

BESPRECHUNGEN

Lexicon musicum Latinum medii aevi. Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts. Band I: A–D, Hrsg. von Michael BERNHARD. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in Kommission bei dem Verlag C. H. Beck 1992–2006. (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Musikhistorische Kommission.)

1. Faszikel: *Quellenverzeichnis (2. erweiterte Auflage)*. 2006. CXL S.

2. Faszikel: *A – authenticus*. 1995. XVI, Sp. 1–160.

3. Faszikel: *authenticus – canto*. 1997. XVI, Sp. 161–320.

4. Faszikel: *canto – chorus*. 2000. XVI, Sp. 321–480.

5. Faszikel: *chorus – coniungo*. 2001. XVI, Sp. 481–640.

6. Faszikel: *coniungo – deprimio*. 2003. XVI, Sp. 641–800.

7. Faszikel: *deprimio – dictio*. 2004. XVI, Sp. 801–960.

8. Faszikel: *dictio – dux*. 2006. XVI, Sp. 961–1110.

Nach über zehn Jahren ist der erste Band des musikterminologischen Großprojektes abgeschlossen, zugleich liegt eine aktualisierte zweite Auflage des Einleitungsfaszikels vor. Diese Einleitung dürfte auch für Benutzer nützlich sein, die das eigentliche Lexikon nicht in die Hand nehmen. Neben einer kurzen Erläuterung zu Umfang, Gliederung und Darbietung des Materials findet man dort ein Literaturverzeichnis zur mittelalterlichen Musiktheorie, ein Quellenverzeichnis, d. h. eine vollständige Auflistung der erhaltenen Texte und ihrer maßgeblichen Editionen, sowie ein Incipit-Verzeichnis, das die Identifikation der Texte erleichtert. (Diese Materialien sind inzwischen auch im Internet einsehbar: www.lml.badw-muenchen.de.)

Das eigentliche Lexikon füllt gewissermaßen den Raum zwischen dem uninterpretierten Material, wie es etwa die Datenbank des *Thesaurus Musicarum Latinarum* bietet, und der exemplarischen Begriffsgeschichtsschreibung des *Handwörterbuchs der musikalischen*

Terminologie. Die Artikel sind zwar eigentlich lateinischsprachig; da aber die Übersetzung der Lemmata und die Zwischenüberschriften in Deutsch und Englisch erscheinen, ist das Lexikon auch ohne tiefer gehende Lateinkenntnisse benutzbar. Die Breite der gebotenen Daten mag der Artikel „consonantia“ verdeutlichen: Die Belege sind in sieben Bedeutungen unterteilt (wobei Nr. 7 mit zwei unklaren Belegen in einer Kompilation des 15. Jahrhunderts vernachlässigbar ist). Es werden jeweils Definitionen und Beispiele für den Wortgebrauch in chronologischer Folge aufgeführt; die in musiktheoretischen Schriften sehr häufigen Zitate und Übernahmen aus älteren Schriften sind aufgeschlüsselt. Bei der Normalbedeutung „Konsonanz“ sind positive wie negative Aussagen zum Konsonanzcharakter der einzelnen Intervalle zusammengestellt. Wo nötig, sind falsche Lesarten der Handschriften oder Editionen richtig gestellt. Dass zahlreiche Unsicherheiten und ungeklärte Bedeutungen ans Licht kommen, ist unvermeidlich.

Die Gliederung der Artikel erfolgt nach Wortbedeutungen; deren Abgrenzung und Reihenfolge scheint allerdings keiner Systematik zu gehorchen. Das zeigt etwa der Vergleich der Artikel „cano, -ere“ und „canto, -are“, die dasselbe Bedeutungsspektrum in unterschiedlicher Reihenfolge darbieten. Das Auffinden sprachlicher und sachlicher Zusammenhänge zwischen den Wortbedeutungen wird damit dem Leser überlassen. Dass die Verhältnisse auch bei unproblematischen Bedeutungen kompliziert sein können, kann der Artikel „consono, -are“ zeigen, der in zehn Bedeutungen gegliedert ist: 1. konsonant zusammenklingen, 2. zusammen spielen/singen, 3. gleichzeitig erklingen, 4. erklingen lassen, 5. eine (erlaubte, wohlklingende) Tonverbindung bilden, 6. erklingen, 7. musikalisch (zusammen-)passen, 8. singen, 9. in der Tonhöhe übereinstimmen, 10. klingen. Einerseits kann man hier nach dem Subjekt unterscheiden (in 2, 8 und eventuell 4 Personen, sonst Sachen), andererseits nach den unterschiedlichen, zum Teil verblassten Bedeutungen des Präfix „con“ (gemeinsam: 2, gleichzeitig: 3, übereinstimmend: 1, 5, 7, 9) sowie

den musikspezifischen Differenzierungen der Übereinstimmung (Einklang, Konsonanz, Melodieintervall). Nr. 6 ist eigentlich mit Nr. 10 identisch; tatsächlich würde ich aber den ersten der zwei Belege unter 5 ziehen, den zweiten unter 9 („fere consonabit“ ersetzt beim Halbton das „resonabit“ bei den übrigen Intervallen, daher ist mit „consonare“ wohl der fast erreichte Einklang gemeint).

Für den Umgang mit lateinischen musiktheoretischen Texten wird das Lexikon sicherlich zum unentbehrlichen Hilfsmittel werden. Bis man „consonantia“ mit „symphonia“ vergleichen kann, wird noch einige Zeit verstreichen. Es bleibt zu hoffen, dass diese Grundlagenforschung ungestört weitergeführt werden kann.

(Mai 2008) Andreas Pfisterer

GALLUS DRESSLER: *Præcepta musicæ poëticae. New Critical Text, Translation, Annotations, and Indices* by Robert FORGÁCS. Urbana – Chicago: University of Illinois Press 2007. VIII, 228 S., Nbsp. (*Studies in the History of Music Theory and Literature. Band 3.*)

Dresslers Traktat, von dem es bis vor Kurzem nur eine Edition von Bernhard Engelke (1914/15) gab, ist in den letzten Jahren verstärkt ins Interesse der Musikwissenschaft gerückt. Hatte Jessie Ann Owens in ihrem 1997 erschienenen Buch *Composers at Work. The Craft of Musical Composition 1450–1600* noch eine dringend nötige Neuedition und Übersetzung angemahnt, so liegen mittlerweile zwei Neuauflagen vor: neben der hier anzuzeigenden von Robert Forgács mit englischer Übersetzung eine Edition von Olivier Trachier und Simonne Chevalier mit einer Übertragung ins Französische (Paris und Tours 2001). Forgács' Ausgabe ist doppelseitig angelegt: links der lateinische Text mit den Notenbeispielen in diplomatischer Umschrift, rechts die Übersetzung mit Beispielen in Übertragung (moderne Schlüssel, aber originale Notenwerte). Der kritische Apparat ist dem lateinischen Text zugeordnet, Nachweise zitiert Texte bzw. erwähnter Musikstücke, sonstige Kommentare, Literaturangaben etc. stehen unter der Übersetzung. Forgács folgt damit den Prinzipien der Reihe *Greek and Latin Music Theory* (herausgegeben von Thomas Mathiesen, der auch die *Studies in the History of Music Theory and Literature*

betreut, in deren Rahmen der vorliegende Text erschienen ist).

Der Edition geht eine umfangreiche Einleitung voraus: Der biographische Abriss basiert auf den Arbeiten Engelkes und Trachiers. Es folgt eine Abhandlung zu Aufbau, Inhalt und den Vorlagen von Dresslers Text, schließlich wird die Handschrift detailliert untersucht, was zu wesentlichen neuen Erkenntnissen etwa zu den Schreibern führt.

Schon die Ausgabe von Trachier und Chevalier stellt einen erheblichen Fortschritt gegenüber derjenigen von Engelke dar. Es existiert nur eine handschriftliche Quelle, die dem Editor aufgrund ihrer schweren Lesbarkeit (vgl. die Faksimiles im Abschnitt *The Manuscript* S. 36 ff.) Probleme bereitet; dazu kommt die Fehlerhaftigkeit insbesondere der von der Hand des ersten Schreibers stammenden Notenbeispiele (S. 38/39). Forgács zufolge waren vier Schreiber beteiligt (S. 37). Engelke und Trachier hatten im Wesentlichen zwei Schreiber angenommen und Dresslers Beitrag gering eingeschätzt, während Forgács den Autor als den dritten der vier Schreiber bezeichnet (S. 40) sowie seine Tätigkeit präzise definiert. Trachier und Chevalier haben vom Text und von den Notenbeispielen einige bei Engelke als unleserlich gekennzeichnete Stellen entziffert und Fehllesungen Engelkes verbessert. Forgács selbst nimmt gegenüber Trachier und Chevalier weitere Korrekturen und Ergänzungen vor; dazu gibt er eine Synopse problematischer und in den diversen Editionen unterschiedlich gelesener Stellen (S. 53–58).

Zukünftig wird bei der Beschäftigung mit Dressler Forgács' Neuedition heranzuziehen sein, da sie sicherlich den besten Text des Traktats gibt und die Synopse abweichend edierter Stellen einen Vergleich der existierenden Ausgaben ermöglicht. Bei der Problematik der Quelle wäre freilich ein Faksimile als Anhang ideal gewesen.

(Februar 2008)

Bernhold Schmid

THEODOR DUMITRESCU: *John Dygon's „Proportiones practicabiles secundum Gaffurium“ (Practical proportions according to Gaffurius). New Critical Text, Translation, Annotations, and Indices.* Urbana-Chicago: University of Illinois Press 2006. XI, 194 S., Nbsp. (*Studies in the History of Music Theory and Literature. Band 2.*)

Als zweiten Band innerhalb der von Thomas J. Mathiesen herausgegebenen *Studies in the History of Music Theory and Literature* legt Theodor Dumitrescu jetzt die erste kritische Edition und Übersetzung zweier bisher kaum bekannter musiktheoretischer Traktate von John Dygon vor. Dygon war Mönch des Benediktiner-Klosters St. Augustine in Canterbury, dem er zuletzt bis zu dessen Auflösung 1538 durch Heinrich VIII. als Prior vorstand. Zwei Traktate, die sich mit der Notation von Proportionen innerhalb der Mensuralnotation und ihrer praktischen Anwendung befassen und mit guten Argumenten dem genannten John Dygon zugeschrieben werden können, sind in einer Handschrift überliefert, die sich heute unter der Signatur GB-Ctc O.3.38 im Trinity College in Cambridge befindet.

Wie Dumitrescu in seiner äußerst detaillierten und kenntnisreichen Einführung zu der eigentlichen Edition darlegt, stellt der erste und längere der beiden Traktate eine Lesung des vierten Buches von Gaffurius' *Practica musica* im Lichte englischer Musiktheorie und mit besonderer Berücksichtigung der Musikpraxis dar. Er bietet somit einen Einblick in bisher wenig bekannte spezielle Fragestellungen englischer Musiktheorie des frühen 16. Jahrhunderts und zeigt gleichzeitig, wie Entwicklungen auf dem Kontinent auf diese einwirkten. Besonders interessant sind in diesem Zusammenhang also die Passagen, die Dygon, obwohl er sich dem Aufbau von Gaffurius' Werk eng anschließt, gegenüber seiner Vorlage weglässt oder umarbeitet, so z. B. bis auf zwei alle Musikbeispiele bei Gaffurius, die er durch eigene ersetzt, und interessanterweise jeden Hinweis auf Gaffurius oder einen Titel des Traktats. Die englischen Sonderentwicklungen, die hierbei zutage treten (so etwa die Lehre von den *inductiones proportionum*), verstärken sich noch im zweiten Traktat, der im Wesentlichen eine Kurzfassung des ersten darstellt und eine recht eigenwillige und singuläre Notation der Proportionen mithilfe umfunktionierter Mensurzeichen anstelle von Zahlen präsentiert. Weder in der späteren Musiktheorie noch in praktischen Quellen scheint denn auch dieses besondere System Dygons aufgegriffen worden zu sein.

Trotzdem eröffnen die beiden Texte nicht zuletzt einen faszinierenden Einblick in das so-

zio-kulturelle Milieu, in dem solche Fragen diskutiert wurden. Dumitrescu gelingt es, die Signatur am Ende des ersten Traktats gegenüber früheren Vorschlägen neu und überzeugend mit „Q[uo]d Joannes Dygonus M[od]o Vuylborns“ aufzulösen, und damit die Autorschaft Dygons, der sich nach der Auflösung seines Klosters John Wylbore nannte, stärker als bisher zu sichern. Damit lässt sich die Entstehung der Texte auch besser in Dygons Biographie eingliedern, der zumindest einen Bachelor in Music der Universität Oxford innehatte und zu weiteren Studien auch auf dem Kontinent weilte und nach den Argumenten Dumitrescus die Traktate um 1510 in Oxford verfasst haben dürfte, während die Kopie in Cambridge um 1540 zu datieren ist.

Dumitrescu bietet mit seiner minutiösen Einführung in die Materie, die mit bewundernswerter Akribie die Komplexität der Proportionenlehre bis ins Detail verfolgt und das musikgeschichtliche Umfeld des Autors beleuchtet, der genauen Beschreibung der Handschrift und dem eigentlichen kritischen Text samt synoptisch gegenüber gestellter englischer Übersetzung und kritischem Apparat eine hervorragende Edition (Frucht seiner Oxforder Dissertation *Anglo-Continental Musical Relations c. 1485–1530*, die unter dem Titel *The Early Tudor Court and International Musical Relations* erscheinen wird). Dabei bleiben Lesbarkeit und Verständnis vor allem durch zahlreiche Übersichtstabellen zum Notationssystem sowie durch die eng am Original sich orientierenden Transkriptionen der Notenbeispiele immer gewahrt, und Dumitrescus Argumentationsgang wirkt stets nachvollziehbar. Ein Anhang mit Transkriptionen der wenigen erhaltenen Motetten-Fragmente aus der Feder Dygons, Quellen-Faksimiles sowie verschiedene Register runden diese interessante Arbeit ab und erleichtern ihren Zugang.

(Januar 2008)

Stefan Morent

WERNER BRAUN: *Über den traurigen und fröhlichen Gesang. Reformierte Tonsatzbeobachtungen im Musiktraktat I 4° 288 der Stadtbibliothek Leipzig (um 1600)*. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2007. I. Teil: Edition und Kommentar. XI, 155 S., Nbsp.; II. Teil: Faksimile. 24 S.

Die jüngste Veröffentlichung des Doyens für die deutschsprachige Musiktheorie des 17. Jahrhunderts Werner Braun in der Reihe *Studien zur Geschichte der Musiktheorie* ergänzt signifikant den spärlichen Bestand deutscher Tonsatzlehren um das Jahr 1600: Die anonym überlieferte Schrift wurde noch in Beckers *Verzeichnis* von 1846 als Schrift „um 1650“ geführt, Braun kann aber nachweisen, dass die vierundzwanzig Blatt umfassende Handschrift fünfzig Jahre älter ist. Deutsche Tonsatzlehren in lateinischer Sprache sind um 1600 vor allem für Nord- und Mitteldeutschland nachweisbar, so von Calvisius, Burmeister oder Nucius. Dass der vorgelegte Traktat trotz eines ersten Hinweises von 1930 weitgehend unberücksichtigt geblieben ist, liegt unter anderem an seiner unsicheren Lokalisierung; Werner Braun ist es gelungen, mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit das gräfliche Gymnasium in Steinfurt in der Nähe von Münster als Herkunftsort der Kompositionslehre zu ermitteln und erweitert damit den musiktheoretischen Horizont in zweifacher Hinsicht: Erstens liegt damit ein musiktheoretisches Lehrwerk westfälischer Herkunft, zweitens sogar reformierten Bekenntnisses vor; die Tonsatzlehren der Zeit sind bislang lutherisch oder katholisch dominiert.

Ähnlich wie vergleichbare Werke bietet die Schrift ebenfalls „*Praecepta componendi*“, verdeutlicht aber durch neue Züge in Inhalt und Methode, dass es dem Verfasser nicht um die Verfertigung neuer Kompositionen ging, sondern um eine Schärfung der Wahrnehmungsfähigkeit für musikalische Strukturen – der Schwerpunkt der Arbeit liegt auf Tonsatzbetrachtungen. Dieser Umstand bedingt die Fülle an Notenbeispielen des Textes: Ausgebreitet wird ein Florilegium an Kompositionszitaten des 16. Jahrhunderts, insbesondere aus Werken von Lasso, Heinisius und Waelrant. Die Tonartenlehre, die im Rahmen der Ausführungen weiten Raum einnimmt, ist deutlich von den Innovationen Glareans bestimmt – und der westfälische Schreiber durchaus kundig im Umgang mit dem musikalischen und musiktheoretischen Material seiner Zeitgenossen; der Aufbau des Textes folgt im Groben den Arbeiten Calvisius' und Dresslers. Die beiden umfangreichen, die Veröffentlichung abschließenden Kapitel „über den traurigen und

den fröhlichen Gesang“ beinhalten die wohl früheste Affektenlehre des deutschsprachigen Raums, ohne das Minenfeld der musikalisch-rhetorischen Figuren zu betreten: Die Termini „*Aposiopesis*“ (Bl. 18^v) und „*Exclamatio*“ (Bl. 20^f) werden zwar erwähnt, aber in einen grundlegend anderen Kontext gestellt als etwa bei Burmeister und Nucius. Schon allein aufgrund dieser Ausführungen stellt die behutsame Edition – die den lateinischen Originaltext mit einer Übersetzung des Herausgebers kombiniert und auch ein Faksimile präsentiert – eine musiktheoretisch durchaus brisante Veröffentlichung dar.

(Januar 2008)

Birger Petersen

Samuel Scheidt (1587–1654). Werk und Wirkung. Bericht über die Internationale wissenschaftliche Konferenz am 5. und 6. November 2004 im Rahmen der Scheidt-Ehrung 2004 in der Stadt Halle und über das Symposium in Creuzburg zum 350. Todesjahr, 25.–27. März 2004. Hrsg. von Konstanze MUSKETA und Wolfgang RUF unter Mitarbeit von Götz TRAXDORF und Jens WEHMANN. Halle: Händel-Haus 2006. 464 S., Abb., Nbsp. (Schriften des Händel-Hauses in Halle 20.)

Der Sammelband fasst die Beiträge zweier musikwissenschaftlicher Tagungen zusammen, die im Jahr 2004 zum Gedenken des 350. Todestages von Samuel Scheidt in Halle und in Creuzburg stattfanden. Auf rund 460 Seiten werden hier verschiedene Aspekte von Scheidts umfangreichem kompositorischen Schaffen sowie zeit-, sozial- und lokalgeschichtliche Aspekte hinsichtlich Biographie, Aufführungspraxis sowie Verbreitung und Wirkung seiner Werke diskutiert.

Neben der nach wie vor grundlegenden Monographie von Christhard Mahrenholz und den von Gert Richter herausgegebenen Konferenzbeiträgen zum 400. Geburtstag Scheidts stellt der vorliegende Band eine willkommene und dringend benötigte Dokumentation der heutigen Scheidtforschung dar. Dies umso mehr, als innerhalb der Trias Schütz-Schein-Scheidt der halleische Komponist trotz seines vielfältigen Schaffens für Kammer, Hof und Kirche und seiner großen Bedeutung nicht nur für die protestantische Kirchenmusik Deutschlands im 17. Jahrhundert immer noch ein Schattendasein führt.

Werner Breigs eröffnender Beitrag behandelt Besetzungsvarianten als Ausdruck von Werkindividualisierung in Scheidts *Opus primum*, den achtstimmigen *Cantiones sacrae* von 1620. Er bezieht dabei auch den naheliegenden Vergleich mit den *Psalmen Davids* von Schütz ein, mit dem Ergebnis, dass das abbildende Wort-Ton-Verhältnis bei Scheidt eine deutlich geringere Rolle spielt. Klaus Eichhorn betrachtet die *Cantiones* aus dem Blickwinkel der Aufführungspraxis und diskutiert überzeugend verschiedene Optionen der Instrumentierung aufgrund der Schlüsselung und der Angaben bei Praetorius, und Thomas Synofzik verdeutlicht motettischen und konzertierenden Stil durch Vergleich der *Cantiones* mit den *Concertus sacri* von 1622.

Gleich fünf Aufsätze sind Scheidts großer Sammlung der *Geistlichen Concerten* (1631–1640) gewidmet: Werner Braun analysiert die dort enthaltenen Vertonungen des *Jubilus Bernhardi*, Andreas Waczkat und Steffen Voss untersuchen Scheidts Parodietechnik in Bezug auf eigene und fremde Werke, Wolfgang Stolze geht der Frage der von Scheidt selbst erwähnten ungedruckten vielstimmigen Fassungen der Konzerte und ihrer Überlieferung nach, und Walter Kreyszig arbeitet eher konservative kompositorische Züge Scheidts am Beispiel der *Magnificat-cum-laudibus*-Vertonungen heraus, wobei die hier (S. 108) postulierte Verbindung zwischen Wiederholung bestimmter Motive und der Centonizations-Technik im Choral eher zweifelhaft scheint.

