

len und begründet ausgewählten Notenbeispielen, ein Buch voller klarer Formulierungen und prägnant-aufschlussreicher Sätze, ein Buch, das eigene Anschauungen zulässt, kritische Blicke wagt und neue Beleuchtungen eröffnet. Solche Bücher gibt es heute immer weniger. Gewiss ist bereits reichlich Literatur zu Mozarts Konzerten vorgelegt worden, auch, wenn auch deutlich weniger, speziell zu den Finalsätzen. Nie zuvor aber ist das Thema so gründlich und systematisch behandelt worden.

Ausgangspunkt ist die Frage nach der Funktion und Relevanz des Finalsatzes in der Musik des späten 18. Jahrhunderts. Kaum mehr, so der Autor, lassen sich hier Maßstäbe der Unbeschwertheit, wenn nicht Harmlosigkeit zugrunde legen, wie sie in der kompositorischen Praxis vor und um 1760 beobachtet wurden. Die Darstellung des Autors leitet die Annahme, „daß gerade bei Mozart die Bedeutung aller drei Sätze gleich groß ist“ und „daß es Probleme und Entwicklungen auch im dritten Satz geben muß“ (S. 3). Hierfür untersucht er die Schlusssätze sämtlicher Konzerte, einschließlich der Doppelkonzerte und Einzelsätze (im Ansatz sogar verdienstvollerweise der konzertanten Sätze aus den großen Serenaden) sowie der Entwürfe und Fragmente. Es handelt sich fast stets um Rondoformen in freilich sehr unterschiedlicher Ausgestaltung.

Bewusst geht Brink aus von dem formanalytisch typisierenden Ansatz, den Konrad Küster (Kassel 1991) für die Kopfsätze der Konzerte Mozarts erarbeitet hat. Mit dieser „Querschnittsmethode“ (S. 385), so der Autor, lassen sich die einzelnen Formteile aller infrage kommenden Sätze in einem einheitlichen Bezugssystem zur vergleichenden Darstellung bringen. In systematischen Querschnitten werden dann die einzelnen Formteile analytisch durchgespielt: Erster Refrain und Ritornell (3.2), Erstes Couplet (3.3) mit Eröffnung und erstem thematischen Bereich (3.3.1), Modulationsbereich (3.3.2), Seitensatzbereich (3.3.3), Schlussgruppe (3.3.4) und Rückmodulation (3.3.5), dann Zweiter Refrain (3.4), Zweites Couplet (3.5) usw. Vorangestellt sind Erörterungen zum Zusammenhang von Form und Charakter, ein musikhistorischer Streifzug durch das theoretische Schrifttum des 18. Jahrhunderts (für diese Ebene der Überprüfung detailanalytischer Beobachtungen über das zeitgenössische Schrifttum hat

schon vor Jahrzehnten Friedhelm Krummacher die Maßstäbe gesetzt) und Überlegungen zur Terminologie. Die strenge Methode des Verfassers ermöglicht ihm auch systematisch und statistisch begründete Erörterungen von Authentizitätsfragen, so etwa in Bezug auf die *Sinfonia concertante* KV 297b (Anh. C 14.0, S. 324 ff.) oder das *D-Dur-Violinkonzert* KV 271a (271i).

Das vierte Kapitel, „Andere Formen der Finalsätze“, behandelt die Werke der Frühzeit (darunter die Pasticcio-Konzerte KV 37, 39, 40 und 41) sowie die Variationenfinali KV 382, 453 und 491. An die Betrachtung der Entwürfe und Fragmente schließt sich ein terminologisch und ästhetisch motiviertes Kapitel an, in dem der Autor Fragen nach dem Begriff „Finale“ bei Mozart und im 18. Jahrhundert sowie nach dem „Finalcharakter“ zwischen Scherzhaftigkeit („Kehraus“) und Finalfunktion („krönender Abschluß“) behandelt, das Problem des Komischen in der Musik anschneidet und auf den Zusammenhang der Rahmensätze verweist. Der letzte Abschnitt eröffnet einen „Forschungsmethodischen Ausblick“ (endlich einmal nicht der an solcher Stelle so modisch gewordene Begriff „Methodologie“ – das ist die Methodenlehre!). Ein ausführlicher Anhang mit Noten und Quellentexten des 18. und 19. Jahrhunderts rundet die Studie ab.

