

zum Kern einer Problemstellung vorzudringen. Für die besonders haarige Angelegenheit, inwiefern Tempoagogik als Merkmal zur Distinktion von Interpretentypen geeignet ist, bleiben in der Unterscheidung verschiedener Typen des Rubato aber einzelne Haare übrig. Das vom durchgängigen Phrasierungs-rubato abgegrenzte zäsurorientierte Rubato scheint z. B. nicht ganz eindeutig bestimmt, bis hin zur Schreibweise: Wenn es als Abwandlung des expressiven Rubato-Typus gilt, findet man auch optisch die durchgezogene Kontinuität eines „Zäsurrubato“, wenn es eher pejorativ um eine zu starke Skandierung von Taktgruppen geht, wird auch optisch in das „Zäsur-Rubato“ eine zusätzliche Trennlinie eingezogen (S. 164 f.). In anderen Fällen wird der Kern des Problems durch die stärkere Differenzierung in die Chronologie der weitgehend ohne Nachbearbeitungen edierten Folge der Aufsätze eingeschrieben: So findet man zunächst noch eine einseitige Zuordnung der Schönberg-Schule zur Espressivo-Tradition (S. 21), die an späterer Stelle um die vor allem in der Metronomfrage ebenso relevante objektive Wandlung ergänzt ist (S. 94).

Die Interpretationsforschung wird nur Geschichte haben, wenn sie bereit ist, Geschichten zu erzählen: Ein Tonträger als Medium repräsentiert individuelle Deutungen und lässt deren Vereinheitlichung in objektivierbare Kategorien häufig nur um den Preis zu, dass die Abwehr des Feuilletonistischen mit dem Sieg des Technokratischen erkaufte wird. Stenzls kluge Hinzufügung des eingeklammerten Endbuchstabens in seinen Titel verweist darauf, dass er diese Herausforderung mit großer Souveränität meistert. Alle anderen, die sich ihrer annehmen wollen, besitzen mit diesem Band ab sofort eine Standardreferenz als Basislager für eigene Erkundungen.

(Juli 2013)

Julian Caskel

CHRISTIANE WIESENFELDT: *Majestas Mariae. Studien zu marianischen Choralordinarien des 16. Jahrhunderts.* Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2012. 306 S., Nbsp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Band 70.)

Das polyphone Ordinarium missae des 15. und 16. Jahrhunderts gilt unzweifelhaft als eine der zentralen Gattungen der europäischen Musikgeschichte. Noch immer aber wird der durch die Brille des Hegel'schen Kunstverständnisses beeinflusste Zyklusgedanke einer Symphonieästhetik inadäquaterweise auf liturgische Formmodelle des 15. und 16. Jahrhunderts projiziert und in diesem Zusammenhang der Terminus des „musikalischen Kunstwerks“ verwendet.

Nach Andrew Kirkman widmet sich auch Christiane Wiesenfeldt diesem Problem, doch ist es nur einer von mehreren Hauptaspekten, den die Autorin revidiert. Was zunächst aussieht wie eine systematische Studie zu marianischen Choralordinarien, entpuppt sich bei näherem Hinsehen als kluge Arbeit zum Verständnis der mehrstimmigen Messe der Renaissancezeit im Allgemeinen und der bislang völlig vernachlässigten Gattung der *Missa de Beata Virgine* im Besonderen. Wiesenfeldt entgeht dabei der Gefahr, der Reihe nach sämtliche Marienmessen der Zeit in extenso zu diskutieren, und bietet auch keinen Entwurf einer Gattungsgeschichte, die brav nach Ländern sortiert die verschiedenen Stationen der Marienmesse durchexerziert. Allein die beiden abschließenden Verzeichnisse bieten Beschreibungen für die 70 untersuchten Messen sowie 24 einzelüberlieferte Gloriavertonungen, wobei die jeweils abschließenden Rubriken „Quellen“ und „Editionen“ aufgrund der zusammengefassten Darstellung leider etwas unübersichtlich wirken.

