Werk ist in einem Satz von Stimmen überliefert, die zahlreiche aufführungspraktische Hinweise liefern. So sind nicht nur Rückschlüsse auf die Besetzungsstärke des Orchesters möglich, auch die exakte Besetzung der einzelnen Arien – insbesondere die wechselnde Verteilung der Oboen auf die einzelnen Instrumentalstimmen – wird übermittelt. Doch damit nicht genug: Bei *Adonis* könnte es sich um eine bisher nicht bekannte Oper Kussers handeln, die noch dazu vollständig erhalten ist.

Die vorliegende Ausgabe bietet ein übersichtliches, gut lesbares und von herausgeberischen Ergänzungen erfreulich unbelastetes Notenbild. Sie verzichtet auf eine hinzugefügte Nummerierung der einzelnen Sätze; die ergänzten Taktzahlen zählen jeweils einen Auftritt durch. Für einen raschen Überblick über das Stück erscheint das weniger praktikabel als eine satzweise Nummerierung und Taktzählung; dafür werden größere szenische Zusammenhänge flüssiger darstellbar. Die Instrumentenangaben sind vereinheitlicht angliert wiedergegeben; die Bezeichnung „Violetta“ erscheint dabei als „Viola“, während die „Viola“ der Quelle eine „Bass violin“ bezeichnet. Rechtschreibung und Zeichensetzung sind sehr zurückhaltend und nicht wirklich konsequent modernisiert (s. dazu S. XXVIII); hier wäre die Korrekturdurchsicht durch einen Muttersprachler wünschenswert gewesen. Eine bemerkenswerte Entscheidung betrifft die Textfassung des Librettos. Die Herausgeberin verwendet für den Gesangstext die im Material vorgefundene Unterlegung, ergänzt diese in Ermangelung eines Libretto-drucks jedoch um die Szenenanweisungen und -bilder aus dem Libretto *Der betriegliche Cupido*, 1691 in Braunschweig gedruckt und eng mit dem *Adonis*-Text verwandt (vgl. S. XVIII; die *Cupido*-Texte erscheinen durchweg kursiv). Für die Praxis sicher begrüßenswert, bleibt diese Mischung weit auseinander liegender Quellen für eine kritische Edition äußerst heikel, zumal die Identität der Szenenbilder auch bei sehr ähnlichen Libretti ohnehin nicht vorausgesetzt werden kann, noch weniger angesichts unterschiedlicher Aufführungsorte. Ungeachtet dieser Punkte stellt der *Adonis*-Band für Wissenschaftler und Musiker gleichermaßen eine gute, ausgesprochen wertvolle Arbeitsgrundla-

ge dar – nicht zuletzt aufgrund des fundierten Vorwortes der Herausgeberin.

Es ist zunächst Owens' Verdienst, das in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart aufbewahrte Material in einen Kontext gebracht zu haben, der dessen Edition als „sole remaining musical evidence of a period of intense operatic activity at the Stuttgart court of Duke Eberhard Ludwig of Württemberg (1677–1733), instigated by Kusser following his arrival there in 1698“ (S. XI) ermöglicht. An diese Einordnung schließt sich die Frage an, ob das *Adonis*-Material – „unique in presenting a full picture of an opera produced by Kusser“ (S. XIV) – tatsächlich als Komposition Kussers gelten kann. Deren Beantwortung fällt umso schwerer, da Kusser als begnadeter Kapellmeister mehr noch denn als Komponist hervorgetreten ist und entsprechend die Zahl der durch ihn aufgeführten Werke anderer Komponisten die seiner eigenen übersteigt. Welche Argumente führt Owens also für Kusser ins Feld?

Zum ersten: Zwei Tänze des *Adonis* finden sich in der 1700 in Stuttgart erschienenen Orchestersuitensammlung *Apollon enjoué* und sind somit als Werke Kussers zu identifizieren. Zum zweiten: Das Notizbuch des Musikers – die spektakulärste Quelle, die Owens bei ihren Forschungen entdeckt und ausgewertet hat – führt sowohl ein Libretto als auch Stimm-material und Partitur eines *Adonis* als im Besitz Kussers auf. Freilich enthalten die entsprechenden Listen auch Werke anderer Komponisten; sie zeigen lediglich den Besitz und wohl auch die Aufführung durch Kusser, nicht aber dessen Autorschaft an. Zum dritten: Das von verschiedenen Schreibern angefertigte Material enthält zahlreiche zusätzliche Eintragungen von Kussers eigener Hand – in erster Linie Vortragsanweisungen, aber auch andere Anweisungen im Hinblick auf eine akkurate Aufführung, einschließlich der Gestaltung der Titelblätter der einzelnen Stimmen, auf denen in Kussers Hand die Namen der Instrumentalisten stehen. Das Auftauchen der Initialen „S. C.“ auf dem Titelblatt der ersten Oboenstimme ist ein weiterer Hinweis auf Kusser („Sigmund Cousser“), „if not as composer, then at least overseer of the production“, so Owens (S. XV).

Die Oper ist offenbar direkt für Stuttgart entstanden – wäre also keine Übernahme –, was

sich vor allem in der spezifischen Instrumentation zeigt: Gefordert sind neben dem vierstimmigen Streichorchester und dem Basso continuo ein Ensemble von vier Oboen und Fagott sowie ein Ensemble von drei Blockflöten, wobei fast durchgehend Streicher- und Oboenensemble, meist gemeinsam, musizieren – abgesehen von zahlreichen Continuo-Arien – und nur eine Arie mit einem solistischen Instrument, dem Fagott, besetzt ist. Die Nennung der Instrumentalisten macht es möglich, ein enges Zeitfenster für die Aufführung und damit wahrscheinlich für die Entstehung des Werkes zu bestimmen, das durch höfische Feste, zu denen Opern erklangen, und durch die Abwesenheit des Fürsten von Frühjahr bis Herbst 1700 weiter eingegrenzt wird. Die Aufführung konnte Owens anhand dessen auf Herbst/Winter 1699 oder 1700 datieren.

Owens' intensive Einleitung stützt sich neben dem genannten Notizbuch auf weiteres bisher unbekanntes Quellenmaterial und auf ihre eigene langjährige Forschungsarbeit zur württembergischen Musik und zu Kusser. Die stationenreiche Laufbahn Kussers stellt Owens in einem umfangreichen ersten Kapitel unter der Überschrift „Kusser and Music at the Württemberg Court“ detailliert dar (S. XI–XIV). Deutlich wird dabei, dass auch in Kussers Stuttgarter Zeit, neben Wiederaufführungen eigener Braunschweiger Werke, Opern Lullys und verschiedener italienischer Komponisten auf dem Programm standen. Angesichts dessen drängt sich die schwierige Frage nach stilistischen Eigenarten des *Adonis* auf, die auf Kusser als Schöpfer deuten können. Owens stellt das Stück hinsichtlich grundsätzlicher kompositorischer Mittel – dem häufigen Vorkommen von Motto-Arien, der Verwendung von Bass-Ostinati und Stimm-Imitationen, der Vermischung französischer und italienischer Elemente – lediglich in Bezug zu (etwa) zeitgleichen Werken Steffanis, Conradis, Keisers und Händels. Wie bei diesen Komponisten, so finden sich auch in *Adonis* wortausdeutende musikalische Figuren, instrumentatorische und tonmalerische Effekte für besondere dramatische Situationen und für eine plastische Herausarbeitung von Affektwechsellern, zahlreiche Ritornelle und eng mit den Secco-Rezitativen verwobene Accompagnati und ariose Abschnitte. Auf Stuttgart

wiederum, so Owens, deutet neben dem Instrumentarium auch der Verzicht auf eine – für Hamburg obligatorische – komische Figur.

