

Schaffen umfassender erkundete. Natürlich ist es nicht die einzige Anthologie von Aufsätzen seit dieser Zeit – besonders erwähnt werden muss *Music and Sexuality in Britten* von Philip Brett, posthum herausgegeben von George E. Haggerty (University of California Press 2006), ein Band, in dem manch ein Thema betrachtet wird, das auch in der nun vorliegenden Anthologie Behandlung findet. In dem vorliegenden Band kommen zwölf Autoren zu Wort, die sich zum großen Teil bisher noch nicht umfassend mit Britten und seinem Schaffen auseinandergesetzt haben. Außer Konkurrenz läuft natürlich Colin Matthews, der sich seit Jahrzehnten mit Brittens musikalischem Nachlass befasst und der hier die Perspektive auf das neue Britten-Werkverzeichnis lenkt, das seit 2006 in Vorbereitung ist. Sharon Choa blickt aus dem aufführungspraktischen Blickwinkel auf die frühen *Poèmes* für Orchester, der Oboist George Caird betrachtet die *Six Metamorphoses after Ovid* und versucht sich in (leider allzu unvollständigen) Betrachtungen zu dem Einfluss der klassischen Mythologie auf Britten. David Crilly verbindet Überlegungen zu Brittens Filmmusik mit solchen zu *The Turn of the Screw*, Frances Spalding und Arne Muus beschäftigen sich mit der (lange unterschätzten) Fernsehoper *Owen Wingrave*, Jane Brandon und Claire Seymour mit dem Klassiker *Peter Grimes* (Seymours *The Operas of Benjamin Britten* erschien 2004 bei Boydell). In einer Art Exkurs befasst sich Maéna Py mit der Britten-Rezeption in Frankreich. Cameron Pyke berichtet aus seiner Forschung zu Brittens Rezeption russischer Musik und erkundet die Frage, ob und inwieweit Schostakowitschs 14. Sinfonie eine Antwort auf das *War Requiem* ist. Brian McMahon veröffentlicht einen Auszug aus seiner Magisterarbeit zu dem Themenbereich von Brittens Pazifismus, bleibt aber die Antwort auf seine selbstgestellte Frage „Warum kehrte Britten während des Krieges nach England zurück?“ schuldig. Der Band ist umfassend kommentiert und mit Registern ausgestattet.

Von ganz anderer Art ist der im November 2009 erschienene Band mit Auszügen aus Brittens Tagebüchern. Von der *Sunday Times* als „The year's most important documentary publication“ (Klappentext) bezeichnet, war die Auslieferung eines Rezensionsexemplars der gebundenen Ausgabe bereits im Dezember

nicht mehr möglich (in der seit Mai 2010 vorliegenden Softcoverausgabe ist der dicke Band leider viel schlechter zu benutzen als in der gebundenen). Dabei handelt es sich in der Tat um eine wichtige Publikation – das zentrale Komplement zu den Britten-Briefen, in denen kurze Passagen aus den Tagebüchern bereits abgedruckt worden waren. Britten führte zehneinhalb Jahre lang Tagebuch, in einer Zeit musikalischer und menschlicher Formung. Wir lernen viel über Britten, können Lücken füllen, die bei der Veröffentlichung der Briefe geblieben waren. Dennoch muss klar gesagt werden, dass hier keine wissenschaftlich akkurate Ausgabe vorliegt – Evans ist nicht Wissenschaftler, sondern BBC-Redakteur, und für ihn steht der praktische Nutzen im Vordergrund. Er hat orthographische Fehler (die sich bei Britten häufig finden) meist stillschweigend korrigiert und den Text lesbar aufgearbeitet (und damit nicht zitationsfähiger gemacht). Leider hat er sich jedoch entschieden, die Anmerkungen nicht auf der jeweiligen Seite, sondern am Kapitelende zu bringen, was bei 170 Einträgen pro Kapitel das Hin- und Hergeblätter zu einer Tortur macht. Auch blieb allzu viel unkommentiert, einfach weil immer noch so viele Kenntnislücken bestehen. Dennoch überwiegt die Bedeutung bei weitem die Probleme der Veröffentlichung, die ansonsten hohe Standards erfüllt.