In den sechs Kapiteln des Buches aber verfolgt die Autorin gezielt eine neue Standortbestimmung der mehrstimmigen Messe der Frühen Neuzeit. Mit Konzentration auf das tropierte *Gloria de Beata Virgine* entwirft sie im Hauptkapitel (Kapitel 5) die zentralen Kompositions- und Kontexttraditionen dieser

bedeutsamen Gattung anhand von Werken, die sich als Modell etabliert haben, nicht ohne auch jene Kompositionsentwürfe zu präsentieren, die zum gängigen Typus vermeintlich im Gegensatz stehen. Dabei macht sie deutlich, dass Identitätsbildungen auf dem Gebiet der Messkomposition in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts kaum in hermetisch abgegrenzte Nationalitäten zu fassen sind. Auch kann die Autorin im Bereich der Satz- und strukturanalytisch kaum vorhandenen spanischen Renaissanceforschung erstmals Vertonungstraditionen bei der Wahl der einstimmigen Choralmelodie bzw. Tropus-Wahl in spanischen Messen herausarbeiten. Dennoch fordern einige Ansichten durchaus zur Diskussion heraus: etwa den Vatikan als „Hauptereignisort der marianischen Choralordinarien des 16. Jahrhunderts“ zu sehen, ohne einen Vergleich zu anderen Institutionen (München, Haus Habsburg) zu bieten. Auch mutet es befremdlich und eigenartig wertend an, die Marienmesse Josquins als jenes Zentralwerk zu beschreiben, das Geschichte „verkomponiert“ und „vorauskomponiert“, obwohl im vorausgegangenen Kapitel die Modellhaftigkeit von Pierre de La Rues Messe dargelegt worden war. Letztere Messe, in deren Kontext die Autorin sogar von einem „Gründungsakt“ spricht – eine Formulierung, die nicht zuletzt mit Blick auf die geglückten Revisionen des restlichen Buches unzeitgemäß wirkt –, ist eingebettet in den Versuch, die verschiedenen anderen Marienmessen Pierre de La Rues am Hof Margaretes von Österreich genauer zu deuten. Die besondere „formale Scharnierfunktion“, die dem Abschnitt „ad Marie gloriam“ des Tropus *Spiritus et alme* in Pierre de La Rues diskutiertem Choralordinarium zugesprochen wird, überzeugt hier allerdings nicht, denn die in der Mehrstimmigkeit folgende Trennung des Gloria-Textes beim „Qui sedes“ ist nicht so ungewöhnlich, wie Wiesenfeldt glauben machen will. Zwar gehört sie tatsächlich zu den nicht alltäglichen strukturellen Gliederungsoptionen, doch ist Pierre de La Rue hier kein Einzelgänger (man denke nur an die zum Teil deutlich abweichenden Textunterteilungen bei Obrechts *Missae Ave regina caelorum*,

*Beata viscera* oder gar *Salve diva parens* bzw. Josquins *Missa N'auray-je jamais*).

Dennoch gelingt Wiesenfeldt auf vielen Ebenen die Revision lang tradierter Topoi und Forschungsmeinungen. In den auf das Hauptkapitel hinführenden Abschnitten etwa verwirft sie überzeugend das überkommene Bild vom Zyklus (dem ja schon die nur schwer einzuordnende Gattung der Choralordinarien widerspricht), der einschränkenden Wirkungsweise liturgisch-ritueller Funktion und des sich emanzipierenden Künstlerkomponisten. Anzumerken ist freilich, dass das gegen den Zyklusbegriff (wie auch an manch anderer Stelle) ins Feld geführte Argument der an der individuellen Aufführungspraxis orientierten deutlich stärkeren Aufzeichnung von Einzelsätzen gegenüber einer geschlossenen Messenüberlieferung nicht über das Problem des enormen Quellenverlustes hinwegtäuschen darf. Denn auch wenn im nicht-höfischen Umfeld aufgrund aufführungspraktischer Bedingungen eine stärkere Tendenz zu separierter Überlieferung vorherrscht, sind die höfischen Repertoirebestände, wie sie in München, Stuttgart oder Torgau erhalten sind, zwar sicherlich Sonderfälle der Überlieferung, sie waren aber dennoch Maßstab setzend für kleinere Kantoreien. Der Abdruck geschlossener Messen etwa bei den an der Praxis ausgerichteten Publikationen Rhaus oder die penible Notierung geschlossener Repertoires wie in Bártfa oder den Dresdner Deposita zeigen, dass im 16. Jahrhundert ebenfalls schon in zyklusorientierten Werkstrukturen gedacht wurde. Ebenso sind die Anmerkungen zu weniger auf Individualität als auf handwerkliche Techniken in den musiktheoretischen Schriften zu Neuerungen kompositorischer Verfahren zwar einleuchtend; sie zeigen aber nur eine von mehreren Möglichkeiten der musikalischen Entwicklung und verschweigen die im 16. Jahrhundert ebenfalls anzutreffende Eigeninszenierung zum Zweck der Selbstlegitimation.