Analog zu Breig vergleicht Joachim Kremer Scheidts *Liebliche Krafft-Blümlein* (1635) mit den *Kleinen geistlichen Konzerten* von Schütz und zeigt ebenfalls, dass Scheidt den neuen Einflüssen der italienischen Monodie weitaus reservierter gegenüber stand. Eine vergleichbar konservative Haltung sieht Pieter Dirksen in Scheidts Fantasien vor dem Hintergrund derjenigen seines Lehrers Sweelinck. Scheidts damit angesprochene große Sammlung von Tastenmusik, die *Tabulatura nova* von 1624, interpretiert Siegbert Rampe in sozialhistorischem Kontext als Unterrichts- und Lehrwerk, und Ulrich Siegele vergleicht ihr didaktisches Konzept mit demjenigen der zeitgleichen *Ricercar Tabulatura* von Johann Ulrich Steigleder. Besonders erhellend ist hierbei der Hinweis Siegeles, dass die Edition der *Tabulatura nova* als

Eröffnung der *Denkmäler der deutschen Tonkunst* kulturpolitisch motiviert war und damit den Fokus der Forschung maßgeblich beeinflusste.

In Bezug auf Scheidts letztes gedrucktes Werk, die sogenannte *Görlitzer Tabulatur* von 1650, zeigen Stephan Blaut und Konrad Brandt anhand satztechnischer Argumente, dass entgegen der Einschätzung von Mahrenholz die Choralsätze dieser Sammlung durchaus nicht ausschließlich für die Alternim-Praxis gedacht waren.

Ergänzt werden die analytischen Untersuchungen durch Beiträge zur Verbreitung der Werke Scheidts im Gebiet der Slowakei im 17. Jahrhundert (Marta Hulková, mit Hinweisen zu wertvollen Stimmgängungen durch handschriftliche Tabulaturen), zu Scheidts Bruder Gottfried und Samuel Scheidts Musikerensemble als Hofkapellmeister (beide Klaus-Peter Koch), zu Scheidts Beziehungen zur Schloss- und Domkirche in Halle (Martin Filitz) und zu Eisleben (Michael Maul), zu Scheidts Orgelgutachten (Felix Friedrich) und zur Orgellandschaft in Braunschweig (Rüdiger Wilhelm), zu Scheidts eigenhändigem Eintrag eines Kanons im Stammbuch der Familie Firnhaber (Eberhard Firnhaber), zum englischen Einfluss durch Scheidts Vorgänger William Brade (Arne Spohr), zu den dokumentierten und möglichen Begegnungen zwischen Scheidt und Praetorius (Siegfried Vogelsänger) sowie zu Scheidts Lebensumständen während des Dreißigjährigen Krieges (Wolfgang Stolze). Stolzes Beitrag führt besonders drastisch vor Augen, inmitten welcher unermesslichem persönlichem Leid und Leiden Scheidt sein gewaltiges Werk geschaffen hat.

Abgesehen von den zahlreichen Redundanzen bezüglich Werkausgaben und Literatur bei den einzelnen Aufsätzen (die im Falle von Kreyszigs Beitrag die Rollen zwischen Haupttext und Fußnotentext beinahe auf den Kopf stellen), bietet der Band zusammen mit einer Zeittafel und einem Personen-, Orts- und Werkregister einen guten Überblick über Scheidts Schaffen, und man darf ihm wünschen, dass er zu weiterer Beschäftigung mit diesem wichtigen Komponisten europäischen Rangs anregt. (Januar 2008) Stefan Morent

WARREN and URSULA KIRKENDALE: *Music and Meaning. Studies in Music History and the Neighbouring Disciplines*. Firenze: Leo S. Olshki Editore 2007. XI, 643 S., Abb., Nbsp. (*Historiae Musicae Cultores*. Band 113.)

Der opulent ausgestattete und gedruckte Band erschien gleichzeitig mit dem ebenso repräsentativen Band 114 der Reihe, einer stark überarbeiteten und von Warren Kirkendale übersetzten Fassung der Dissertation Ursula Kirkendales, *Antonio Caldara. Life and Venetian-Roman Oratorios* (Dissertations-Fassung 1961, gedruckt Graz – Köln 1966). Beide zusammen sind so etwas wie der Kern eines (zum Glück keineswegs abgeschlossenen) gemeinsamen Lebenswerkes von ganz ungewöhnlicher Konsequenz und Qualität. Es war nur angemessen, dass sie im März 2008, kurz nach den 75. Geburtstagen des Ehepaars, mit einem Festakt im Pontificio Istituto di Musica Sacra in Rom der Öffentlichkeit vorgestellt wurden.

Der vorliegende Band versammelt die zwanzig wichtigsten Aufsätze der beiden Autoren in der Ordnung eines Triptychons, die zugleich symbolische, für die lebenslange Gemeinsamkeit und gemeinsame Arbeit bezeichnende Elemente umfasst: am Anfang und Ende die Texte von Warren, im Zentrum diejenigen von Ursula Kirkendale, das Ganze nach der musikgeschichtlichen Chronologie geordnet, diese aber überlagert von inhaltlichen Leitmotiven, die eine Lektüre überkreuz ermöglichen, ja fordern (die ‚Kapitel‘ 2, 12–13 und 3, mit derselben Verteilung auf beide Autoren, „form a sequence and are best read in that order“: es geht um die rhetorische Interpretation des *Musikalischen Opfers*). Die zentralen Themen kehren in unterschiedlichen historischen Konstellationen wieder und zeigen implizit und explizit Kontinuitäten unserer Musikgeschichte und Ideengeschichte: die rhetorische Tradition bei Josquin, aber auch bei Bach und Beethoven; Gregorianik bei Beethoven und barocke Traditionen bei Mozart; Kunstbuch- und Fugentradition in Beethovens *Großer Fuge* op. 133. Ein anderes zentrales Thema, Musikgeschichte gegen „the fog of legend“, „reconstructed by documentary and bibliographical evidence“ (S. 288) wird in Ursula Kirkendales grundlegenden Studien zu Händel und Ruspoli sichtbar, die wiederum eine Brücke zu den Florenz-Büchern ihres Gatten schlagen. So kann man schon den

Aufbau des Buches als eine schöne und bedeutungsvolle Komposition verstehen.

Viele der Aufsätze sind längst klassische Texte der Musikgeschichtsschreibung geworden und brauchen hier im Einzelnen nicht vorgestellt zu werden. Ihre kontinuierliche Lektüre macht aber eindrucksvoll deutlich, auf welchem hohem Niveau hier durchgehend argumentiert wird, wie breit und sicher die Fundamente der Darstellung sind und wie sehr alles von einer tiefen humanistischen Bildung getragen wird. Damit hängt zusammen, dass die Texte jung geblieben sind und dass man sie immer wieder mit Gewinn lesen kann. Auch in dieser Hinsicht sind es ‚klassische‘ Texte. Ihre alltägliche Benutzbarkeit ist durch Detailkorrekturen und zum Teil umfangreiche Ergänzungen gegenüber den ursprünglichen Fassungen erhöht worden.

Ordnet man sie chronologisch, wird der enge methodologische Zusammenhang der über mehr als vier Jahrzehnte (1963–2006) reichenden Arbeiten deutlich: Es geht um historisches Denken, um das Verstehen historisch verorteter, zum historischen Gegenstand gewordener musikalischer Kunstwerke der europäisch-abendländischen Tradition mit den Mitteln der Historischen Methode. Zentral ist der Anspruch, solche Musik aus ihrer Zeit heraus zu verstehen, sie so konsequent wie nur möglich zu kontextualisieren, gestützt auf (idealerweise) alle Quellen aus allen für Autor und Werk relevanten historischen Gegenstandsbereichen, und auf diese Weise ihr „meaning“ als historischen Sinn zu begreifen. Das ist offenkundig ein außerordentlich hoher Anspruch, aber er wird immer wieder in eindrucksvoller Weise und eindrucksvollem Maße eingelöst. Zugleich erklärt er, warum für die Kirkendales biographische Dokumente, literarische und kunstgeschichtliche Quellen so wichtig sind und warum sie so unnachgiebig auf der Fundierung aller musikhistorischen Arbeit auf den Quellen bestehen – was ‚Quellen‘ hier bedeutet, wird ganz am Ende des Bandes in einem Leserbrief „On ‚Sources‘ for Music History“ deutlich (S. 597–600), der seinerzeit vom Empfänger nicht gedruckt wurde und der auf amüsante Weise die streitbare Seite Warren Kirkendales zeigt.

Offenkundig ist natürlich auch, dass das hier mit so bedeutenden und reichen Resultaten durchgehaltene Konzept von Musikgeschichts-

schreibung quer zu ungefähr allen methodologischen Entwicklungen, Umbrüchen, Moden und Katastrophen steht, die das Fach in genau den Jahrzehnten erlebt hat, in denen die Kirkendales so produktiv gearbeitet haben. Das wird zugespitzt deutlich in einem Gespräch zwischen Warren Kirkendale und Péter Halász aus dem Jahr 1997, das bisher nur in ungarischer Sprache veröffentlicht war („As a Historian I Live with the Past“, S. 581–595). Es ist ein bewegendes Dokument, weil es das Wissenschafts-Ethos eines bedeutenden Gelehrten spüren lässt, und es ist eine erfrischend deutliche Abrechnung mit manchen Entwicklungen des Faches, die nicht nur oder ganz und gar nicht zu dessen Segen ausgeschlagen sind, vom Einfluss Adornos über die New Musicology bis zu den Gender Studies und anderem. Man muss nicht alle Zuspitzungen dieses auch polemisch gemeinten Textes akzeptieren („I am perhaps rather extreme in the position I take“, räumt der Autor auf S. 588 ein), um doch seine Sorgen zu teilen, und man liest betroffen, dass es schon 1979 die Sorgen Paul Oskar Kristellers waren (S. 586, Anm. 13). Aber wie auch immer man sich dazu stellen mag: was über die gegenwärtige diffus-kritische Situation des Faches hinaus bleiben wird, das sind die hier gesammelten Aufsätze als der Kern eines wahrhaft imponierenden Lebenswerkes.

(April 2008)

Ludwig Finscher

RAIMUND HUG: Georg Donberger (1709–1768) und die Musikpflege im Augustiner-Chorherrenstift Herzogenburg. Sinzig: Studio Verlag 2007. Teil I: Text. 510 S., Abb., Nbsp.; Teil 2: Thematischer Katalog. 222 S. (Kirchenmusikalische Studien. Band 5.)

Mit Raimund Hugs Dissertation liegt eine interessante Arbeit zu einem österreichischen Klostermusiker vor, wie er für das zweite Drittel des 18. Jahrhunderts durchaus typisch für den süddeutsch-österreichischen Raum und für die Generation spätbarocker Komponisten nach Fux und Caldara erscheint.

Der Titel verspricht nicht nur grundlegende Informationen zum Komponisten und seinem Werk, sondern auch zur Musikpflege im Stift Herzogenburg. Hugs Studie ist in der Tat eine Fundgrube zur monastischen Musikpflege damaliger Zeit, vor allem hinsichtlich der li-

turgisch-geistlichen Musik, auch über die repräsentative Musik zu festlichen Anlässen wie Jahreswechsel, Geburtstag oder Festmahl (vgl. Teil I, S. 171, 191). Schließlich geht Hug umfassend auf das Werk Donbergers und auf dessen Überlieferung und stilistische Eigenheiten ein, um abschließend einen sorgfältig angelegten Werkkatalog vorzulegen, der erstmals einen vollständigen Überblick der Kompositionen Donbergers ermöglicht und auch Echtheitsprobleme aufgreift (z. B. Teil II, S. 97–101, auch Teil I, S. 273–277 „Probleme der Authentizität“).

Der Leser findet überreiche Informationen zur Musikpflege in Herzogenburg während Donbergers Wirken u. a. als Regens chori. Insbesondere das Diarium von 1751/52 (Teil I, S. 170–203) zeigt, wie fast täglich figurale Musik in Messe und Stundengottesdiensten erklungen ist, auch zu Empfängen und Festmählern, und wie dabei die Trompeter und Pauker stark beansprucht wurden. Im Zusammenhang mit der Musikpflege wird zum einen das damalige Repertoire, zum andern die liturgische Rangordnung aufgeschlüsselt (Kapitel 3 „Musikpflege im Stift zur Zeit von Donbergers Wirken“, Kapitel 4 „Die Musik im Kirchenjahr“).

Die Stärke der Arbeit, nämlich ihre detaillierte dokumentarische Fülle, birgt allerdings auch eine Problematik. Vergeblich sucht man nach einer klaren und durchnummerierten Gliederung der einzelnen Unterkapitel. Wie in einem Steinbruch kann man sich das ein oder andere interessante Stück abklopfen und näher betrachten – eine Fundgrube, für die viel Zeit nötig ist. Diesen Umstand vermag auch das knappe Namensregister nicht annähernd aufzuwiegen. Das Fehlen einer die Arbeit durchdringenden Systematik zeigt sich bereits zu Beginn. Eine gründliche Einführung in die Thematik, in den Forschungsstand, in Literatur und Methodik fehlt. Hier hätte mit gezielten ordnenden Griffen vor der Drucklegung durchaus abgeholfen werden können.

Dem allgemein historischen Teil, der Biographie, Musikpflege (Kapitel 3), Musik im Kirchenjahr (Kapitel 4) und Werküberlieferung (Kapitel 5) folgen auf über 120 Seiten „Das Werk Donbergers“ und „Donbergers Kompositionsverfahren“ (Kapitel 6 und 7). Hier wäre weniger mehr gewesen, da Formgrafiken und eher deskriptive Informationen zur Musik ent-

lang der einzelnen Gattungen etwas mühsam für den Leser abgearbeitet werden. Allgemeine Stichworte wie Polyphonie, Homophonie oder Scheinpolyphonie sind wenig aussagekräftig (Teil I, S. 310), Vergleiche mit venezianischer Mehrchörigkeit (Teil I, S. 396) sind mit dem musikhistorischen Rahmen des 18. Jahrhunderts schwer vereinbar – ein Blick auf die z. B. Salzburger Tradition unter Benevoli und Biber wäre aufschlussreicher gewesen. Die immer wieder angeführten musikalisch-rhetorischen Figuren für die süddeutsch-österreichische Tradition geraten in dieser Gewichtung viel zu prominent; Johann Sebastian Bachs „Hohe Messe“ (Teil I, S. 311) eignet sich als Vergleichswerk für Donbergers Vertonungen kaum, auch deswegen, weil diese Komposition für die damalige Zeit noch nicht relevant war und in ihrer Gesamtheit abseits einer praktisch-liturgischen oder auch außerliturgischen Nutzung steht.

Kompositionsverfahren des 18. Jahrhunderts mit Hindemiths *Unterweisung im Tonsatz* (Teil I, S. 412) zu begegnen, ist aufgrund der historischen Unvereinbarkeit problematisch. Solche Verfahren hätten bei ihrer Anwendung methodisch begründet werden müssen. Nachdem zur Palestrina-Rezeption des 18. bis frühen 20. Jahrhunderts in den letzten 20 Jahren wesentliche Grundlagenforschung geleistet wurde (siehe die Arbeiten Winfried Kirschs und seiner Mitarbeiter), ist das undifferenzierte Erklärungsmodell eines bzw. die Einordnung in einen sogenannten „Palestrina-Stil“ (Teil I, S. 415) nicht wirklich aussagekräftig. An dieser Stelle könnten noch weitere Defizite zum Beispiel im Bereich der Bibliographie-Systematik (z. B. Teil I, S. 500, einmal mit, einmal ohne ausgeschriebenen Vornamen) angeführt werden, doch damit würde man der Arbeit Raimund Hugs nicht gerecht. Sucht man detaillierte Belege für das monastische Musikleben im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts und für den Werdegang und Aufgabenbereich eines damaligen Komponisten und Musikers, so findet man eine Fülle anschaulicher und informativer Belege. Und schließlich kann man auch aus dem eher musikanalytischen Teil, wenn mit wachem Auge gelesen, doch einiges Wesentliche zu Gestalt und Inhalt liturgischer Musik um 1750, ihrer handwerklichen wie auch individuell-künstlerischen Seite, mit Gewinn herausziehen.

(Februar 2008)

Johannes Hoyer

JAMES HEPOKOSKI / WARREN DARCY: *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Oxford – New York: Oxford University Press 2006. XXX, 661 S., Nbsp.

James Hepokoski und Warren Darcy haben eine umfangreiche Studie zur Theorie der Sonate vorgelegt. Nach William Caplins *Classical Form* ist dies eine weitere Publikation, in der die schon totgesagte Formenlehre auf neue, interpretierende Grundlagen gestellt wird. Stand für Caplin das Konzept formaler Funktionen im Zentrum, das Ansätze von Arnold Schönberg und Erwin Ratz fortführte, so verschmelzen Hepokoski und Darcy weitere Anregungen: nicht zuletzt von Hugo Leichtentritt, dessen dreiteiliges Exposition-Durchführung-Repertoire-Schema sie übernehmen, und Heinrich Schenker (so inkompatibel das zunächst scheinen mag). Dieser multiperspektivische Ansatz trägt zum Reiz des Buches bei.

Die Argumentation fußt auf einigen zentralen Grundlagen. Zunächst ist dies ein modularisiertes Konzept von Bausteinen, die ein Komponist im Dialog mit der Gattung zusammenfügt. Innerhalb der Exposition ist das erste Untersuchungsobjekt die „medial caesura“ MC, die in der zweiteiligen Exposition in Dur die Tonartenflächen von I. und V. Stufe trennt; fehlt sie, sprechen die Autoren von einer „continuous exposition“. Vor MC siedeln sie P an, das „primary theme“, das wiederum in Untermodule P^0 (als „preliminary or otherwise preparatory ‚zero-module‘“, S. 71), P^1 etc. zerfallen kann. P wird vom Überleitungsmodul TR gefolgt, das zur MC vermittelt. Danach beginnt S, der Raum des „secondary theme“, das zur PAC („perfect authentic cadence“) auf der V. Stufe als dem Punkt der „essential expositional closure“ EEC führt (wobei mit der Maßgabe, dass S einen Quintzug mit schließendem V/V–V enthalte, eine Kernaussage von Schenkers Sonatentheorie eingefügt wird), hieran ist oft eine „closing zone“ C angehängt. Dem nun anhebenden „developmental space“ folgt schließlich der „recapitulatory space“. Dort wird TR so verändert, dass die Tonart der I. Stufe erhalten bleibt (wobei die Autoren Ralph Kirkpatrick's „crux“-Begriff entlehnen), und so bleiben auch MC und S in der Grundtonart. Aus der EEC wird die ESC, „essential structural closure“, auf der I. Stufe; wieder schließt sich in der Re-

gel eine C-Zone an. Ist die MC grundlegend für die interne Struktur von Exposition/Reprise, so macht der Gang von EEC zu ESC das tonale Gerüst des Satzes aus; erst die ESC etabliert nach dem durchlaufenen Sonatenprozess eine stabile Tonalität.

Dieses Schema wird in fünf Typen entwickelt. Als „Type 1“ klassifizieren die Autoren den ‚Sonatensatz ohne Durchführung‘, „the most elementary type of double-rotational sonata“ (S. 345, zum Begriff der Rotation siehe unten), „Type 2 Sonatas“ sind ebenfalls in zwei Rotationen gegliedert, doch beginnt die Reprise erst hinter P, oft bei S. „Type 3“ entspricht dem Standard der drei Rotationen. „Type 4“ enthält das weite Feld von Sonatenrondo-Formen, „Type 5“ verschiedene Konzert-Modelle.

Das klingt zunächst starr, formalistisch und wie eine bloße Umbenennung. Der Eindruck täuscht, denn weitere Bausteine machen *Sonata Theory* zu einem erstaunlich flexiblen Werkzeug. Da ist zuerst das Konzept der Deformation, das Hepokoski und Darcy im Anhang ausführen (und den Begriff keinesfalls abwertend verstanden wissen wollen). Es bedeutet eine Schichtung von Modell-Hierarchiestufen – so, dass eine Alternative das Übliche repräsentiert, eine andere als „second-level default“ steht usw.: ‚Ausnahmen‘ werden systematisierbar, Grundlage dafür ist die dialogische Konzeption der Form als Auseinandersetzung des Komponisten mit den Standards der Gattung. Eine weitere Prämisse ist die Erklärung der Sonate als Sonderfall des Rotationsmodells, das Hepokoski bereits in seiner Sibelius-Monographie beschrieb: zyklisches mehrmaliges Durchlaufen eines Motivvorrats, das teleologisch auf ein Ziel zuläuft, also, sehr vereinfacht, die Folge P (TR MC) S (PAC) C, die in Exposition und Reprise in der Regel vollständig, in der Durchführung oft verkürzt durchlaufen wird, und in der ESC das Telos bedeutet. Die Kombination von Rotationsmodell, Deformationsprinzipien und Dialogstruktur eröffnet eine Vielzahl von Untersuchungsweisen.

