

Inhalt gedeutet werden, und (b) Phrasen, die vom Komponisten durch Bögen zusammengefasst sind (S. 53).

Das von Petersen hervorgehobene Ergebnis seiner Analysen, die nur relative Abbildung des Metrums durch das beständig variable rhythmische Gewicht, dürfte damit in Einzelfällen schon in seine Analysemethode (mit ihrer relativ hohen Gewichtung von Tonlänge und Diastematik gegenüber Harmonik und Patterning bzw. Periodenbau) eingeschrieben sein. So würde nach der Komponententheorie ein einfacher Walzerrhythmus durch die Akzente der Tonrepetition und den Kammtönen seine stärkste Gewichtung auf der leichten Zwei erhalten.

Rhythmustheorien, die auf diese Weise das Metrum unter den Rhythmus subsumieren, tendieren häufig dazu, umgekehrt in ihr Konzept der Rhythmik Einzelaspekte des Metrischen einzubauen. Diese implizite Operation aber führt Petersen endlich einmal explizit aus: Die Idee des Taktgewichts als Akkumulation von Ablaufschichten in einzelnen Zeitpunkten soll auf die rhythmischen Komponenten übertragen werden (S. 9). Damit steht Petersens Ansatz auffallend konträr zu demjenigen Riemanns (die Crescendogabeln, auf denen Riemanns Analysen mit beruhen, bezeichnet Petersen als in sein System nur sehr begrenzt integrierbar; S. 77) und ist weit weniger an einen von der Präsenz der funktionalen Tonalität vorgegebenen Epochenrahmen gebunden. Die große Stärke der Komponententheorie ist es, Musik von Machaut und Ligeti mit demselben Verfahren sinnvoll analysieren zu können. Zugleich bewährt sich Petersens Differenz von isometrischen und heterometrischen Abläufen bei der Analyse von Musik des 19. Jahrhunderts, da er Fünftakte nicht mehr als Abweichung von der Norm, sondern als Kombination von Abweichung und Norm in einzelnen Ablaufschichten beschreiben kann.

Der dritte Teil des Buches schließlich bezieht erfreulicherweise auch rezente amerikanische Arbeiten mit ein. Dennoch ist dieser Teil als Ganzes und in seinem Informationswert über die behandelten Rhythmustheorien

am wenigsten mit Gewinn zu lesen. Man erhält dreißig gleichartige Rezensionen mit dem identischen und richtigen, aber trivialen Endurteil, dass in der jeweiligen Theorie der Aspekt der Komponentenrhythmen noch fehle. Deren zusätzlichen Erkenntniswert allerdings können gerade die Beispiele, die aus anderen Theorien übernommen worden sind, im Abgleich der Analysen eindringlich und überzeugend belegen.

(September 2010)

Julian Caskel

*JOHANNA JAPS: Die Madrigale von Giovanni Pierluigi da Palestrina. Genese – Analyse – Rezeption. Augsburg: Wißner-Verlag 2008. 500 S., Nbsp. (Collectanea Musicologica. Band 12.)*

In der Palestrina-Forschung haben die weltlichen und geistlichen Madrigale des Komponisten bislang nur wenig Beachtung gefunden; sie werden von Studien zu den Messen und Motetten in den Schatten gestellt. Die Untersuchung von Johanna Japs – zugleich ihre Frankfurter Dissertation – versucht diese Lücke zu schließen. Das Buch ist in sechs Kapitel unterteilt: Nach einem historischen Überblick über das Madrigal im Rom des 16. Jahrhunderts widmet sich die Autorin Palestrinas Madrigalœuvre im Hinblick auf die Quellen, das soziale Umfeld (insbesondere die Rolle des Mäzenatentums), die literarischen und musikalischen Charakteristika sowie die Rezeption und Bedeutung bis ins 21. Jahrhundert. Die Studie schließt mit einem sehr umfangreichen und informativen Anhang von fast 140 Seiten, der neben einem Werk- und Quellenverzeichnis auch alle Madrigaltexpte – inklusive einer Übersetzung und Angaben zu Textdichtern, Metrik und Quellen – sowie die Bibliografie enthält.

Wie bereits in der Einleitung (S. 15) angekündigt wird, will Japs „erstmal den direkten Zusammenhang zwischen dem Wirkungskreis Palestrinas und den Entstehungsumständen respektive den möglichen Auftraggebern der Werkgruppe“ erkunden. Dazu schildert

sie das Musikleben in römischen Kongregationen, Laienbruderschaften, Akademien sowie an geistlichen und weltlichen Höfen. Auch wenn die Autorin eingesteht, dass ihre Schilderung „aufgrund fehlender Belege, die eine konkrete Auftragslage nachweisen würden“ (S. 15), spekulativ bleibt, bietet ihre Übersicht dennoch interessante Einblicke in das Netz von Kontakten, welche das römische Musikleben im Allgemeinen und Palestrinas Schaffen im Besonderen geprägt haben. Diese Ausführungen gehören zu den stärkeren in Japs' Arbeit.