Auf eine konkrete Diskussion stilistischer Besonderheiten verzichtet die Herausgeberin allerdings, und das, obwohl dadurch die Annahme einer Autorschaft Kussers hätte erhärtet werden können. Die Partitur zeigt einen Komponisten, der dicht am Wort entlang komponiert und dabei auf große Vielfalt in der Behandlung der Vokallinie setzt. Die zum Großteil sehr kurzen Arien weichen in vielen Fällen einer klaren Periodisierung zugunsten individueller Behandlung kleinster syntaktischer Einheiten aus; dabei verlässt die Textdeklamation nicht selten abschnittsweise das vorgegebene Metrum. Die sich ergebenden metrisch ‚freien‘ Abschnitte und die mitunter recht virtuos-koloraturen stellen nicht geringe Ansprüche an die Gesangsdarbietung. Ein Reiz anderer Art wohnt den zahlreichen Arien tänzerischen Charakters mit ihrer ganz regelhaften Periodik inne. Neben modernen Da-capo-Arien treten solche Stücke auf, bei denen die Wiederholung des A-Teils verkürzt ist und/oder nach einer variierten Überleitung erfolgt – die Ausgabe bringt alle diese Arienformen voll ausgeschrieben, unabhängig von ihrer Notation in der Quelle (S. 276) –, sowie verschiedene binäre Arienformen. Die Faktur der *Adonis*-Sätze und die beschriebenen immer wiederkehrenden Eigenarten in der Behandlung der Vokalstimme weisen große Ähnlichkeiten mit den Sätzen aus dem Hamburger *Erindo* auf, die im Rahmen dieser Rezension zum Vergleich herangezogen wurden (vgl. EDM, 2. Reihe, Bd. 3). In manchen Fällen sind Ähnlichkeiten im Detail so groß, dass – mit aller gebotenen Vorsicht – tatsächlich Identität des Komponisten vermutet werden kann.

Gleichwohl muss die Frage im Rahmen dieser Rezension offen bleiben. Und für *Adonis* kann sie es auch: Samantha Owens legt mit ihrer Ausgabe ein einmaliges Zeugnis der deutschen Oper vor 1700 vor, das eine Edition in jedem Falle rechtfertigt. Die geänderte Sicht auf dramatische Gattungen des 17. und 18. Jahrhunderts hinsichtlich ihres Werkcharakters, die Auffassung von Opern und Oratorien eher als Aufführungereignisse denn als Werke im emphatischen Sinne eröffnet die Möglichkeit, eine Oper wie den Stuttgarter *Adonis* auch un-

abhängig von ihrem Komponisten editorisch zu würdigen. Im Falle des *Adonis* bietet sich das umso mehr an, als die Überlieferung in Form von Aufführungsmaterial ohnehin das Ereignis – die Aufführung am Stuttgarter Hof durch Kusser – gegenüber dem Werk betont. Durch Owens' komplexes Vorwort ergibt sich aus einem solchen durch die Herausgeberin selbst immer wieder eingenommenen Blickwinkel auf diese Oper am Ende ein viel weiteres Spektrum für deren Würdigung als aus einer Zuordnung zu Kusser als Komponist. Man hätte sich daher – vor allem wohl seitens des Verlages – den Mut gewünscht, den tatsächlichen Sachverhalt deutlich zu machen und Kussers Namen im Titel mindestens mit einem Fragezeichen zu versehen. Auch das wäre ein Aspekt einer ‚modernen‘ Edition; dem Wert der Ausgabe hätte es keinerlei Abbruch getan.
(Juni 2010) Hansjörg Drauschke

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Musikalische Werke. Band 46: Der misslungene Brautwechsel oder Richardus I., König von England. Singspiel in drei Akten TVWV 22:8 (nach: Georg Friedrich Händel, Riccardo I., Re d'Inghilterra HWV 23). Hrsg. von Steffen VOSS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. XLI, 402 S.*

In den 1720er Jahren wurde der Spielplan der Hamburger Oper von einer das Spektrum der möglichen Genres kontinuierlich erweiternden Eigenproduktion ebenso geprägt wie von einer hohen Dichte an Übernahmen fast ausschließlich italienischer Opern. Dienten diese Übernahmen als Phänomen an sich primär der Schaffung eines Repertoires, das die neuesten musikalischen Entwicklungen Europas direkt und jeweils zeitnah auf die Hamburger Bühne brachte, so sind die Bearbeitungen im Einzelnen unter weit vielschichtigeren Aspekten von Interesse. Unter welchen Gesichtspunkten und durch wen die Auswahl der Werke erfolgte und welche Rolle dabei Vermittlungswege spielten, inwieweit die sehr unterschiedlichen Adaptationen an die spezifischen Bedürfnisse der Hamburger Bühne individuelle opernästhetische Ansichten der jeweiligen Bearbeiter spiegeln, inwiefern dabei dramaturgische Konzepte importiert und ggf. entsprechenden Hamburger Konzepten gegenüber gestellt werden sollten, schließlich auch die für den vorliegenden

Fall relevante Frage, welche Rolle Händels Status als weltberühmter deutscher (und ehemals, wenn auch nur kurzzeitig, Hamburger) Komponist im Ausland für den Schwerpunkt gerade seiner Werke am Gänsemarkt spielte – diese und weitere Fragen sind bisher kaum untersucht.

So ist es absolut begrüßenswert, dass die Telemann-Ausgabe hier Pionierarbeit geleistet und mit *Richardus I.* eine der insgesamt 15 ab 1715 in Hamburg gespielten Händel-Opern (12 der Londoner Opern, dazu *Muzio Scevola* sowie *Agrippina* und *Almira*) in den Editionsplan aufgenommen hat. Die Wahl ist sinnvoll: Von den ohnehin nur fünf erhaltenen Hamburger Händel-Partituren – *Ottone*, *Riccardo I*, *Porò* und *Almira* (Telemann) sowie *Radamisto* (als *Zenobia*; Mattheson) – ist es die am stärksten bearbeitete, so dass hier der dramaturgische Zugriff Wends/Telemanns sowie das Nebeneinander von Telemanns und Händels musikalischen Idiomen besonders gut studiert werden können (vgl. S. VIII; pass.). Dass die Edition des *Richardus I.* als eigenständige Werkfassung im Rahmen der Telemann-Ausgabe auch durch die dramatische und musikalische Qualität der Einrichtung vollkommen gerechtfertigt ist, hat nicht zuletzt eine beim Bach-Fest Leipzig 2009 realisierte Aufführung deutlich unter Beweis gestellt. Telemanns Wirken für die Hamburger Oper, auch weit über die rein kompositorische Tätigkeit hinaus, kann im Grunde erst durch den Einbezug seiner Bearbeitungen vollständig gewürdigt werden, ebenso wie ein Verständnis der Gänsemarktoper nur unter Berücksichtigung der Übernahmen möglich ist.

Das Vorwort des Herausgebers widmet sich denn auch zunächst ausführlich der Praxis der Hamburger Bearbeitungen, die im Erstellen deutsch-italienischer Mischfassungen der Vorlagewerke (Opern u. a. G. B. Bononcini, F. B. Contis, G. M. Orlandinis und vor allem Händels) bestanden und an denen alle wichtigen Hamburger Librettisten und Komponisten – beispielhaft seien hier B. Feind, J. M. Praetorius, Chr. G. Wendt, J. Mattheson, R. Keiser und Telemann genannt – beteiligt waren. Voss geht dabei vor allem auf dramaturgische Besonderheiten ein, die er mit dem tatsächlichen Verstehen der Rezitativtexte durch das Publikum (im Unterschied zum Londoner Publikum Händels, so Voss) begründet: Logik und Motiviertheit

von Handlungsabläufen seien in den deutschen Fassungen stärker herausgearbeitet als in den italienischen Vorlagen (S. VIII). Daneben wird die jeweilige Quellenlage als pragmatischer Grund für unterschiedliche Bearbeitungsmöglichkeiten herausgestellt (S. IX). Im Zusammenhang mit „dramaturgischen bzw. moralischen Motiven“ (S. IX) wäre nun weiterführend zu fragen, ob auch außerhalb der Werklogik stehende Gründe für die Eingriffe gerade bei *Richardus I.* geltend gemacht werden können, entstand die Fassung doch in großer zeitlicher Nähe zu Matthesons 1728 im *Patrioten* formulierten fundamentalen Kritik an der aktuellen Hamburger Librettistik, zu Wends/Telemanns in vielerlei Hinsicht bemerkenswerter Oper *Emma und Eginhard* (1728; vgl. die Ausgabe durch Wolfgang Hirschmann, Telemann-Ausgabe, Bd. XXXVII) sowie zum von Mattheson nach italienischer Vorlage eingerichteten und von Telemann komponierten *Æsopus bey Hofe* (1729). Hier bieten sich zahlreiche Möglichkeiten weiterer Forschung an, für die die vorliegende Edition eine solide Basis legt.