Einige Probleme wirft das Buch allerdings auch auf. Vor allem scheint mir der Untertitel zu umfassend: Eine Theorie der Sonate am Ende des 18. Jahrhunderts gibt *Sonata Theory* nicht, sondern eine, die sich an der Musik von Haydn, Mozart und Beethoven orientiert. Dadurch geht den Autoren der Blick auf Alter-

nativen verloren. Wer aber Anderes gar nicht untersucht, wird über die historische Einordnung auch des Bekannten schwerlich Neues erfahren. Die Tabelle von Tonartenfolgen mehrsätziger Werke auf S. 324 (um ein Beispiel herauszugreifen) kann das zeigen, da das Ergebnis bei der Untersuchung anderer Repertoires unterschiedlich (stärkere Berücksichtigung von I–i–I) ausgefallen wäre. Angesichts der Akzentuierung des Kommunikativen hätte ich zweitens die Diskussion nicht nur von Kompositions-, sondern auch von Hörgewohnheiten erhofft. Sie konnte schon durch die Auswahl der untersuchten Quellen nicht stattfinden, denn dann wären neben den Notentexten auch die Besprechungen der Presse zu befragen gewesen. Drittens scheint mir das im Buch entwickelte Bild der Sonate als Drama menschlicher Aktion zwar gut, doch sind die Überlegungen nicht ganz durchdacht. Wieder nur einige Beispiele: Die „nicknamed symphonies“ wären mit der *AmZ*-Bemerkung vom 11. Dezember 1805 zum „willkürlich“ gewählten „charakteristischen (Tauf-) Namen“ zu verbinden, bei der Erörterung der „expressive or representational function“ fehlt die Unterfütterung durch Quellen (etwa Momignys Haydn-Deutung), und zuletzt hätte vielleicht eine Diskussion von *Gloria*-Sätzen aus Messen geholfen, in denen ähnliche formale Modelle mit außermusikalischer Bedeutung versehen sind (etwa KV 220 (196b) oder KV 317).

Kleinen Monita zum Trotz: Hepokoskis und Darcys Buch hat das Zeug zu einem neuen Standardwerk der Sonatentheorie. Caplins Ansatz hat es die methodische Vielfalt voraus, und vielen Leserinnen und Lesern dürfte es wegen der Konzeption der Theorie als Kommunikationsprozess sowie der durchaus mutigen Rekurse auf bekannte Schemata zudem vertrauter Terrain bedeuten. Auf der Basis minutiöser Analyse gelangt *Sonata Theory* zu Deutungen, die stets im musikalischen Befund gestützt sind. Trotz methodischen Pluralismus fällt der Text nicht auseinander, sondern führt einen prägnanten roten Faden durch. Ausstattung und Lektorat lassen keine Wünsche offen, und auch wenn manchmal die Abkürzungs-Terminologie geballt auftritt, bleibt der Text flüssig lesbar.

(März 2008)

Christoph Hust

Johann Friedrich Reichardt und die Literatur. Komponieren · Korrespondieren · Publizieren. Hrsg. von Walter SALMEN. Hildesheim u. a.: Olms Verlag 2003. 466 S.

Johann Friedrich Reichardt (1752–1814). Zwischen Anpassung und Provokation / Goethes Lieder und Singspiele in Reichardts Vertonung. Bericht über die wissenschaftlichen Konferenzen in Halle anlässlich des 250. Geburtstages 2002 und zum Goethejahr 1999. Hrsg. vom Händel-Haus Halle, vom Institut für Musikwissenschaft und vom Germanistischen Institut der Universität Halle durch Manfred BEETZ, Kathrin EBERL, Konstanze MUSKETA und Wolfgang RUF. Halle: Händel-Haus 2003. 496 S., Abb., Nbsp. (Schriften des Händel-Hauses in Halle. Bd. 19.)

Johann Friedrich Reichardt (1752–1814), Komponist, Kapellmeister, Musiktheoretiker, Schriftsteller und Publizist in Personalunion, verkörperte wie wohl nur wenige andere Geistesgrößen seiner Zeit den viel beschworenen Typus des „Originalgenies“. Sein Œuvre ist ebenso bunt wie vielschichtig, und wer sich mit dem späten 18. und frühen 19. Jahrhundert beschäftigt, kommt an dem Namen Reichardt kaum vorbei. Umso verwunderlicher sind die Vorbehalte, mit denen ihm von vielen Seiten begegnet wurde und immer noch wird: die FAZ titulierte ihn etwa 2002 anlässlich seines 250. Geburtstages als „Musikplaudertasche“ – eine späte Nachwirkung der heftigen Diffamierung Reichardts durch Schiller und Goethe im berüchtigten „Xenienstreit“?

Vor allem Friedrich Schiller, der Reichardt wegen dessen Parteinahme für die Französische Revolution regelrecht verabscheute, lancierte 1795 in der Zeitschrift *Die Horen* gegen Reichardt gemünzte Distichen wie das folgende: „Nein das ist doch zu arg! da läuft auch selbst noch der Cantor / Von der Orgel, und ach! pfuscht auf den Klaven des Staats.“ Und doch bildete Reichardt, der im Gegensatz zu den beiden Weimarer Heroen politisch und polemisch engagiert mitten im Zeitgeschehen stand, einen der idealistischen Weltabgewandtheit diametral entgegengesetzten Pol, sozusagen die andere Medaille der Weimarer Klassik. Seine ganze Biographie glich, so Volker Hagedorn in der ZEIT (51/2002) ebenfalls im Jubiläumsjahr 2002, einer „Achterbahnfahrt im Epochenknick“ – seine unverhohlenen preisgegebe-

nen sozialdemokratischen Sympathien führten etwa zur fristlosen, unrühmlichen Entlassung aus dem Preußischen Kapellmeisteramt.

Durch zwei dicke Bände mit den Ergebnissen mehrerer wissenschaftlicher Tagungen erfährt Reichardt nun endlich „späte Gerechtigkeit“: Nicht weniger als 23 Beiträge umfasst der von Walter Salmen herausgegebene Band *Johann Friedrich Reichardt und die Literatur*, der auf ein fächerübergreifendes Symposium in Weimar (2002) zurückgeht und sich mit Reichardts Tätigkeit als „Publizist und Korrespondent“ sowie als „Partner von Schriftstellern“ befasst. Der erste Abschnitt enthält Beiträge von Andreas Anglet (über Reichardts Roman *Leben des berühmten Tonkünstlers Heinrich Wilhelm Gulden*), Volkmar Braunbehrens (über den *Haupt- und Staatssittenspiegel*), Gabriele Busch-Salmen (über den Briefwechsel mit Goethe im Kontext von dessen übrigen Musikerkorrespondenzen), Christoph Henzel („Reichardts Rehabilitierung“), Stephan Bialas (über den Bestand von Briefen an Reichardt in der Universitäts- und Landesbibliothek Münster), Gudrun Busch (über „Spuren aus dem Viewegschen Briefarchiv – Reichardt, J. H. Campe und C. F. Cramer zwischen Musik, pädagogischer Aufklärung und Revolutionsbegeisterung“), Gerda Heinrich (über die Zeitschrift *Deutschland*) und Andreas Meier („Romantischer Republikanismus. Eine Miscelle zur Diskussion um Reichardt und Novalis“). Im zweiten Abschnitt wird Reichardt in den Kontext älterer Autoren und Stilrichtungen gestellt, etwa den Zweiten Petrarkismus (Achim Aurnhammer), Shakespeare (Ursula Kramer) und Metastasio (Reinhart Meyer) bzw. der Blick auf die direkten Beziehungen zu Schriftstellern seiner Zeit gelenkt: Kant (Markus Fahlbusch), Herder (Walter Salmen), Lavater (Christoph Michel), Caroline Rudolphi (Gudrun Loster-Schneider), Matthias Claudius (Hermann Patsch), Christian Carl André (Friedhelm Brusniak), Johann Heinrich Voß (Frank Baudach), Schiller (Bodo Plachta), Ludwig Tieck (Achim Hölter), Achim von Arnim und Clemens Brentano (Renate Moering) sowie Hans-Albrecht Koch (Dortchen Grimm). Hans-Joachim Kertscher erörtert das literarische Leben in Halle um 1800.

Mehr auf die Musik ausgerichtet ist der vom Händel-Haus in Halle herausgegebene Band,

der gleich zwei Kongressberichte umfasst: *Zwischen Anpassung und Provokation* (Bericht über die wissenschaftliche Konferenz in Halle 2002) sowie *Goethes Lieder und Singspiele in Reichardts Vertonung* (Bericht über die wissenschaftliche Konferenz in Halle zum Goethejahr 1999). Die literarische Seite von Reichardts Schaffen wird darin zunächst von Günter Hartung (über das Buch *Napoleon Bonaparte und das französische Volk unter seinem Konsulate*), Werner Rackwitz (über Reichardts Lebensumstände in den Jahren 1790 bis 1795) und Manfred Beetz (über den Xenienkrieg der Weimarer Dioskuren gegen Reichardt) beleuchtet. Es folgen Beiträge über einzelne musikalische Aspekte wie die Affektenlehre (Hartmut Krones), Reichardts Sinfonien (Kathrin Eberl), E. T. A. Hoffmanns Kritik der *Klaversonate f-Moll* (Stefan Keym), den 65. Psalm in Reichardts Vertonung (Konstanze Musketta), den Gattungstypus Deklamation (Heinrich W. Schwab), die Liedästhetik und -kompositionspraxis (James Parsons), die antikisierende Dichtung in Reichardts Liedschaffen (Roman Hankeln), seine Klopstock-Vertonungen (Magda Marx-Weber), Reichardts *Liebe nur beglückt* im Kontext des norddeutschen Singspiels (Ursula Kramer) sowie seine Kantate *Ariadne auf Naxos* (Hans-Georg Hoffmann). Mit der Theorie des deutschen Singspiels von Gottsched bis Reichardt beschäftigt sich Reinhart Meyer, es folgen Beiträge über die Libretti zu Reichardts Goethe-Opern (Markus Waldura) sowie Einzelwerke wie *Claudine von Villa Bella* (Ursula Kramer) und *Jeri und Bätely* (Hans-Joachim Kertscher). Heinrich W. Schwab widmet sich der Vortragskultur des Strophenliedes der Goethezeit, Walter Salmen den Reichardt'schen Deklamationen. Und schließlich runden Studien zu einzelnen Goethe-Gedichtvertonungen den inhaltsreichen, durch verschiedene Register gut erschließbaren Band ab: Goethes *Nähe des Geliebten* als Antwort auf Friederike Bruns *Ich denke dein* (Inge Wild), Goethelieder von Komponisten in Reichardts halleschem Umkreis (Kathrin Eberl), Goethes Ballade *Der König von Thule* (Gisela Henckmann) und *Notturmo* und Goethes *Nachtgesang* (Edith Zehm).

Goethes Intimus in musikalischen Belangen, Karl Friedrich Zelter, äußerte sich am 5. März 1828 sehr treffend über Reichardt in einem Brief an den Weimarer Dichturfürsten: „Sein Talent

war echt musikalisch, [doch] hat ihn sein politisches Treiben ersäuft. Wasser hat keine Balken, er wollte steigen: wie? wo? und – versank.“ Ihn wieder aus der Versenkung geholt zu haben, ist das große Verdienst der beiden Bände, die mit ihrer reichen Materialfülle hoffentlich auch weiterhin zu einer eingehenden Auseinandersetzung mit Reichardt und seinem facettenreichen, längst noch nicht in allen Details erforschten Schaffen anregen.

(Februar 2008)

Stefanie Steiner

Jacques Offenbach und das Théâtre des Bouffes-Parisiens 1855. Bericht über das Symposium Bad Ems 2005. Hrsg. von Peter ACKERMANN, Ralf-Olivier SCHWARZ und Jens STERN. Fernwald: Musikverlag Burkhard Muth 2006. 220 S. Abb., Nbsp. (Jacques-Offenbach-Studien. Band 1.)

Eine neue Offenbach-Schriftenreihe in der deutschen Forschungslandschaft ist zweifelsohne ein Ereignis. Neben den *Beiträgen zur Offenbach-Forschung* aus dem Kölner Verlag Dohr oder auch der verdienstvollen Offenbach-Reihe der *Bad Emser-Hefte* erscheinen jetzt die *Jacques-Offenbach-Studien* als Publikationenreihe der Forschungsstelle Jacques Offenbach an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main in Verbindung mit der Jacques-Offenbach-Gesellschaft Bad Ems. Der Eröffnungsband geht auf ein Symposium zurück, das ein besonderes Ereignis reflektierte: 2005 jährte sich zum 150. Mal der Jahrestag der Eröffnung des Théâtre des Bouffes-Parisiens. Ein zentrales Kapitel Musikgeschichte – konzentriert an einem Ort. Zwar blieb Offenbach nur bis 1862 Direktor an diesem Theater, aber was er schaffte für Musik und darstellende Kunst in Verbindung mit der Jacques-Offenbach-Gesellschaft Bad Ems. Der Eröffnungsband geht auf ein Symposium zurück, das ein besonderes Ereignis reflektierte: 2005 jährte sich zum 150. Mal der Jahrestag der Eröffnung des Théâtre des Bouffes-Parisiens. Ein zentrales Kapitel Musikgeschichte – konzentriert an einem Ort. Zwar blieb Offenbach nur bis 1862 Direktor an diesem Theater, aber was er schaffte für Musik und darstellende Kunst in Verbindung mit der Jacques-Offenbach-Gesellschaft Bad Ems.

Richtig ist, dass die wissenschaftliche, zumal musikwissenschaftliche Forschung um Offenbach, einen der kompliziertesten Komponisten des 19. Jahrhunderts, lange Zeit einen Bogen gemacht hat. Doch sollte man dies nicht als ewiggültigen Topos vor sich her tragen und gewohnheitsmäßig beklagen. Muss denn fast jeder Beitrag wieder neu mit der Desiderat-Klage anheben (allzu oft gepaart mit dem Ausdruck der Bedeutung gerade der langjährig eigenen Forschungen)? Hat sich denn seit den Tagen Paul Bekkers (1909) oder Anton Henselers (1930) wirklich nichts getan? Womit beschäf-

tigte sich denn nur die breitflächige Offenbachforschung all die Jahre hindurch, seit etwa dem Frankfurter Offenbach-Symposium im Jubiläumsjahr 1980 (Main 1985), welches hier ausdrücklich als einer „der ersten Anstöße zur wissenschaftlichen Beschäftigung mit Offenbachs Werk“ (S. 7) in Erinnerung gerufen wird? Ist es denn wirklich auch 26 Jahre später immer noch so, dass „ausgerechnet die Musikwissenschaft sich dem ‚genre mineur‘ Operette bisher weitgehend verweigert hat“ (S. 7), dass „die historischen, politischen, sozialen, moralischen, psychologischen, psychoanalytischen, theatralischen, ja sogar polizeilichen Aspekte ausführlich untersucht [wurden], viel weniger aber die spezifisch musikalischen“ (S. 23), dass „noch 125 Jahre nach Jacques Offenbachs Tod [...] die Entstehungsgeschichte der Operette in weiten Teilen *terra incognita* [ist], was angesichts der sagenhaften Verachtung der leichten Muse durch die hehre Musikwissenschaft nicht verwundert“ (S. 51), dass „hier dringend eine Forschungslücke zu füllen“ wäre (S. 59) und so weiter und so fort? Was machen denn nur die Offenbach-Gesellschaften mit ihren Publikationsorganen und Webseiten? Was nur passiert in den durchaus nicht wenigen Offenbach-Vorlesungen und Seminaren an den Universitäten und Musikhochschulen? Ist denn die so fabelhaft angelaufene Gesamtausgabe durch den auch auf dem Symposium vertretenen Jean-Christoph Keck so gering anzusetzen? Und was ist mit den sich wahrhaft türmenden Bergen an Sekundärliteratur (allein Ralf-Olivier Schwarz, Jahrgang 1976 und der jüngste der hier vertretenen Offenbachforscher, verweist auf seiner Homepage auf bereits rund zwei Dutzend Offenbach-Schriften seiner Feder)? Offenbach 2006 – ein „Desiderat“ (S. 7)? Mit dem immerwährenden Gestus der Erniedrigten und Beleidigten wird man der Offenbachforschung kaum auf die Sprünge helfen.

Den Offenbach'schen Kosmos neu zu beleuchten (oder: „zu verorten“) sucht Peter Hawig, indem er nach dem Beziehungsgeflecht fragt zwischen den Ebenen des „Woher“, „Womit“ und „Wohin“ (S. 10). Mit einer Fülle instruktiver Werkverweise geht er den Traditionszusammenhängen ebenso nach wie Umfeld und Anstößen des Genres, von der Parallelzündung Hervés bis hin zur Auslotung seiner Grenzen in Tonfällen der Opéra Comique

oder zu den „Fußstapfen der Bouffes“ (S. 18) im Ausland von Wien über England und Spanien bis nach St. Petersburg. Ein weites Feld mit knappen Worten umreißt der Weihnachten 2007 im Alter von 83 Jahren verstorbene Nestor der Offenbach-Forschung Robert Pourvoyeur in seinem Beitrag „Offenbach und das ‚genre primitif et vrai‘“. Offenbach (altväterlich vom Altmeister der Offenbach-Forschung als „Jacques“ angesprochen), so die These, hat es mit seinem eigenen ästhetischen Ansatz nur wenig genau genommen und die Grenzen seines Schaffens immer weit hinausgeschoben in den Bereich des lyrischen Theaters. Jean-Claude Yon steuert einen Aufsatz von 1992 bei, den er 2000 für seine Offenbach-Biographie überarbeitet und erweiterte. 2006 nun also in deutsch (Übersetzung von Ralf-Olivier Schwarz): „Die Gründung des Théâtre des Bouffes-Parisiens oder die schwierige Geburt der Operette“. Da der Beitrag aus der *Revue d'histoire moderne et contemporaine* gänzlich unverändert übernommen wurde, muss man sich erst einmal durch allerhand Allgemeinwissen in schönen Sprachfloskeln lesen („Der ‚plus parisiens des compositeurs‘ wurde am [...] in [...] geboren“ als „zweiter Sohn“ [...] „von sieben Kindern“ und so fort; S. 30 ff.). Auf einem Kapitel des bewährten Handbuchs *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst* (2004) basiert der Beitrag von Volker Klotz: „Ein halbes Jahrhundert später. Offenbachs getreuester Nachfahre: Claude Terrasse und seine Operette *Le Sire de Vergy*“. Gewiss ist Klotz' extensive Zweit- und Drittverwertung seiner engagierten Offenbach-Beiträge dem viel gefragten Namen geschuldet. Ralf-Olivier Schwarz widmet sich weitläufig dem Thema „Operette und Vaudeville im Vorfeld der Bouffes-Parisiens“ (seine hier noch angekündigte Dissertation *Vaudeville und Operette* ist 2007 als Band 3 der *Jacques-Offenbach-Studien* erschienen). Dem recht hemdsärmelig kollegenscheltenden Literaturbericht folgen zitatreiche Begriffsbestimmungen, dann Zusammenfassungen zu Hervé, die „im Wesentlichen auf dem Buch Louis Schneiders [1924] beruhen“ (S. 60). Manches davon hat gewiss selbst der von Schwarz so süffisant ironisierte Operetten-„Experte“ (S. 59) schon gewusst. Den Rest sieht der Autor selbst vor allem als „wahrscheinlich“ an. Muss aber wirklich einer Erkenntnis des „Genie[s] Offen-

bachs“ (S. 76) die pure Existenz Hervés ebenso entgegenstehen wie „die schmeichelnden Melodiereigen und gepuderten Instrumentierungen der Lecocqs, Planquettes, Varneys, Audrans oder Messagers“ (S. 54)? Sehr viel aufschlussreicher in diesem Beitrag sind die kurzen musikanalytischen Anmerkungen (S. 70 f.) zu Offenbachs *Pépito* (1853). Einen Werkstattbericht seiner Quellenarbeiten unter editions- und aufführungspraktischen Gesichtspunkten steuert Jean-Christophe Keck bei: „La situation des sources – l'exemple de Trafalgar“. Über buffoneske Chinoiserien im theatralischen und gesellschaftspolitischen Umfeld des *Ba-ta-Clan* berichtet Ralph-Günther Patocka: „Reden Sie nicht chinesisch ...!“ oder *Ba-Ta-Clan* – ein buffonesker Exkurs in französischer Theater- und Revolutionsgeschichte“.

