

Hauptwerke Henzes – samt seiner politischen Dimension und der Einbettung in Stil und Motivierungen des Gesamtwerks von Henze dar und auch ausführlich die Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte. Für diese liefern nicht nur schriftliche Quellen (Pressekritiken der Uraufführung sowie von späteren Aufführungen 1975–1996 und Schallplattenkritiken), sondern sowohl Klaus Lindemanns Filmversion *Tristans Klage* (1975/78; nach der Konzertverfilmung von 1975 – wobei Henze einen gewissen Mangel an Begeisterung für die optische Lenkung der Phantasie und der Assoziationen zeigte) als auch von gleich drei Ballett-Versionen, nämlich John Neumeiers *Tristan* als Teil seiner *Artus-Sage* (1982), Glen Tetley (1974) und Loyce Houlton (1979) aufschlussreiche Beispiele, auch wenn Henze selber fand, sein *Tristan* sei für den Konzertsaal geschaffen und es gebe genug andere Ballettmusiken. Dabei zeigt sich im Übrigen gerade durch die Sorgfalt und Kompetenz Marion Fürsts, dass eine Analyse von Film oder Ballett in Buchform auf Grenzen des Mediums stößt. Das gilt interessanterweise sogar für die beiden ersten Seiten der instruktiven Skizzen- und Partiturbeispiele aus der Paul-Sacher-Stiftung im Anhang (nicht weniger als 25 Seiten), für deren Lesbarkeit ein Folio-Format nötig gewesen wäre – ansonsten genügt hier das Medium Buch durchaus.

Eine besonders berührende Facette von Werkgeschichte, -kontext und -interpretation gibt Marion Fürst mit der Darstellung der Beziehungen zwischen Ingeborg Bachmann und Henze und speziell der Bezüge von Bachmanns Roman *Malina* zu Henzes *Tristan*. Die Autorin arbeitet den zentralen Aspekt der Intertextualität mit den Verbindungen zur Gattung (Klavier-)Konzert, zu Brahms, Wagner, Chopin u. a. präzise und detailliert heraus, einschließlich der Probleme der vor allem durch die Zuspilontonbänder (die rascher verschleifen und veralten als die übrigen Werkbestandteile) gegebenen „Schichten-Polyphonie“. Ganz gelegentlich, z. B. bei Darstellung der Kanons (S. 107–110), drängt sich bei aller Hochachtung vor der Leistung Marion Fürsts die – manchmal auch gegenüber eigenen Bemühungen des Rezensenten anwendbare – skeptische Frage auf, inwieweit die Takt-für-Takt-Analyse, zu der die Autorin im Kernteil „Analyse und Deutung“ tendiert, stets zum Werkverständnis beiträgt. Hier

stellt sich ein Problem der Analyse überhaupt: das der Rückvermittlung des Technischen mit Sinn, des Syntaktischen mit Semantik. Immer noch vorbildlich verfuhr Marion Fürsts Lehrer Peter Petersen in seiner großangelegten *Wozzeck*-Analyse, bei der Technik und Bedeutung, Ausdruck und Konstruktion stets aufs engste miteinander vermittelt werden. Des ungeachtet bildet die vorliegende Monographie einen gewichtigen und bleibenden Beitrag zur Henze-Forschung.

(September 2006) Hanns-Werner Heister

THORSTEN WAGNER: *Franco Evangelisti und die Improvisationsgruppe Nuova Consonanza. Zum Phänomen Improvisation in der Neuen Musik der sechziger Jahre. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2004. 271 S., Abb., Nbsp.*

Thorsten Wagner zeichnet den musikalischen Weg Franco Evangelistis von frühen seriellen Kompositionen der 1950er-Jahre hin zu Improvisationen der Gruppe Nuova Consonanza im darauf folgenden Jahrzehnt nach. Evangelistis Entwicklung zeigt eine bemerkenswerte Stringenz: Die Hinwendung zur Improvisation erscheint als folgerichtige Konsequenz eines zunehmend offeneren Werkverständnisses.

Wagners Untersuchung beginnt im Anschluss an einen knappen Überblick über Evangelistis Werdegang zunächst mit einer zusammenfassenden Schau kompositorischer Tendenzen der Neuen Musik in den 1950er-Jahren. Die verschiedenen Ansätze von Pierre Boulez über Karlheinz Stockhausen bis John Cage und Christian Wolff kommen prägnant erfasst zur Sprache und bilden das Rückgrat für den anschließenden analytischen Zugriff auf Evangelistis Kompositionen. In diesem Zusammenhang thematisiert Wagner auch Evangelistis spezifische Rezeption der Musik Anton Weberns und Edgard Varèses: „Von Webern übernimmt Evangelisti zumindest teilweise das Komponieren mit kurzen, prägnanten musikalischen Gestalten, die in den meisten seiner Kompositionen mit geräuschhaften Klangbändern aus der Tradition Varèses kombiniert werden.“ (S. 58) Solch allgemeine Feststellungen begründet Wagner differenziert anhand detaillierter Analysen einzelner Werke. Dabei kommt Evangelistis ohnehin auf wenige Werke be-