Voss' Ausführungen sind als Hintergrund für alle mit der Materie weniger Vertrauten wertvoll, nicht zuletzt wegen des guten Überblicks über die Forschungsliteratur und wegen der immer wieder gezogenen Parallelen zu anderen Hamburger Händel-Bearbeitungen. So können im Anschluss die Besonderheiten des Librettos zu *Richardus I.*, das, wie Voss klar herausarbeitet, gegenüber dem Rollis dramaturgisch sinnvoller gearbeitet ist, umso plastischer dargestellt werden (S. X f.). Von Wert sind die mitgeteilten Überlegungen zu Abläufen und Arbeitsteilungen zwischen Librettist, Komponist und Kopist bei der Erstellung der Partitur (der neben Stimmen zu einer Arie einzigen Quelle der Oper; S. XII), ebenso die Diskussion der möglichen Sängerbesetzung. Hochinteressant ist es nachzuvollziehen, wie Kreativität bei der dramaturgischen Bearbeitung mit Pragmatismus, zum Teil Schematismus bei der Übernahme der musikalischen Vorlage, dem Londoner *Riccardo-I.*-Druck von John Cluer (1728), Hand in Hand gehen. Die sich daraus ergebenden Besetzungsprobleme – verschiedentlich sind Händels differenzierte Instrumentationsangaben durch den Rezeptionsweg über den Druck stark vereinfacht – werden, zusammen mit auführungspraktischen Spezifika der Hamburger

Oper, in einem gesonderten Abschnitt diskutiert (S. XIII). Die hier gegebene Empfehlung, für Aufführungszwecke bei den Arien Händels Partitur zu Rate zu ziehen, trägt dem Umstand Rechnung, dass die vorliegende Quelle offensichtlich zahlreiche Details der tatsächlichen Realisierung nicht enthält, insbesondere bei abschnittsweiser Colla-parte-Führung der Oboen. Die akkurate Edition des Notentextes macht in diesen Fällen entsprechende Vorschläge, wobei sie sich, ebenso wie bei der Berichtigung von aus dem Cluer-Druck stammenden Fehlern, auf die Ausgabe der *HHA* (Bd. II/20) stützt, die auch als Vorlage für die Textfassungen von Händels Arien dient. In dieser Form bietet die vorliegende Ausgabe eine geeignete Basis für das Studium ebenso wie für Aufführungen der Oper. Vor allem aber liefert sie ein wertvolles Dokument für eine Seite der deutschen Oper in den ersten Dekaden des 18. Jahrhunderts, deren in Zukunft hoffentlich intensivere Erforschung spannende Ergebnisse zu liefern verspricht.

(Juli 2010)

Hansjörg Drauschke

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Germanicus* (1704/1710). *Kritische Edition der erhaltenen 41 Arien von Georg Philipp Telemann und des Librettos von Christine Dorothea Lachs*. Hrsg. von Michael MAUL. Beeskow: ortus musikverlag 2010. XIV, 127 S. (Musik zwischen Elbe und Oder. Band 15.)

Mit der 2009 im Rombach-Verlag erschienenen Monografie *Barockoper in Leipzig* hat Michael Maul eine Studie vorgelegt, die eine bis dato, zumindest was ihre Musikalien anbelangt, als versunken angenommene Welt als faszinierendes Gesamtbild wiederauferstehen lässt (s. die Rezension in diesem Heft). Mauls Verdienst ist es, nicht allein zahlreiche doch noch vorhandene musikalische Quellen, sondern auch den Bereich der Librettistik sowie weiteres umfangreiches Quellenmaterial erschlossen und in einer Weise dargestellt zu haben, die die Epoche der Leipziger Oper fesselnd lebendig macht.

Zu den spektakulärsten Ergebnissen Mauls für den musikalischen Bereich gehört die Zuweisung von 40 Nummern (37 Arien und drei Duetten) aus einer in Frankfurt/M. aufbewahrten Sammelhandschrift in Stimmen zu Tele-

manns in Leipzig 1710 aufgeführter Oper *Germanicus*. Diese Fassung ging als Überarbeitung aus einem 1704 für Leipzig auf vollständig deutschen Text von Telemann komponierten *Germanicus* hervor, dessen deutsche Arien, so Maul, in der Fassung 1710 wohl weitgehend beibehalten, während die nun aufgenommenen italienischen Stücke neu komponiert wurden (S. IV). Mithin dokumentiert das Frankfurter *Germanicus*-Fragment Telemanns frühes Schaffen für die Bühne in zwei unterschiedlichen Stadien: seiner Zeit als Leipziger Operndirektor (vermutlich in den meisten deutschen Arien) und seiner Eisenacher Zeit (in den italienischen Neukompositionen für 1710). Die Arien sind damit für unsere Kenntnis von Telemanns stilistischer Entwicklung in den Anfangsjahren von unschätzbarem Wert; knappe diesbezügliche Anmerkungen liefert Maul im Vorwort (S. V), ausführlich ist dazu die genannte Studie zu konsultieren.

Die vorliegende Edition geht aber noch deutlich über Telemanns musikalischen Anteil hinaus, indem sie auch das vertonte Libretto von Christine Dorothea Lachs, einer Tochter Nicolaus Adam Strungks und ab 1710 einer der auch organisatorisch zentralen Figuren der Leipziger Oper (zur Zuweisung s. S. V), vollständig einbezieht. Sinnvoller Weise geschieht das nicht durch den Abdruck als Faksimile oder Übertragung, dem dann der Druck der überlieferten Arien folgt. Stattdessen sind die beiden Schichten ineinandergelegt: Der Hauptteil der Edition bringt die Oper in Form des in Übertragung gebotenen Librettos Leipzig 1710, in das die musikalisch erhaltenen Nummern eingefügt sind (hier folgt die Partitur der Arie jeweils auf den Abdruck des entsprechenden Textes). Diese Entscheidung ermöglicht das Lesen der Oper trotz des Fehlens sämtlicher Rezitativ-vertonungen sowie von zehn Arien und zwei Duetten als durchgehendes Drama per Musica, wobei textliche und musikalische Ebene gleichsam simultan erfasst werden können. Diese Form ist ausdrücklich zu begrüßen, da sie Telemanns musikdramatische Absichten plastisch werden lässt und zugleich das von Telemann, wie Maul ausführt, sehr geschätzte Libretto gebührend darstellt. Folgerichtig erscheint auch die Entscheidung zu zwei parallelen kritischen Apparaten: Der Librettotext ist fortlaufend mit Fußnoten versehen, in denen

Textvarianten in der Frankfurter Ariensammlung und in den übrigen für die Edition zu Rate gezogenen Librettodrucken (*Germanicus*, Leipzig 1704; *Die Errettete Unschuld Oder: Germanicus*, Hamburg 1706; die venezianische Textvorlage *Germanico Sul Reno* von Giulio Cesare Corradi, Venedig 1676) mitgeteilt sind; die erfreulich knappen editorischen Anmerkungen zum Notentext finden sich im gesonderten Kritischen Bericht. Auf diese Weise bleibt die komplexe Aufführungs- und damit Quellsituation stets präsent; mühelos können die verschiedenen Textschichten in eine Ebene projiziert werden, in der sie der Benutzer ebenso mühelos trennen kann.