Schließlich Winfried Kirsch: „*Le Violoneux* und die Einakter-Dramaturgie Jacques Offenbachs“. Die Gattungstypologie wird präzise und knapp umrissen. Und dann entfaltet sich ein analytisches Feuerwerk, das in die Musik eindringt und zu allen Aspekten etwas zu sagen weiß, zu denen es überhaupt etwas zu sagen gibt. Kirsch beschreibt und charakterisiert, zieht virtuos Querlinien und vergegenwärtigt literar- und kunstgeschichtliche Hintergründe, assoziiert, erläutert, interpretiert – kurz: er operiert mit allen Mitteln der musikalischen Analyse. Am Ende hat man viel über das Stück gelernt und über seine Musik und reichlich auch allgemein über das Komponieren Offenbachs. Und man begreift, dass es tatsächlich ein Desiderat um Offenbach gibt: solch fulminante Analysen seiner Musik. Mit Band 1 ihrer neuen Studienreihe haben die Herausgeber hier ein Tor geöffnet und einen Maßstab gesetzt. Das Buch ist ein Meilenstein der Offenbachforschung. Eine Offenbarung. Kirsch sei Dank.
(Februar 2008) Thomas Schipperges

LINDA MARIA KOLDAU: *Die Moldau. Smetanas Zyklus „Mein Vaterland“*. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2007. 197 S., Nbsp.

Am 23.12.1856 schreibt ein zutiefst desillusionierter Bedřich Smetana an seine Eltern: „Prag hat mir die Anerkennung versagt, ich habe es verlassen. Es ist ein altbekanntes Lied, daß das Vaterland seine Söhne nicht anerkennen will und ein Künstler Namen und besseres

Auskommen im Ausland suchen muß. Auch mich hat dieses Schicksal getroffen“ (*Smetana – Dvořák – Janáček. Musikerbriefe*, ausgewählt von Alena Wagnerová zusammen mit Barbara Šrámková, München 2003, S. 27). Etwa zehn Jahre später, am 3.4.1866, äußert sich Smetana in einem Brief an seine Schülerin und Freundin aus der Göteborger Zeit, Fröjda Benecke, zur Sprachenfrage: „Traurig genug“, so Smetana, dass „wir einander in unserer Muttersprache nicht zu schreiben vermögen; sondern eine dritte fremde, die uns gerade die geläufigste ist, mir wenigstens, wählen müssen. Sie schreiben mir nur aus übergroßer Artigkeit *deutsch*, und ich Ihnen, aus trauriger Notwendigkeit *deutsch*.“

Den Weg zum späteren Nationalkomponisten, so der im Alter selbst zugelegte Titel, lassen Smetanas Briefe höchstens ansatzweise erkennen. Smetana, dessen Kompositionen neben der ästhetischen immer auch eine nationale Bedeutung zugeschrieben wird, engagiert sich ab den 1860er-Jahren für die tschechische Nationalbewegung. Gerade in diesen Jahren erhält Kultur kompensatorische Funktionen für nicht erfüllbare Wünsche nach politischer Selbstbestimmung; folgerichtig werden auch Smetanas Kompositionen in den Dienst der Nation gestellt. Diese auch von vielen Komponisten selbst aktiv betriebene Nationalisierung der Musik ist kein Einzelfall, denkt man an Verdi in Italien, Grieg in Norwegen, Sibelius in Finnland oder Wagner in Deutschland. Für die tschechische Gesellschaft der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird aber gerade der zunehmende internationale Erfolg der Kompositionen Smetanas wichtig, lässt sich mit ihnen doch die kulturelle Gleichwertigkeit der Nation gegenüber einer in Böhmen immer noch dominanten deutschen Kultur demonstrieren.

In diesem Kontext möchte Linda Maria Koldau mit ihrer Monographie über Smetanas Zyklus *Mein Vaterland (Má Vlast)* u. a. den Blick auf die Kompositionstechniken sowie auf fremde, programmatische Inhalte lenken, aus denen sich der Stellenwert von *Mein Vaterland* ergibt, handelt es sich doch um ein von Geschichte gesättigtes Werk, in welchem sich das wechselvolle Schicksal Böhmens mit seinen beiden Bevölkerungsgruppen eindringlich dokumentiert. Smetana als Nationalkomponist, beeinflusst von der Liszt'schen Programmmu-

sik, darf symptomatisch für die Künstler stehen, die in besonderer Weise nationale Werte und Vorstellungen affektiv aufladen und emotional vermitteln. Mit dem Zyklus *Mein Vaterland* knüpft Smetana an drei nationalkulturelle Motivstränge an: Er übernimmt mythische und historische Stoffe; er stellt sich in die Tradition des Volkstümlichen; er akzentuiert elegisch das nationale Unglück. Die Kunst fungiert somit als Reservoir nationaler Symbole (wie die Historiographie) und popularisiert diese. Verstärkt wird die nationalkulturelle Bedeutung noch durch die biographische Dimension. Smetanas Leben ist von Tragik und politischer Verfolgung durch die eigenen Landsleute gekennzeichnet; ein Künstlerschicksal, das für den noch zu Lebzeiten einsetzenden Smetana-Kult eine wichtige Voraussetzung bot. Koldau gelingt es, die nationalkulturelle Dimension von Musik am Beispiel Smetana herauszuarbeiten und ergänzt diese um fundierte Darstellungen zur Entstehungs- und Aufführungsgeschichte sowie um Detailanalysen des Zyklus, wobei insbesondere *Die Moldau* als ideales Beispiel für Programmmusik vorgestellt wird.

Abschließend wendet sie sich den konträren Rezeptionsprozessen zu, die eine eigene kulturpolitische Dynamik entfalten – angefangen von Eduard Hanslicks Kritik an einem „patriotisch übertreibendem Getöse, das den Moldauwirbel für einen zweiten Niagarafall ausgeben möchte“ (S. 158) bis zu dem perfiden Film des Nazi-Regisseurs Veit Harlan *Die goldene Stadt*. Auf der Gegenseite verstärkt sich die Rolle des „Smetanismus“ gerade in Zeiten nationaler Unterdrückung, sei es zwischen 1938 und 1945, sei es nach 1968. Hier hätte lediglich eine Instrumentalisierung Smetanas in der kommunistischen Propaganda durch den „Chef-Smetanaologen“ und ersten kommunistischen Kulturminister Zdeněk Nejedlý, ein wahrhaft kulturpolitisches Leitfossil, eine genauere Berücksichtigung finden können.

Linda Maria Koldau hat mit dieser in den allgemeinen kulturhistorischen Rahmen eingebetteten Werkeinführung eine in jeder Hinsicht fundierte und lesenswerte Studie zu Smetanas Zyklus *Mein Vaterland* vorgelegt, der man eine breite Aufmerksamkeit wünschen darf.

(Januar 2008)

Steffen Höhne

FRANÇOIS-JOSEPH FÉTIS: *Correspondance. Rassemblée et commentée par Robert WANGERMÉE. Sprimont: Éditions Mardaga 2006. 622 S.*

Mit der von der Académie royale de Belgique geförderten Ausgabe der Korrespondenz von François-Joseph Fétis krönt Robert Wangermée seine Arbeiten über den bedeutenden Musikwissenschaftler, Kritiker, Komponisten, Pädagogen und Konservatoriumsdirektor sowie zur Musik und den Musikern beider Sprachgemeinden in Belgien. Eine solche Edition stellt hohe Anforderungen an den Herausgeber, die in hohem Maße erfüllt sind. Es handelt sich um eine sehr umfangreiche Auswahl von Briefen von und an Fétis (705 davon bisher nicht publiziert), in vielen Fällen unter Verzicht auf die Wiedergabe des ungekürzten Wortlauts, an dessen Stelle besonders bei an Fétis gerichteten Schreiben meist eine knappe Zusammenfassung getreten ist. Bei Briefen, die bei Versteigerungen verkauft und nicht öffentlich zugänglich sind, hat Wangermée deren Resümee und Zitate aus den Verkaufskatalogen wiedergegeben. Auf Faksimiles wurde verzichtet. In vielen Fällen fehlen die Gegenbriefe, seien sie an Fétis gerichtet oder von Fétis an einen Korrespondenten geschrieben.

Von der Vielzahl von Korrespondenten und dementsprechend behandelten Probleme können hier nur die wichtigsten angesprochen werden. Zu den regelmäßigen Briefpartnern gehören Franz Liszt, Giacomo Meyerbeer, Ferdinand Hiller, Félix Dajou und besonders Aristide Farrenc, zeitweise auch Siegfried Dehn, Gaetano Gaspari, Auguste Gathy, Formentel Halévy, Henry Litolf, Charles-Edmond de Coussemaeker, Maurice Schlesinger. Mit anderen berühmten Persönlichkeiten wie Aloys Fuchs, John Bishop, Ludwig Bischoff, Pierre Baillot, Carolyn Sayn-Wittgenstein, Giovanni Ricordi, Dargomyschskij, Lwow, Cavallé-Coll etc. wurden nur einzelne Schreiben ausgetauscht. Viele Briefe betreffen den sich über Jahrzehnte erstreckenden Kontakt mit Kollegen bezüglich der *Bibliographie universelle des musiciens* – als Korrektor war hier Farrenc lange Zeit tätig –, die Concerts historiques – sie sollten in Brüssel wiederholt werden, Liszt bestellte u. a. Abschriften von darin aufgeführten Werken –, die „Commission administrative“ des Brüsseler Konservatoriums, die Aktivitäten im Rah-

men von Weltausstellungen, die mehrbändige unvollendet gebliebene *Histoire générale de la musique*, für die Fétis sogar einen Kenner des Sanskrit konsultierte, den Ankauf von gedruckten *Theoretica und Practica* sowie Abschriften für die reiche Bibliothek von Fétis – so u. a. die Bestellung einer Abschrift von Johann Sebastian Bachs *h-Moll-Messe* bei Hiller im Jahre 1830 oder der *Rappresentazione di anima et di corpo* von Cavalieri oder von Madrigalen Monteverdis bei Fortunato Santini (1842) – und den Austausch von Quellen mit der Königlichen Bibliothek in Berlin.

Fétis war ein sehr selbstbewusster und streitbarer Mann, der sich selbst für hohe Ämter eindringlich empfahl und nicht nur mit Widersachern wie Raphael Georg Kiesewetter oder Coussemaker, sondern auch mit engen Freunden fachliche Auseinandersetzungen führte. 1856 stellt er dezidiert fest, er habe niemals einen Mitarbeiter an einer seiner Publikationen akzeptiert, wie ausgewiesen dieser auch sei, denn er habe ganz eigene Vorstellungen über alle musikalischen Fragen, die nur er selbst zu formulieren vermöge.

Über eine frühe Kontroverse mit Liszt, der die Kenntnis der jüngeren Klaviermusik von Fétis bestreitet, erfährt man aus einem Brief an Schlesinger. Liszt betont 1859 den Einfluss, den Fétis durch seine am Ende der 1830er-Jahre entwickelte Theorie der „omnitionie“ und „omnirhythmie“ auf sein musikalisches Denken ausgeübt habe. Farrenc etwa führt die Kritik von Fétis an der Länge der Durchführung einer 1847 aufgeführten Symphonie von Louise Farrenc auf deren unzureichende Interpretation während einer Aufführung zurück.

Viele Mitteilungen in Briefen – so auch Fétis' und Liszts Vorliebe für Havannas, die sie sich bei verschiedenen Gelegenheiten schenken, oder die durch die mehrjährige Erkrankung seiner Frau verursachten Geldnöte – geben Einblicke in private Lebensumstände. Für die Musikgeschichte aufschlussreich sind viele Hinweise in den Briefen, die es freilich zu überprüfen gilt: So soll Cherubini keine Schüler Reichas zum Prix de composition zugelassen haben (S. 221); Farrenc lobt das Spiel Clara Schumanns während eines Konzerts in Paris 1862, schränkt aber ein, sie habe zu oft das Pedal benutzt und zu schnelle Tempi gewählt; Henri Herz bittet Fétis, seine Religionsangehö-

rigkeit aus dem Artikel der *Biographie universelle des musiciens* zu streichen (deren zweite Auflage von 1869 enthält keinen solchen Hinweis).

In dem längsten Brief der Ausgabe an den Verleger Troupenas von 1838 legt Fétis u. a. seine Auffassungen über die „tonalité“, die Ablehnung der älteren mathematisch orientierten Musiktheorie, eine zu konzipierende Musikphilosophie und die Notwendigkeit der Auseinandersetzung mit den großen deutschen Philosophen von Kant bis Hegel dar. Im Zusammenhang mit der „tonalité du plainchant“ beschreibt er die Unterschiede zur Dur-Moll-Tonalität und charakterisiert die Musik zwischen dem 11. und dem Ende des 16. Jahrhunderts als „musique d'églice calme et sévère“ und die mehrstimmige Chanson als „d'un genre doux et tranquille“. In einem anderen Brief erläutert er seine Theorie „unitonique, transtonique, pluritonique und omnitonique“. Mit Hiller tauscht er Meinungen über die Verwendung ungewöhnlicher Metren aus, die bereits Reicha in seinen frühen theoretischen Schriften behandelt hatte. Bezüglich seiner ästhetischen Auffassung ist ein Brief von 1860 besonders wichtig, in dem er von einer „ère funeste“ spricht, die mit den letzten Quartetten und dem Finale der 9. Symphonie Beethovens begonnen habe, „parce que le charme en a disparu; parce qu'il s'est mis à chercher systématiquement le nouveau, qu'il trouvait sans peine auparavant, lorsqu'il était dans le domaine de l'inspiration pure“.

Fétis, der immer darauf bedacht war, die Bestände seiner reichen Privatbibliothek und die des Brüsseler Conservatoire zu vervollständigen, weist auf den geringen Wert hin, den „de très anciens opéras français d'un mérite médiocre, d'anciens ballets et d'ancienne musique de vaudevilles [haben]. Tout cela n'a pas d'autre valeur que celle du poids de papier“ (S. 271).

Es gibt keine Probleme, die Musik betreffend, von der Notenschrift für Blinde über den Instrumentenbau, der Sammlung von Folklore, der Reform des gregorianischen Chorals, der Musik außereuropäischer Völker bis zur Philosophie der Musik, zu denen Fétis sich in den Briefen nicht dezidiert geäußert hat.

Zu den angesichts des Umfangs des Bandes relativ wenigen orthographischen Fehlern gehören „Nydahll“ (S. 8), „Bachsa“ (S. 143, so

auch im Register), „d'y y parvenir“ (S. 56), „Il y environ“ (S. 171), „de tout genre“ (S. 184), „Güdingenheit“ (S. 244), „Steidelberg“ (S. 383), „Chapelle lectorale“ (S. 415), „Ornitoparcus“ (S. 342 u. ö.), „Breitkopff“ (S. 471) und „Schroeder-Devriendt“ (S. 75, 621). Die Anmerkungen S. 405 f. sind fehlerhaft. Die Zuverlässigkeit des Registers, in dem die Korrespondenten und die in den Briefen erwähnten Namen zitiert sind, lässt zu wünschen übrig (fehlende Namen wie etwa Anders, Davidoff, Contarini, Édouard Alexandre, Cornélie Meyerbeer, Filippi, Pasquini, Proske, Punto, Ricordi, Seroff, Sternberg; gelegentlich sind Seitenzahlen ausgelassen, wo der Name erneut vorkommt, z. B. Champion de Chambonnière S. 513, Dumon S. 500, Goldstücker S. 554, Étienne Soubre S. 471, Sternberg S. 494). Die Anmerkungen Wangermées beschränken sich oft nur auf rudimentäre bibliographische Daten (die Nennung der Lebensdaten und Funktion der Person), wobei auch Komponisten wie etwa die auf S. 242 f. genannten nicht identifiziert sind.

Die Bedeutung dieser Briefausgabe, einer wahren Fundgrube für die unterschiedlichsten Fachgebiete, ist unschätzbar.

(März 2008) Herbert Schneider

ROBERT BEALE: *Charles Hallé: A Musical Life*. Aldershot: Ashgate 2007. XXI, 278 S., Abb.

Das Jahr 2008 markiert das 150-jährige Jubiläum des Hallé Orchestra, jenes Orchesters, das der aus Hagen stammende Carl Halle (1819–1895) zu Beginn des Jahres 1858 in der deutschen Gemeinde in Manchester gründete. Robert Beale – Musikkritiker der *Manchester Evening News* – nutzt dies als Anlass für eine Monographie über den Dirigenten und setzt dabei durchaus eigenwillige Akzente. In verschiedenerlei Hinsicht jedoch bleibt er hinter der Referenzstudie zu Halle zurück – Ann Kerstings Dissertation *Carl Halle – Sir Charles Hallé. Ein europäischer Musiker*, 1986 in der Reihe der *Beiträge zur westfälischen Musikgeschichte* erschienen. Leider ist die Rezeption dieser Arbeit in England fast völlig unterblieben – selbst Michael Kennedy, ansonsten profunder Kenner der Materie, hat (möglicherweise aufgrund des Fehlens einer englischsprachigen Ausgabe) diese höchst sorgfältige und umfassend Quellen auswertende Arbeit in seinem

Grove-Eintrag 2001 ignoriert. Auch Beale übermittelt die Bedeutung von Kerstings Arbeit fast ausschließlich in Anmerkungen und würdigt keineswegs genügend ihre Leistung.

Beales Thema ist ein anderes als Kerstings – hier soll nicht Halles Leben und Persönlichkeit in umfassender Vielfalt präsentiert werden; vielmehr ist das Thema Halle und Manchester – und der Weg Halles nach Manchester. Die ersten zwei Kapitel umfassen seine Lebensstationen bis in die englischen Midlands, gefolgt von ganzen sechs Kapiteln zu Halles Karriere in Manchester. Hier ist Beale ganz in seinem Element (und naturgemäß auch weitaus ausführlicher als Kersting, die Halle als Dirigent in Manchester nur rund 40 Seiten widmen konnte) – er rekurriert großzügig auf in Manchester vorhandene Materialien und zeichnet detailliert Halles Wirken und Privatleben. Viel Interessantes erfährt man so über das Musik- und Kulturleben der Stadt. Insbesondere wird erstmals intensiv Halles Tätigkeit als Operndirigent erläutert und quasi nebenbei auch seine Konzerttätigkeit in London umfassend dokumentiert. Literaturverzeichnis und Register sind sorgfältig und entsprechen bestem Ashgate-Standard.

Eine gewisse Relativierung muss dennoch erfolgen – nämlich jene, dass bei allem Enthusiasmus, der dem Detailreichtum und der Sorgfalt der Arbeit durchaus zuträglich war, die Gesamtperspektive etwas in Schiefe Lage geraten ist. Wie sonst lässt sich Beales Eröffnungssatz erklären – „Charles Hallé is one of the nineteenth century's most important musical figures“? Dabei dokumentiert Beale selbst, dass Halle nicht mehr als zwei Uraufführungen dirigierte – darunter eine für das Jubiläumsjahr 2008 rekonstruierte *Grand National Fantasia on English, Irish, Scotch and Welsh Melodies* von Charles Baetens. Beales Fehlperspektive, die selbst durch das Vorwort des gegenwärtigen Chefdirigenten des Hallé Orchestra Mark Elder relativiert wird, beeinträchtigt die gesamte Lektüre des Buches beträchtlich. Zuletzt sei noch darauf hingewiesen, dass der letzte Anhang des Buches – eine Übersicht über die am häufigsten von Halle in Manchester aufgeführten Werke – nicht mit derselben Sorgfalt fertiggestellt worden zu sein scheint wie der Rest (möglicherweise damit das Buch rechtzeitig zum Erscheinungstermin Dezember 2007 fer-

tig werden konnte?). Hier bleiben viele Fragen offen – doch was stört es, finden sich schon einige ähnliche solche Anhänge in verschiedenen guten Büchern zum Hallé Orchestra selbst. Eine seriöse, umfassende englischsprachige Studie zu Carl Halle bleibt weiterhin leider ein Desiderat.

(Januar 2008) Jürgen Schaarwächter

Music in the British Provinces, 1690–1914. Hrsg. von Rachel COWGILL und Peter HOLMAN. Aldershot: Ashgate 2007. XXIV, 403 S., Abb.

Dass Großbritannien kein Land ohne Musik ist oder je war, ist mittlerweile durch die mit dem Themenbereich befasste Musikwissenschaft hinreichend belegt. Die vorliegende Publikation konzentriert sich auf einen weiteren wesentlichen Bereich und betont das rege Musikleben der musikalischen „Provinz“ schon ab wenigstens Ende des 17. Jahrhunderts. Schon früh gab es auch abseits von der Metropole London Music Clubs, die sich um die lokale Musikpflege verdient machten, und ebenso gab es Einzelpersonen, die als Organisatoren, Komponisten oder Sammler die regionale Musikentwicklung entscheidend prägten. Der möglicherweise aufkommende Eindruck, bloß einzelne Mosaikstücke vorliegen zu haben, die bislang kein umfassendes Ganzes ergeben, ist zum einen bedingt durch die Vielfalt an involvierten Persönlichkeiten und zum anderen durch den gattungübergreifenden Ansatz der Forscher – ein Großteil der siebzehn Aufsätze sind Kongressbeiträge des Leeds University Centre for English Music (2000 gegründet) aus dem Jahr 2001. Von den reisenden Künstlern Lorenzo Bocchi und Giovanni Rubini (Peter Holman bzw. E. Bradley Strauchen-Scherer) über den nach Oxford emigrierten gebürtigen Kölner Johann Baptist Malscher (John Baptist Malchair) (Susan Wollenberg) bis hin zu Kirchenmusikern in York oder Leeds (David Griffiths bzw. Robert Demaine) reicht das Spektrum; weitere Beiträge befassen sich mit Musikvereinen in Stamford und Halifax (Bryan White bzw. Rachel Cowgill), dem Musikfest in Bridlington (Catherine Dale) und dem Kirchenmusik- und Streichquartettrepertoire in der britischen Provinz (Thomas Muir bzw. Meredith McFarlane). Allerdings lässt sich, betrachtet man alle Publikationen der vergangenen Jahre zu diesem For-

schungsbereich in ihrer Gesamtheit, mittlerweile aus den einzelnen Mosaiksteinen mehr und mehr ein Gesamtbild erkennen, das in seiner Differenziertheit und Vielfalt faszinierend ist. Sicher ist die britische Musiksituation nicht außergewöhnlich – außergewöhnlich aber ist das Interesse, mit dem sich die universitäre Forschung dieser Bereiche annimmt und sie über Jahre hinweg erschließt.