Es ist ein gutes Buch geworden, mehr noch: eine gute Dissertation!
(August 2006) Thomas Schipperges

ULRIKE ARINGER-GRAU: *Marianische Antiphonen von Wolfgang Amadeus Mozart, Johann Michael Haydn und ihren Salzburger Zeitgenossen. Tutzing: Hans Schneider 2002. 277 S., Nbsp. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 60.)*

Das Thema der Kirchenmusik Mozarts ist im Mozart-Jahr natürlich dutzendfach mitbehandelt worden, in all den neuen Handbüchern und aktuellen Gesamtdarstellungen. Große Erwartungen wird in solchem Rahmen niemand angesetzt haben. In dieser preisgekrönten Münchner Dissertation des Jahres 1999 ist es etwas anderes. Auch hier wird Mozarts Kirchenmusik mitbehandelt, dies freilich umgekehrt im äußerst konzentrierten Fokus der drei Vertonungen des *Regina coeli* der Jahre 1771 (KV 74d/108), 1772

(KV 127) und (vermutlich) 1779 (KV 321b/276). Im Fokus stehen daneben fünf der insgesamt 37 Marianischen Antiphonen von Michael Haydn (*Salve regina* MH 32, *Regina coeli* MH 80, *Regina coeli* MH 93, *Alma redemptoris mater* MH 270 und *Alma redemptoris mater* MH 673). Und den Rahmen bilden insgesamt hundert weitere Werke von Komponisten aus drei Generationen bis hin zu Mozart und Haydn: Matthias Siegmund Biechteler, Karl Heinrich Biber, Giuseppe Lolli, Johann Ernst Eberlin, Franz Ignaz Lipp, Anton Cajetan Adlgasser, Luigi Gatti, Anton Ferdinand Paris und Sigismund von Neukomm. Hier geht Aringer-Grau zeitlich also hinaus über die Beschäftigung mit der Mozart direkt benachbarten Generation, die erstmals und umfassend Manfred Hermann Schmid in seinem Standardwerk *Mozart und die Salzburger Tradition* (Tutzing 1976) ins Licht rückte.

Der Forschungsbericht (Kapitel 1.2) zu den drei zu behandelnden Themenkreisen (Mozarts *Regina coeli*-Kompositionen, Johann Michael Haydn und Salzburger Kirchenmusik im 18. Jahrhundert) macht deutlich, dass zu einzelnen lokal und zeitlich begrenzten Bereichen liturgischer Gebrauchsmusik zwar Arbeiten vorgelegt wurden (Wien, Venedig, Dresden), ein größerer Rahmen aber – als eine Art Gattungsgeschichte – angesichts des schwer zu überblickenden und unzureichend erschlossenen Quellenbestandes nach wie vor kaum möglich ist. Auch diese Studie strebt keine Gesamtschau an. Und deutlich bleibt im Salzburger Lokalbezug Mozart ein Leitmotiv. Noch vor der eigentlichen Einleitung bildet ein Abschnitt zur Entstehung der drei Mozart-Antiphonen quasi das Buchportal. Und entsprechend bleibt der Blick konstant gesetzt auf Mozart und seine „Salzburger Vorgänger [...], Zeitgenossen [...] und Nachfolger“ (S. 15). Das Zeitkolorit beleben nicht zuletzt Mozarts Briefe. Zwar bedarf es durchaus nicht des Namens Mozart (und schon gar nicht einer vorblickenden Beeinflussung der Wiener Zeit und des *Requiem*s durch die Salzburger Kirchenmusik, vgl. S. 15 ff.), um das gewählte Untersuchungsthema zu rechtfertigen. Doch rechtfertigen Mozarts Werke immer jede Aufmerksamkeit für jedes Thema.