Im Sinne des Reihentitels sind neben dem *Germanicus*-Material noch zwei weitere Lachs-Libretti als Quellen zur Leipziger Oper in die Ausgabe aufgenommen, die die Dichterin, ebenfalls auf der Basis italienischer Vorlagen, für Telemann schrieb: *Der lachende Democritus* und *Cajus Caligula* (beide 1704). Zu diesen beiden Opern, die in komfortabel aufbereiteten Schwarz-weiß-Faksimiles auf S. 100–127 wiedergegeben sind, erfährt man nun allerdings, in verblüffendem Gegensatz zur intensiven Erschließung des *Germanicus*, überhaupt nichts, selbst ein Verweis auf die entsprechenden Passagen in *Barockoper in Leipzig* fehlt. Schon die Personenlisten (S. 100 und S. 115), aus deren handschriftlichen Eintragungen des Leipziger Tenors Andreas Luther die Sängerbesetzung hervorgeht, wären diskussionswürdig gewesen, sind diese beiden Opern doch die einzigen, in denen Telemann selbst nachweislich als Sänger mitwirkte (vgl. *Barockoper in Leipzig*, Bd. 2, S. 1126). Ein Blick in Mauls Monografie offenbart außerdem, dass immerhin eine Arie aus *Democritus* auch musikalisch überliefert ist. Sie findet sich in Bearbeitung für Harfe in derselben Quelle (der *Musicalischen Rüst-Kammer*; vgl. S. VII), aus der S. 98 der Edition eine *Germanicus*-Arie in nur dort überlieferter Fassung (1704) mitgeteilt wird. Auch wenn, wie man an etwas versteckter Stelle, im Eintrag zu dieser Quelle im Kritischen Bericht (S. VII), erfährt, dass die *RüstKammer* Inhalt des Folgebandes der Quellenedition sein wird, wäre ein Abdruck des kurzen Stücks aus *Democritus* („Heut zu Tage macht das Geld“, I,3) im vorliegenden Band oder zumindest ein Hinweis auf dessen Wiedergabe als Faksimile (S. 171) und

in Übertragung (S. 644) in Mauls *Barockoper* doch wünschenswert gewesen.

Aber zurück zu *Germanicus*: Die vorgelegte Edition macht neben einer hochrangigen Quelle vor allem ein großartiges Bühnenwerk greifbar, das einen weiteren Baustein nicht nur für das Verständnis von Telemanns künstlerischer Vita liefert. Vielmehr erweitert die Ausgabe den Blick auf die deutsche Oper zu Anfang des 18. Jahrhunderts wesentlich. Sie ermöglicht Vergleiche mit dem Repertoire anderer Spielstätten und erlaubt fundiertere Spekulationen über Werke, die Telemann und andere Komponisten in seinem Umfeld beeinflussten. Zu denken ist hier etwa an Johann David Heinichen, aber etwa auch an Christoph Graupner, der erst in Hamburg als Komponist hervortritt, seine Prägung aber ebenfalls in Leipzig erhielt. Auf welche gemeinsamen musikalischen Grundlagen das sich dann sehr unterschiedlich ausprägende Schaffen allein dieser drei Komponisten möglicherweise gründet, ist eine der zahlreichen Fragen, die Mauls Ergebnisse aufwerfen und für deren Beantwortung die vorliegende Edition wichtiges Material an die Hand liefert.

Der ortus musikverlag, bei den Druckkosten unterstützt von der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik, stellt mit der *Germanicus*-Ausgabe einmal mehr sein großes Engagement gerade für unter merkantilem Aspekt vermutlich weniger attraktive Projekte unter Beweis. Der hohe satztechnische Aufwand hat im vorliegenden Falle zu einer hervorragend lesbaren Darstellung geführt; ausdrücklich ist auch auf das Notenbild hinzuweisen, dessen breit fließende Anlage das Erfassen größerer musikalischer Abläufe sehr begünstigt und einen für Ausführende wie Wissenschaftler gleichermaßen hohen Gebrauchswert und Lesegenuss garantiert. Man darf den angekündigten Folgebänden mithin freudig gespannt entgegen sehen.

(Oktober 2010)

Hansjörg Drauschke

HENRI-JOSEPH RIGEL: Les Symphonies Imprimées. Hrsg. von Hervé AUDÉON. Versailles: Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles 2009. LXXV, 318 S.

Im Rahmen der Editionsreihe *Patrimoine Musical Français* hat Hervé Audéon die 14 zu

Lebzeiten Henri-Joseph Rigels im Druck erschienenen Symphonien ediert. Die in Frühfassungen bzw. handschriftlich vorliegenden Symphonien, davon einige, deren Autorschaft noch nicht endgültig geklärt werden konnte, sollen später erscheinen. Der 1741 in Wertheim geborene Komponist, der bei Jomelli studiert haben soll, ist 1767 in Paris nachweisbar, nachdem er zuvor vermutlich eine Anstellung bei der Tochter eines Steuerpächters, Dupin der Francueil, auf einem Gut eingenommen hatte. Drei der von Breitkopf & Härtel 1767 in Handschriften vertriebenen sieben Symphonien stehen den Symphonien 1, 11 und 13 der in Paris gedruckten Symphonien nahe, sind vermutlich Frühfassungen. Einen unfehlbaren Nachweis zu führen ist deshalb nicht möglich, da die Abschriften von 1767 nicht mehr existieren. Die Symphonien op. XII, 1–6, und op. XXI, 1–6, erschienen, von Rigels Frau gestochen, im Selbstverlag in Paris, die beiden anderen der vorliegenden Ausgabe bei anderen Verlagen zusammen mit Symphonien Gossecs, Rosettis und Ditters von Dittersdorfs.

In der „Introduction“ erörtert Audéon die Aufführungen in den Konzertorganisationen und im Concert Spirituel, die Vergrößerung der Pariser Orchester zwischen 1770 und 1780 – einer der Gründe für die von früheren Quellen abweichenden Druckfassungen –, die Bearbeitungen einiger Symphonien für Cembalo und Pianoforte bzw. Cembalo und Streicher und die im 20. Jahrhundert publizierten Neu-Editionen einiger Symphonien, darunter die entstellenden Bearbeitungen Robert Sondheimers. Die detaillierte Übersicht und Beschreibung der Quellen, die Editionsprinzipien und Anmerkungen zur Aufführungspraxis und sieben Faksimiles ergänzen diese umfangreiche Bestandsaufnahme. Der Kritische Bericht beschließt den Band.