Bei aller Vielfalt der Forschung ist auffällig, dass sich kaum ein Autor mit der Musik selbst befasst. Doch ist dies der einzige nennenswerte Mangel einer ansonsten vorbildlichen Publikation.

(März 2008) Jürgen Schaarwächter

GUSTAV A. KRIEG: Einführung in die anglikanische Kirchenmusik. Köln: Verlag Dohr 2007. 176 S.

Gängiges Seminarthema ist Anglikanische Kirchenmusik eigentlich nicht, auch wenn uns ihre Altmeister wie William Byrd oder Orlando Gibbons im *Fitzwilliam Virginal Book* begegnet sind oder Komponisten wie Henry Purcell, Ralph Vaughan Williams, Gustav Holst, Frederick Delius oder Benjamin Britten keine Unbekannten sind. Eher sind es noch die Händel-Zeitgenossen William Croft, Maurice Greene oder William Boyce, die Früh- und Hochromantiker wie John, Charles, Samuel und Samuel Sebastian Wesley, Zeitgenossen von Christian Bach wie Jonathan Battishill, Thomas Attwood, Thomas Attwood Walmisley, John Goss oder John Stainer, Nachromantiker wie Charles Villers Stanford aus der Mendelssohn-Zeit oder seine Nachfolger Charles Parry, Edward Bairstow oder Charles Wood, die ein Stück Musikgeschichte repräsentieren, von dem so gut wie keine Kenntnis auf den Kontinent drang, während sich England deren Impulsen keineswegs verschloss.

So sind es meist unbekannte Kapitel europäischer Musikgeschichte, die Gustav Krieg auch aus der Perspektive des praktischen Kirchenmusikers (was würde sich lohnen, hierzulande zu entdecken, und was müsste man dabei beachten, zum Beispiel bei der Aussprache des Altenglischen?) erschließt, sowie Grundinformationen über die Besonderheit der anglikanischen Kirchenmusik, deren Eigengeschichte in einer Hochblütezeit der A-cappella-Kultur der

Renaissance beginnt und vom hohen Kunstanspruch einer „Kathedralkultur“ geprägt ist, freilich auch von deren Konservativismus. Und es sind andere Schwerpunkte, an denen sie sich als nationalsprachliche *Musica sacra* am römischen, gregorianischen Vorbild anknüpft: mehr im Ausbau der Stundengebete, der Morgen- und Abend-„Services“ als es der predigtzentrierte Lutherische Gottesdienst tut, was den vertonten Texten mehr Freiheit und Unabhängigkeit vom *De tempore* einräumte.

(November 2007)

Detlef Gojowy †

ROBERT SCHMITT SCHEUBEL: *Chronik einer Fälschung. Studie und Materialien zu Hermann Aberts Illustriertem Musiklexikon. Berlin: Consassis.de 2005. VI, 241 S.*

Der Name Einstein genießt bis heute einen fabelhaften Ruf. Sein Mozart-Buch (1947) ist legendär, seine Bearbeitung des Köchelverzeichnisses in dritter Auflage (1937) war über Jahrzehnte hinweg der Grundstock aller Mozartforschung und auch sein *Riemann-Musiklexikon* (1919, 1922 und 1929) setzte Maßstäbe. Dass das alles so ist, hat sich der Gelehrte und Musikschriftsteller gegen manche Widerstände erarbeitet. Die akademische Musikwissenschaft in Deutschland hatte ihn früh ins Abseits gestellt. Die Habilitation des Madrigalforschers verhinderte der eigene Doktorvater. Und wenn Einsteins Name gleichwohl auf Berufungslisten auftauchte, waren die Einwände gleich zur Hand: „Daß er nicht habilitiert ist, und dann sein Judentum“, stellte Hans-Joachim Moser in Heidelberg fest (an Theodor Kroyer, 28. Mai 1927; Nachlass Kroyer, Bayerische Staatsbibliothek München). Und in Köln stichelte die zentrumsnahe *Kölner Volkszeitung* öffentlich gegen den wohl kaum universitätsreifen „jüdischen Musikkritiker“ (14. Juli 1930). Seit 1918 Schriftleiter der *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, dem offiziellen Organ der *Deutschen Musikgesellschaft*, jagte die deutsche Musikwissenschaft ihn im Juli 1933 aus ‚rassischen‘ Gründen davon, d. h. man nötigte ihn, sein Amt freiwillig niederzulegen. Einstein arbeitete bis 1933 noch beim *Berliner Tageblatt* und verließ dann Deutschland. Er emigrierte über London und Florenz nach Northampton (Massachusetts) und starb 1952 in El Cerrito (Kalifornien).

Robert Schmitt Scheubel erweist sich hier

einmal mehr als ebenso engagierter wie findiger Anwalt in Sachen Alfred Einstein. Er hat sein Buch Eva H. Einstein gewidmet, der Tochter, die über Jahrzehnte hinweg den Nachlass ihres Vaters betreute und just im Jahr der Buchdrucklegung in ihrem fünfundneunzigsten Lebensjahr starb. Mit philologischer Akribie und innerem Engagement nimmt sich der Autor des alten Plagiatsfalls an: *Illustriertes Musiklexikon*, herausgegeben von Hermann Abert unter Mitarbeit von Friedrich Blume, Rudolf Gerber, Hans Hoffmann und Theodor Schwartzkopff, Stuttgart: J. Engelhorn's Nachfolger 1927. Auf der anderen Seite: das *Neue Musiklexikon nach dem Dictionary of modern Music and Musicians*, herausgegeben von A. Eaglefield-Hull, übersetzt und bearbeitet von Alfred Einstein, Berlin: Max Hesses Verlag 1926, sowie: *Hugo Riemanns Musik-Lexikon, zehnte Auflage*, bearbeitet von Alfred Einstein, Berlin: Max Hesses Verlag 1922. Die Fakten im Groben, gewiss, sind bekannt. Spemanns Plan eines Konkurrenzunternehmens zu Riemanns *Musik-Lexikon*, 1919 in neunter und 1922 in zehnter Auflage von Einstein bearbeitet, sollte sich in Umfang, Format und Konzeption, und dann auch in Bezug auf den wirtschaftlichen Erfolg, eng am „Riemann“ orientieren. Als zusätzliches Highlight dachte sich der Verleger einen umfangreichen Bildteil aus – während Einstein zeitgleich einen „bekannten Bilderatlas von Kandt“ (gemeint: C. F. Kahnt?, der Band ist nie erschienen) bearbeitete. Am Ende zwang ein Prozess vor dem Landgericht Berlin 1928 den Verlag, seinen „Abert“ nach dem Verkauf der noch vorhandenen Exemplare, so der geschlossene Vergleich, einzustellen.

Schmitt Scheubel hat die Affäre im Briefwechsel der Beteiligten, vor allem Adolf Spemanns und Friedrich Blumes, nachgezeichnet und doppelt aufgerollt: Zunächst arbeitet er die Entstehung des Lexikons und den Prozess anhand von Zitaten gründlich auf und fügt dann die Quellen selbst noch einmal an. Seiner redlichen Begründung, damit der Gefahr der Vernachlässigung von Zusammenhängen entgegen zu wollen, kann man folgen. Freilich ist bereits im ersten Teil die Zitatfolge derart dicht, dass das Bedürfnis nach doppelter Lektüre dann doch nur noch gering ist. Vielleicht aber sollte man bei der Lektüre des Buches umgekehrt vorgehen: erst die Originalquellen le-

sen und dann die Ausschnitte mitsamt Schmitt Scheubels verbindenden Kommentaren. Das alles liest sich ohnehin (natürlich) nicht einfach, handelt es doch von Zahlen, Namen und Fakten in ungeheurer Fülle.

Aber immer wieder lassen einen die Früchte des so ungeheuren Fleißes des Verfassers und Herausgebers doch den Atem stocken. Es wurde in diesem Fall ja nicht nur abgekupfert, gedanklich, faktisch und konzeptionell. Zuweilen bediente sich das Herausgeberteam Blume & Co in kaum glaublicher Unverfrorenheit direkt der unwissenden Zulieferung Einsteins, des Geschädigten (S. 15). Spemann, der Verleger, zeigte sich zwar von Anfang an skeptisch, vor allem, was das Niveau des Gelieferten betraf: „[...] von der sorgsam abwägenden Art des Urteils bei Einstein und Riemann keine Spur“, bemerkte er Blume gegenüber im April 1926. „Auch der ganze Stil genügt oft nicht“ (S. 13). Blume erwies sich als zielgerichteter Taktiker. Er glättete, vermittelte, spielte herunter. Und Spemann zog am Ende eben doch mit. Gewiss nachdenkenswert bleibt Schmitt Scheubels Schlusswort (S. 79 vor dem Quellenanhang): „Bescheidenheit wird es gewiß nicht gewesen sein, daß Blume und Gerber in ihren MGG-Artikeln – die anderen finden sich dort nicht – auf eine Verzeichnung ihrer Mitarbeit am Illustrierten Musiklexikon verzichtet haben“.

(Februar 2008)

Thomas Schipperges

MATTHIAS REBSTOCK: Komposition zwischen Musik und Theater. Das instrumentale Theater von Mauricio Kagel zwischen 1959 und 1965. Hofheim: Wolke Verlag 2007. 376 S., Abb., Nbsp. (sinefonia 6.)

Die Erweiterung des Materialbegriffs – die Einsicht also, dass sich auch mit Anderem als akustischen Phänomenen komponieren lässt – stellt eine der wesentlichen Errungenschaften der musikalischen Avantgarde nach 1950 dar. Wie das aber geschieht, ist bis dato noch wenig untersucht. Matthias Rebstocks Studie setzt hier an: Sie fragt dezidiert, „wie Mauricio Kagel in seinem instrumentalen Theater Musiktheater komponiert“ (S. 9) und gibt eine Antwort u. a. anhand detaillierter Analysen der Stücke *Sur scène* und *Match*. Diese Analysen bilden, zusammen mit Untersuchungen zum Kompositionsprozess auf der Grundlage des Skizzen-

materials, den dritten Teil der Arbeit. Ihnen voraus gehen zwei Hauptteile, deren erster zumal die Bedeutung der frühen argentinischen Jahre für die Entwicklung von Kagels musikalisch-theatralischem Denken herausstellt. Jenseits eines bloßen Konstatierens von Zeitgenossenschaft (das noch nichts erklärt) werden Kagels Kontakte mit den künstlerischen Strömungen im Buenos Aires der 40er- und 50er-Jahre detailliert beschrieben, seine Einbindung in eine zeitgenössische Kunstszene, die einerseits durchtränkt ist vom lebendigen Fortwirken der klassischen Avantgarden (vermittelt durch ihre ins argentinische Exil vertriebenen Vertreter) und die andererseits auf äußeren Marginalisierungsdruck mit innerer Aufgeschlossenheit und der Durchmischung der verschiedenen Kunstsparten reagiert. Das dort herrschende gattungsübergreifende Kunstverständnis bestimmt Kagels eigene ästhetische Anschauungen ebenso nachhaltig wie seine u. a. am Teatro Colón gesammelten praktischen Erfahrungen mit dem Musiktheater. Gründliches musikalisch-theatralisches Metier und eine intime Vertrautheit mit den Positionen der klassischen Avantgarden: diese aus der Neuen Welt mitgebrachten Voraussetzungen begründen, so die überzeugende Darstellung Matthias Rebstocks, die Sonderstellung Kagels innerhalb der Darmstädter und Kölner Kreise, in denen man sich jene Traditionsbestände im Zuge von Neo-Dada und Fluxus erst nach und nach wieder erschloss.

Die Einsicht, dass das Kagel'sche instrumentale Theater nicht aus einer immanenten Entwicklungslogik des musikalischen Materials entspringt, sondern aus den Erfahrungen und der auf ihnen aufbauenden ästhetischen Imagination eines autonomen Komponisten-Subjekts, bestimmt auch den zweiten Hauptteil der Arbeit. Dargestellt werden die Grundzüge einer Ästhetik des instrumentalen Theaters anhand chronologisch geordneter Kurzanalysen der relevanten Kompositionen bis 1965. Dabei rückt die Frage nach kompositorischen Verfahren, insbesondere nach dem Zustandekommen von Theatralität und dem Verhältnis von Hör- und Sichtbarem innerhalb einer intermedialen Komposition in den Vordergrund. Als hilfreich erweist sich hier die Unterscheidung zwischen einem „instrumentalen Konzept“, das die klangliche, gestische und visuelle Einheit des Instrumentalspiels dekomponiert und dadurch

theatralisiert, und einem „Mehrspurkonzept“, das von vornherein mit unterschiedlichen Materialien (Bewegung, Licht, Bühnenbild, Sprache, Musik) arbeitet. Ihnen korrespondiert eine Differenzierung nach jenen Bereichen (Theater – Musik), aus denen das jeweilige Stück vorrangig schöpft. Diese Kategorien definieren ein Feld, das Kagel komponierend und reflektierend – seinem Text „Über das instrumentale Theater“ von 1960 kommt gerade aufgrund seines projektiven Charakters eine prominente Rolle zu – abschreitet. Im Zentrum seines Interesses stehen hierbei Phänomene des Übergangs: von bloßer Präsenz zu definierter Rolle, von strikt funktionsbestimmter Aktion zu in sich bedeutungsvoller Darstellung, vom Primat des Hörbaren zur Dominanz des Sichtbaren.

Um diese Verschiebungen adäquat zu erfassen, kommt in der vorliegenden Studie ein zeichentheoretischer Analyseansatz zur Anwendung, der im Rückgriff auf die Arbeiten Nelson Goodmans und Martin Seels nicht danach fragt, *was* jeweils bezeichnet wird, sondern *wie* das geschieht: Die Zeichenfunktionen, ihre Kombination und ihr plötzliches Umschlagen von (sich selbst) präsentierender (in Goodmans Terminologie: exemplifizierender) Aktion in (etwas anderes, eine Bedeutung) re-präsentierende Handlung rücken in den Fokus der Aufmerksamkeit – und damit eben jene Dimension, die Kagels Musiktheater von demjenigen John Cages unterscheidet.

Dieses Oszillieren der theatralischen Zeichen zwischen Präsenz- und Verweisfunktion wird in den Analysen des abschließenden dritten Teils exemplarisch an *Sur scène* und *Match* nachvollzogen, ohne dass damit das Potenzial eines solchen Ansatzes schon ausgereizt schien. Angesichts des Erkenntnisgewinns, den das vorliegende Buch in Sachen Kagel bereithält und den es zu einem nicht geringen Teil der gewählten zeichentheoretischen Perspektive verdankt, erscheint deren Übertragung auf andere Bereiche (nicht nur) des Musiktheaters äußerst vielversprechend.

(Januar 2008)

Markus Bögemann

Bob Dylan. Ein Kongreß. Ergebnisse des internationalen Bob Dylan-Kongresses 2006 in Frankfurt am Main. Hrsg. von Axel HONNET, Peter KEMPER und Richard KLEIN. Frankfurt

a. M.: Suhrkamp Verlag 2007. 343 S. (edition suhrkamp 2507.)

Bob Dylan. Ein Kongreß: Der Titel des Bandes setzt ganz auf einen bescheidenen Wortlaut, während der Inhalt, basierend auf den Vorträgen des 2006 in Frankfurt am Main veranstalteten Internationalen Bob Dylan-Kongresses, sich der anspruchsvollen Aufgabenstellung widmet, in „interdisziplinären Anstrengungen“ – so die Herausgeber in ihrer Einleitung – „das ästhetische Potential“ von Dylans Schaffen „im Spannungsfeld von Popmusik und autonomer Kunst auszuschöpfen“ (S. 8). Dass hinter dieser Bemühung die klischeehafte Auffassung steht, die Dominanz der angeblich „bis heute vorherrschenden Entgegensetzung von Kulturindustrie und moderner Kunst“ (ebd.) à la Adorno und Horkheimer müsse ausgeräumt werden, verwundert dann allerdings doch angesichts einer inzwischen weit verbreiteten und substantiellen Forschung im Bereich der populären Musik, angesichts derer diese Frage eigentlich überhaupt nicht mehr aufkommen dürfte. Was also hat der Band mit seinen insgesamt 14 Einzelbeiträgen, den drei Themenbereichen „Zeit und geschichtliche Erfahrung“, „Rock als autonome Kunst“ und „Masken der Verweigerung“ zugeordnet, tatsächlich zu bieten?

Bei der Lektüre wird rasch deutlich, dass im ersten Teil des Buches die allseits beliebte Exegese von Dylans Songtexten fröhliche Urständ' feiert. Einmal mehr zeigt sich dabei, wie schön man an Wortkonstrukten herumdeuteln kann, ohne überhaupt einen Schimmer von deren musikalischen Kontexten zu haben. Stattdessen werden schwergewichtige Interpretationen aufgeföhren und wortreich breitgetreten: Der interdisziplinäre Ansatz, so bekommt man im Themenbereich „Zeit und geschichtliche Erfahrung“ vermittelt, besteht daher vor allem darin, dass sich Autoren aus den unterschiedlichsten Disziplinen – Philosophie, Komparatistik und Literaturwissenschaft – im journalistischen Jargon mittelmäßiger Radiofeatures oder anhand metapherngesättigter Formulierungen voller Füllwörter zu Deutungen aufschaukeln, die fast ohne Abstriche auch auf so unterschiedliche Künstlerpersönlichkeiten wie Frank Zappa oder Simon & Garfunkel übertragen werden könnten. Entsprechend dürftig sind zumeist auch die dahinter steckenden Diskurse. Da ist dann bei Wolfram Ette etwa mit Be-

zug auf Dylans stimmlichen Vortrag seiner Texte von der Mundharmonika als „silbrige[m] Bote[n]“ von Stimme und Körper die Rede, der „die Welt, zu der sie geleitet, immer auf Distanz“ halte („Zeit bei Bob Dylan. Vom Frühwerk bis zur Gospelphase“, S. 39); Johann Kreuzer findet in Dylans Texten Belege für die „Dissoziation der festen Grenzen zwischen den Dimensionen der Zeit“, die „an die Wurzeln aller Prophetie“ führt, nämlich an „jene Instanz, in der Zeiterfahrung selbst gründet“ („Die Zeit der Prophetie. Überlegungen zu Dylan“, S. 84); Heinrich Detering richtet seine Aufmerksamkeit dezidiert „eher auf Grundmuster als auf Wandlungen, eher auf die Texte als auf Musik und Performance und eher auf exemplarische Zitate als auf Kontexte“ („I Believe You'. Dylan und die Religion“, S. 92) und disqualifiziert mit diesem Scheuklappenblick eigentlich von vornherein die Ergebnisse seines Aufsatzes. Dass hier im Übrigen dann auch noch die Kategorie des Spätwerks im emphatischen Sinne Adornos bemüht wird, ist angesichts der in der Einleitung formulierten distanzierten Haltung schon erstaunlich.

Einen Erkenntnisgewinn kann man angesichts solcher Essays kaum verbuchen, doch glücklicherweise wartet der Band noch mit anderen Beiträgen auf. Wesentlich substanzreicher geht es nämlich dort zu, wo – in den Themenbereichen „Rock als autonome Kunst“ und „Masken der Verweigerung“ – Dylans Schaffen in kulturellen, intermedialen und performativen Zusammenhängen betrachtet wird, etwa indem das Album – mit Seitenblick auf Frank Sinatra als ästhetische Einheit betrachtet – ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt (Betsy Bowden), das gegenseitige Verhältnis von Dylan und John Lennon einer kritischen Betrachtung unterliegt (Peter Kemper) oder der ästhetische Ausdruckswert von Dylans mangelhafter Stimmpräsenz am Beispiel der Interpretationen von *A Hard Rain's A-Gonna Fall* thematisiert wird (Sonja Dierks). Was adäquates, am Performativen ausgerichtetes Reflektieren auszurichten vermag, weiß etwa Richard Klein mit Verweis auf das Album *Nashville Skyline* und auf Dylans Gospelkonzerte detailliert zu zeigen, indem er die Relevanz von scheinbaren Nebensächlichkeiten hervorhebt. Tilo Wesche dagegen vergleicht die narrativen Momente von Dylans Song-Performances mit

jenen von Johnny Cash und zeigt dabei, in welchem Maße die an den Text gebundene Erzählung der Musik bedarf, um überhaupt erst wirksam zu werden. Gerade hier wird noch einmal überdeutlich, wie sehr die unterschiedlich ausgerichteten Textexegesen aus dem ersten Teil des Buches aus dem Ruder laufen und den interdisziplinären Anspruch der Herausgeber eigentlich völlig aushöhlen.