Bei vielen von Palestrinas Madrigalen sind die Textdichter unbekannt. Der Autorin ist es aber gelungen, erstmals eine große Anzahl der Dichter zu identifizieren. Bei einigen Stücken ist davon auszugehen, dass Palestrina selbst den Text geschrieben hat (z. B. *Quai rime fur si chiare*, eine Panegyrik auf den Komponisten François Roussel). Ferner vermutet Japs, dass viele Madrigaltexte aus akademischen Kreisen stammen (S. 127).

Die Tatsache, dass die Autorin jeden Aspekt des Themas detailliert zu behandeln versucht, ist sicher der Textgattung Dissertation geschuldet. Dadurch wird die Lektüre dieser umfassenden Arbeit allerdings bisweilen recht mühsam. Das liegt nicht zuletzt daran, dass Japs mehrfach ohne kommentierte Ausführungen Personennamen sowie Titel von Kompositionen oder Drucken auflistet (beispielsweise S. 25–26 und S. 29). Noch irritierender ist es, wenn Briefe, Widmungen, theoretische Traktate und Forschungsmeinungen ohne Übersetzung und inhaltlichen Kommentar zitiert werden, so dass der Leser mit der Interpretation allein gelassen wird. Japs zitiert beispielsweise im Rahmen des Kapitels „*I dolci affetti*: Dissonanzbehandlung und Akzidentiengebrauch“ auf S. 179 f. Padre Martinis umfangreiche Analyse von *Alla riva del Tebro* (aus dessen *Esemplare o saggio fondamentale*, 1774), auf die ohne weitere Erklärungen ein Zitat aus Bainis *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina* (Rom 1828) folgt, das ebenfalls ohne Deutung bleibt. Aufgrund seines Inhalts hätte es ohnehin eher in das Kapitel „*Harmonia*

*celeste*: Schlüsselung, Modus und Kadenz“ (S. 215 ff.) gehört.

Das musikanalytische Kapitel (S. 165 ff.) ist solide, wirft aber auch methodische Probleme auf. Obwohl Japs ankündigt, sie wolle im Gegensatz zu den gängigen Meinungen das Madrigal als eine eigenständige, vom „sakralen Satztypus losgelöste“ Gattung (S. 165) betrachten, beginnt sie ihre Analyse mit einer (kurz definierten) „Palestrina-Norm“, die freilich vom religiösen Œuvre des Komponisten abgeleitet wird. Gleich darauf stellt sie fest, dass zahlreiche Madrigale davon abweichen, was allerdings mit nur wenigen Exempla belegt wird. Fragwürdig ist auch, inwiefern Tinctoris' Varietasbegriff (S. 169) für die Erklärung des melodischen Verlaufs bei Palestrina herangezogen werden kann oder ob Tinctoris nicht vielmehr ein allzu abstraktes Passepartout ist.

Beim Umgang mit historischen Quellen geht die Autorin nicht immer mit der notwendigen Genauigkeit und keineswegs konsequent vor. So kommt es zu Schreibweisen wie „Hermann Finchii“ statt Hermann Finck (Fn. 372) oder „Giovanni di Marnix“ statt Johan van Marnix (S. 163). Auch die Situierung von Glareans und Zarlinos Theorie der zwölf Modi „am Ende des 16. Jahrhunderts“ dürfte auf eine allzu nachlässige Überprüfung der Quellen zurückzuführen sein.

Insgesamt unbefriedigend bleibt die Deutung der musikhistorischen Position Palestrinas im Bereich des Madrigals. So schreibt die Autorin in der Zusammenfassung: „Obwohl in die streng modal-formale Grundlage von Palestrinas wohlproportionierter und gleichzeitig stark strukturierter Satztechnik nur wenige kompositorische Innovationen eindringen können, enthalten sie dennoch eine zukunftsweisende Kraft.“ Eine solche Stellungnahme ist einerseits vage und versucht andererseits etwas zu legitimieren, was keiner Legitimierung bedarf. Und ob wir mit der Aussage, dass „die reale Größe eines Kunstwerks nicht nur in seinem Verhältnis zur Moderne, sondern auch auf einer außerhalb der Anwendung von Dissonanzen und Alterationen liegenden Meisterschaft beruht“

(S. 285), der Sache näher kommen, ist ebenfalls fraglich.