Natürlich aber behält die Autorin ihr Thema auch als Ganzes im Blick. Eingehend beleuchtet (Kapitel 2) werden zunächst die liturgie-

text- und lokalgeschichtlichen Hintergründe dieser vier heute noch gebräuchlichen psalmlosen Marianischen Antiphonen. Die einstimmigen Melodien werden analysiert, Besetzungs- und Aufführungsfragen zur mehrstimmigen liturgischen und außerliturgischen Tradition angesprochen. Den Hauptteil ihrer Arbeit erreicht die Autorin mit Kapitel 3: „Marianische Antiphonen des 18. Jahrhunderts in Salzburg“. Hier behandelt sie mit stetem Blick auf die unmittelbaren Entstehungszusammenhänge wie Verwendungszweck, Aufführungsort oder lokale Besetzungspraxis drei übergeordnete Aspekte: Textdisposition und musikalische Form, Musikalische Konzeption und Besetzung sowie das Verhältnis zu anderen Gattungen. Aringer-Grau orientiert sich in ihrer Klassifikation der äußeren Formen an den traditionellen Messkategorien „brevis“ versus „longa“ und „solemnis“ versus „non solemnis“. Das ist pragmatisch, vernachlässigt aber in der Konzentration auf die beiden einzigen Merkmale „Länge der Komposition“ und „Instrumentale Besetzung“ die wechselnde Nähe zu übergeordneten kontrapunktischen Traditionen und ihrer Anpassung an die örtlichen Gegebenheiten. Aufschlüsse zu individuellen Besonderheiten der Kompositionen jenseits der Lokalbindungen gewähren die Ausführungen über die variable Einbindung von Einflüssen aus anderen Gattungen wie Sinfonie, Konzert und Arie in die Komposition von Marianischen Antiphonen (Kapitel 3.3). Vor allem hier werden immer wieder Einblicke gegeben in personalstilistische Besonderheiten auch der randständigen Komponisten, während den Antiphonen Haydns und Mozarts noch ausführliche selbständige Werkanalysen gewidmet sind (Kapitel 4). Eine Zusammenfassung (5.) und Werklisten (6.) runden das gelungene Buch ab. Sehr zu rühmen ist die überlegte Disposition und klare Detailgliederung dieser Arbeit ebenso wie die philologische Sorgfalt der Durchführung. Der Text vermeidet essayistische Sorglosigkeiten und liest sich trotz zahlreicher Unterbrechungen durch verdeutlichende Tabellen angenehm, ja, in Anbetracht der vielen unbekannteren Stücke und ihrer Verlebendigung durch zahlreiche Notenbeispiele und Detailbeobachtungen (darunter, als ein Beispiel nur, die Beschreibung von Stilelementen aus der Volksmusik, S. 87 f.), streckenweise fesselnd. Eine beckmessernde Kleinigkeit: Zwar stehen hier

nur drei Werke Mozarts im Zentrum, sodass es nicht allzu sehr ins Gewicht fällt (andere sind immerhin genannt), doch sollte die Anführung von KV⁶ und nicht KV³ in wissenschaftlichen Publikationen Standard bleiben.

(August 2006) Thomas Schipperges

LEWIS LOCKWOOD: *Beethoven. The Music and the Life. New York/London: W. W. Norton & Company 2003. XIX, 604 S., Abb., Nbsp.*

Lewis Lockwoods Buch ist die eindrucksvolle Summa einer lebenslangen, in zahlreichen grundlegenden und bahnbrechenden Aufsätzen und Essays dokumentierten Auseinandersetzung mit einem Gegenstand, mit dem man nie ans Ende und nie ins Reine kommt. Sieht man von Klaus Kropfingers methodisch ganz anders orientiertem Artikel in der zweiten Auflage der *Musik in Geschichte und Gegenwart* ab, ist es sicherlich das Differenzierteste und in vieler Hinsicht Erhellendste, was man heute über Beethoven lesen kann. In einer Rezension ist sein Reichtum höchstens andeutungsweise zu beschreiben; verwiesen sei deshalb auf zwei gründliche und zugleich ganz unterschiedliche Besprechungen von Autoren, die in weit größerem Maß als der hier Schreibende Beethoven-Spezialisten sind: von Klaus Kropfinger in *19th Century Music* 27, 2003/2004, S. 287–299, und von Scott Burnham in *JAMS* 58, 2005, S. 451–458.