Was jedoch auch in den guten Texten bisweilen stört, sind die unaufhörlichen Verweise auf Dylans Rätselhaftigkeit und seine enigmatische Gestalt. Von einer etwas kritischeren Einstellung wie etwa jener des Popmusikforschers Klaus Kuhnke, der schon in den Achtzigerjahren – nicht ganz zu Unrecht – provozierend und scharfsichtig formulierte, Dylans Texte seien eigentlich nichts anderes als wenig eigenständige, mit Sprachbildern angereicherte Kopien amerikanischer Lyrik und seine musikalischen Fähigkeiten erwiesen sich auch eher als dilettantisch, ist hier leider nirgendwo etwas zu spüren. Gerade der Blick aus einer solchen Perspektive hätte dem Buch jedoch sehr gut getan. Denn selbst dort, wo die am Wirken des Künstlers gewonnenen Einsichten wichtig erscheinen, bleibt die Thematisierung von Problemen und Defiziten zugunsten einer Arbeit am Mythos aus. Alles wird letzten Endes irgendwie ins Positive gewendet, als Maskenspiel gedeutet und als künstlerische Strategie verklärt, so dass selbst Beiträge wie jener der normalerweise sehr geistreich formulierenden Susan Neiman eigenartig diffus wirken.

(März 2008)

Stefan Drees

Essays from the Third International Schenker Symposium. Hrsg. von Allen CADWALLADER unter der Mitarbeit von Jan MIYAKE. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2006. XIX, 305 S., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 42.)

Der Band mit zwölf ausgewählten Artikeln vom dritten Schenker Symposium, welches im März 1999 am Mannes College of Music in New York stattfand, zeigt sowohl hinsichtlich der Autoren als auch der behandelten Kompositionen eine erweiterte Tendenz zur Internationalisierung der Schenker-Forschung. Erstmals sind bei diesem Symposium Beiträge von

Autoren aus nicht englischsprachigen Ländern zu finden; mit Analysen zu Werken von Debussy, Verdi, Strawinsky u. a. kommen von Schenker nicht untersuchte Komponisten deutlich häufiger mit seiner Theorie in Verbindung als bei den ersten beiden Symposien in den Jahren 1985 und 1992 (*Schenker studies*, hrsg. von Hedi Siegel, Cambridge 1990; *Schenker studies 2*, hrsg. von Carl Schachter und Hedi Siegel, Cambridge 1999).

Die thematische Ausrichtung der gedruckten Beiträge umfasst im Wesentlichen drei Gebiete: erstens die theorieimmanente Schenker-Forschung, zweitens verschiedene Ansätze zur Anwendung der Schenker-Theorie auf die Musik nach 1900 und drittens das bisher nahezu unerforschte Verhältnis zwischen dramatischen Elementen und musikalischem Satzverlauf. Einzig der Artikel von Joel Galand führt eine Formdiskussion mit Mitteln der Schenker-Analyse (Instrumentalkonzert im 18. Jahrhundert).

Zum ersten Gebiet gehören zunächst die beiden Artikel von L. Poundie Burstein und Roger Kamien über Schenkers Begriff der ‚Hilfskadenz‘. Interessant ist, wie beide Autoren dieses Thema dadurch bearbeiten, dass sie ausschließlich auf Schenkers Definitionsbasis die Hilfskadenz in verschiedensten Gestaltungsmöglichkeiten auch in Bezug auf Urlinie bzw. Oberstimmenverlauf aufzeigen. Beide Artikel sind ein Nachweis für die Stilunabhängigkeit dieses Phänomens.

Lauri Suurpääs Analysen dreier Beethoven-Beispiele untersuchen nicht-tonikale Eröffnungen und ihren Zusammenhang mit dem Stufengang bzw. dem Urlinienverlauf zu den folgenden Expositionen. Suurpää streicht dabei diesen z. T. auf komplizierte Weise verwobenen Verlauf der Introdution als eine ausgedehnte V. Stufe bzw. als vorausgehende IV-V-I-Kadenz zur Tonika (Expositionsbeginn) heraus.

David Gagné beschäftigt sich in seinem Beitrag „Unity in Diversity: The Retained Tone“ mit dem Problem der Rezipierbarkeit des in einer höheren Schicht liegenden Tones, während dieser in einer mehr vordergründigen Schicht auskomponiert wird. Wohl wissend, dass dieses Problem nur am Beispiel demonstriert und nicht in genereller Weise gelöst werden kann, kann Gagné auch nur das ‚Wirken‘ eines liegenden Tones bei gleichzeitig fortschreiten-

dem musikalischen Prozess vordergründigerer Schichten (anhand einer Sarabande von Bach) beschreiben.

Eine Analyse des ersten Satzes der *A-Dur-Violinsonate* von Brahms bringt Eric Wen. Neben interessanten Ergebnissen verwundert jedoch die allzu starke Gewichtung der Coda (mit der Bewegung der Urlinie erst hier). Des Weiteren bleibt auch der Bezug zum zitierten Grothe-Gedicht unklar.

Von Interesse ist Eytan Agmons rein harmonischer Analyseansatz in seinem Beitrag „Structural Levels and Harmonic Theory: Toward a Reconciliation“. Gegenüber Schenkers Voraussetzungsprimat von kontrapunktischer Bewegung für die Entstehung von Harmonien exemplifiziert Agmon die rein harmonische Auskomponierung anhand mehrerer Beispiele von Brahms, Bach und aus der Wiener Klassik, ohne ein primäres Augenmerk auf Stimmführung. Die verschiedenen Schichten unterliegen dadurch einer gewissen Vertikalisierung, was durch Baumdiagramme dargestellt wird. Für den musikalischen Zusammenhang eines Stückes erscheint diese Methode jedoch eher unübersichtlich.

Als einziger Autor beschäftigt sich William Rothstein mit vorbachscher Musik. Rothstein beschränkt sich dabei auf Kadenzanalysen aus dem Werk Arcangelo Corellis, die er mit solchen späterer Zeit vergleicht. Basierend auf vier Modellen Christopher Wintles gelingt Rothstein eine Zusammensicht von Corelli'schen Kadenz und denjenigen späterer Meister, die sich lediglich aus stilistischer Sicht im Vordergrund unterscheiden.

Zum zweiten Themenkomplex im Symposionsbericht gehören die Artikel von Olli Väisälä und James M. Baker. Väisälä beschäftigt sich mit der Musik Debussys, ausführlich mit dem Prélude *Ce qu'a vu le vent d'ouest*. Auch wenn seine Analyse interessante Aspekte hinsichtlich der Formgebung und der Akkordentwicklungen liefert, so bleibt vor allem die Diskussion über geeignete Prolongationsmittel in dieser Musik unklar (trotz der Anführung der Straus'schen Bedingungen; vgl. Joseph Straus, „The Problem of Prolongation in Post-Tonal Music“, in: *Journal of Music Theory* 31/1 [1987], S. 1–22). Aus den zahlreichen Analysegraphen ist nicht ersichtlich, ob es sich dabei um Akkordmaterialanalysen oder etwa um Stimmführungsana-

lysen handelt. Überhaupt müsste der Begriff der ‚Stimme‘ in diesem Zusammenhang erst erläutert werden, da auch der Autor nicht von einer traditionell vorhandenen Stimmführung ausgeht. Interessant sind eher die nicht mit Schenker'schen Methoden erzielten Ergebnisse zu den Akkordverwandlungen α - ζ sowie den Akkordwurzeln um den IV^{maj}9.

Auch in James Bakers Analysen von Stücken Debussys, Stravinskys und Skrjabin in seinem Beitrag „The Structural Bass in Nineteenth- and Twentieth-Century Music“ wird die Frage nach der Stimmführung bzw. nach der Bedeutung des Begriffs ‚Stimme‘ nicht klar (auch wenn er eine Urlinie anzugeben versucht). Mehrfach wird auch von einer „unteren Nebennote“ gesprochen, welche Schenkers Theorie nicht kennt. Dabei ist seine Motivation, aus Anlass fehlender Forschungsbeiträge über die obligate Lage des Basses zu forschen, eine berechnete. Wäre es jedoch nicht sinnvoller, dieses Thema zuerst an Beispielen aus dem Schenker-Repertoire zu bearbeiten?

In seinem Artikel „Dramatic Functions of ‚Tonal Field‘“ untersucht Giorgio Sanguinetti das Verhältnis zwischen der Rolle der Dramatik und dem tonalen Zusammenhang anhand des zweiten Duettes aus Verdis *Don Carlos*. Unter Verwendung von Carl Schachters Begriff des ‚tonalen Feldes‘ streicht der Autor die fundamentale Rolle von Tetrachorden in diesem Duett heraus, ohne jedoch die Verankerung derselben in der Stimmführung zu zeigen. Interessant sind die Beobachtungen zum Gesamtaufbau sowie die Darstellung handlungsspezifischer Abläufe im Zusammenhang mit ‚tonalen Feldern‘. Auf der Grundlage dieser Arbeit wäre eine grundsätzliche Erforschung, wo, d. h. auf welcher Schicht des Mittelgrundes, und wie in der Musik dramatische Elemente bei Verdi komponiert werden, wohl ein Desiderat.

Einen sehr informativen Beitrag zur Analyse von Ritornellkonzertformen des 18. Jahrhunderts liefert Joel Galand. Sein Ansatz, der von Texten Kochs und Riepels ausgeht, entwickelt sechs Formmodelle für die Instrumentalkonzerte von C. P. E. Bach und die frühen Mozart-Konzerte (u. a.). Galand zeigt nicht nur die Komplexität dieses Themas auf, sondern erhellt auch Mozarts Werdegang in seinen Solokonzerten aus der ursprünglich primär vom Generalbass geleiteten „Anlage“ zur zuneh-

menden Themenausgestaltung in den Solo- und Ritornellpassagen.

In einem Beitrag über Trugschlüsse zeigt Carl Schachter („Che Inganno!‘ The Analysis of Deceptive Cadences“) die Abhängigkeit dieser harmonischen Wendungen vom Bassverlauf. Damit kann ein Trugschluss innerhalb einer skalaren Bewegung, einer 5-6-Auswechslung, einer Stimmentausch- oder einer Brechungsbewegung des Basses vorkommen. Beindruckend ist aber vor allem die hier dargestellte geniale Verwendung von Trugschlüssen bei Mozart, besonders der Zusammenhang mit der dramatischen Gestaltung im Sextett aus dem zweiten Akt von *Don Giovanni*.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Schenker-Forschung im vorliegenden Band ein beeindruckendes und umfangreiches Spektrum vorlegt, welches für die zukünftige Forschung von beachtlicher Bedeutung sein kann.

(Mai 2008)

Matthias Giesen

Jagd- und Waldhörner. Geschichte und musikalische Nutzung. 25. Musikinstrumentenbau-Symposium Michaelstein, 8. bis 10. Oktober 2004. Hrsg. von Boje E. Hans SCHMUHL in Verbindung mit Monika LUSTIG. Augsburg: Wißner-Verlag / Stiftung Kloster Michaelstein – Musikinstitut für Aufführungspraxis 2006. 480 S., Abb., Nbsp. (Michaelsteiner Konferenzberichte. Band 70.)

Opulent mit Bildern und drei Registern ausgestattet versammelt dieser Michaelsteiner Band zum Jagd- und Waldhorn Beiträge von Musikwissenschaftlern, Musikern, Instrumentenbauern und -restauratoren, die entsprechend unterschiedliche Ansätze wählen: Text- und Bildquellen auswerten, Repertoireuntersuchungen anstellen, naturwissenschaftliche Methodik und Statistik zur Anwendung bringen oder katalogisierend Instrumentenbestände erschließen. Ein mustergültiges Projekt, gerade weil es sich zu einer Vielfalt möglicher Herangehensweisen bekennt und dabei unterschiedliche Standpunkte nicht nivelliert, sondern nebeneinander gelten lässt.

Renato Meucci kompakter Überblick skizziert Zusammenhänge und Entwicklungslinien, wobei naturgemäß manches etwas grob gezeichnet erscheint (etwa die behauptete Koppe-

lung vom Aufstieg des Horns mit dem Niedergang der Trompete). Eine chronologische Auflistung aller für die Entwicklung des Hornspiels in Frankreich relevanten Zeugnisse vom Olifant auf dem Teppich von Bayeux über die Beliebtheit des Horns beim höfischen Vergnügen der Jagd zu Pferde bis zum konzertierenden Orchester-Horn des 18. Jahrhunderts bietet Michel Garcin-Marrou: Zeitgenössische Berichte über Aufführungen und Hinweise auf Kompositionen mit bemerkenswerten Hornpartien finden sich hier ebenso wie Daten zu Herstellern und erhaltenen Instrumenten. Bildquellen des 17. und 18. Jahrhundert, die in Bezug zum französischen Horn stehen, wertet Florence Gétreau aus und stellt im Anhang eine umfangreiche Liste ikonographischer Belege sowie von Werken (u. a. nach Anzeigen der *Annales musicales*) und Aufführungen (vor allem der gut dokumentierten *Concerts spirituels*) unter Beteiligung des „cor de chasse“ bzw. der „trompe de chasse“ bis 1800 zusammen. Ein Portrait des gefeierten Hornisten Frédéric Duvernoy, dessen Prominenz sich etwa daran ablesen lässt, dass er typographisch hervorgehoben auf dem Theaterzettel zur Uraufführung von Spontinis *Vestalin* im Operngenie die Sänger ins Kleingedruckte verdrängt, untersucht Ulrich Hübner und kann nachweisen, dass der Maler in der Darstellung des Instruments keineswegs haltloser Phantasie freien Lauf ließ: Verblüffenderweise stammt das Instrument, mit dem der Hornist sich portraitiert ließ, nicht vom renommierten Pariser Hersteller Raoux, sondern vermutlich aus der Werkstatt des Münchner Hof-Instrumentenmachers Michael Saurle. Diese Entdeckung (die auch dadurch nicht an Relevanz verliert, dass Duvernoy später den Hornstyp wechselte) wirft eine ganze Reihe von Fragen auf zu regionalen Spezialitäten in der baulichen Entwicklung und dem vorherrschenden Klangideal einerseits und überregionalem Austausch auf der anderen Seite.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts treten – neben das weiterhin gelehrte und eingesetzte Naturhorn mit seiner Stopftechnik – Ventilhörner, die erlauben, eine Änderung der Rohrlänge blitzschnell durch Betätigung eines Ventils herbeizuführen (anstatt durch das Anbringen eines Aufsteckbogens) und damit, ohne drastischen Wechsel der Klangqualität, einen erweiterten Tonvorrat erschließen, der von den

Komponisten zunehmend eingefordert wird. Einer zentralen Figur der Anfangszeit des Ventilhorns in Paris widmet sich der Beitrag Jeffrey Snedekers: Joseph Émile Meifred, selbst an technischen Entwicklungen beteiligt, Lehrer am Konservatorium und Verfasser einer Ventilhorn-Schule, welche das Spiel auf dem neuen Instrument mit alten Techniken kombiniert, also beispielsweise unterschiedliche Tonqualitäten gestopfter und offener Töne gezielt einsetzt. Damit wird dies zu einem kompositorischen oder interpretatorischen Gestaltungsmittel und gehorcht nicht mehr schlicht den Vorgaben des Instruments.

Reine Dahlqvist eröffnet die Reihe von Beiträgen zum Horn im deutschsprachigen Raum mit einer Untersuchung des mitteldeutschen Repertoires Kuhnaus, Melchior Hoffmanns, Zachows u. a. Klaus Aringer fasst das Werk des im instrumentenspezifischen Komponieren überaus gewandten und experimentierfreudigen Georg Philipp Telemann ins Auge. Mit dem Einsatz gedämpfter corni da caccia oder der Formation eines Horn-Echo-Gegenchores zu den Trompeten führt Aringer besondere klangliche Effekte vor, verfolgt dann aber vorwiegend satztechnische Gesichtspunkte wie das charakteristische paarige Auftreten sowohl in Kammerbesetzungen als auch im Orchester, das einerseits auf Triostrukturen verweist, andererseits in Richtung der Harmoniebesetzungen und des Bläserapparats im Orchester deutet. Tatsächlich erlangt das Horn unter den verschiedenen Verwendungsarten bei Telemann auch gelegentlich jene Funktion, mit der es sich im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts fest im Orchester etablieren wird – ein Thema, dem kein eigener Beitrag zugedacht ist. Auch Stimmung und Notierungspraxis hätten einen solchen verdient.

Im Beitrag von Christian Ahrens, der eine Reihe früher Belege für Hornstimmungen unter dem Bezugspunkt F (gerade auch tief-C und tief-D) bringt, werden einige Aspekte berührt. Er widmet sich der viel diskutierten Frage der Austauschbarkeit oder des Nebeneinander von Horn und Trompete in der Barockmusik, die sich besonders dort stellt, wo sich eine Hornmit einer Trompetenstimmung trifft und meist zugleich die alto-/basso-Frage akut wird. Die in seinen Quellentexten vorgenommene Zuordnung der Wald-Hornisten zum ganz ande-

ren Ensemble des Hautboistencorps wertet Ahrens als Hinweis auf deren Eigenständigkeit gegenüber dem Trompetenchor und argumentiert folglich gegen eine Auffassung des Horns als Austauschinstrument der Trompeter (und, am Rande bemerkt: für D-basso-Hörner in Bachs *h-Moll-Messe*).

Sabine Klaus wirbt in ihrem Beitrag für eine differenziertere Beurteilung jener Instrumente, die sich nicht anhand der gängigen Kriterien: enger/weiter Mundrohrbeginn, vorwiegend zylindrische/konische Mensur, enger/weiter Schallbecher klar Trompeten oder Hörnern zuordnen lassen. Wo diese Bestimmungsmerkmale nicht greifen, können, wie im Fall des von ihr untersuchten Instruments, Ikonographie der Ornamentik (Jagdscenen deuten auf Horn, wohingegen Engelsköpfe vorwiegend auf Trompeten zu finden sind) sowie Tragegurt-Ösen Rückschlüsse zulassen. Die weitläufig verzweigte Familie Eschenbach brachte den Metallblasinstrumentenbau nach Markneukirchen und dominierte ihn dort über Generationen. Bis ins 20. Jahrhundert verschrieben sich Familienmitglieder diesem Gewerbe. Enrico Weller kommt auf der Basis gründlicher Auswertung von Kirchenbüchern, Familienregistern und anderen Dokumenten dem Desiderat einer genauen chronologischen und genealogischen Aufschlüsselung der bislang schwer durchschaubaren Familienverhältnisse nach, einschließlich der Zuordnung der Stempel und überlieferten Instrumente zu den einzelnen Familienmitgliedern.

Klaus-Peter Koch verfolgt „Deutsche Hornisten und Horninstrumentenbauer in ihrem Wirken im östlichen Europa des 18. Jahrhunderts“, Michaela Freemanová beleuchtet die Verhältnisse in Böhmen und Mähren im 18. und 19. Jahrhundert, wo sich ausgehend von Franz Anton Sporcks „Import“ des Instruments und seiner Spieltechnik aus Frankreich eine ihrerseits einflussreiche, blühende Kultur entfaltete, und Eva Szórádová richtet den Blick auf die Slowakei, stößt u. a. frühe Belege für die – ausnahmslos paarweise – Verwendung in der Kirchenmusik ab 1713 auf und sieht die Funktion der Hörner dort in engem Zusammenhang, ja in Austauschbarkeit mit den Trompeten im Zeichen des festlichen Stils „con trombe e timpani“.

Ein Konvolut mit Konzerten und Sinfonien

des früheren 18. Jahrhunderts überwiegend deutscher und italienischer Komponisten aus der Musikbibliothek der Egerton-Familie macht Thomas Hilbert zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen zum Hornspiel in England. Die auffallend aktiven Parts für einzelnes Horn oder Hörnerpaar fordern gelegentlich einen Wechsel der Aufsteckbögen zwischen den Sätzen und das Stopfen – diese Technik in England publik gemacht zu haben, schrieb man bislang Giovanni Punto (Jan Václav Stich) zu, der aber erst 1772 in London gastierte. Leider müssen wir uns mit den Auskünften des Autors zur außergewöhnlichen, avancierten Hornbehandlung der Werke begnügen und bekommen kaum Noten zu Gesicht. Untersuchungen wie die Bradley Strauchen-Scherers zur Bevorzugung des „French horn“ in England bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts, die spieltechnischen, baulichen und klanglichen Erwägungen ebenso Rechnung trägt, wie etwa dem folgerichtigen Auftreten prominenter Instrumentalisten (allen voran: Giovanni Puzzi), wünschte man sich längst auch für den französischen basson oder die Boehmklarinette in England.