Die tonartliche Anordnung der sechs Symphonien op. XII (D G C c Es D) und op. XXI (D d G B C F) lässt keine zyklischen Überlegungen erkennen, es sei denn man sieht die Folge C c Es als Kern einer solchen an. Jede der beiden Opera enthält eine Moll-Symphonie, die in beiden Fällen der vorausgehenden Symphonie in der gleichnamigen Durvariant-Tonart folgt. Die Konstellation der Tempo- bzw. Charakterbezeichnungen und die Metren in den drei Sätzen beider Opera wechseln in jeder Symphonie. In op. XII haben allerdings drei Kopfsätze das

gleiche Tempo und das gleiche Metrum (Allegro und C), drei Mittelsätze (Andante, 2/4) und zwei Finali (Presto, 6/8). Das Finale von op. XII, 5 („Grazioso come tempo di minuetto“) ist der Form des Menuetts verwandt (A sowie B+A jeweils wiederholt und B‘). In op. XXII wiederholen sich wiederum Tempobezeichnungen und Metren (drei Kopfsätze im Allegro und C-Metrum, je zwei Mittelsätze im Andante und Adagio jeweils im 2/4-Metrum und zwei Finali im Allegro und 3/8-Metrum). Die Tonartenfolge von Kopf- und Mittelsatz wechselt in op. XII zwischen Dominante, Variante, Moll- und Durtonikaparallele (jeweils einmal) und Subdominante (zweimal), in op. XXII zwischen chromatischer Mediante, Mollsubdominantparallele und Dominante (je einmal) und Subdominante (dreimal), d. h. hier hat Rigel zweimal weitere Verwandtschaftsbeziehungen eingeführt. Die Kopfsätze sind in der überwiegenden Mehrzahl mit zwei Oboen, zwei Hörnern und Streichern besetzt, einmal mit zwei Flöten anstelle der Oboen, einmal zusätzlich mit zwei obligaten Fagotten und einmal zusätzlich mit zwei Trompeten und Pauken. Die Finali folgen mit einer Ausnahme dieser Besetzung. In den langsamen Sätzen ist sie oftmals reduziert (je fünf Sätze mit Streichern allein und mit zwei Oboen, zwei Hörnern und Streichern). Entsprechend den beiden anderen Sätzen ist der Mittelsatz der letzten Symphonie von op. XII auch mit je zwei Oboen, Hörnern und Fagotten besetzt. Bemerkenswert erscheint, dass nur noch in einem Satz das Fagott *colla parte* mit den Bässen eingesetzt ist.

Je eine Symphonie in op. XII und op. XXI weicht von der Norm der Dreisätzigkeit bzw. der Form des ersten Satzes bei Rigel ab: Der Kopfsatz der C-Dur-Symphonie op. XII, 3, mit einem zweimaligen Wechsel vom C- in das 3/8-Metrum (der erste Abschnitt davon in g-Moll, der zweite in c-Moll) und die viersätzig Symphonie op. XXI, 4 mit einer den üblichen drei Sätzen vorangestellten Pastorale (Andante) – ein Satz mit zwei wiederholten Abschnitten, der zweite davon transponiert. Die beiden 3/8-Passagen von op. XII, 3, deren Kopfsatz mit dem gleichen, ebenso zweimalig vorgetragenen Kopfmotiv wie Mozarts Symphonie KV 551 beginnt, bilden den Rahmen der Durchführung, die unter Einbeziehung dieses Rahmens fast doppelt so lang ist wie die Exposition. In vier

Kopfsätzen fehlen Wiederholungen der Exposition und von Durchführung und Reprise, darunter op. XII, 2, ein Satz, der unter allen 14 Kopfsätzen am meisten von der Norm der Sonatensatzform abweicht. Von den Durchführungen sind drei länger als die Exposition, eine ebenso lang und alle anderen kürzer. Die Reprisen sind ausnahmslos veränderte Reprisen.

Die Ausgabe Audéons ist als vorbildlich anzusehen. Inzwischen sind fünf der 14 Symphonien durch Concerto Köln eingespielt, darunter alle drei Moll-Symphonien.

(September 2010)

Herbert Schneider

FRANZ SCHUBERT: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenwerke, Band 15: Sacontala. Vorgelegt von Manuela JAHRMÄRKER (Notenteil) und Thomas AIGNER (Libretto). Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. XXXIV, 379 S., Faks.*

FRANZ SCHUBERT: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenwerke, Band 8: Fierabras. Teil a: Erster Akt. Vorgelegt von Thomas A. DENNY. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2005, XXXIV, 292 S.; Teil b: Zweiter Akt. Vorgelegt von Christine MARTIN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007, S. 295–534; Teil c: Dritter Akt. Vorgelegt von Christine MARTIN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009, S. 535–837.*

Zwei weitere bedeutende Werke aus dem umfangreichen, gleichwohl immer noch weitgehend unbekanntem Opernschaffen Franz Schuberts liegen mit diesen Bänden der Neuen Schubert-Ausgabe (NGA) vor. Mit der unvollendet gebliebenen *Sacontala* D 701 (begonnen im Oktober 1820) hinterließ Schubert sein letztes großes, bereits in das Stadium der Partitur gelangtes Opernfragment (dem später nur noch die Particell-Entwürfe zu *Der Graf von Gleichen* folgen sollten), und der *Fierabras* D 796 (1823) stellt überhaupt das letzte vollendete Großwerk des Komponisten für die Bühne dar. Während dieses letztere schon seit Langem vollständig (allerdings ohne jede Dokumentation der wichtigen Vorstufen) in der Alten Schubert-Ausgabe zugänglich gewesen war, gelangt das erstgenannte in editorisch zuverlässiger Gestalt zum ersten Mal an die Öffentlichkeit. *Sacontala* greift mit der Begeisterung für das gleichnamige epische Drama des indi-

schen Dichters Kālidāsa (4./5. Jh. n.Chr.) eine literarische Mode der Zeit auf. Das Libretto stammt von dem mit Schubert persönlich bekannten Johann Philipp Neumann (er lieferte später auch den Text für Schuberts *Deutsche Messe*), der als Physikprofessor am Wiener Polytechnikum freilich über wenig einschlägige Erfahrung verfügte. Schubert hat zwei der drei Akte ganz (oder fast vollständig?) komponiert; ein Textverlust am Ende des zweiten Akts ist zu vermuten, aber nicht einwandfrei zu beweisen. Es handelt sich um einen, wie bei Schubert üblich, zunächst nur in den Hauptstimmen ausgeführten Partitur-Entwurf, der unter günstigeren Umständen in einem weiteren Arbeitsgang wohl in die reinschriftlich angelegte Partitur überführt worden wäre. Für den als wahrscheinlich anzunehmenden, weil den Arbeitsgewohnheiten Schuberts entsprechenden Quellentypus des vorgängigen Particell-Entwurfs fehlen in diesem Falle jegliche Textzeugen. Nur am Ende des ersten Akts ist Schubert zu einer platzsparenden Particell-Notation der letzten 30 Takte übergegangen (was seinen ersten Biographen Heinrich Kreißle von Hellborn irrtümlich das erste Finale für „das einzige vollständig componirte Musikstück“ halten ließ). Erst vor Kurzem ist zudem die Auffindung einer zumindest vorläufigen Version des Librettos gelungen. So ermöglicht dieser Fund erstmals die Einbettung von Schuberts Nummern in einen erkennbaren Handlungsverlauf. Beide Quellen werden getrennt ediert; erst die fragmentarische Musik, danach der provisorische Text. Versehen wird die Edition mit nicht weniger als vier teils sehr ausführlichen und überaus informativen Vorworten (zwei des Libretto-Herausgebers, eines der Noten-Editorin und ein gemeinsam unterzeichnetes), deren Gesamtumfang der Komplexität der Materie auf berechnete Weise Rechnung trägt. Es bleiben dabei zwei unterschiedliche Perspektiven auf den Gegenstand erkennbar, wenn beispielsweise Manuela Jahrmärker das Zeugnis Joseph Hüttenbrenners, die Skepsis der Freunde habe den Komponisten schließlich entmutigt, mit guten Gründen als glaubwürdig wertet (S. XXI), während Thomas Aigner das mit kaum weniger plausiblen Argumenten für ausgeschlossen hält (S. X).