schränktes kompositorisches Schaffen weitgehend zur analytischen Darstellung. Im Einzelnen behandelt Wagner die Kompositionen *4!* (1955), *Ordini* (1955), *Spazio a 5* (1959–1961), *Aleatorio* (1959) und *Random or not random* (1956–1962). Zunehmend werden den Interpreten vom Komponisten wichtige Entscheidungen (Artikulation, Tempo und die Reihenfolge von Abschnitten) überlassen; Evangelisti behält allerdings mit seinem aleatorischen Konzept letztlich doch die kompositorische Kontrolle: „Vom Komponisten annähernd determinierte Texturen können von den Interpreten konkretisiert werden, ohne die musikalische Vorstellung des Komponisten in Frage zu stellen – ein Prinzip, das, übertragen auf improvisierte Musik, für den Improvisationsmodus der Gruppe Nuova Consonanza von grundlegender Bedeutung werden sollte.“ (S. 89)

Bevor sich Wagner jedoch dokumentierten Improvisationen zuwendet und damit diese These belegt, skizziert er die Entwicklung von Nuova Consonanza von 1964 bis 1985 und widmet sich dann ausführlich einigen weiteren, prägenden Mitgliedern, bei denen es sich ausnahmslos um Komponisten handelte. Insbesondere die Mitglieder der von Wagner so genannten „Konsolidierungsphase“ (ab 1968) werden vorgestellt: Ennio Morricone, John Heineman, Mario Bertoncini, Walter Branchi und Egisto Macchi. Von den drei letztgenannten bespricht Wagner (zum Teil ausführlich) zudem einige beispielhafte Kompositionen, deren Eigenheiten insgesamt eine enge Verwandtschaft zur Musik Evangelistis aufweisen. Das im Folgenden festgestellte weitgehend homogene improvisatorische Vorgehen von Nuova Consonanza gründet demnach nicht allein in der konstatierten dominanten Rolle Evangelistis, sondern ebenso auf musikalischen Übereinstimmungen aller Beteiligten.

Wenn sich dann Wagner im letzten Drittel seiner Studie analytisch mit ausgewählten, auf Tonträgern überlieferten Improvisationen auseinandersetzt, geschieht dies mit einer ebenso präzisen Vorgehensweise wie bei den Kompositionsanalysen. Wagner thematisiert die besondere Problematik von Improvisationsanalysen, kann sich aber durchaus für sein zu den Werkanalysen weitgehend analoges Vorgehen auf den evidenten, quasi „kompositorischen“ Ansatz dieser Improvisationen berufen. Evangelis-

ti selbst hält sogar am Werkbegriff für Improvisationen fest (vgl. S. 257). Wagners sorgfältiger Zugriff sowohl auf die Improvisationsprozesse als auch auf die Klanggestaltung im Detail – wie in seinen Analysen zuvor – führt erneut zu differenzierten Ergebnissen.

Dennoch birgt die Darstellung nun einige Inkonsistenzen: Denn Wagner bespricht die Eigenheiten der Musik von Nuova Consonanza nicht (wie bei den Kompositionsanalysen) aus einer historischen Perspektive heraus, sondern quasi systematisch. Er unterscheidet „einfache Texturimprovisationen“, „komplexe Texturimprovisationen“ und „Momentimprovisationen“ (S. 191) und veranschaulicht diese „Improvisationstypen“ anhand einiger eingehend besprochener Beispiele. Weder die musikalische Entwicklung der Gruppe wird herausgearbeitet, noch wird deren Musik (wie zuvor bei den Kompositionen Evangelistis) vor dem Hintergrund weiterer zeitgenössischer Improvisationsensembles eingehend betrachtet. Zwar erwähnt Wagner die *Musica elettronica viva*, AMM und *New Phonic Art* (S. 251–253), und deutet kurz den einen oder anderen Unterschied zu Nuova Consonanza an. Die Charakterisierung der genannten Ensembles und daher auch der Vergleich mit der Gruppe um Evangelisti bleiben jedoch unbefriedigend. Zudem wäre die Berücksichtigung weiterer musikalisch verwandter Formationen wie dem *Spontaneous Music Ensemble*, der *Music Improvisation Company* oder der entscheidend auf Improvisationen basierenden Kompositionen Giacinto Scelsis hilfreich gewesen, um den spezifischen Ansatz von Nuova Consonanza besser herausstellen zu können. Immerhin veröffentlichten Nuova Consonanza 1976 (auf dem von Wagner nicht angesprochenen Album *Musica su schemi*) eine Improvisation mit dem Titel *Omaggio a Giacinto Scelsi*.

Dass Wagner die Musik von Nuova Consonanza vor dem Hintergrund systematischer Überlegungen zur (freien) Improvisation und damit eher unabhängig von zeitgleichen historischen Phänomenen diskutiert, führt abschließend sogar zur wenig hilfreichen Einbeziehung philosophischer Überlegungen Jean-François Lyotards zum Ereignischarakter der Kunst. Denn der Position Lyotards ist etwa die Konzeption John Cages deutlich näher als die Auffassung Evangelistis und die Praxis von Nuova

Consonanza. Und Evangelistis musikalische Distanz zu Cage (Aleatorik versus Indeterminacy) ist offensichtlich. Erinnert sei nur an Evangelistis Festhalten am Werkbegriff auch für seine Improvisationen.