In Italien formierte sich, folgt man der Darstellung Gabriele Rocchettis, auch in Blick auf das Hornspiel eine „neapolitanische Schule“ (mit bevorzugter Bassschlüsselnottierung und der Bezeichnung „tromba da caccia“), die auf Alessandro Scarlatti und Antonio Lotti zurückgeht und über deren Schüler (etwa Johann Adolf Hasse) weite Verbreitung fand. Insgesamt bleibt das Horn in Italien in erster Linie ein Instrument für besondere klangliche Effekte in der Oper und erhält eher selten konzertante Passagen, die dann meist mit dem Wirken hervorragender Hornisten in Verbindung zu bringen sind. Schade, dass auch an dieser Stelle die nicht-konzertierenden Funktionen des Horns im Orchester für vernachlässigbar erachtet werden: Sie hätten in einem solchen Band Aufmerksamkeit verdient.

In der Entwicklung des Hornspiels in Spanien macht Josep Antoni Alberola Verdú zwei Phasen aus, die von unterschiedlichen Einflüssen geprägt sind: Eingeführt über Valencia im späten 17. oder frühen 18. Jahrhundert von Habsburger Truppen wird es rasch zum wichtigsten Blasinstrument im Orchester. Um 1750 werden massive französische Einflüsse über den Madrider Hof wirksam.

Für die Katalogisierungen der Jagd- und Waldhörner in niedersächsischen (Monika Lustig) und mitteldeutschen Museen (Christiane Reiche, Wolfgang Wenke) hätte man einheitliche Standards begrüßt. Gleichwohl wird man gerade auf diesen 70 Katalogseiten manche Entdeckung machen und erhält nicht zuletzt reiches Anschauungsmaterial für die Textbeiträge.

Rainer Egger klärt eine Reihe akustischer Fragen: Wir erfahren, welchen Einfluss Schallstückkontur und -durchmesser, Mensurverlauf und Mundstückbeschaffenheit auf Klang und Spielverhalten des Instruments haben. Gregor Widholm berichtet aus den Forschungen des Instituts für Wiener Klangstil, anschaulich aufbereitet und ebenfalls die Ergebnisse akustischer Messungen unmittelbar mit den Konsequenzen für Spiel und Klang in Beziehung setzend. Er ergänzt Eggers Parameter noch um die Tonerzeugung durch die Lippen, um die verschiedenen Ventilarten und ihr Verhalten bei Bindungen, um die Rohrlänge und ihren Einfluss auf Ansprache, Treffsicherheit und nötigen Energieaufwand beim Spieler, sowie um die Wandstärke und ihre Konsequenzen für Klang, Lautstärke, Ansprache und Ziehbereich. Veranschlagt Widholm den Einfluss des Materials sehr gering, so kommt dieses Thema bei Karl F. Hachenberg zu eigenem Recht, der etwa der Zusammensetzung der Legierung für Nachbauten historischer Instrumente einige Bedeutung zumisst. Arnold Myers präsentiert die Ergebnisse seiner Mensur-Messungen weitgehend in Form von Tabellen und Diagrammen, deren recht mühsame Lektüre in Kombination mit verbaler Auswertung erheblich größeren Gewinn brächte. Eher kurios erscheint Robert Pyles Versuch, glaubhafte Erfahrungswerte des Praktikers – nämlich dass das französische Horn leichter und empfindlicher auf Handbewegungen beim Stopfen reagiert als das deutsche – mittels komplexer, hochtechnisierter (und dabei letztlich doch dilettantisch anmutender) Versuchsanordnungen ‚wissenschaftlich‘ nachzuweisen. Richard Seraphinoff vertritt im abschließenden Essay als ‚player-maker‘ die streitbare, erfrischend undogmatische Auffassung, der Instrumentenbauer habe heute zwar bei der Wahl und genauen Untersuchung historischer Modelle seinen Ausgangspunkt zu nehmen, dann jedoch beim Entwurf seines Instruments neuere Erkenntnisse unbedingt ein-

fließen zu lassen, um den Bedürfnissen seiner anspruchsvollen Klientel gerecht zu werden. (Januar 2008) Ann-Katrin Zimmermann

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Musikalische Werke. Band XLV: 71. Psalm „Deus, judicium tuum regi da“. Grand Motet (Paris 1738) TVWV 7:7. Hrsg. von Wolfgang HIRSCHMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. XLII, 282 S.*

Wie kaum einer der neueren Bände der Telemann-Ausgabe fügt Wolfgang Hirschmanns Edition des Grand Motet „Deus, judicium tuum“ unserem Bild von der Persönlichkeit des Komponisten Telemann und der Ausstrahlung seines Schaffens neue Facetten hinzu. Die Entstehung des Werkes ist verbunden mit der von Telemann im Herbst 1737 angetretenen achtmonatigen Paris-Reise, bei der er im Musikleben der Metropole Triumphe feierte. Nicht ohne Stolz berichtet er 1740 in Matthesons *Ehrenpforte* von dem zum Beschluss seines Aufenthalts komponierten „71. Psalm in einer grossen Motete, von 5. Stimmen und mancherley Instrumenten, die im *Concert spirituel* von bey nahe hundert auserlesenen Personen, in dreien Tagen zweimahl, aufgeführt wurde“. Die Uraufführung der „grossen Motete“ – eines ‚Grand motet‘ im Sinne der französischen Gattungstradition – fand am 25. März 1738 im Rahmen der *Concerts spirituels* in den Tuileries, dem Stadtschloss der französischen Könige, statt. Mit dem gewählten Psalm – der Vision einer idealen Königsherrschaft – erwies der deutsche Gast dem französischen Herrscherhaus und dem Gastgeberland eine geistvolle Reverenz. Zugleich präsentierte er sich als ein mit der französischen Schreibart wohlvertrauter Vertreter des ‚vermischten Geschmacks‘, der in den Chören überdies auch der Erwartung an deutsche Fugenkunst Genüge zu tun weiß. Besondere Aufmerksamkeit aber dürften vor dem Hintergrund der von Rameaus Schriften entfachten Diskussionen allerhand harmonische Kühnheiten erregt haben, chromatische und enharmonische Wagnisse, alterierte Akkorde und Simultanquerstände, wie man sie bei Telemanns Zeitgenossen nicht leicht finden wird. Nach Telemanns Rückkehr wurde der Psalm offenbar auch in Hamburg mit reichem Beifall aufgenommen; Telemann hat ihn hier nicht weniger als zehnmal aufgeführt.

Die Überlieferung des Werkes stellt den Editor vor Probleme: Telemanns Autograph ist verschollen, ebenso die Materialien der Pariser und Hamburger Aufführungen. Erhalten sind sechs Quellen: (A) eine zeitgenössische Partiturnabschrift in der Bibliothèque nationale zu Paris, (B) eine Partiturnabschrift (B1) aus der Zeit um 1740 und zwei zugehörige Stimmensätze (B2, B3) in der Schweriner Landesbibliothek, (C) eine Partiturnabschrift des späteren 18. Jahrhunderts im Archiv der Sing-Akademie zu Berlin, vermutlich aus dem Umkreis des Hamburger Verlegers Johann Christoph Westphal, (D) eine Bearbeitung von fremder Hand in der Berliner Staatsbibliothek und ebenda (E) eine Bearbeitung des Schlusssatzes von der Hand des Rigaer Kantors und Enkels des Komponisten Georg Michael Telemann (1748–1831) sowie schließlich (F) das Fragment eines zeitgenössischen Klavierauszugs in der Eutiner Landesbibliothek.

Die Pariser Partitur dürfte, wie Hirschmann plausibel darlegt, auf Telemanns Partiturnautograph zurückgehen und die Version der Pariser Aufführungen von 1738 repräsentieren. Alle übrigen Quellen sind der nach Telemanns Rückkehr aus Paris einsetzenden deutschen Überlieferung zuzurechnen. In unterschiedlichem Maße zeigen sie Veränderungen, die offenbar teilweise auf Überarbeitungen Telemanns für seine Hamburger Aufführungen zurückgehen. Als wichtigste Quelle erweist sich hierbei die Schweriner Partitur. Der unbekannte, nicht sonderlich zuverlässige Schreiber hat nach Telemanns Autograph kopiert; Telemann selbst hat die Abschrift durchgesehen und, wenngleich ziemlich flüchtig, mit allerhand Korrekturen und Ergänzungen versehen.

Die übrigen Quellen treten unter textkritischen Gesichtspunkten hinter die Pariser und die Schweriner Partitur zurück, da sie allesamt Bearbeitungen überliefern. Von diesen aber verdient die Version der oben unter D genannten Berliner Handschrift besonderes Interesse: Ein unbekannter, sichtlich kompetenter Bearbeiter hat hier Telemanns Komposition gewissermaßen stilistisch domestiziert, hat den harmonischen Extravaganzen verschiedentlich die Spitze genommen und auch die ‚musicalische Mahlerey‘ des mittleren Chores bei der Darstellung des wogenden Meeres zu den Worten „et dominabitur a mari usque ad mare“ zurückgedrängt.

Es ist ein Verdienst Wolfgang Hirschmanns, dass er die Lebendigkeit der Werkgeschichte mit seiner Edition einfängt. Es gibt nicht die ein für allemal gesetzte *Res facta*; das Werk ist in Bewegung. Es kann daher nicht einfach darum gehen, „den“ Urtext zu ermitteln. Hirschmann trennt französische und deutsche Überlieferung und legt zunächst zwei Werktexte vor, einen nach der Pariser (A), einen nach der Schweriner, von Telemann revidierten Partiturnabschrift (B1). Für die spätere Überlieferung des 18. Jahrhunderts durch die Sing-Akademie-Handschrift (C) und ihre Bearbeitungsmerkmale beschränkt er sich auf Beschreibung, aber die musikhistorisch interessante Bearbeitung der Partitur der Berliner Staatsbibliothek (D), die eine bestimmte ästhetische Position, ja fast Gegenposition, verkörpert, gibt er vollständig wieder. Ebenso verfährt er mit der Bearbeitung des Schlusssatzes durch Georg Michael Telemann (E). Was man vermisst – da Hirschmann schon die Rezeption einbezieht –, ist die Wiedergabe des Klavierauszugs (F), auch weil es sich dabei um eine musikgeschichtlich neue und zukunftssträchtige Errungenschaft handelt.

Ein ausführliches und gründliches Vorwort und ein ebensolcher Kritischer Bericht und nicht zuletzt ein untadeliger Notentext (mit vorbildlicher Generalbassaussetzung durch den Herausgeber) werden allen Wünschen und dem Anspruch der Ausgabe gerecht. Gelegentlich fragt man sich, ob bei der *Constitutio textus* die Trennung der Fassungen nicht zu weit getrieben und dabei die *Examinatio textus* zu kurz gekommen ist, wie etwa in der Pariser Version in Satz 1 beim thematischen Einsatz des 1. Basses in T. 89 ff., wo Fehler in der Haltebogensetzung eine offensichtlich falsche Textdeklamation verursacht haben. Telemanns Änderungen in der Schweriner Partitur ziehen naturgemäß besondere Aufmerksamkeit auf sich, sind aber teilweise weniger rätselhaft, als Hirschmann annimmt. So vermerkt er etwa zur Streichung der eigenständigen Führung der 1. Flöte in T. 39–41 des Schlussschors: „Warum der Komponist an dieser Stelle die Komplexität des polyphonen Satzes reduziert hat, ist unklar“ (S. XXI). Der Grund liegt jedoch auf der Hand: Die Flötenpartie bildet zwei Quintparallelen, die erste an der Taktwende 39/40 mit dem Alt, die zweite in T. 41 mit dem Tenor. Ähnlich dient

Telemanns Korrektur der 1. Flöte in T. 48 der Vermeidung einer Quintparallele zwischen den beiden Flöten.

Aber das sind Kleinigkeiten. Wir verdanken Wolfgang Hirschmann eine mustergültige, methodisch souveräne und umsichtige Edition eines nicht nur für die deutsche, sondern auch für die europäische Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts bedeutsamen Werkes.

(Februar 2008)

Klaus Hofmann

CHRISTOPH ERNST FRIEDRICH WEYSE: Sange med Klaver. Hrsg. von Sten HØGEL. København: Edition Samfundet 2007. 2 Bände. 227, 223 S.

Weyse, Kuhlau, Hartmann und Gade galten früher als die vier ‚klassischen‘ dänischen Komponisten, die auch in Deutschland bekannt waren, freilich in unterschiedlichem Maße. Während Kuhlau und Gade häufig in Deutschland weilten und wirkten, war es dem 15-jährigen Altonaer Weyse auf der Überfahrt nach Kopenhagen so schlecht geworden, dass er schwur, sein Leben nie mehr den verräterischen Wellen anzuvertrauen, und er hielt den Schwur; von 1789 bis zu seinem Tode im Jahr 1842 verließ er die Insel Seeland nicht mehr. Sein Lehrer war J. A. P. Schulz; dieser und Mozart, dessen *Don Giovanni* 1807 in Kopenhagen gegeben wurde, waren die Vorbilder, die ihn am stärksten formten.

In seiner Jugend schrieb er sieben Sinfonien und bis in die 1830er-Jahre vereinzelt Klaviermusik, aber sein eigentliches Feld war die Vokalmusik: Singspiele, Kantaten und Einzellieder; es war die Zeit des dänischen „Guldalder“, und an inspirierenden dichterischen Vorlagen fehlte es nicht in dieser sangesfreudigen Zeit. Dies ist wohl der Grund, warum er in Dänemark schon bald gefeiert wurde. Er fing als Gesangs- und Klavierlehrer (in den besten Kreisen) an, wurde 1794 Organist erst an der Reformierten, ab 1804 an der Hauptkirche Vor Frue Kirke (der junge Franz Liszt pries 1841 in der *Revue musicale* seine Improvisationskunst auf der Orgel), später Professor, Hofkomponist und Dr. honoris causa. Für die nationalromantischen Dänen wurde die Musik dieses Einwanderers Inbegriff der Heimat; im übrigen Europa fand sie vorab aus sprachlichen Gründen nicht die verdiente Wirkung. 1852, zehn Jahre

nach seinem Tod, kam die erste Gesamtausgabe seiner *Romancer og Sange* mit Klavierbegleitung heraus; sie wurde bis 1890 noch dreimal aufgelegt, war aber in den letzten Jahrzehnten höchstens antiquarisch aufzutreiben.

Nun ist, herausgegeben vom Kopenhagener Gesangspädagogen und Musikforscher Sten Høgel (und seiner ebenso qualifizierten Frau Kirsten), eine zweibändige Neuauflage erschienen, die den höchsten Ansprüchen genügt. Zum ersten Mal werden sämtliche Handschriften und frühen Drucke nachgewiesen, und der Kommentarteil gibt umfassende Information zur Entstehung der einzelnen Stücke, unter Benützung von Weyses Korrespondenz und der einschlägigen Fachliteratur. Nicht genug damit, sind die opulenten Bände auch mit zeitgenössischen Portraits, Stichen, Titelblättern und Handschriften illustriert; kein Wunder vielleicht, gehörte doch die Stiftung Weyse Fonden zu den Hauptsponsoren der Ausgabe.

Freilich wird hier Weyse als ein völlig dänischer Gegenstand behandelt, insofern der ganze Apparat nur dänisch gegeben wird. Bei den Liedtexten liegen für annähernd die Hälfte auch deutsche Fassungen vor, was dem bikulturellen Kopenhagen von Weyses Lebenszeit entspricht; zu Beginn des 19. Jahrhunderts waren noch 20% der Bevölkerung deutscher Muttersprache. Weyse hat auch später noch deutsche Texte komponiert, z. B. die *Acht Gesänge* von 1838.

Der erste Band enthält 61 Lieder, die zu Weyses Lebzeiten, und 31, die erst nach seinem Tod erschienen, darunter 11 Jugendarbeiten, 1944 von H. Vilstrup veröffentlicht, die der Komponist nie in den Druck gegeben hat, weil sie wohl seinen Ansprüchen nicht mehr genügten. Der zweite Band bringt 49 Lieder aus Singspielen, Schauspielen und aus weltlichen und kirchlichen Kantaten, und es wird erfreulicherweise auch der dramatische Zusammenhang, in den sie gehören, resümiert. Hier steht ein Klavierauszug für die originale Orchesterbesetzung, und auch anderswo wird der Begriff ‚Klavierlied‘ mit einer gewissen Freiheit gehandhabt. Im ersten Band sind die Nummern 14, 52 ff. und 85–88 eigentlich vierstimmige Choralsätze, und es gibt auch ursprünglich dreistimmige Lieder in Klavierbearbeitung von anderer Hand. Im zweiten Band erscheinen auch Lieder, die in einen vierstimmigen Schlusschor münden.

Bedauerlicherweise werden von den zweimal fünfzig Balladenmelodien mit Klavierbegleitung, die Weyses 1840 und später publizierte, nur drei gegeben, wohl, weil die Melodien selbst traditionell sind. Aber diese Klavierausgaben hatten eine große Bedeutung; bis dahin waren die Balladen nur auf dem Theater gebraucht worden, nun fanden sie Eingang in den bürgerlichen Salon und in die Gesangbücher.

Vaudeville und Singspiel waren die beliebtesten Genres auf dem Königlichen Theater im 19. Jahrhundert, und es ist unverständlich, dass dieses Erbe, zu dem Weyses einige der besten Stücke beigetragen hat, im heutigen Dänemark kaum mehr gepflegt wird. Als *Det jyske opera* vor einigen Jahren Weyses *Et Eventyr i Rosenborg Have* brachte, wurde der Dialog gekürzt und mit Mozart-Musik untermalt, was den Regeln des Singspiels widerspricht. Nur das Nationalsingspiel *Elverhøj* (mit Musik von Kuhlau) wird häufiger gespielt. Weyses erstes Lustspiel, *Sovedrikken*, das auf ein Lustspiel von Bretzner zurückgeht, ist seit 2001 in einer Einspielung von Giordano Bellincampi erhältlich (dacapo).

Auf Druck und Korrektur wurde größte Sorgfalt verwendet; es gibt nur einige geringfügige Fehler: In Bd. II Nr. 14, Takt 31 sollte die Note unter „lups“ *es* sein (nicht *f*); in Nr. 40, Takt 17 der Text „Mu - sers“ (nicht „Mu - lys“); der Verfasser von Nr. 45 ist nicht J. L. Heiberg, sondern O. Bang (im Kommentar richtig); Nr. 49, Takt 34 sollte die Stimme *as* haben, wie in der Begleitung (nicht *a*); im Abkürzungsverzeichnis S. 219 fehlt *TrWe* = Carl Thrane, *Weyses Minde*, København 1916.

Weyses Musik ist biedermeierliche Romantik; sie vereinigt Gefühl, Grazie und Humor. Möge sie durch diese vorzügliche Ausgabe seines zentralen Schaffens neue Freunde gewinnen!

(März 2008)

Hans Kuhn

HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Band 1: Benvenuto Cellini. Hrsg. von Hugh MACDONALD. 4 Teilbände, Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 1994, 1994, 1996, 2005. LII, 1320 S.

HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Band 21: Miscellaneous Works and

Index. Hrsg. von Hugh MACDONALD. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2005. XXVI, 183 S.

Als einer der letzten Bände der Neuen Berlioz-Ausgabe ist der wohl komplizierteste und umfangreichste Band mit Berlioz' erster Oper nun vollständig erschienen. Schon die Entstehungsgeschichte des Werkes, wie sie minutiös im Vorwort dargelegt wird, zeigt die Schwierigkeiten dieser Edition auf, die sich dann auch im Notenbild wiederfindet, allerdings auf eine hervorragend zu bewältigende Weise. Denn insgesamt vereinigt diese Ausgabe drei unterschiedliche Grundfassungen: „Paris 1“ ist die Fassung der Pariser Uraufführung von 1838, wie sie „in der ältesten Schicht der von Opéra-Kopisten Anfang 1838 angefertigten Instrumental- und Vokalstimmen überliefert ist“, „Paris 2“ die revidierte Fassung der Dirigierpartitur, wie sie „vom Abschreibbüro der Opéra nach der Aufführungsserie 1838–1839 als Partitur fürs Archiv kopiert worden war“ (S. I, XLVII), und schließlich „Weimar“, die Weimarer Fassung, die dem Text des Klavierauszuges von 1856 folgt. Darüber hinaus sind noch weitere Fassungen einzelner Stücke eingearbeitet wie *Fieramoscas Air* (Nr. 10a), das in insgesamt drei unterschiedlichen Versionen wiedergegeben wird.