(Mai 2010)

Jürgen Schaarwächter

CHRISTOPH VON BLUMRÖDER: *Neue Musik im Spannungsfeld von Krieg und Diktatur*. Wien: Verlag Der Apfel 2009. 277 S., Nbsp. (Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit. Band 13.)

Die Thematik scheint fast zu groß für ein Buch von 260 Seiten, denn ein ganzes Jahrhundert voll von Kriegen und Diktaturen, auf die Komponisten in unübersehbarer Fülle reagiert haben, war auszumessen. Dennoch liegt ein reiches und wichtiges Buch vor, gelungen unter den methodischen Prämissen, die an Schnittstellen der Ausführungen immer wieder präzisiert werden. Der Autor verfolgt den Weg von der Biografie der Komponisten, die Krieg und Diktatur erfahren haben, zum resultierenden musikalischen Werk, bedenkt „Momente des Wiederhalls realer Barbarei im musikalischen Œuvre persönlich unmittelbar betroffener

Komponisten“ und sucht nach Funktionen, die Musik unter solchen Bedingungen übernehmen kann. Die chronologische Untersuchung beginnt beim Ersten Weltkrieg und öffnet damit eine Perspektive, die in der deutschsprachigen Musikwissenschaft bisher kaum in den Blick genommen wurde. Als weitere Kapitel folgen Zwischenkriegsperiode, Nazidiktatur und Zweiter Weltkrieg, Nach Auschwitz, Kriegshypothesen, Diktaturen und Kriege weltweit sowie eine abschließende Betrachtung mit dem Titel „Was vermag die Neue Musik“.

Immer wieder wird darauf hingewiesen, dass die Darstellung überblicksartig sei und dass ausgewählte Beispiele exemplarisch angesprochen sind – das Buch ist aus einer Kölner Vorlesung 2004 entstanden. So werden gleich in der Einleitung verschiedene Bereiche und Problemfelder nur kurz angerissen, um sie danach rigoros auszuklammern. Dabei handelt es sich erstens um die Geschichte der Sowjetunion seit 1917, zweitens um das Schicksal von Komponisten in Konzentrationslagern, drittens um die Rolle der Kollaborateure des Nazi-Regimes – harte Urteile gegen Orff und Egk! – und viertens um die Gattung der Oper, wobei auf Bergs *Wozzek* und Zimmermanns *Soldaten* doch hingewiesen wird. Schon im Vorwort war der gesamte popularmusikalische Bereich aufgrund „ästhetisch fundamental abweichender musikwissenschaftlicher Beurteilungskriterien“ ausgeklammert worden. Bei der erfolgten Auswahl „exemplarischer Werke und repräsentativer Komponisten aus dem Bezirk der Neuen Musik“ wird ein emphatisches Verständnis von „Neuer Musik“ vorausgesetzt, worauf mehrfach hingewiesen wird. Sie beginnt im Ersten Weltkrieg mit den Repräsentanten der Wiener Schule sowie französischen und italienischen Komponisten, es folgen Eisler, Bartok, Strawinsky, danach Hartmann, Messiaen, Blacher, ferner Nono, Stockhausen und B. A. Zimmermann. Ein Kapitel ist den Vertretern der elektroakustischen Musik gewidmet, schließlich wird eine ganze Reihe von Komponisten behandelt, die die politischen Verfehlungen der Nachkriegszeit reflektieren, darunter Xenakis, Nono, Yun und Klaus Huber. Ungeachtet aller Hinweise auf Exemplarizität fällt das Fehlen einiger für die Fragestellung des Buches wichtiger Komponisten und Werke schmerzlich ins Gewicht, wie etwa Elgar und Weill, Michael Tippets *A Child of Our*

