

die nach Leonardo Leo und Francesco Durante benannten Traditionen der Leisti und Durantisti (zwei Bezeichnungen, die freilich erstmals in Emmanuel Imbimbos *Observations sur l'enseignement mutuel appliqué à la musique et sur quelques abus introduits dans cet art: précédées d'une notice sur les conservatoires de Naples* aus dem Jahre 1821 verwendet wurden). In der Forschung sind diese Schulen wiederholt in Frage gestellt worden, auch weil ihr musiktheoretisches Profil und die Ursachen für ihre Rivalität nicht klar erfasst wurden. Der Autor berücksichtigt erstmals aus der Zeit der Koexistenz beider Schulen stammende Quellen, die über ein Zugehörigkeitsgefühl der Schüler informieren. Die Lehrmethode und wesentliche theoretische und didaktische Fragen, etwa die Behandlung der Dissonanzen und die Rolle der Fuge, werden von van Tour erstmals durch die vergleichende Analyse der Kontrapunktheftes der Leisti (am Conservatorio La Pietà) und der Durantisti (Sant'Onofrio und Loreto) erörtert. Die Spezifika der unterschiedlichen Herangehensweisen für die Kompositionslehre beider Traditionen kristallisieren sich in jedem Kapitel des Buches heraus. Van Tour nimmt auch die erhebliche Beteiligung der Konservatorien für das religiöse Leben Neapels ins Visier und untersucht die geistlichen Werke, die die Schüler unter der Leitung ihrer Maestri anfertigten und die einen Übergang zwischen striktem Kontrapunkt und freier Komposition darstellten. Das letzte Kapitel des Buches, in dem die Rolle des Partimento als Notationsschrift und im liturgischen Kontext beschrieben und definiert wird, ist der Partimento-Fuge und dem Generalbass gewidmet. Dank der Erträge dieser Untersuchungen ist es dem Autor gelungen, die genannten Schulen näher zu bestimmen.

Zwei umfangreiche Datenbanken haben es dem Verfasser ermöglicht, die zahlreichen Fälle unklarer oder widersprüchlicher Zuschreibungen und Datierungen aufzulösen und dabei die Rezeption dieses breiten

Repertoires besser zu dokumentieren. Diese Datenbanken, in denen über zehntausend Incipits von Solfeggi und Partimenti jeweils nach Komponisten geordnet enthalten sind, erschließen dieses umfassende Repertoire auf vorbildliche Weise. Die Datenbanken stehen online unter www2.musik.uu.se/UUPart/UUPart.php und www2.musik.uu.se/UUSolf/UUSolf.php zur Verfügung. Zweifellos handelt es sich bei Peter van Tours Dissertation um ein Standardwerk zur Geschichte der neapolitanischen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts.

(Dezember 2015) Maria Luisa Baroni

Ferdinand Hiller. Komponist, Interpret, Musikvermittler. Hrsg. von Peter ACKERMANN, Arnold JACOBSHAGEN, Roberto SCOCCIMARRO und Wolfram STEINBECK. Kassel: Verlag Merseburger 2014. 560 S., Abb., Nbsp. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. Band 177.)

Ferdinand Hiller gehört zu einer Gruppe von Komponisten des 19. Jahrhunderts, deren Wahrnehmung sich mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts fundamental verändert hat: Wie Franz Lachner, Josef Rheinberger oder Carl Reinecke wird Hiller zeit seines Lebens überaus geschätzt und vielfach aufgeführt, außerdem spricht die große Zahl von Kompositionsschülern (und auch Kompositionsschülerinnen!) für eine breite Rezeption seines Wirkens auf vielen Ebenen. Aus Anlass seines 200. Geburtstags fand im Jahr 2011 in Frankfurt (seinem Geburtsort) und Köln (der Stadt seines vornehmlichen Wirkens und Sterbeort) ein internationales Symposium statt, das seinem umfänglichen kompositorischen Schaffen, seinen künstlerischen wie pädagogischen Tätigkeitsfeldern und seinem umfangreichen musikalisch-kulturellen Netzwerk gewidmet war. Der vorliegende, üppige und sorgfältig betreute Band dokumentiert dieses Symposium.