Bei der Edition des Notentextes hat die Herausgeberin erfolgreich den Versuch unternommen, die Vorteile einer diplomatischen Quellen-

edition mit denen einer kritischen Textkonstitution zu verbinden. Daraus ergibt sich, weil durchgängig das Erscheinungsbild von Schuberts sechzehnzeiligem Autograph trotz der vielen Leerzeilen beibehalten wurde, das innerhalb der NGA ungewöhnliche Querformat des Bandes. Die Rationalisierung von Schuberts Seiteneinteilung wird dankenswerterweise durch klare Markierung der Seitenwechsel kompensiert, was jeder zu schätzen weiß, der Schuberts pragmatische Gewohnheit kennt, in frühen Stadien der Niederschrift beim Seitenwechsel bisweilen melodische Linien unvermittelt abzubrechen (so schon gleich sehr eindrucksvoll in der Nr. 1, S. 7 der Edition, wo der Abbruch der in T. 32 gerade erst begonnenen Phrase der Violine 1 schon im nachfolgenden Takt ansonsten unverständlich wäre). Man hätte sich daher lediglich noch die nicht ganz belanglose Information gewünscht, ob der Übergang von einer recto- zur verso-Seite (oder auch der Beginn einer neuen Lage) vorliegt. Durch die bequeme Verfügbarkeit des Autographs unter www.schubert-online.at ist diese Unterlassung immerhin verschmerzbar.

Insgesamt ist eine vorzügliche Präsentation von Schuberts Notentext gelungen, die alle Herausgeberzusätze kenntlich macht, ohne das Erscheinungsbild zu belasten, und die von der Wiederauffindung (und ebenso sorgfältigen Edition) des Librettos profitiert, weil sie gegebenenfalls Szenenanweisungen des Librettos in den Notentext integriert, wo dies zum leichteren Verständnis hilfreich ist. Die Editoren hatten übrigens bei der Titulierung des Werks, das im Deutsch-Verzeichnis noch *Sakuntala* heißt, eine nicht leichte Entscheidung zu fällen: Neumann, der Librettist, schreibt konsequent „Sakontala“, und so übernimmt es auch der Komponist stets dann, wenn im Text der Vokalnummern dieser Name fällt. In der Akkoladenklammer und in der Rollenangabe über den Notensystemen aber schreibt er durchgängig „Sakontala“, und dies als seinen eigentlichen Willen erachtend, haben die beiden Herausgeber das Werk nun entsprechend neu tituliert. Das bildet einen merkwürdigen Kontrast zum *Fierabras*, denn hier haben die Editoren der Neuausgabe den Willen Schuberts und seines Librettisten, die den Protagonisten konsequent „Fierrabras“ buchstabieren, ignoriert und die Schreibweise der belletristischen Vor-

lagen aus dem romanischen Sprachbereich wieder in Kraft gesetzt.

Die vorliegende Ausgabe des monumentalen Werks ist in mehrfacher Hinsicht imposant. Zunächst einmal zeugt sie von einer sehr langen Genese; die drei Akte wurden in Einzelbänden im Zweijahresabstand vorgelegt. Zudem sind auch hier zwei Herausgeber tätig geworden, sicherlich aber aus anderen (in der Ausgabe selbst jedoch nicht thematisierten) Gründen als im Fall der *Sacotala*. Und schließlich gehen Umfang und Tiefe der Paratexte (Vorwort, Quelleninterpretation etc.) an die Grenze dessen, was in einem Gesamtausgaben-Band erwartet wird. Doch ist sogleich festzuhalten, dass nicht zuletzt hierin der besondere Reiz der Edition zu sehen ist. Dem Herausgeber des ersten Akts, Thomas A. Denny, ist es zudem gelungen, die Vorlagen des Librettisten ausfindig zu machen und einleuchtend auf ihre einzelnen in die Oper eingegangenen Züge hin zu analysieren. Der Notentext ist in allen drei Bänden, den Standards der NGA entsprechend, hervorragend ediert. Der dritte Band enthält zusätzlich auch das von Schuberts Bekanntem Joseph Kupelwieser stammende Libretto, dessen separate kritische Edition einige willkommene Zusatzinformationen liefert (wie zum Beispiel die Tatsache, dass die Wiener Zensur den militärischen Titel des feindlichen Maurenfürsten gestrichen hat: Der nicht-christliche „Hispanische Admiral“ des frühen Mittelalters wurde offenbar aus neuzeitlich-habsburgischer Perspektive zum *factum non gratum*).

Neu ist an dem vorgelegten Material, dass jetzt auch alle erhaltenen Vorstufen der Arbeit, die Particell-Entwürfe (also jenes Stadium, das im Fall der *Sacotala* fehlt) dokumentiert und kritisch erschlossen sind. Und genau hier tun sich zwischen den Herausgebern klare Differenzen auf, die sich in der Ausgabe selbst in getrennten Vorworten und Quellenbeschreibungen abbilden. Während Denny die wenigen Entwürfe für parallel zur Reinschriftausarbeitung entstandene Dokumente einer problemorientierten Selbstverständigung hält, stellen sie für Christine Martin die zufällig erhaltenen Reste einer ausführlichen vorgängigen Entwurfsarbeit dar. Bisher ist es nicht gelungen, diese Entwürfe exakt zu datieren, so dass inhaltliche Evidenz den Ausschlag geben muss. Leider ist dies in einem Falle, beim Vergleich des Ent-

wurfs mit der (in unzugänglichem Privatbesitz befindlichen) Overtüre, bis heute nicht möglich, was nicht nur für die Editoren schmerzlich ist. Beide Herausgeber haben in einer Vielzahl von begleitenden Aufsätzen die Diskussion aus dem engeren Bereich der Ausgabe selbst heraus getragen, so dass man diese Texte unbedingt noch zum paratextlichen Bestand der Edition hinzuzählen muss: Thomas A. Denny u. a. in einem ausführlichen Artikel in den *Schubert : Perspektiven* 5 (2005), der vor allem durch die vorzügliche Analyse der Wiener Musiktheaterlandschaft als Kontext für den *Fierabras* besticht, und Christine Martin ebenfalls in einem Aufsatz in den *Schubert : Perspektiven* 8 (2008), dessen präzise Argumentation ihren in der Edition nur knapp gehaltenen Hypothesen zur Entstehungschronologie die höhere Plausibilität verleiht. So wird die Ausgabe zugleich zum Dokument der produktiven Irritation über ein großes Bühnenwerk, dessen Entstehungsumstände schon immer einige Rätsel aufgegeben haben. Ob das Werk, das spätestens seit der Wiener Festwochen-Produktion von 1988 allmählich ins Repertoire des Opernbetriebs vorzudringen scheint, auf den Bühnen der Gegenwart wirklich eine Chance hat, wird sich zeigen; vor allem müsste sich hier die Regie nicht erst zur Abarbeitung an einer Rezeptionsgeschichte berufen fühlen, die es ja noch gar nicht gibt. Jedenfalls steht fest, dass mit der vorliegenden Edition nun die in jeder Hinsicht vorbildliche Grundlage auch für solche Unternehmungen bereitgestellt worden ist.

(Februar 2011) Hans-Joachim Hinrichsen

JEAN SIBELIUS: Sämtliche Werke. Serie I: Orchesterwerke. Band 9: Skogsrådet Op. 15. Hrsg. von Tuija WICKLUND in Zusammenarbeit mit Peter REVERS. Improvisation/Vårsång Op. 16/1894. Vårsång Op. 16. Hrsg. von Tuija WICKLUND. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2006. XXIV, 236 S.

JEAN SIBELIUS: Sämtliche Werke. Serie V: Klavierwerke. Band 2: Klavierwerke Opp. 58, 67, 68, 74, 75, 76. Hrsg. von Kari KILPELÄINEN. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2008. XVII, 188 S.

JEAN SIBELIUS: Sämtliche Werke. Serie I: Orchesterwerke. Band 2: Symphonie Nr. 1 e-moll

Op. 39. Hrsg. von Timo VIRTANEN. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2008. XXXI, 254 S.

JEAN SIBELIUS: *Sämtliche Werke. Serie I: Orchesterwerke. Band 10: En saga Op. 9.* Hrsg. von Tuija WICKLUND. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2009. XXIV, 275 S.