*Time*, Frank Martins *In terra pax*, Britten's Werke aus der Zeit des Zweiten Weltkrieges (*Ballad of Heroes*) oder sein *War Requiem* und schließlich das politische Œuvre Henzes, etwa *El Cimarrón*, *Das Floß der Medusa*, *We come to the River* und viele andere. Über die Auswahlkriterien – etwa dass Neue Musik im emphatischen Sinne hier nicht vorliege (so zum *War Requiem*, S. 259) oder dass die Komponisten von Diktatur nicht unmittelbar betroffen gewesen seien – ließe sich streiten. Hingegen spielt Mauricio Kagel eine fast zu große Rolle, zumal ihm in Argentinien bis heute ein mangelndes (kompositorisches) Engagement gegen die dortige Diktatur vorgeworfen wird. Warum zitiert Kagel den chinesischen Dichter Mo-dsi mit den Worten, Musik würde Verzweifelte nicht trösten (S. 12), und warum findet diese Behauptung un widersprochen Eingang in das Buch? Entschieder kann man die Kraft der Musik nicht verkennen, wofür weite Teile der abendländischen Musik Zeugnis ablegen!

Aber die vorgelegten Werkuntersuchungen tragen auch reiche Früchte: Neben in diesem Zusammenhang noch wenig bekannten Werken wurden Kompositionen aufgespürt, in denen sich erlebte Barbarei nicht plakativ, sondern nur mittelbar, quasi seismographisch niederschlägt – etwa in Schönbergs Liedern nach seiner Emigration 1933. Ebenso beeindruckend ist die akribische Aufdeckung wichtiger Details. Beispielhaft seien hier der Termin von Schönbergs antisemitischer Diffamierung durch die Berliner Akademie 1933 angeführt, ebenso die Textänderung von Blachers *Drei Psalmen* in der Schallplattenaufnahme von 1961, die frappierende Einsichten in die Mentalität der Nachkriegsgesellschaft offenbart. Gewinnbringend ist auch die ausführliche Darstellung der Entstehungszusammenhänge von Messiaens *Quatuor pour la fin du Temps* einschließlich der eindringlichen Charakterisierung von Messiaens eigener Utopie.

Angesichts der vielen erhellenden Dokumente und wichtigen Details hätte man sich die Nennung weiterer Sekundärliteratur gewünscht, z. B. das Grundlagenwerk zur Musik im Ersten Weltkrieg, Glenn Watkins' *Proof through the Night* (2003) – Blumröders Buch berücksichtigt Literatur und Dokumente bis 2008.

Bei allen genannten Meriten liegt der größte Gewinn des Buches in der ästhetischen Ausein-

andersetzung mit den einzelnen Werken in ihren historischen Zusammenhängen. Wie kann Musik etwas ausrichten gegen die Gefahr eines Atomkrieges oder die menschenverachtenden Gräueltaten von Diktaturen? Wie lässt sich mit Kunst auf Auschwitz reagieren? Die Diskussion über Möglichkeiten und Grenzen von Musik offenbart wichtige Einsichten und lädt zu weiterer Reflexion ein. Nur zustimmen kann man dem Schlusswort, in dem Blumröder den in Rede stehenden Werken das Projekt *Stolpersteine* an die Seite stellt: Bei aller Berechtigung des Lamentos, Kunst könne das Elend der Welt nicht mindern, kann die Autorität des Künstlers und die Würde der Kunst den Finger immer wieder in die Wunde legen und mit stetem Tropfen den Stein von Krieg und Diktatur in unserer Welt höhlen.