Hiller – als Wunderkind in Weimar ausgebildet – lebte als junger Erwachsener in Paris und Italien und knüpfte bereits dort nennenswerte Kontakte, um dann zunächst als Interimsleiter des Gewandhauses zu Leipzig und in Dresden, später als Städtischer Musikdirektor in Düsseldorf freundschaftlich und intensiv u. a. mit Felix Mendelssohn Bartholdy, Richard Wagner und Robert Schumann zu verkehren. Ab 1850 als Städtischer Kapellmeister und Direktor des späteren Konservatoriums leitete er die Gürzenich-Konzerte und die Rheinischen Musikfeste – und wurde zu einem Hauptprotagonisten im Streit um die sogenannte „Neudeutsche Schule“. Dass sein Schaffen nach seinem Tod 1885 sehr bald in Vergessenheit geriet, ist unter anderem der nationalsozialistischen Kulturpolitik anzulasten: Hiller war Sohn jüdischer Kaufleute in Frankfurt.

Die im Sammelband vertretenen Aufsätze nehmen die unterschiedlichsten Perspektiven auf das Leben und Schaffen Ferdinand Hillers ein. Eine erste Gruppe mit der Überschrift „Identität und Werdegang“ bemüht sich um Aspekte der Biographie Hillers: Während Laurenz Lütteken einleitend „Hillers Konjunkturen im 19. Jahrhundert“ als nahezu zyklische Euphorien und als Aspekte der musikalischen Historiographie aufruft, ordnet Sabine Henze-Döhring die Person Hillers in einen Kontext musikalischer Eliten im jüdischen Großbürgertum ein. Weitere Beiträge beleuchten Phasen in Hillers bewegtem Leben wie die erste Frankfurter Zeit, auch unter dem Gesichtspunkt späterer Berührungspunkte zwischen Hiller und seiner Vaterstadt (Ralf-Oliver Schwarz), oder Hillers Kontakt mit dem Simonismus (Ralph P. Locke) und der römischen Vokalpolyphonie (Peter Ackermann). Arnold Jacobshagen untersucht schließlich sehr detailliert das Repertoire Hillers als Städtischer Kapellmeister als Ausdruck einer Programmpolitik.

Dass sich ein zweiter Block dem umfangreichen Schaffen Hillers – das nahezu alle

nennenswerten Gattungen berührt – widmet, ist selbstverständlich. Wolfram Steinbeck stellt so detailreich wie vergleichend und sehr informativ das gegenwärtig nahezu unbekanntes symphonische Schaffen Hillers vor, andere symphonische Formen – wie die große Kammermusik oder die Serenaden – werden von Julian Caskel berücksichtigt; warum diese für das 19. Jahrhundert nennenswerten Gattungen unter „symphonische Kleinform“ geführt werden, bleibt unklar: Caskel bezieht sich in seinen sehr kundigen Beobachtungen schlicht auf Satztypen außerhalb der Sonatensatzform, etwa auf Scherzi oder andere Verlaufsformen. Eva Martina Hanke und Cordelia Miller untersuchen sehr kundig Konzerte und Konzertstücke Hillers. Dass auch gleich zwei Beiträge Hillers Klaviermusik gewidmet sind, erschließt sich nicht nur aus dem sehr umfangreichen KlavierŒuvre Hillers: Während Florian Kraemer dessen Klaviermusik aus der Sicht Robert Schumanns darstellt, nähert sich Kerstin Helfricht sehr lesenswert der Klaviermusik Hillers für Kinder, den „instruktiven Klavierstücken“. Gleich vier Aufsätze drehen sich um das Vokalschaffen: René Michaelsen interpretiert die skurrile *Operette ohne Text* op. 106 letztlich unter der Perspektive der Latenz, und Claudio Toscani thematisiert mit *Romilda* eine frühe Oper Hillers für die Mailänder Scala. Dass Hiller auch Oratorien hinterlassen hat, mag überraschen, die beiden großen alttestamentlichen Oratorien *Die Zerstörung Jerusalems* und *Saul* (Rainer Heyink) gehören aber im späten 19. Jahrhundert zum gängigen Oratorien-Repertoire. Ulrich Linke schließlich gibt einen umfangreichen Überblick zum Liedschaffen Hillers.