Für die weitere Beschäftigung mit den Kompositionen Evangelistis und seines Umfelds sowie mit den Improvisationen von Nuova Consonanza liefert Wagner insgesamt jedoch eine unverzichtbare Grundlage und leistet damit einen wichtigen Beitrag zu historischen, in engem Kontakt zur Neuen Musik entstandenen Improvisationsprojekten seit den 1960er-Jahren.

(September 2006)

Jürgen Arndt

*Kirchenmusik zwischen Säkularisation und Restauration.* Hrsg. von Friedrich Wilhelm RIEDEL, Sinzig: Studio Verlag 2006. 415 S., Abb. (Kirchenmusikalische Studien. Band 10.)

Die Französische Revolution, die Herrschaft Napoleons, der Reichsdeputationshauptschluss 1803 und das Ende des Heiligen Römischen Reichs 1806 bedeuteten für ganz Europa einen gewaltigen Umbruch. Die Säkularisation fast aller geistlichen Territorien und die Aufhebung zahlreicher Klöster hatten vor allem in den katholischen Ländern große Auswirkungen auf die Kultur im Allgemeinen und auf die Pflege der Kirchenmusik im Besonderen. Diesem Thema widmete sich 2003 ein von der Gesellschaft für Musikforschung, der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e. V. und der Gesellschaft Klostermusik in Schwaben e. V. veranstaltetes interdisziplinäres Symposium in Ottobeuren, dessen Vorträge in diesem Band vereint sind.

Einleitend schildert der Kirchenhistoriker Peter Claus Hartmann die politischen Umwälzungen. Der Säkularisation ging die Säkularisierung voraus: Die Aufhebung des Jesuitenordens, die katholische Aufklärung und die Reformen Josephs II. hatten den Veränderungen den Weg bereitet. Drei fundierte Beiträge über die Kirchenmusikpflege der Jesuiten in Südamerika (Johannes Meier), München (Robert Münster) und Ungarn (Katalin Kim-Szacsvai) schildern die Verluste, vor allem der Figuralmusik im Gottesdienst. Auch die Aufhebung der Klöster bedeutete zunächst den Verlust der Grundlage für eine Musikpflege auch auf dem

Land. Trotzdem versucht die heutige Forschung „die Veränderungen rund um das Jahr 1803 nicht mehr einseitig als Verlust, Zerstörung und Traditionsbruch darzustellen [...], sondern vielmehr wertfrei in ihrer Ambivalenz zu begreifen“ (S. 145). „Die führende Trägerschaft der Kirchenmusik“ verlagerte sich von den Klöstern und barocken Höfen auf das Bürgertum nicht nur der großen Städte (so Friedrich W. Riedel in seinem einleitenden Beitrag über die „Kirchenmusik in der ständisch gegliederten Gesellschaft am Ende des Heiligen Römischen Reiches“). Beispielhaft beschreibt dies Josef Focht in seiner Studie über „Die Auswirkungen der Klostersaufhebungen im oberbayerischen Landkreis Dachau“. In großen Städten wie Salzburg (Gerhard Walterskirchen) und München (Siegfried Gmeinwieser) konnte sich allmählich ein bürgerliches Musikleben entwickeln, in kleineren Städten wie Memmingen bedeutete die Aufhebung des Kreuzherrenklosters zunächst nur den Wegfall eines katholischen, aber auf ökumenische Zusammenarbeit gegründeten Akzents im Musikleben der evangelisch geprägten Stadt (Johannes Hoyer). Weniger eingreifend wirkten die Veränderungen in den südosteuropäischen Bistümern (Franz Metz), z. B. in Olmütz (Jiri Senhal). Allerdings ging in der Slowakei ein „goldenes Zeitalter“ franziskanischer Musikpflege zu Ende (Ladislav Kacic). Vor allem die Figuralmusik im Gottesdienst verlor immer mehr an Boden, nicht nur durch den Wegfall ihrer Träger, sondern auch durch den aufkommenden Caecilianismus.

Christoph Schmiders weitausgreifender Beitrag „Vom Bistum Konstanz zum Erzbistum Freiburg – Entwicklungstendenzen der Kirchenmusik zwischen aufgeklärter und caecilianischer Reform“ zeigt Entwicklungen, die wohl auch in anderen Territorien stattfanden, obgleich die Veränderungen im Südwesten, zu denen u. a. die Neuordnung der Bistümer gehörte, besonders „grundstürzend“ waren (S. 264). Dennoch stand den Reformbewegungen von der Aufklärung bis zum Caecilianismus ein ausgeprägtes Beharrungsvermögen der Bevölkerung gegenüber, zumal die Kirchenleitung im 19. Jahrhundert wenig Einfluss auf die praktische Gestaltung der Kirchenmusik hatte (S. 260). Die starke Einwirkung Napoleons und der französischen Verwaltung auf die