JEAN SIBELIUS: *Sämtliche Werke. Serie I: Orchesterwerke. Band 4: Symphonie Nr. 3 in C-Dur Op. 52.* Hrsg. von Timo VIRTANEN. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2009. XXIV, 184 S.

In relativ kurzen Abständen vervollständigt sich die Ausgabe der Werke von Jean Sibelius. Fünfzehn Bände sind seit 1998 erschienen. Nun liegen zwei neue Symphonien, drei weitere Orchesterwerke und eine Reihe von Klavierzyklen vor. Von Timo Virtanen stammt die erste Symphonie op. 39, ausgestattet wie gewohnt mit einem zweisprachigen Einleitungse-ssay, üppigen zweiundzwanzig Blättern Faksimile in Sibelius' Handschrift, einem Anhang zur ersten Fassung und zu anderen Streichungen sowie ca. 40 Seiten kritischem Kommentar auf Englisch. Das Material veranschaulicht, wie Sibelius auch diese Symphonie 1900 erst im zweiten Anlauf fertig stellte.

Zu welch labyrinthischer Meinungsvielfalt historische Aufnahmen (hier Robert Kajanus mit dem LSO, 1930) und mehr oder minder zuverlässige Dirigentennotizen (hier insbesondere von Jussi Jalas) als unkonventionelle Sekundärquellen führen können, lässt sich an einem Beispiel demonstrieren. Im Finale folgt bereits nach 37 Takten ein Abschnitt, den Sibelius als „Meno andante“ bezeichnet. In der ersten Fassung wird als nicht-authentische Metronommarkierung für eine Note, die wie eine halbe aussieht, „108“ angegeben. Das ist wohl ein Lapsus: Gemeint ist eine Viertelnote entsprechend einer alten Liste mit *Metronombezeichnungen zu seinen Symphonien* (Leipzig [1942]). Diese Angabe, auf die der Herausgeber im Kommentar hinweist, ist bemerkenswert, da zu Beginn des Satzes (Andante) das Tempo nicht festgelegt wird. Denkt man ein wenig weiter, als es im kritischen Kommentar offenbar möglich war, könnte die Markierung für das thematische Vorbild des Themas zu Beginn des ersten Satzes in „Andante, ma non troppo“ eine Richtlinie sein, denn dafür legen die *Metronombezeichnungen* 48 Halbe pro Minute fest. Mit „ma non troppo“ meint Si-

belius hier also „nicht zu schnell“. Der zweite Satz wiederum sollte „Andante ma non troppo lento“ musiziert werden, und dazu gibt es auf der Liste die Bezeichnung 54 Halbe pro Minute – also schneller als „Andante, ma non troppo“ bzw. „Meno andante“. Unstrittig ist, dass „ma non troppo lento“ vor zu langsamem Musizieren warnt. Das ist so weit ziemlich klar. Nun gibt es aber bei Jussi Jalas die von Virtanen allzu sparsam kommentiert zitierte Notiz, wonach die Zahl 108 ohnehin ein „Druckfehler“ sei, denn „meno andante bedeutet doch die Beschleunigung des Tempos“. Hier scheint Jalas – so unser dringender Einwand – Unrecht zu haben, denn meno andante bedeutet hier keineswegs „accelerando“ (auch wenn Simon Rattle genau das in einem aktuellen Interview Sibelius betreffend behauptet; vgl. *das magazin*, Mai–Juni 2010), zumal Sibelius wenige Takte später „stringendo“ schreibt. Dass „meno andante“ ein langsames Tempo indiziert als „andante“ („molto andante“ dagegen, wie etwa bei Johannes Brahms, ein schnelleres), lesen wir bei Willi Apel in *Harvard Dictionary of Music* (1944), und es gibt keinen zwingenden Grund davon auszugehen, dass Sibelius es anders meinte. Dass er im Bereich der Notationspraxis generell die Wiener Tradition vertritt (nicht etwa eine englische, russische oder spezifisch finnische), lässt sich an vielen ansonsten rätselhaft wirkenden Details in seinen Manuskripten feststellen. Wird das Finale der ersten Sinfonie also meistens viel zu langsam begonnen? Nur wenn das Tempo zu Beginn schneller als in den meisten Aufnahmen ist (ohne Weiteres wären sogar 120 Viertel pro Minute möglich), ergibt „Meno andante“ mit „108“ musikalisch Sinn. Wie wichtig diese Frage ist, sieht man, wenn man die orientierungslosen Internetdebatten zu diesem Thema (speziell auch zu dieser Stelle) studiert. Dass Kajanus mit dem London Symphony Orchestra den Beginn der Sinfonie 1930 sehr langsam nahm und dann das Tempo stufenweise anzog, ist interessant, beweist aber gar nichts.

Es gibt eine kommerzielle Aufnahme mit schnellerem Andante: Paavo Berglund und das Chamber Orchestra of Europe (1997). Berglund beginnt das Finale mit ca. 116 Vierteln pro Minute. In „Meno andante“ landet er bei ca. 108 Vierteln pro Minute. Erstaunlich ist dabei, dass Rattle, der der Ansicht ist, dass Sibelius nicht

wusste, was „Meno andante“ bedeutet, in dem bereits zitierten Interview ausgerechnet Berglund als seinen persönlichen Lehrmeister zitiert (nota bene: Berglund war sein Vorgänger in Birmingham). Fazit: Wie nützlich sind Interpretationen und Dirigentennotizen oder -interviews als Quellen für eine akademische Ausgabe?

Orchesterkompositionen ganz anderer Art sind *Skogsrådet* und *Vårsång* (jeweils in zwei Fassungen). Durch diese heute nur den Kennern bekannten Projekte wird Sibelius' Schaffen im ausgehenden 19. Jahrhundert, vor der ersten Symphonie, plastisch. Ausgestattet ist auch dieser Band mit einem Einleitungssessay. Angesichts der geringen Bekanntheit und des problematischen Charakters der Werke hätte der Essay gerade hier etwas ausführlicher ausfallen können. Zwanzig Faksimiles illustrieren den kritischen Kommentar. Wie so oft bietet der Text eines relativ unbedeutenden Werkes für die wissenschaftlich fundierte Herausgabe besonders viele Hürden. Hinsichtlich von *Vårsångs* ist interessant, dass Gustav Mahler die Komposition 1907 in Helsinki hörte und seine Meinung über Sibelius auf dieser Basis (neben *Valse triste*) bildete. Zu den wesentlichen Aspekten in *Skogsrådet* gehört wiederum Viktor Rydbergs Dichtung aus der Sammlung *Dikter* von 1882 als Inspiration. Rydbergs Text kommt in einer anderen Komposition des gleichen Namens vor: in einem Melodram quasi als nachträgliche und kommentierte Zusammenfassung der von Tuija Wicklund herausgegebenen symphonischen Dichtung (auch „Ballade“ genannt). Rydberg wird oft substanzlos als „Romantiker“ beschrieben. Dazu passt, wie in *Skogsrådet* über das unbestimmte Geschlecht einer schwedischen Waldnympe („skogsrået“) gerätselt wird. So hat das Werk Spekulationen um ambivalente Erotik, die Sibelius wichtig sein soll, inspiriert.

Erstaunlich wenig Beachtung fand bisher die auch von Wicklund ausgesparte Tatsache, dass Rydberg einer der weltanschaulich radikalsten und am besten gebildeten Dichter des Nordens seiner Zeit war. Alle seine Texte müssen im ideenhistorischen Zusammenhang gelesen werden, was, davon ist auszugehen, Sibelius bewusst war. Wer will, kann in Sibelius' „Ballade“ ein Stück Musik gewordener Philosophie hören, die mit künstlerischen Mitteln

das Thema Zivilisation und Natur packt und somit eine reife Frucht der Ära Nietzsche-Zarathustra darstellt. Jedenfalls leben *Skogsrådet* und *Vårsång* nicht von tönender Architektur, sondern stellen Beispiele eines musikalischen Symbolismus dar, den Sibelius in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts auch weit über *Der Schwan von Tuonela* hinaus vertreten hat. In der Tat könnten wir das Melodram sogar als sinnvolle Einleitung zu einer gleichnamigen Orchesterballade vorschlagen; die letztere ließe sich wiederum mit passenden Projektionen symbolistischer Malerei à la Ernst Josephson ästhetisch erträglicher machen.