(November 2010)

Stefan Hanheide

*Das deutsche Kirchenlied. Abteilung II: Geistliche Gesänge des deutschen Mittelalters. Melodien und Texte handschriftlicher Überlieferung bis um 1530. Band 3: Gesänge I–M (Nr. 331–536). Hrsg. von Max LÜTOLF in Verbindung mit Mechthild SOBIELA-CAANITZ, Cristina HOSPENTHAL und Max SCHIENDORFER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. XIV, 325 S.*

Das im vorliegenden Band edierte Repertoire, das über 200 Nummern aufweist, enthält einige weithin bekannte, mitunter in zahlreichen, textlich wie melodisch unterschiedlichen Fassungen überlieferte Lieder, so „In dulce iubilo“, „Joseph, liber neve myn“ oder „Maria zart von edler art“. Über 80 handschriftliche Quellen wurden herangezogen. Nur wenige der Lieder sind in adiastematischen Neumen überliefert; diese wurden faksimiliert, ediert ist jeweils nur der Text. Neben in erster Linie für (Kirchen)-Lieder prominenten Quellen wie dem Liederbuch der Anna von Köln (D-B, Ms Germ. Oct. 280), der aus dem Benediktinerkloster Ebersberg stammenden Handschrift D-Mbs, Clm 6034, der Kolmarer Liederhandschrift (D-Mbs, Cgm 4997) oder Utrecht, Universitätsbibliothek, 16 H 34, wurden auch Quellen benutzt, die in erster Linie dem mensuralen Umkreis entstammen, so der Codex St. Emmeram der Bayerischen Staatsbibliothek (Clm 14274). Aus dieser für die zentraleuropäische Überlie-

ferung der Mehrstimmigkeit kurz vor der Mitte des 15. Jahrhunderts so wichtigen Quelle wurde das dreistimmige „Leuat autentica zelum agmina“ aufgenommen, das in seinem zweiten Teil ein „Crist, der ist erstanden“ enthält. Das Stück ist gewiss nicht leicht zu übertragen, da der Emmeramer Codex für seine notationstechnische Vielfalt und deren von der kodifizierten Lehre abweichenden Eigenheiten geradezu berüchtigt ist. Leider ist der Kritische Bericht zum vorliegenden Band noch nicht erschienen; die Herausgeber nahmen bei den Anmerkungen 3, 8 und 10 (S. 188) eine gravierende Emendation vor (die Pausen wurden gegenüber der Quelle jeweils um eine Brevis verkürzt, bei Ziffer 8 fehlt zudem eine Minimapause), die jedenfalls einer Begründung bedarf, da die in der Quelle zu findende Lesart wohl keine Probleme bereitet (der Tenor erklingt knapp zwei Mensuren allein, da die anderen Stimmen pausieren). Die Mehrstimmigkeit spielt überhaupt eine nicht geringe Rolle: Erwähnt sei „Maria zart“ à 4 (Nr. 501) aus der Handschrift Michaelbeuern cart. 1, ein auch anderweitig (z. B. in Brüssel, Bibliothèque Royale MS II. 270) tradiertes Tenorlied. Ausschließlich mehrstimmig in immerhin drei Fassungen liegt „Mit diesen nuwen jare“ vor. Beeindruckend ist insbesondere die Überlieferungsbreite beim „In dulce iubilo“: Von insgesamt elf mitgeteilten Fassungen stehen sieben mehrstimmige (Nr. 405–410 à 2, Nr. 411 à 3) nur vier einstimmigen Aufzeichnungen gegenüber. Bei den zweistimmigen Sätzen handelt es sich jeweils um denkbar simple, untereinander teils eng verwandte Organa, die streckenweise im Einklang verlaufen. Der Edition nach zu schließen, sind einige der Sätze in Choral-schrift mit nur angedeuteter Rhythmisierung (Stielung, Verdoppelung von Zeichen etc.) notiert. Klar mensural zu lesen ist indes der in Breven, Semibreven und nur wenigen Minimien aufgezeichnete dreistimmige Satz (vgl. das Faksimile bei Clytus Gottwald, „Das Konstanzer Fragment“, in: *Acta Musicologica* 34, 1962). Festzuhalten bleibt, dass wiederum ein gewichtiger, sorgfältig edierter Band vorliegt, zu dem man den Herausgebern gratulieren darf.

(Dezember 2010)

Bernhold Schmid