Die kulturpolitische und musikpädagogische Tätigkeit steht im Mittelpunkt eines dritten Abschnitts: So geht es um die französischen (Malou Haine) und italienischen (Ayaka Shibata) Vernetzungen Hillers, etwa zu Liszt und Rossini; Fabian Kolb stellt in einem aufschlussreichen, sehr materialreichen

Beitrag Hiller als Vermittler zwischen deutscher und französischer Musikkultur dar, sekundiert von Matthieu Cailliez, der Hillers erst in den fünfziger Jahren wiederbelebten Kontakt zum Musikleben in der französischen Metropole darstellt. Dieter Gutknecht und Klaus Wolfgang Niemöller widmen sich Aufführungsaspekten in Köln, nämlich der Kölner Erstaufführung der *Matthäus-Passion* von Johann Sebastian Bach und den Programmen der Niederrheinischen Musikfeste.

Ein letzter Abschnitt „Hiller und andere“ erweist den weiten Horizont Hillers: Johannes Laas beschreibt den auch persönlichen Kontakt Goethes zum jungen Hiller, Laure Schnapper die Beziehung Hillers zu den französischen Revolutionsbewegungen. Helmut Loos vermittelt über den Briefwechsel Innensichten aus dem Kontakt Hillers zu Mendelssohn, und Giseler Schubert nimmt schließlich Wagners Hiller-Polemik kritisch in den Blick. Der Band wird beschlossen mit einer Darstellung der Pariser Editionen von Hillers Werken (Herbert Schneider) und einer Aufarbeitung des Nachlasses in der Frankfurter Universitätsbibliothek (Ann Kersting-Meulemann); ein Einblick in den Kölner Nachlass gestaltet sich nach dem Einsturz des Kölner Stadtarchivs 2011 als schwierig.

Ein Desiderat bleibt insbesondere eine Untersuchung der Lehrtätigkeit Hillers in Köln: Angesichts der umfangreichen Veröffentlichungen von Lehrwerken, die – anders als bei Lachner, Rheinberger oder Reinecke – auch im Druck vorliegen und sowohl die didaktisch-methodischen Ansätze Hillers in ihrem traditionellen Kontext dokumentieren als auch einen Einblick in dessen Kompositionswerkstatt ermöglichen, ist zu fragen, warum die Herausgeber des üppigen Bands diese hervorragende Facette ihres Protagonisten nicht im Blick hatten. Andererseits macht die Lücke in diesem Band deutlich, dass Leben und Wirken von Ferdinand Hiller ertragreiche Forschungsgegenstände auch in Zukunft bleiben werden. Der vorgelegte

Sammelband setzt für die Hiller-Forschung Maßstäbe.

(Januar 2016)

Birger Petersen

ARNE STOLLBERG: Tönend bewegte Dramen. Die Idee des Tragischen in der Orchestermusik vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert. München: edition text + kritik 2014. 789 S., Nbsp., CD.

So unversöhnlich einander im 19. Jahrhundert die Propagandisten der „absoluten“ Musik und die neudeutschen Apologeten der Programmmusik gegenüberstanden: In der Musikwissenschaft gewinnt, befördert nicht zuletzt durch Erfahrungen mit der Mahler-Analyse, schon seit längerem die Einsicht Raum, dass die Opposition zwischen Form- und Inhaltsästhetik auf einer schiefen Relation beruhte und dass insbesondere die symphonischen Werke des langen 19. Jahrhunderts eine Verschränkung beider Blickwinkel erfordern, um wirklich verstanden zu werden – selbst bei scheinbar so eindeutigen Fällen wie Josef Rheinberger oder Richard Strauss. Die Probe aufs Exempel liefert in eindrucksvoller Weise die vorliegende, als Habilitationsschrift entstandene Studie Arne Stollbergs, die mit großer Gründlichkeit, methodischer Schärfe und inhaltlicher Breite dem Phänomen des „Tragischen“ in Orchesterwerken nachgeht, von Glucks Ouvertüren bis zu Gustav Mahler und Felix Weingartner. Scheint schon der Titel Hanslick und Wagner zu überblenden, so entwerfen die Werkinterpretationen und musikästhetischen Überlegungen Stollbergs in der Summe ein Konzept von „tragischer“ Symphonik, dem womöglich Hanslick und Brahms, Liszt und Wagner gleichermaßen hätten beipflichten können.

Worum es ihm geht, zeigt Stollberg gleich zu Beginn plastisch an Emil Nikolaus von Rezniceks Erläuterungstext zu seiner *Tragischen Symphonie* d-Moll von 1903: Die Symphonie schildert nicht eine bestimmte, per-