Während die populäre „Tondichtung“ *En saga*, die Tuija Wicklund in zwei unterschiedlichen Fassungen (mit zwölf Faksimiles) und brillant recherchierten Kommentaren) präsentiert, von ähnlichen Problemen umschlungen wird wie *Skogsrådet* und ebenfalls zutiefst im Geiste des Symbolismus zu verorten ist, zeigt die dritte Symphonie op. 52 eine andere Seite von Sibelius. Hier hat Timo Virtanen einen opulenten Band mit faszinierend kommentierten Autographen und einem dichten Labyrinth von anderen Quellen hinterlegt, wofür seine Dissertation *Jean Sibelius, Symphony No. 3: manuscript study and analysis* (Sibelius-Akademie 2005) die Grundlage geschaffen hat. Auch die bereits langjährige JSW-Praxis (das Wissen um die Idiosynkrasien des Komponisten) kommt diesem höchst detailliert kommentierten Band zugute, dessen Lektüre allen, die sich für die Herausforderung begeistern, eine akademische Ausgabe tatsächlich beim Lesen nachzuvollziehen, Wonne bereiten wird.

Ein ganz anderes Publikum spricht die vorliegende JSW-Ausgabe mit Klavierwerken an. Ein relativ schlanker Einleitungssessay, der nur punktuell über die ausführlichen Angaben in Fabian Dahlströms Werkverzeichnis (2003) hinausgeht, elf Blätter in Faksimile und der kritische Kommentar entsprechen der üblichen JSW-Ausstattung. Bei der Edition von drei Sonatinen op. 67 (1912) gibt es jedoch einige überraschende und hörbare Änderungen des bisher gängigen Notenbildes – etwa im Vergleich zur Breitkopf-Ausgabe von 1980. Nicht immer ist es einfach, der Meinung des Herausgebers zu folgen, und die Probleme sind, fatal genug, ästhetischer Natur. In der ersten Sonatine ändert Kari Kilpeläinen in Takt 24 das tiefe *Fis*¹ zu

*D*¹. Das ergibt lokal eine bequemere Harmonie, missachtet aber die Basslinie, die letztlich über *Gis*¹ zu *Cis*¹ in Takt 24 führt. Der etwas sperrige terzbetonte Klang mit *Fis*¹ kann durchaus als „typisch Sibelius“ bezeichnet werden. Insbesondere entspricht er dem sperrigen Klang der ersten Sonatine. Auch die Korrektur in Takt 25 derselben Sonatine (obwohl einer Markierung in Ainos Handschrift entsprechend) ist fragwürdig. Wer dort *d*¹ anstelle von *dis*¹ spielt, wie Kilpeläinen vorschlägt, produziert eine harmonisch wohltuende, konventionelle Linie, verzichtet aber auf die für Sibelius typische modale Färbung und Infragestellung der Tonalität. Gerade weil der Ton *dis*¹ ein wenig rau ist, betont er die primär lineare Anlage der Sonatine. Auch wenn es Gründe gibt, die alte Ausgabe zu bevorzugen, demonstrieren gerade solche Beispiele den Wert von akademischen Ausgaben, die die Möglichkeit eröffnen, über legitime Alternativen zu diskutieren. Im Falle der Sonatinen lohnt sich die Diskussion ohne Einschränkung. Die Quellen bestimmen jedoch nicht die einzige Lösung und auch der Herausgeber muss interpretieren.

Das Potenzial einer akademischen Ausgabe lässt sich auch durch das überaus populäre Klavierstück *Granen* op. 75 Nr. 5 im gleichen Band demonstrieren. Als Faksimile legt Kilpeläinen hier eine karge Urfassung vor. Im Haupttext wird eine im Detail von der gängigen abweichende Fassung präsentiert, bei der sich allerdings wieder ähnliche Fragen stellen wie bei der ersten Sonatine op. 67. Kilpeläinen verlässt das Notenbild der Erstausgabe (Hansen 1922) gleich im ersten Takt, wo er (der Reinschrift eines Kopisten entsprechend) eine Crescendo-Gabel setzt. Hier kann ich nur hoffen, dass kein Pianist diese umsetzt, da es die Zerbrechlichkeit des Satzes zerstören würde. Auch hat Julia A. Burt als Herausgeberin der Erstausgabe etliche kurze Phrasierungsbögen weggelassen, die in der (übrigens nicht autorisierten) Kopistenreinschrift, die Kilpeläinen weitestgehend respektiert, vorkommen. Überflüssigerweise hat Kilpeläinen diese Bögen rehabilitiert (etwa Takt 1 ff., linke Hand, Takt 7, mittlere Stimme usw.), denn das Notenbild wird dadurch unklarer. Aus gutem Grund fehlt in Burts Ausgabe in Takt 19 der mittlere Ton *a*¹, den Kilpeläinen aus der Kopistenreinschrift in die JSW-Ausgabe gerettet hat. So geht die lineare Transpa-

renz gänzlich verloren und der Akkord D-Dur wirkt übersättigt; ohne Quint klingt die Stelle elegant à la Sibelius, wenngleich harmonisch eine Spur ambivalenter, was jedoch kein Nachteil (oder gar für Sibelius untypisch) ist.

(September 2010)

Tomi Mäkelä

Eingegangene Schriften

BERNHARD R. APPEL: Robert Schumanns „Album für die Jugend“. Einführung und Kommentar. Mit einem Geleitwort von Peter Härtling. Mainz u. a.: Schott Music 2010. 319 S., Abb., Nbsp. (Studienbuch Musik.)

Ars musica septentrionalis. De l'interprétation du patrimoine musical à l'historiographie. Hrsg. von Barbara HAGGH und Frédéric BILLIET. Paris: Presses de l'université Paris-Sorbonne 2011. 262 S., Abb., Nbsp.

Aspekte der Freien Improvisation in der Musik. Hrsg. von Dieter A. NANZ. Hofheim: Wolke Verlag 2011. 223 S., Abb.

Aspekte der Haydn-Rezeption. Beiträge der gleichnamigen Tagung vom 20. bis 22. November 2009 in Salzburg. Hrsg. von Joachim BRÜGGE und Ulrich LEISINGER. Freiburg i. Br. u. a.: Rombach Verlag 2011. 299 S., Abb., Nbsp. (Klang-Reden. Schriften zur Musikalischen Rezeptions- und Interpretationsgeschichte. Band 6.)

ELISABETH BENDER: Čajkovskijs Programmuik. Mainz u. a.: Schott 2009. 484 S., Abb., Nbsp. (Čajkovskij-Studien. Band 11.)

URSULA BENZING: Oper ohne Worte? Versuch einer Bestimmung von Standort und Selbstverständnis des heutigen Musiktheaters. Kassel: Euregioverlag/Merseburger Verlag 2011. V, 377 S.

FABIAN BERGENER: Die Ouvertüren Robert Schumanns. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2011, X, 260 S., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 62.)

Beziehungszauber. Johannes Brahms – Widmungen, Werke, Weggefährten. Eine Ausstellung des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck. Hrsg. von Wolfgang SANDBERGER und Stefan WEYMAR. 79 S., Abb. (Veröffentlichungen des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck. Band V.)

UTE BÜCHTER-RÖMER: Spitzenkarrieren von Frauen in der Musik. München: G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag 2011. 198 S., Abb.

ALFREDO CASELLA, VIRGILIO MORTARI: Die Technik des modernen Orchesters. Deutsche Über-