Dies jedoch sind nur Marginalien. Christiane Wiesenfeldt entgeht nicht nur der Problematik einer allzu einseitigen Sichtweise, sie stellt mit vielen Querverbindungen, Vor- und Rückblenden auch ein vermeintlich neues Repertoire umfassend dar und scheut sich

nicht, überkommene Denkweisen zu korrigieren. Mit der Erschließung jenes Messenbestandes, der nicht nur lange äußerst stiefmütterlich behandelt wurde, sondern auch die bislang dominierende Familie der *L'homme armé*-Messen deutlich überragt, dürfte den Marienmessen zukünftig eine prominente Stellung im Bereich der Renaissancemessenforschung sicher sein.

(April 2014)

Stefan Gasch

SUSAN McCLARY: *Desire and Pleasure in Seventeenth-Century Music*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 2012. XIII, 340 S., Abb., Nbsp.

In ihrem neuen Buch *Desire and Pleasure in Seventeenth Century Music* widmet sich Susan McClary der Frage, welche Konzeptionen von Subjektivität, Zeitlichkeit und körperlichem Begehren sich aus Kompositionen der Frühen Neuzeit lesen lassen. Das Buch ist in enger Verzahnung mit dem 2004 erschienenen Titel *Modal Subjectivities: Self-Fashioning in the Italian Madrigal* entstanden. McClary bindet die beiden Bände durch eine ähnliche Struktur und Fragestellung dicht aneinander und verweist so häufig auf *Modal Subjectivities*, dass sich die Lektüre beider Bücher als fruchtbar erweist. In ersterem untersucht sie in den modalen Texturen der polyphonen Madrigale Arcadelts, de Rores, Willaerts etc. die musikalische Konstruktion eines Ichs (self), dessen Zentriertheit durch gesellschaftliche Umbrüche in Frage gestellt sei. Gespaltenheit werde zum wesentlichen Charakteristikum frühneuzeitlicher Subjektivitäten. Aus dieser Zerrissenheit heraus erkundeten Komponisten Emotionen, Körper, Geist, Zeitlichkeiten, Geschlechtlichkeiten und eben auch erstmals in der Musikgeschichte das Terrain der Sexualität. Mit *Desire and Pleasure in Seventeenth Century Music* wird unter ähnlichen Vorzeichen der Untersuchungszeitraum erweitert. McClarys erstes Anliegen ist es, für die Musik des 17. Jahrhunderts die Abkehr von einer defizitären Analysepraxis einzuläuten, deren teleologisches Zentrum die Tonalität des 18. Jahr-

hunderts ist, und stattdessen das modale Repertoire des vorangegangenen 16. Jahrhunderts als Grundlage und Herkunft im Blick zu haben. Tonalität, so McClary, ersetze nicht modales Komponieren. Dabei sieht McClary die bewusste Anwendung von modalem und tonalem Komponieren in Anbindung an das Konzept der so genannten „structures of feelings“ des marxistischen Literaturwissenschaftlers Raymond Williams, das zeitgenössische Erfahrungen jenseits der Ratio in den Blick nimmt: Wie McClary in einem weiteren, 2013 von ihr herausgegebenen Buch mit dem gleichnamigen Titel (*Structures of Feeling in Seventeenth-Century Cultural Expression*, Toronto 2013) formuliert, werden im zwischen dem Ende der Renaissance und der konsolidierenden Aufklärung liegenden „chaotischen“ 17. Jahrhundert neue körperliche, geschlechtliche, erotische Konstrukte und Theorien, spirituelle Devotionspraktiken der Gegenreformation, Zeit- und Raumerfahrungen und Konzeptionen des Ichs verhandelt und dementsprechend auch, und es ist ihr zweites Anliegen, dies zu zeigen, in die musikalische Kompositionspraxis überführt. Allerdings, so merkt McClary an, können zeitgenössische Traktate keinen Aufschluss über ihre zentralen Fragen geben. Das Konzept der „structures of feeling“ kann der Versuch sein, diese Lücke zu überbrücken. In diesem Zusammenhang spricht sie konkret Diskussionen an, ob musikalische Strukturen im Namen derer interpretiert werden dürften, die nicht mehr für sich selbst sprechen könnten. Die Debatte, ob Geschlecht hörbar ist, die bekanntermaßen seit der Veröffentlichung von McClarys *Feminine Endings* (1991) geführt wird, bleibt hier allerdings unerwähnt. Aus der Fülle an unterschiedlichen Affektlagen konzentriert sich die Autorin primär auf die Analyse von musikalischen Strukturen, die McClarys Methodik zufolge „pleasure“ und „desire“ bzw. allgemeiner „divided subjectivities“ ausdrücken können. Diese virtuos geschriebenen Analysen (leider wieder nur von Arbeiten von männlichen Komponisten) nehmen dementsprechend einen erfreulich großen Raum ein.

Im ersten Teil, „The Hydraulics of Musical Desire“, exemplifiziert McClary ihr Analyse-