Der Nutzen von Japs' Untersuchung liegt vor allem in der gebotenen Materialfülle und den Ausführungen zum sozialhistorischen Hintergrund. Die interpretatorische Auseinandersetzung mit dem Werk Palestrinas kann hingegen nicht immer überzeugen.

(Juli 2011)

Katelijne Schiltz

*Flötenmusik in Geschichte und Aufführungspraxis zwischen 1650 und 1850. XXXIV. Wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 5. bis 7. Mai 2006. Hrsg. von Boje E. Hans SCHMUEHL in Verbindung mit Ute OMONSKY. Augsburg: Wißner-Verlag/ Michaelstein: Stiftung Kloster Michaelstein 2009, 352 S., Abb. (Michaelsteiner Konferenzberichte. Band 73.)*

Der Band vereinigt 15 auch für Nichtflötisten höchst aufschlussreiche Beiträge, deren Themen sich auf sämtliche Bereiche der neueren Musikgeschichte erstrecken, wobei sich schwer zwischen ‚rein‘ geschichtlichen und eher übergreifenden Darstellungen trennen lässt. Zu den ersteren zählen solche, die Entwicklungen im 18. und 19. Jahrhundert betreffen, ob es sich um den Weg der Flöten zum Standardpaar im Sinfonieorchester handelt (Dieter Gutknecht), um die Bedeutung des Titelinstruments in Mozarts Oper (Wilhelm Seidel), die Flötenkultur in Russland (Klaus-Peter Koch), die Flötenkonzerte des Mannheimers Georg Metzger (Johannes Hustedt), Telemann'sche Flötenwerke im Umfeld von Quantz aus dem Archiv der Sing-Akademie (Ralph-Jürgen Reipsch) oder die schwer zu klärende Frage, ob Bläserkadenz auf einen Atem zu spielen sind (Rachel Brown). Und: Endlich ist einmal umfassend belegt worden, wie falsch die Meinung von einer Lücke in der Flötenkunst aller Art bis hin zum Czakan in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist, ob für Wien (Hartmut Krones) oder ganz Europa (Nicolaj Tarasov).

Überwiegend mit dem 18. Jahrhundert befasst sich eine Gruppe von Arbeiten, welche

die Flöteninstrumente in wichtigen Funktionszusammenhängen zeigen, solchen der Freundschafts- und der Adelskultur (Joachim Kremer, Ute Omonsky), der Pastoral-Semantik (Hermann Jung), solchen von didaktischen Soloadaptionen aus dem englischen Musiktheater (Peter Reidemeister) oder von unterschiedlichsten Flöteninstrumenten im Dienste der Magie in europäischen und außereuropäischen Kulturen (Gisa Jähnichen).

Bewunderungswürdig ist die Aufarbeitung und Auflistung sämtlicher von 1650 bis 1800 erfassbaren Informationen über die Block- und Querflötenbauer Europas, ihre Produktion und ihre erhaltenen Instrumente (David Lasocki), erhellend auch eine Darstellung und Beurteilung des Blockflötenspiels und -baues der Bruggen- und Nach-Bruggen-Ära seit 1960, wenn auch beim Lesen auf die vielen Hörbeispiele verzichtet werden muss.

(November 2011)

Peter Schleuning

*INGO GRONEFELD: Flauto traverso und Flauto dolce in den Triosonaten des 18. Jahrhunderts. Ein thematisches Verzeichnis. Band 3: Molter – Tauscano. Tutzing: Hans Schneider 2009. 572 S., Nbsp.*

Den grundsätzlichen Bemerkungen der bereits in *Mf62* (2009), S. 288 ff., sowie *Mf63* (2010), S. 216 f., erschienenen Besprechungen der beiden ersten Bände des vorliegenden Verzeichnisses ist mit Blick auf Band 3 nichts hinzuzufügen. Der Zufall will es, dass der dritte Band mit seinem Ausschnitt aus dem Komponisten-Alphabet keine ganz großen Namen präsentiert; doch eindrucksvoll dokumentiert er erneut die kräftige Hochblüte, die der Triosonate mit Beteiligung einer oder zweier Flöten im zweiten und dritten Viertel des 18. Jahrhunderts beschieden war, jener Zeit, in der die Querflöte Adel und Bürgertum in ganz Europa begeisterte. Unter den Komponisten, die die Triosonate mit einer oder zwei Flöten besonders gepflegt haben, ragt der heute fast völlig vergessene Pariser Geiger Jean-Baptiste Quentin le jeune mit seinen fast 80 Trios (allerdings durchweg für Flöten oder Violinen) durch