Ein solcher Aufwand mag bei einem Stück, das über 130 Jahre von der Opernbühne verschwunden war und seit seiner Uraufführung als Misserfolg galt, übertrieben erscheinen, aber das Gegenteil ist der Fall. Denn hier liegt der einzigartige Fall vor, dass erst die wissenschaftliche Rekonstruktion eines Werkes in seinen verschiedenen Schichten den Erfolg beim heutigen Publikum bewirkt hat, zu dem insbesondere der Dirigent John Eliot Gardiner entscheidend beigetragen hat. Der Rückgriff auf die hier zum ersten Mal vorgelegte Fassung „Paris 1“ erwies sich allen Unkenrufen zum Trotz als Glücksfall für das Werk. Allerdings ist die Zuordnung der Partitur zu den einzelnen Fassungen zunächst gewöhnungsbedürftig, erschließt dafür aber eine Fülle von Anwendungsmöglichkeiten, die für ein Opernwerk beispielhaft sein kann. So nimmt es nicht wunder, dass der Kommentarband mit seinen ausführlichen Darstellungen der zahlreichen Details der Quellenlage als letzter mit großem Abstand nach den Partiturbänden erschienen ist. Dort wird neben den Quellen eine Synopse aller möglichen Varianten der 10 zentralen

Quellen, von denen drei zu „Paris 1“, zwei zu „Paris 2“ und allein fünf Quellen zu „Weimar“ zu rechnen sind, aufgeführt. Hier kann sich jeder Dirigent seine „Wunschfassung“ zusammenstellen, wobei wir angesichts der vielen Eingriffe, die immer anderen Anforderungen gehorchten, nicht sagen können, welche Berlioz selbst bevorzugt hätte. Es blieb immer ein „work in progress“, dessen Erstfassung aber gegenüber den späteren Bearbeitungen durch die heutige Praxis den Vorzug erhielt.

Im gleichen Jahr wie dieser Kommentarband erschien der letzte Band der Neuen Berlioz-Ausgabe, der noch einige kleinere Werke wie die *Rêverie et caprice*, die keiner Kategorie zugehören, um einen eigenen Band füllen zu können, sowie einige Fragmente, Skizzen, Albumblätter und Klavierbearbeitungen umfasst. Schließlich bringt er noch eine Liste sämtlicher Werke, „von denen man weiß, daß sie komponiert wurden, die heute aber verschollen sind“ (S. XXI). Im Gegensatz zum Werkverzeichnis fehlen hier allerdings die Werke, die nur geplant, aber nachweislich nicht ausgeführt wurden. Nach einigen Faksimilia folgt erfreulicherweise eine Liste von Errata, die inzwischen in den bislang erschienen 23 Bänden entdeckt worden sind, darunter natürlich auch zu den ersten drei Bänden des *Benvenuto Cellini*.

Damit ist ein grandioses Editionsunternehmen zu einem würdigen Abschluss gekommen, das nicht nur zu einem bedeutenden Baustein in der Rezeptionsgeschichte des Komponisten geworden ist, sondern auch das Lebenswerk des General Editors dieser Ausgabe, Hugh Macdonalds, seit seiner Dissertation, einer Edition von *Les Troyens* vor 40 Jahren, entscheidend bestimmt hat. Congratulations!

(Dezember 2007) Christian Berger

SERGEI VASILYEVICH RACHMANINOFF: *Critical Edition of the Complete Works. Series V: Works for Piano Solo, Volume 17: 24 Préludes – Prélude op. 3 no. 2 – 10 Préludes op. 23 – 13 Préludes op. 32. Edited by Valentin ANTIPOV. Moskau 2006: Russian Music Publishing, Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag. LXX, 162 S.*

Mit diesem Notenband liegt die erste Ausgabe des Jahrhundertprojekts der Gesamtausgabe der musikalischen und literarischen Werke

Sergei Rachmaninoffs (in der deutschen Übersetzung des russischen Originaltitels: „Vollständige Akademische Werkausgabe“) vor, nach Editionsrichtlinien von Dmitri Dmitriev herausgegeben von Valentin Antipov in einem Nachfolgeverlag des 1909 von Sergej Kussevitzky gegründeten Russischen Musikverlages, der noch zu Lebzeiten des Komponisten viele seiner Editionen besorgte (und von daher über authentisch korrigierte Druckvorlagen verfügt). Sie stützt sich zudem auf Manuskripte des Moskauer Glinka-Museums der Musikalischen Kultur und der Kongressbibliothek Washington sowie auf Originaleditionen der Verlage Carl Fischer und Charles Foley, wie im – von Stuart Campbell übersetzten – Herausgebervorwort dargelegt, und wird in ca. 50 Bänden folgende Werkgruppen umfassen: Geistliche Chorwerke – Vokalwerke mit Orchester – Werke für Orchester – Werke für Klavier und Orchester – Werke für Klavier solo – Werke für Klavierensemble – Kammermusikwerke – Werke für Stimme und Klavier – Weltliche Chorwerke – Opern – Skizzen zu unvollendeten Werken und Supplement.

Zu den Besonderheiten der Ausgabe gehören die Einbeziehung auch von Tondokumenten – authentischen Aufnahmen Rachmaninoffs – als Quellen, die Unterstützung durch einen Enkel des Komponisten, Alexandre Rachmaninoff, und zehn Bände *Literarisches Erbe* (Briefe – Erinnerungen – Interviews), die beim bewegten Leben des in der Heimat zeitweise gebannten, dann wieder gefeierten Emigranten musikalisch-historische Aufschlüsse versprechen. Die Bertextung ist durchgängig englisch und russisch.

Die Präludien im vorliegenden Band werden in der gesicherten Endfassung wie auch in einem Anhang in Varianten und Frühversionen und -redaktionen mit ausführlichem kritischem Apparat vorgestellt, wenngleich eine Publizierung von Kritischen Berichten gesondert geplant ist.

Mit dunkelblauem Leineneinband im Schuber auf zart getöntem Papier und übersichtlichem Druck macht die Ausgabe einen geradezu festlichen Eindruck. Und eine Tradition scheint hier fortgeführt: dass zur weltweiten Verbreitung russischer Musik, wie seit Tagen des Leipziger Belaieff-Verlags, deutsche Notenstecherkünste ihren Beitrag leisten: Die Herstellung der prächtigen, vom Bärenreiter-Verlag

weltweit vertriebenen Bände liegt beim Druckhaus Thomas Müntzer Langensalza. (Oktober 2007) Detlef Gojowy †

Béla Bartók: *Herzog Blaubarts Burg*, op. 11 (1911). *Autographen Entwurf*. Hrsg. von László VIKÁRIUS. Budapest: Balassi Kiadó / Musikwissenschaftliches Institut der Ungarischen Akademie der Wissenschaften 2006, unpag.

LÁSZLÓ VIKÁRIUS: *Erläuterungen zur Faksimileausgabe des autographen Entwurfs von Béla Bartók. Herzog Blaubarts Burg, op. 11 (1911)*. Übersetzung Éva ZÁDOR. Budapest: Balassi Kiadó / Musikwissenschaftliches Institut der Ungarischen Akademie der Wissenschaften 2006. 51 S., Abb., Nbsp.

Inspiriert durch den damals bevorstehenden 100. Geburtstag Béla Bartóks erschien 1980 eine der ersten Veröffentlichungen seiner Werke im Faksimile. Das Budapester Bartók-Archiv präsentierte durch seinen Leiter László Somfai ein 1902 komponiertes, eher unscheinbares *Andante für Violine und Klavier* (BB 26, DD 70), eine Komposition aus der Studienzeit. Seit 1955 wurden etliche Werke in Faksimile-Ausgaben vorgelegt, so etwa das *Allegro barbaro*, die *Tanz-Suite*, die *Sonate für Klavier*, die *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta*, das Skizzenmaterial des *Bratschenkonzert-Torsos* und das sogenannte *Schwarze Taschenbuch* mit Notaten kompositorischer Einfälle. Die vorliegende Veröffentlichung bereichert die Reihe der Faksimile-Editionen. Sie tut dies jedoch nicht etwa dadurch, dass sie ein weiteres Mal eine von Bartók für den Druck vorbereitete Reinschrift böte, sondern indem sie ein zentrales Zwischenstadium im Kompositionsprozess eines Werkes zugänglich macht. Der Anlass für die (mit Unterstützung des ungarischen Ministeriums für Bildung und Kultur entstandene) Ausgabe ist diesmal der 125. Geburtstag des Komponisten, also wiederum ein Gedenktag. Und erneut ist es das Budapester Bartók-Archiv, auf dessen Initiative hin László Vikárius, der Leiter des Archivs seit 2005, den Faksimile-Druck herausgegeben hat.

Der zeitliche Bogen, innerhalb dessen die Notenschrift Bartóks anhand von Faksimilia studiert werden kann, spannt sich derzeit von 1900 bis 1945, während das *Schwarze Taschenbuch* mit seinen Einträgen Einblick in einen

Zeitraum von 1907 bis 1922 gewährt. Doch anders als bei den bisherigen Faksimile-Veröffentlichungen können wir hier, bei *Herzog Blaubarts Burg*, eine Etappe studieren, d. h. auch: die Genese eines umfangreichen und zugleich geschichtsmächtigen Werkes. Dabei lassen sich Fragen verfolgen, die der Entstehungsprozess von Bartóks einziger Oper aufwirft.

Zunächst sei mit Respekt angemerkt, dass der Faksimile-Druck makellos ist. Er reproduziert auf guter Papierqualität das Autograph in der Originalgröße und wird der Farbintensität und den Farbnuancen der Quelle muster-gültig gerecht. Dass er freilich über den ‚ästhetischen‘ Nutzen hinaus von bemerkenswerter wissenschaftlicher Bedeutung ist, wird denjenigen, die mit dem *Blaubart-Komplex* nicht vertraut sind, spätestens nach der Lektüre der Vikárius’schen Erläuterungen deutlich, die separat veröffentlicht wurden. Sie erscheinen als opulentes Heft jeweils in einer Parallelveröffentlichung auf Ungarisch, Deutsch, Französisch und Englisch. (Die deutsche Übersetzung besticht durch Präzision, Nuancenreichtum und Geschmeidigkeit.) Das Erläuterungsheft wurde instruktiv bebildert mit privaten Photos der Bartók-Familie aus der Entstehungszeit der Oper. Die Photographien stammen aus dem Ditta-Pásztory-Bartók-Archiv, das erst kürzlich in das Budapester Bartók-Archiv inkorporiert werden konnte.

Das Entwurfsmaterial ist verlorengegangen, doch repräsentiert die hier faksimilierte Quelle Bartóks „die erste vollkommene Abschrift des Werkes aus der Zeit, als er an der Komposition arbeitete, ein Manuskript nach der Art eines Auszugs für Gesang und Klavier, das die Geschichte der Entstehung der Komposition, der Instrumentation, der frühen Korrekturen und der partiellen Überarbeitung ab der ersten kontinuierlichen Formulierung des Werkes dokumentiert“ (S. 7). Sie repräsentiert eine Fassung, die der Komponist später als „den ersten Klavierauszug“ seiner Oper qualifizierte, d. h. eine Fassung, die bei ihm wie üblich der Instrumentation vorausging (vgl. László Somfai, *Béla Bartók. Composition, Concepts, and Autograph Sources*, 1996). Das Autograph schenkte Bartók Emma Kodály. Es enthält deren nicht publizierte deutsche Übersetzung, die ihr Mann Zoltán Kodály und sie selbst (mit kritischen Anmerkungen) in das Manuskript eingetragen haben.

Die Erläuterungen informieren (1.) über so unterschiedliche Themenkomplexe wie Bartóks Bühnenpläne und seine kompositorischen Zykluskonzepte und geben eine Übersicht über die Faksimile-Editionen Bartók'scher Werke. Sie gehen (2.) ausführlich der Geschichte des Stoffes und der Entstehung des Librettos von Béla Balázs alias Herbert Bauer nach. Sie loten (3.) die persönlichkeitsabhängige Motivation Bartóks für die Vertonung und den Kontext seiner Lebenssituation sowie die Umstände der Widmung des Werkes an seine Frau Márta aus. Sie setzen sich (4.) mit den verschiedenen Schlüssen und mit der tonartlichen Disposition der Oper auseinander (einschließlich einer Diskussion der Deutungen Ernő Lendvais, 1961, und Carl Leafstedts, 1994). Sie verfolgen (5.) die Entwurfs- und Fertigungsschichten und die kompositorischen Änderungen vom Kennenlernen des Librettos im Freundeskreis um das Ehepaar Kodály über die Bühnens Fassungen für Budapest bis zur Drucklegung durch die Universal Edition Wien, d. h. des Klavierauszugs mit der deutschen Übersetzung von Mártas Bruder Vilmos bzw. Wilhelm Ziegler (1922) und schließlich des Drucks der Partitur (1925).

Ein besonderes Verdienst ist die Auswertung bekannter und bislang unbekannter Dokumente, um die Änderungen des Opernschlusses zu klären und verständlich zu machen – Änderungen, die das Resultat der Zusammenarbeit von Librettist und Komponist sind: „Bartóks letzte (dritte) und in dem vorliegenden Autograph bereits fehlende Schlussfassung vereint endlich die beiden entgegengesetzten Höhen in Balázs' Text, als er die preisende Hymne an Judith und die letzte Formulierung der Hoffnungslosigkeit – an jeweils anderen dramaturgischen Stellen – miteinander vereinbart“ (S. 33).

Als nützlich erweist sich auch der Anhang. Er notiert die Varianten der Schlusszene in den Texten von Balázs und in der Vertonung Bartóks; er verzeichnet die handschriftlichen Quellen der Oper (mit Stemma); und er gibt eine Beschreibung des Autographs (mit der tabellarischen Aufschlüsselung nach Seiten, Ziffern, Taktzahlen und Szenen).

Was die Erläuterungen in ihrer Summe zu bieten haben, kommt einer ebenso dichten wie perspektivenreichen Monographie gleich. Sie fixieren den derzeitigen Wissensstand mit geradezu skrupelhafter Sorgfalt und Zuverlässigkeit

und schöpfen kritisch-souverän aus der komplexen Vielzahl verfügbarer Quellen. Die Erläuterungen machen nicht nur die Bedeutung des Faksimiles bewusst; sie sind als Erkenntnisquelle der makellosen Qualität der Edition ebenbürtig.

(Januar 2008)

Jürgen Hunkemöller

EDWARD ELGAR: Konzert in e für Violoncello und Orchester op. 85. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2005. Partitur: VI, 116 S., Bearbeitung für Violoncello und Klavier vom Komponisten: 31, 15 S., Critical Commentary: 48 S.

EDWARD ELGAR: Concerto for Violoncello and Orchestra in E minor op. 85. Royal College of Music London MS 402. Facsimile. Mit einer Einführung von Jonathan DEL MAR und einem Geleitwort von Steven ISSERLIS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007 (Documenta musicologica. Zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles XXXVI.)

Das Jahr 2007 sollte in England ein besonderes Elgar-Jahr sein – anlässlich der Feier des 150. Geburtstags. Dass dem nicht gänzlich so war, hat verschiedene Gründe, unter anderem jenen, dass Elgar in England längst dem traditionellen Werkkanon zugehört und eine weitere Verstärkung dieser Bemühungen sich als kontraproduktiv erweisen könnte. Gerade Elgars *Violoncellokonzert* (1919) nimmt eine besondere Position ein, ist es doch die letzte substantielle Komposition Elgars, die dieser vollendete und die in der Folgezeit schnell internationale Berühmtheit erlangte. Es mag sich um eins von Elgars ‚eingängigsten‘ Werken handeln, ist es doch auch eine der untypischsten Orchesterpartituren des Komponisten – mit vergleichsweise durchsichtigem Satz, betont spätromantischer Harmonik und expressivem Cellosatz. So ist es besonders erfreulich, dass sich ein renommierter Editor des Werks annimmt und erstmals alle greifbaren Quellen konsultiert. Ergebnis ist eine rundum gelungene Edition des Werks inklusive der Klavierfassung von der Hand des Komponisten, die keine Wünsche offen lässt.

Leider tut man jedoch gut daran, den Kritischen Bericht mit einer gewissen Vorsicht zu behandeln. Fraglos ist fast alles in diesem Kriti-

schen Bericht plausibel – insbesondere wenn es direkte Editionsentscheidungen betrifft –, doch leider liegt auch hier der Teufel im Detail. Dieser Teufel offenbart sich allerdings erst durch die Faksimileausgabe der autographen Partitur. Hier nämlich finden sich zwei Seiten, die im Kritischen Bericht keine Erwähnung fanden, die aber offenbar die gesamte Quellenlage noch weiter erschweren. Dass diese Seiten auch schon in der Edition 2005 bekannt waren, erweist sich in einer winzigen Erwähnung der Recto-Seite im Kritischen Bericht S. 35 (2. Satz, T. 2): „Solo: n.1–2 arpegg. from AS,S; n.1 arpegg. is also found in A (Vers. I) on an old page completely superseded by a patch on top, and was doubtless overlooked in recopying“. Es geht um eben diese „old page“ aus einer ansonsten nirgendwo erwähnten „Vers. I“ der autographen Partitur. Wozu gehört diese Seite, wie wäre sie im Stemma (S. 30 f.) einzuordnen? Diese Fragen beantwortet Del Mar nicht. Erst recht nicht in der Faksimile-Ausgabe, wo die Seite (und ihre Verso-Seite – ein Entwurf zu den Takten 8 ff. des 3. Satzes) unkommentiert abgedruckt wird. Die Verso-Seite, die Del Mar an dieser Stelle in arge Erklärungsnot bringen könnte, wird im gesamten Kritischen Bericht nicht erwähnt. Sie scheint nicht zu dem Entwurf X zu gehören, kann aber ebenso wenig zu Quelle Z gehören, die übrigens (unkommentiert) am Ende des Faksimiles der Partitur abgedruckt wird, zusammen mit dem Deckblatt, das offenbar seinerzeit von der Bibliothek angefertigt wurde und hier auf keinen Fall hingehört hätte.

Hiermit haben wir ein Problem im Kritischen Bericht, aber noch ein weit größeres bereitet eben das Faksimile. Denn außer diesen Ungereimtheiten bezüglich der Quellenlage, die einem renommierten Musikwissenschaftler einfach nicht passieren dürfen, ist das Faksimile von der Druckqualität her durchaus nicht wirklich befriedigend. Dies fällt besonders im direkten Vergleich mit den Farbfaksimileseiten im Kritischen Bericht (de facto der kompletten Quelle AS – der autographen Solostimme) auf – die schlecht reproduzierte (und in den Faksimilia im Kritischen Bericht deutlich erkennbar) blauschwarze Tinte Elgars ist im ganzen Faksimile durchgängig eher hellbraun und wirkt fast wie Bleistift. Warum die zentrale Quelle Z und jenes Kopfzerbrechen bereitende Einzel-

blatt, das sich im Faksimile (unpaginiert) zwischen S. 30 und 31 am Ende des 1. Satzes findet, nicht ebenfalls im Kritischen Bericht abgedruckt wurden, bleibt unverständlich. Weiters bereitet eine Information auf dem Titelblatt und auf dem Einband gehörige Schwierigkeiten – die Bibliothekssignatur des Manuskriptes. Es scheint, als sei das Manuskript seit 2005 umsigniert worden – von MS 4229 (Kritischer Bericht und die alte Eulenburg-Studienpartitur) zu MS 402. Dass die Vorworte im Faksimile allenthalben für den musikalischen Laien erträglich sind, sei hier nur am Rande vermerkt.

Jonathan Del Mar kennt seinen Elgar – dies ergibt sich schon aus seinem familiären Umfeld. Sein Vater war der renommierte Dirigent Norman Del Mar (1919–1994), dessen Buch *Conducting Elgar* Jonathan Del Mar 1998 aus dem Nachlass herausgab. Norman Del Mar galt als Dirigent als ausgesprochener Elgar-Exeget. Diese Begeisterung spiegelt sich trotz der erwähnten Mängel ganz ähnlich in Jonathan Del Mars Edition des Cellokonzerts.

(Januar 2008)

Jürgen Schaarwächter

Eingegangene Schriften

Die 101 wichtigsten Fragen. Klassische Musik. Hrsg. von Annette KREUTZIGER-HERR und Winfried BÖNIG in Verbindung mit Tilmann CLAUS und Gerald HAMBITZER. München: Verlag C. H. Beck 2009. 160 S., Abb. (Beck'sche Reihe 7016.)

1808 – ein Jahr mit Beethoven. Hrsg. von Ute JUNG-KAISER und Matthias KRUSE. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2008. VII, 315 S., Abb., Nbsp. (Wegzeichen Musik 3.)

Anklaenge 2008. Joseph Joachim (1831–1907): Europäischer Bürger, Komponist, Virtuose. Hrsg. von Michele CALELLA und Christian GLANZ. Wien: Mille Tre Verlag 2008. 288 S., Abb., Nbsp. (Wiener Jahrbuch für Musikwissenschaft.)

Au carrefour des mondes. Komponieren in der Schweiz. Ein Kompendium in Essays, Analysen, Portraits und Gesprächen. Teil 1. Redaktion: Jaël HÉCHE, Michael KUNKEL und Bernard SCHENKEL. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2008. 614 S., Abb., Nbsp. (édition dissonance 1.1.)

RICHARD BAUER: Das rekonstruierte Antlitz. Die Mozart-Büste des Züricher Bildhauers Heinrich Keller in der Münchner Residenz. Neustadt an der Aisch: Verlag Ph. C. W. Schmidt 2008. V, 102 S., Abb.