Lockwoods Titel ist Programm: Es handelt sich nicht um die traditionelle Erzählung ‚Leben und Werk‘, sondern um das Werk, von dem das Leben wie bei kaum einem anderen Komponisten verschlungen worden ist, um die intellektuelle Biographie, wie sie sich im Werk niedergeschlagen hat. Ein Prolog skizziert anhand von drei Briefen drei Leit motive der Darstellung – die existentielle Erschütterung des Sechzehnjährigen durch den Tod der Mutter, die Einsicht des Einundvierzigjährigen in die unüberbrückbare Kluft zwischen seiner Arbeit und dem ‚normalen Leben‘, die Erkenntnis des vorzeitig Gealterten an der Schwelle zum Tode, dass er ein Lebensziel hatte, dem er zustreben musste. Eine kurze, aber eindringliche Diskussion der Frage nach dem Zusammenhang von Leben und Werk, differenziert durch die Stichworte „outer life“ und „inner life“, „career“ und die Skizzenbücher als „equivalent of an artistic

diary“ rundet den Prolog ab. Er setzt zugleich den Ton für die ganze Darstellung – einen ebenso entspannten wie nuancenreichen, dabei in der Sache sehr genauen Erzählton.

Die Gliederung des Hauptteils folgt der traditionellen Einteilung, die sich von der Sache her anbietet: die „Early Years“ in Bonn bis 1792, die „First Maturity“ 1792–1802, die „Second Maturity“ 1802–1812 und die „Final Maturity“ 1813–1827. Jeweils am Anfang steht eine kurze Darstellung der politischen Verhältnisse (während die Sozialgeschichte auffallend zurücktritt); eingebaut sind die notwendigen biographischen Aspekte. Sie werden durchweg, besonders auffallend bei den unvermeidlichen Themen Beethoven und die Frauen, die Unsterbliche Geliebte, das Drama um den Nefen Karl, mit geradezu demonstrativer Nüchternheit und Zurückhaltung behandelt. Dabei wird, dank der durchgehaltenen Prägnanz der Darstellung und dem gänzlichen Fehlen redundanter Rhetorik, das äußere Elend dieses innerlich so heroischen Lebens umso bedrückender deutlich. Leben und Werk so auseinander und gegeneinander haltend, kann man das Buch auch als fast überlebensgroßes Drama lesen. Dazu hilft, dass Lockwood eine unter den Biographen großer Menschen seltene Tugend hat: Er ist kein Dogmatiker, Rechthaber und Systembastler.

Dieselbe Offenheit zeichnet die Werk-Interpretationen aus, die in aller Regel von der Vorarbeit, das heißt den Skizzen ausgehen. Dieser Ansatzpunkt ist bei diesem Autor (vor allem nach seiner Aufsatzsammlung *Beethoven. Studies in the Creative Process*, Cambridge/Mass. und London 1992) natürlich nicht überraschend, aber es ist doch höchst eindrucksvoll, wie fruchtbar, für praktisch alle Gattungen und Werke, er gemacht werden kann, wenn ein so souveräner Kenner ihn durchführt. Es gibt kein anderes Beethovenbuch, in dem Skizzen-Interpretation und Werk-Interpretation, Werk-Genese und Werk-Gestalt, so konsistent und so umfassend aufeinander bezogen und ineinander gearbeitet sind. Dabei ist das Ganze eminent lesbar – Lockwood hat sein Ziel durchweg erreicht: zu schreiben „on Beethoven's works with the lay reader in mind at what I hope will be a highly accessible descriptive level“ (Preface, S. XVI). Der einzige Schönheitsfehler ist, dass der Verlag mit Notenbeispielen geizt